

L'ADAPTATION ROHMERIENNE DU *CONTE DU GRAAL* **Une performance orale au carrefour des dispositifs**

Alain **BOILLAT** et Stefania **MAFFEI BOILLAT**

Un. de Lausanne

alain.boillat@unil.ch

stefania.maffeiboillat@unil.ch

Résumé : Véritable « ovni cinématographique » (Dumont, 2018 : 169), l'adaptation du Conte du Graal de Chrétien de Troyes (XII^e s.) par le réalisateur Éric Rohmer (Perceval le Gallois, 1978) se singularise par une représentation distancée exhibant aussi bien la facticité des décors que le caractère archaïque d'un texte cité quasi littéralement. Le cinéaste inscrit en outre son film dans la tradition théâtrale des Mystères (comme en témoigne la séquence finale de la Passion, au moyen de laquelle Rohmer résout l'inachèvement du roman), ce qui le conduit à proposer une organisation énonciative originale, caractérisée notamment par la prise en charge de la voix narrative par des instances diégétiques. En nous basant sur un examen des archives de production du film conservées à l'IMEC (Caen), en particulier sur les textes scénaristiques, nous nous proposons de rendre compte des modalités d'un transfert atypique du texte à l'écran.

Mots-clés : Adaptation, narration, oralité, Perceval, Jeux de la Passion

Abstract: Received as a real "cinematographic UFO" (Dumont, 2018 : 169), the adaptation of Chrétien de Troyes's Conte du Graal (12th century) by director Éric Rohmer (Perceval le Gallois, 1978) is defined by a distanced representation emphasizing both the facticity of the set and the archaic nature of a text which is quoted almost literally in the film. The filmmaker also inscribes his work in the theatrical tradition of the Mysteries (as demonstrated in the final Passion sequence, by means of which Rohmer resolves the novel's incompleteness), which leads him to propose an original enunciative structure, characterized in particular by the taking over of the narrative voice by diegetic instances. Based on an examination of the film production archives kept at the IMEC (Caen), in particular the scripts, we propose to discuss the modalities of an atypical transfer from the text to the screen.

Keywords: Adaptation, Narration, Orality, Perceval, Passion Play

En 1978, le cinéaste Éric Rohmer réalise *Perceval le Gallois* : tous les commentateurs s'accordent pour en souligner la singularité absolue. Par sa facture et les partis pris de l'adaptation, cette coproduction franco-germano-italo-helvétique se démarque tant des autres films du réalisateur (au sein d'une filmographie organisée en « cycles » et où les « contes » sont des récits réalistes situés à l'époque contemporaine)¹ que des représentations du Moyen Âge au cinéma². Il se caractérise par une fidélité radicale au texte littéraire original, *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes³, œuvre majeure de la littérature médiévale. Pour sa deuxième adaptation après *La Marquise d'O...* d'après Heinrich von Kleist, film auquel fut décerné le Grand Prix spécial du jury au festival de Cannes en 1976⁴, Rohmer porte ainsi son choix sur un auteur considéré comme le plus grand romancier du Moyen Âge français.

Le Conte du Graal, roman arthurien composé entre 1181 et 1191, raconte notamment la quête spirituelle et initiatique d'un jeune Gallois, naïf et ignorant, Perceval, personnage éponyme du film de Rohmer⁵. On observe à notre époque la

¹ *Perceval le Gallois* se situe dans la carrière du réalisateur après les « Six contes moraux » (1962-1972) et avant les « Contes des quatre saisons » (1990-1998). Notons que l'un des films du cycle intercalé entre ces deux ensembles de contes (intitulé « Comédies et proverbes »), *Pauline à la plage* (1982), comporte au générique, juste après la mention du titre, la citation (partiellement) référencée suivante : « 'Qui trop parole, il se mesfait' (Chr. de Troyes) ». Cette épigraphe aux consonances archaisantes, reprise comme un sous-titre dans le scénario publié dans *L'Avant-scène cinéma* (n° 310, juin 1983), est précisément tirée du *Conte du Graal* : il s'agit de l'un des enseignements dispensés à Perceval par son maître d'armes Gornemant de Goort, qui recommande au jeune Gallois bavard de se garder de trop parler (variante : « *Qui trop parole pechié fait* », éd. Ch. Méla, v. 1612). Cet emprunt témoigne de l'influence persistante du roman de Chrétien sur le travail du cinéaste et scénariste. La désignation de « cycle » fait en outre écho à la pratique littéraire médiévale de la mise en cycle, qui concerne aussi bien la chanson de geste que le roman. À propos de la notion de « conte », voir Nussbaumer, 2013 : 247-248.

² Pour Naomi Wise, il s'agit d'un « one-of-a-kind-film, differing from all previous medieval movies » (Wise 1979-1980 : 48). Hervé Dumont parle quant à lui d'un « ovni cinématographique » (Dumont, 2018 : 169).

³ Nous nous référons à l'édition suivante (ci-après *CG*) : Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal ou Le Roman de Perceval*, édition, traduction, présentation et notes de Charles Méla, Paris, Librairie Générale Française, 1990.

⁴ Un critique notait à la sortie de *Perceval* : « Entre *La Marquise d'O.* et *Perceval*, rien de commun. Pourtant, de l'un à l'autre film, la démarche d'Éric Rohmer reste identique. Même rigueur, même fidélité, même effacement devant le texte littéraire, même ambition de nous restituer par les moyens du cinéma "l'âme", le climat, la culture, la morale du temps. » (De Baroncelli 1978). Rohmer fera montre d'un respect à la lettre du texte original analogue dans *L'Anglaise et le duc* (2002) et *Les Amours d'Astrée et de Céladon* (2007).

⁵ Perceval n'est cependant pas l'unique personnage principal du roman, puisque le récit présente un second volet consacré à Gauvain, neveu du roi Arthur, chevalier confirmé et modèle des vertus chevaleresques. C'est toutefois essentiellement la quête de Perceval qui a retenu l'attention aussi bien

généralisation d'un usage massif de l'imagerie numérique au service du « *worldbuilding* » (Besson et Manfrin, 2019) ainsi que l'intensification d'une culture populaire associée aux fictions pour la jeunesse, aux jeux de rôle (Caïra, 2007 : 19-20) et aux jeux vidéo – pratiques ludiques dans lesquelles les termes « donjons et dragons » font office de catégorie générique – qui ont conduit, au cinéma comme dans d'autres médias, à un essor « fabuleux » des « genres de l'imaginaire » (Besson, 2015) et en particulier de la *fantasy* qui vise tendanciellement à proposer un univers médiévisant⁶. Dans ce contexte, *Perceval le Gallois*, dont « l'univers » visuel raréfié confine à l'épure, apparaît plus que jamais comme un hapax⁷. Le travail de Rohmer sur l'adaptation de Chrétien semble en effet se situer aux antipodes de l'objet des théories actuelles du récit de fiction qui, tentant de rendre compte de l'expérience des usagers d'Internet, de jeux vidéo ou de réalité virtuelle, mettent en exergue la composante immersive des productions médiatiques (Murray, 1997 : 97-125 ; Ryan, 2001 : 89-171).

Pourtant, comme nous le montrerons, *Perceval le Gallois* propose en fait une problématisation de la dichotomie distanciation/immersion à travers une tension entre l'exhibition réflexive des conventions de la représentation et l'adhésion ludique suscitée par la référence à des pratiques spectaculaires (ou d'illustration) antérieures au cinéma – voire à des procédés qui rappellent le cinéma des premiers temps – qui, elles, visaient un émerveillement ou une participation affective intense, à l'instar des Jeux de la

des conteurs médiévaux que de la critique moderne (à ce sujet, voir notamment Baumgartner, 1999 : 183-190). La priorité accordée à *Perceval* tient au fait que le héros est mis en présence du Graal, et que par ailleurs la série des aventures de Gauvain, qui s'interrompt brutalement, résulte d'une composition plus disparate et confuse – Daniel Poirion parle à son propos de « dérive narrative » (Buschinger, Labia et Poirion, 1987 : 38). Rohmer restant proche de la matière romanesque originale, ce déséquilibre entre les deux volets du roman se retrouve dans le film, et s'y voit même renforcé.

⁶ On sait combien le romancier et philologue J. R. R. Tolkien adapté par Peter Jackson s'est plu à créer des langues fictives inspirées du domaine celtique. Rohmer endosse quant à lui le rôle d'un traducteur, le texte littéraire permettant l'accès à la période médiévale (De la Bretèque, 2013 : 53), dans une perspective historique. Le réalisateur a déclaré : « La fidélité à une époque, pour moi, c'est la fidélité à ce qui reste de l'époque » (*cité dans* De Baecque et Herpe, 2014 : 283). Or « ce qui reste » du Moyen Âge réside dans le roman de Chrétien de Troyes : la fidélité dans *Perceval le Gallois* porte avant tout sur le texte.

⁷ Le projet de Rohmer participe néanmoins d'un engouement qui lui est contemporain pour le Moyen Âge, après le succès de la *fantasy* arthurienne dans la littérature américaine durant la seconde moitié des années 1970 qui culminera avec la sortie du film *Excalibur* en 1981. Cet intérêt est perceptible en France également avec *Lancelot du Lac* de Bresson (1974), ou *La Chanson de Roland* (Cassenti, 1978), film « concurrent » sorti dans les salles un mois avant *Perceval le Gallois* et qu'aurait privilégié la société Gaumont (également coproductrice du film de Rohmer), ce qui aurait entraîné des réductions budgétaires auxquelles Rohmer dut s'adapter (De la Baecque et Herpe, 2014 : 286-287).

Passion dans la tradition desquels puise Rohmer pour ajouter une clôture symbolique au récit inachevé de Chrétien. Certes, comme l'a souligné Maria Tortajada, « l'adaptation (...) exhibe le caractère ancien du texte et force le spectateur à éprouver l'étrangeté culturelle du roman médiéval » (Tortajada, 1996 : 119).

Cependant, le film compense le caractère *médiat* d'un texte qui est cité de manière ostentatoire dans une traduction sciemment archaïsante par *l'immédiateté* induite par la performance orale, laquelle va d'ailleurs, au-delà d'un parti pris d'exacerbation de la dimension rythmique du texte proféré (avec de manière dominante un maintien de la versification et des rimes) qui favorise « une expérience avant tout sensible, expressive » (Durafour, 2011 : 10), jusqu'à bouleverser le système de l'énonciation filmique. Danièle Dubroux a fort justement souligné que le film de Rohmer réussissait à intégrer « tous les éléments d'un savoir de la représentation d'une époque (...) dans une *forme vivante* » (Dubroux, 1979 : 43), et l'on pourrait ajouter que le film exploite en outre, dans les limites de l'enregistrement du cinéma parlant, les potentialités de la *voix vive*.

Dans son commentaire de l'espace scénique circulaire pour lequel opte Rohmer dans *Perceval le Gallois*, Maria Tortajada, s'appuyant sur l'ouvrage *Le Cercle magique* d'Henri Rey-Flaud paru en 1973 et dont les thèses ont peut-être eu une influence sur le travail de Rohmer, note qu'« un tel dispositif (...) semble avoir été le lieu privilégié de la représentation des mystères, de ces jeux théâtraux relatant les moments forts de la foi » (Tortajada, 1996 : 121). Nous proposons de corréler le terme « dispositif » utilisé ici par Maria Tortajada pour qualifier le lieu où s'exerçait la pratique théâtrale à laquelle se réfère Rohmer avec le sens que la chercheuse donnera à cette notion ultérieurement (Albera et Tortajada, 2004) dans une perspective épistémologique consistant à inscrire le cinéma dans la filiation d'autres dispositifs.

Ce cadre théorique, l'un de nous a proposé de l'appliquer également à la dimension sonore, en particulier à la voix vive du « cinéma *parlé* » (par opposition au parlant) qui prend son origine dans le bonimenteur du cinéma des débuts (Boillat, 2007 : 60-61). Si le dispositif au sens d'Albera et Tortajada se définit par l'interaction entre une représentation, un public et une machinerie, force est de constater l'invisibilité du troisième terme dans *Perceval le Gallois*, et ce en dépit du fort degré de réflexivité du film : le « paysage » y est ostensiblement factice comme dans une représentation

picturale ou une miniature (les arbres très stylisés en sont la manifestation la plus marquante)⁸ mais ne partage aucun trait avec les décors usuels du cinéma contemporain ; aucun regard à la caméra ne renvoie jamais au filmage ; nul appareil de prise de vues ne fait irruption dans le champ, contrairement aux chanteurs et musiciens que l'on aurait pu croire dans un premier temps extradiégétiques.

Si l'énonciation est marquée dans le film au niveau verbal, on n'y rencontre par contre aucun des principaux « paysages de l'énonciation » renvoyant au « site du film » qu'avait identifiés Christian Metz (1991). Rohmer, en effet, déplace la réflexivité sur des *dispositifs autres* qui modifient le rapport du spectateur à la représentation. C'est pourquoi *Perceval le Gallois* est un objet intéressant à envisager au sein d'une réflexion sur « l'intermédialité »⁹ induite, à des degrés variables, par tout processus d'adaptation.

En proposant un texte littéraire qui, bien que traduit selon des modalités que nous examinerons, est moins incarné dans un personnage que cité par un comédien, davantage situé du côté de la « voix-attraction » que de la « voix-action » (Boillat, 2007 : 201-213), Rohmer signifie que le contenu narratif a été décliné avant lui de diverses manières, et se réclame plus largement de traditions spectaculaires qui paraissent aujourd'hui – et même depuis le milieu des années 1910¹⁰ – tout à fait étrangères au cinéma : nous verrons que les Jeux de la Passion auxquels la longue séquence finale fait explicitement référence offre l'une des clés d'intelligibilité de l'organisation énonciative du film. Ainsi, quoique le contexte de production du film de Rohmer ne soit en rien comparable aux récits « transmédiateurs » contemporains (Baroni et Gunti, 2020 : 167-216), l'étude de ce film nous conduit à circuler entre différents moyens d'expression, et même entre plusieurs médias puisque *Perceval le*

⁸ En se dépouillant de toute naturalité, l'environnement se rapproche ainsi du langage verbal.

⁹ Nous préférons le terme de « dispositif » à celui de « médias », car les pratiques spectaculaires ou éditoriales que nous mentionnons n'ont pas connu de forme d'institutionnalisation en tant que « médium » identifié (Gaudreault et Marion, 2000) ; en outre, l'intermédialité est souvent conçue comme une phase intermédiaire précédant l'institutionnalisation (Altman, 2000), alors qu'ici l'hybridité est revendiquée au sein d'un film d'auteur.

¹⁰ Rappelons qu'à l'époque du cinéma des premiers temps, les Passions et autres Vies du Christ, très nombreuses sur le marché et occasionnant chez un même éditeur de vues des remakes proposant presque chaque année une nouvelle version qui surenchérisait sur le spectaculaire, constituèrent, comme l'a montré Noël Burch (Burch, 1991 : 137-141), les prémices de la mise en place d'une narration filmique, la référence à un récit connu de tous garantissant la possibilité de multiplier les « tableaux » inscrits dans une linéarité et d'offrir ainsi une durée de projection pour un seul récit largement supérieure à celle des autres bandes de l'époque. Voir notamment à ce propos : Gunning, 1993 ; Gaudreault et Gauthier, 2011 ; Boillat et Robert, 2016.

Gallois a été conçu par Rohmer dans le prolongement d'un moyen-métrage documentaire réalisé dans le cadre de la télévision scolaire.

Miniatures, Jeux de la Passion et petit écran

À l'opposé de l'actualisation du contenu narratif visée par de nombreuses adaptations d'œuvres issues du patrimoine littéraire, *Perceval le Gallois* souligne l'éloignement temporel de la production du texte original en minant le mode dominant de la représentation filmique par l'intégration de pratiques inscrites dans des traditions antérieures (ou concurrentes) à la mise en place des normes du roman réaliste apparu au cours du XIX^e siècle.

En effet, l'espace scénique circulaire parcouru par des chevaux, que le réalisateur a dessiné au crayon ainsi qu'en témoigne un feuillet du fonds Éric Rohmer conservé à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) à Caen (FIG. 1), évoque l'arène d'un cirque et renvoie plus spécifiquement aux représentations théâtrales médiévales.



FIGURE 1 – Archives Éric Rohmer / IMEC, cote 440RHM/16/6. Reproduit avec l'autorisation des ayant-droits.

Le décor affiche sa facticité en raison d'un éclairage très homogène (aucune ombre portée, que l'on soit en intérieur ou à l'extérieur), d'une absence de profondeur qui donne à l'image l'aspect d'une enluminure (ce qui est renforcé par les couleurs vives et brillantes des costumes), d'une raréfaction des éléments diégétiques figurés¹¹ et de la motivation symbolique de la dimension de certains éléments du décor (les châteaux, aux murs d'un jaune lumineux, n'ont pas été construits à l'échelle des personnages) (FIG.2-4).



FIGURE 2



FIGURE 3



FIGURE 4

Le spectateur est confronté à un espace de la représentation plutôt qu'il n'est invité à habiter un espace représenté. Certaines poses dans la gestuelle des personnages s'inspirent de l'iconographie des miniatures médiévales, et même plus spécifiquement de sculptures ou d'images représentées sur des sceaux du XII^e siècle, comme l'a revendiqué le cinéaste¹². Enfin, dans ce film peu découpé au niveau du montage, les plans sont souvent filmés de manière frontale, ce qui à la fois renvoie au quatrième mur de la représentation théâtrale (en dépit de la scène ronde) et met en évidence la « courbure » de l'espace scénique.

Au vu de l'extra-cinématographicité des références de Rohmer et d'une esthétique caractérisée par des surfaces en à-plat sur lesquelles se détachent des visages, on ne s'étonnera guère d'un projet de déclinaison « transmédiatique » du film mentionné par un journaliste du *Nouvel Observateur* qui rend compte de sa rencontre avec le réalisateur sur le plateau de tournage et présente le futur film en ces termes : « Quoiqu'il en soit, *Perceval* sera un film populaire. Il est même question d'une bande dessinée parallèle au film, qui serait publiée dans *Pif-le-chien*. Pourquoi pas ? »

¹¹ « L'absence de tous objets, détails, accessoires qui viendraient remplir le cadre ou l'agrémenter énonce ce parti pris rigoureux d'un refus de reconstitution du référent historique » (Dubroux, 1979 : 42).

¹² Voir « Entretien avec Éric Rohmer » (2009), dans *Le Laboratoire d'Éric Rohmer, un cinéaste à la télévision scolaire*, Paris, CNDP-CRDP, 2012.

(Grisolia, 1978 : 67).

L'intention initiale de faire paraître une adaptation dessinée du film dans un périodique pour la jeunesse participe de la dimension pédagogique de l'entreprise rohmérienne, le projet de porter à l'écran le *Conte du Graal* prenant lui-même son origine dans l'enseignement de cette œuvre à des élèves de lycée. Nous avons d'ailleurs trouvé dans le fonds Éric Rohmer un feuillet isolé qui semble attester l'existence de ce projet qui aurait été destiné à *Pif-le-chien* : il s'agit d'une page (FIG.5) qui figure la scène dans laquelle Perceval se présente à cheval devant la cour du Roi Arthur. Cette planche comprend une série d'images dessinées et légendées (non assimilables à un story-board, pratique peu compatible avec la démarche du cinéaste), qui témoigne du cadre conceptuel dans lequel Rohmer pensait la dimension visuelle de son film, c'est-à-dire dans la tradition de l'illustration de textes. Si cette bande dessinée avait vu le jour, elle aurait permis d'exploiter certaines parentés entre le neuvième Art et les miniatures médiévales – filiation qui a été mobilisée plus récemment de manière très différente dans l'album de BD *Perceval* (Pandolfo et Risbjerg, 2016)¹³ –, l'un et l'autre présentant une succession d'images fixes de petit format, en couleurs et disposées sur la page aux côtés du texte¹⁴.

¹³ Ce beau roman graphique au dessin épuré – dont la naïveté évoque celle du héros – est librement inspiré du *Conte du Graal*. Les auteurs y introduisent une innovation originale avec le personnage de la pie qui accompagne Perceval, et qui fonctionne comme une instance à mi-chemin entre la voix narrative et la voix de conscience du personnage.

¹⁴ Les historiens de la préhistoire de la BD ont toutefois énoncé des critères définitoires du médium qu'ils prennent comme objet qui sont incompatibles avec les miniatures ; par exemple, chez David Kunzle (Kunzle, 1973 : 2-3), la diffusion de masse tributaire de l'imprimerie ainsi que la prépondérance de l'image sur le texte.

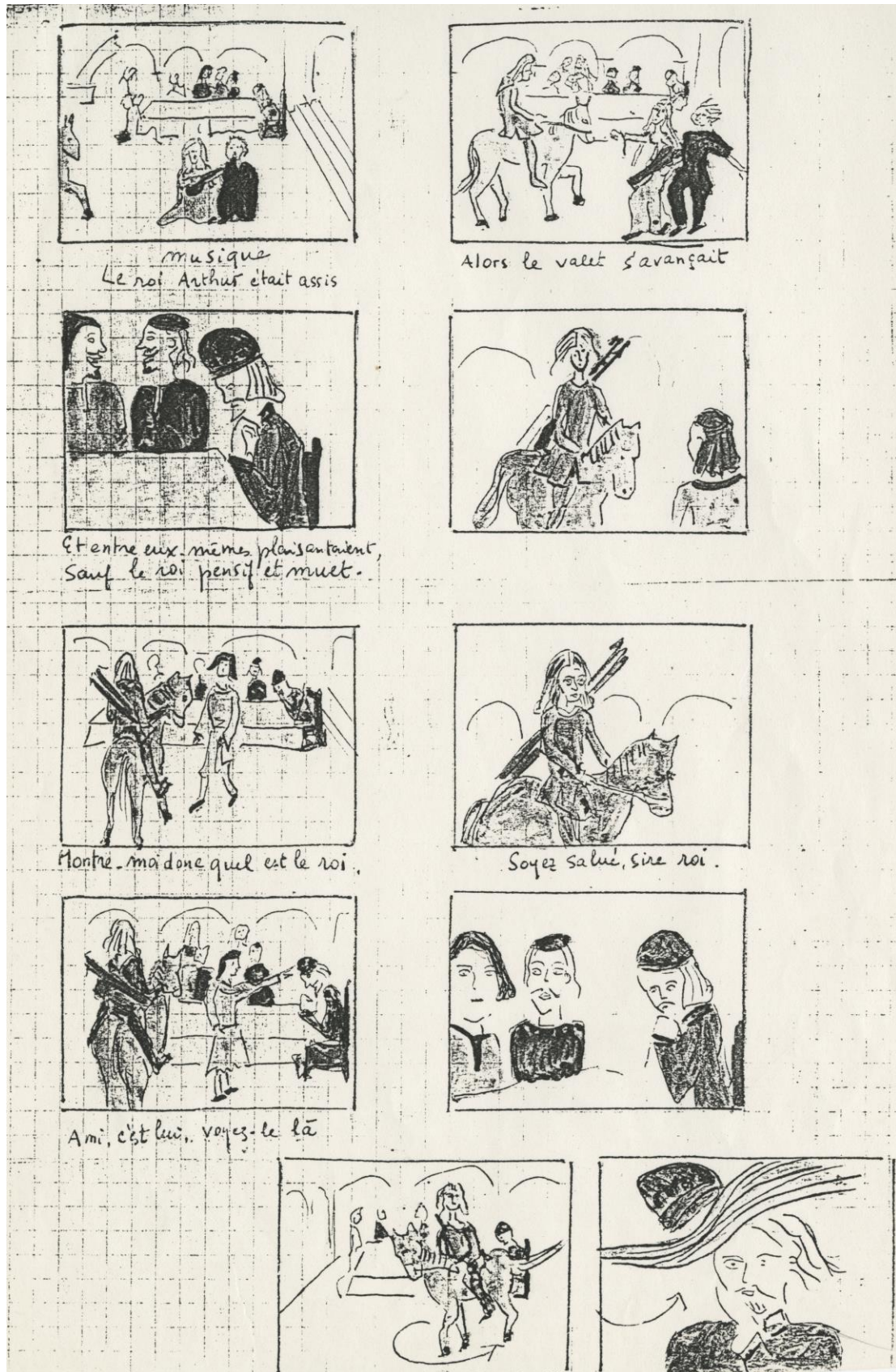


FIGURE 5 – Archives Éric Rohmer / IMEC, cote 440RHM/16/6. Reproduit avec l'autorisation des ayants-droits.

Donner la parole au texte

« D'une certaine façon, le film n'adapte pas le texte ni n'en filme l'intrigue (incomplète) : il *filme le texte*, ou du moins sa plus longue part » (Durafour, 2011 : 10). En commentant en ces termes le traitement de la matière narrative et de la matière textuelle du *Conte du Graal* par Rohmer dans *Perceval le Gallois*, Jean-Michel Durafour souligne le principe général de grande fidélité à l'œuvre originale adopté par le cinéaste. Comme le suggère toutefois le critique, au niveau du contenu narratif, deux particularités du roman de Chrétien de Troyes ont amené le réalisateur à s'écarter occasionnellement de sa source : son inachèvement¹⁵ et la relative étrangeté des aventures de Gauvain¹⁶, personnage qui assume le statut de protagoniste principal en alternance avec Perceval. En effet, si l'incomplétude du *Conte du Graal* a entraîné, comme nous le verrons, un ajout notable à la fin du film¹⁷, une suppression importante a également été opérée, dans la mesure où la seconde partie des aventures de Gauvain, qui dans le roman intervient après la réapparition de Perceval dans le récit¹⁸, a été évacuée.

En outre, deux scènes du roman, qui font intervenir respectivement la cousine de Perceval et la Demoiselle Hideuse, ont été condensées en une seule dans le film : alors que dans le *Conte du Graal*, au lendemain du séjour de Perceval chez le Roi Pêcheur, le jeune homme rencontre une cousine qui lui apprend notamment que son silence face au cortège du Graal était une grave erreur, chez Rohmer, le personnage de la Demoiselle Hideuse se substitue à la cousine. Le film anticipe ainsi un épisode qui dans le roman intervient un peu plus tard, lorsque Perceval rejoint la cour d'Arthur : le chevalier est humilié publiquement par cette horrible demoiselle qui le maudit à son tour pour la même faute. Notons que si ces deux figures féminines remplissent une fonction analogue, l'omission du personnage de la cousine prive tout de même le spectateur de *Perceval le Gallois* d'une scène importante du roman, celle de la révélation du nom du héros, qui est inspirée à celui-ci par sa parente¹⁹. Néanmoins, malgré ces quelques

¹⁵ Le roman s'interrompt en effet, vraisemblablement en raison de la mort de l'écrivain, au cours des aventures de Gauvain (CG, v. 9066), c'est-à-dire avant que le récit ne revienne à Perceval comme l'a préalablement annoncé le narrateur (CG, v. 6434-6438).

¹⁶ Voir *supra*, n. 5.

¹⁷ Voir *infra*.

¹⁸ Pour une analyse du *Conte du Graal*, voir Baumgartner, 1999 : 34-60.

¹⁹ Dans le *Conte du Graal*, le nom de Perceval demeure inconnu aussi bien du lecteur que du protagoniste lui-même jusqu'à la rencontre avec la cousine : *Et cil qui son non ne savoit / Devine et dit que il avoit / Percevaus li Gualois a non, | Ne ne set s'il dit voir o non, | Mais il dit voir, et si no sot* (CG, v. 3511-

écarts, Rohmer témoigne manifestement d'un grand conservatisme quant à la substance du récit de Chrétien, dont il respecte strictement la linéarité en ce qui concerne le personnage de Perceval.

C'est dans le traitement de la matière textuelle du roman que réside à nos yeux la principale originalité de l'adaptation de Rohmer, qui se caractérise, comme nous l'avons déjà évoqué, par une fidélité littérale au texte. Si celle-ci a été fortement mise en évidence par la réception critique du film, le cinéaste lui-même s'est volontiers exprimé à ce sujet, notamment en rédigeant une *Note sur la traduction et sur la mise en scène*²⁰, commentaire de quelques pages qui ouvre le scénario de *Perceval le Gallois*, conservé aujourd'hui à l'IMEC sous la cote RHM 15.3. D'emblée, dans cette note d'intention, Rohmer présente son film comme un projet qui diffère résolument d'autres adaptations d'œuvres du Graal²¹, en ceci qu'il place au centre le texte (original), dont il entend rester le plus proche possible, rejetant ainsi la pratique de l'adaptation libre : « Ce n'est pas tant le thème qui nous importe ici que le *texte*, un des plus beaux de la littérature française et auquel le cinéma peut redonner une audience qu'il n'a plus »²².

Le réalisateur est cependant conscient du fait que le texte en question date du XII^e siècle, et que l'état de langue de cette époque est difficilement accessible dans les années 1970 au grand public. Il lui sera donc nécessaire de recourir à une traduction, mais pas n'importe laquelle, et selon des modalités tout à fait particulières. D'ailleurs, il n'hésite pas à exprimer un jugement plutôt sévère à l'égard des traductions existantes du *Conte du Graal*²³. C'est donc en lecteur exigeant de Chrétien de Troyes et fort de son expérience d'ancien professeur de lettres que le cinéaste va décider d'élaborer sa propre traduction²⁴, mettant un point d'honneur à rester au plus près du texte ancien. Ainsi,

3515) (« Et lui qui ne savait son nom en a l'inspiration et il dit que Perceval le Gallois est son nom, sans savoir s'il dit vrai ou non. Mais il a dit vrai, sans le savoir »).

²⁰ Précisons que cette note a par la suite été publiée dans *L'Avant-Scène Cinéma* (1^{er} février 1979), moyennant toutefois quelques petites modifications. Nous nous référons ici à la première rédaction.

²¹ Telles que le *Parsifal* de Richard Wagner ou le *Lancelot* de Robert Bresson.

²² IMEC, Fonds Éric Rohmer, RHM 15.3, *Perceval le Gallois*, scénario (1978), *Note sur la traduction et sur la mise en scène*, p. I. C'est Rohmer qui souligne.

²³ « Les traductions disponibles en librairie, celle de Lucien Foulet (Nizet) ou de Foucher et Ortals (folio Gallimard) sont tristes en regard de l'original : elles gommant les trois quarts de sa gaieté et de sa verve, et rendent la lecture d'autant plus ardue » (*idem*). Pour la publication de cette note dans *L'Avant-Scène Cinéma*, Rohmer a supprimé la mention des noms des traducteurs.

²⁴ Rohmer s'est inspiré d'une ébauche de traduction-adaptation par Gustave Cohen, historien et médiéviste français, portant sur des morceaux choisis des romans de Chrétien de Troyes. Comme il

désireux notamment de maintenir la dimension rythmique du couplet d'octosyllabes, il opte pour la conservation de la forme versifiée, ce qui ne représente pas la moindre des contraintes formelles ; il maintient également un maximum de vocables et de tournures anciennes²⁵, qui produisent un effet archaïsant. C'est surtout la prononciation qui est modernisée, mais la langue elle-même ne l'est que là où Rohmer l'a jugée trop éloignée de la langue contemporaine pour être comprise de nos jours²⁶.

Ce n'est toutefois pas par affectation savante que le cinéaste prend ce parti de fidélité à la lettre, mais selon lui en vertu d'un souci d'intelligibilité : « La traduction que nous proposons obéit à une double exigence de littéralité et de compréhensibilité. Il n'y a là rien de contradictoire »²⁷. En effet, il s'est rendu compte que plus il restait proche du texte, plus il gagnait en « compréhensibilité immédiate »²⁸. Du reste, l'adaptateur estime que dans la mesure où le propos du film est très concret, les quelques expressions désuètes qui pourraient subsister ne sont pas de nature à pouvoir gêner la compréhension : la coprésence quasi systématique à l'écran du terme et de l'objet ou du terme et de l'action abolit toute ambiguïté. Le résultat de la démarche de Rohmer prend ainsi la forme d'une lecture filmée et animée du *Conte du Graal*, portée par une langue quelque peu rajeunie.

Les caractéristiques linguistiques du texte proféré par les personnages, les

l'explique à l'historien Jacques Le Goff dans un entretien, c'est dans un contexte pédagogique que Rohmer a découvert cette traduction partielle en vers, source de son intérêt pour le *Conte du Graal* : « C'est très scolaire, puisque j'ai été professeur. (...) Je me suis aperçu que ces fragments de *Perceval*, que je n'avais pas choisis mais qui étaient dans le livre de Cohen, (...) amusaient [les élèves]. (...) Et puis peu à peu j'ai eu envie d'en faire un film » (Blon et Venault, 1979 : 22).

²⁵ Si nous considérons à titre d'exemple la scène de la rencontre de Perceval avec les cinq chevaliers, qui ouvre aussi bien le roman (à la suite du prologue) que le film, nous notons la conservation d'expressions et formes lexicales anciennes – mais néanmoins parfaitement compréhensibles – telles que *ouïr* pour « entendre » ; *pucelle* dans son ancienne acception, plus large que l'actuelle, de « jeune fille » ; *avoir nom* pour « s'appeler » ; *beau doux ami*, expression appellative constituant en ancien français une formule banale d'interpellation amicale, équivalant aujourd'hui à « cher ami », etc. Nous observons également l'absence de pronoms personnels, naturelle au XII^e siècle, mais beaucoup moins en français moderne (par ex. « Chevalier suis »).

²⁶ Dans la même séquence, Rohmer a par exemple supprimé l'adverbe *hui* signifiant « ce jour », en rendant les vers *Veïs tu hui en cele lande | .V. chevaliers et .III. puceles ?* (CG, v. 178-179) par « Vis-tu par la lande passer cinq chevaliers et trois pucelles ? ». Plus loin, il a par ailleurs remplacé l'ancien verbe *cuidier*, que la langue moderne n'a pas conservé sinon dans le dérivé *outrecuidance*, par le synonyme toujours bien vivant *croire* : les vers *Je cuidoie (...) | Noveles apanre de toi* (CG, v. 188-189) deviennent ainsi « Je croyais (...) apprendre nouvelles de toi ».

²⁷ IMEC, Fonds Eric Rohmer, RHM 15.3, *Perceval le Gallois*, scénario (1978), *Note sur la traduction et sur la mise en scène*, p. I.

²⁸ *Ibid.*, p. I-II.

modalités de la mise en scène de la parole et du chant et le rôle conféré à une musique qui se veut parfois imitative (exhibant ainsi les conventions sonores) et qui émane d'une instance intégrée à la diégèse filmique exacerbent la dimension *orale* du médium, qui a été étudiée dans le domaine des études cinématographiques sous l'impulsion des travaux du chercheur québécois Germain Lacasse (Lacasse 2000 ; Lacasse *et alii*, 2016) dans le prolongement des réflexions du médiéviste Paul Zumthor – lequel s'est par ailleurs exprimé à propos du film de Rohmer pour en souligner la cohérence ainsi que le maintien de « l'effet d'efficacité de la musicalité des vers », mais sans toutefois pointer la question de l'oralité (Zumthor, 1980 : 121-122)²⁹. *Perceval le Gallois* a été écrit pour être lu au cours d'une performance orale telle que l'a discutée Paul Zumthor notamment dans *Introduction à la poésie orale* (Zumthor, 1983 : 32), et qui est nécessairement déplacée au cinéma en raison de l'absence de coprésence du locuteur (enregistré et visible à l'écran) et du destinataire (le spectateur). La performance est recréée devant nous dans un rapport d'immédiateté, à l'opposé du procédé de la mise en abyme auquel recourt *La Chanson de Roland* (Frank Cassenti, 1978), film dans lequel une troupe de comédiens récite le texte de l'épopée médiévale éponyme devant divers publics au cours d'un pèlerinage.

Cette façon de contrebalancer dans *Perceval le Gallois* la distanciation par des procédés favorisant l'adhésion au spectacle s'observe également ailleurs dans le film, qu'il s'agisse de certains trucages sur lesquels nous reviendrons en conclusion ou d'un bref travelling avant en caméra subjective [45'08'' - 45'19''] (avec en *off* le bruit des pas du cheval monté par le héros)³⁰ après que Perceval a passé l'enceinte fortifiée de la ville dans laquelle il sera accueilli par Blanchefleur, procédé habituellement « immersif » qui entre ici en contradiction avec un décor en aplats abolissant toute profondeur (ou, dans la séquence située dans le château du roi Arthur dans lequel Perceval pénètre avec son cheval, un décor construit par un étagement dans la profondeur du champ de plusieurs espaces scéniques, avec au loin les étranges arbres, ici peints). De même, la puissance du chant dans la séquence finale de la Passion emporte le spectateur, et l'action n'est

²⁹ Selon Zumthor, « l'artifice engendre dans ce film comme un naturel second » (Zumthor, 1980 : 123) ; on pourrait ajouter que ce dernier résulte de la mise à nu du personnage en tant que locuteur proférant un texte d'un autre temps.

³⁰ Notons que ce plan est accompagné de la voix *over* du narrateur extradiégétique, dont le texte confère à la temporalité de l'image une dimension itérative (« Car partout où il s'avancait, il ne voyait que des rues désertées... »).

pas mise en abyme dans son statut de représentation comme elle pourra l'être dans *Jésus de Montréal* (Denys Arcand, 1989) ; si *Perceval* est devenu Jésus, rien ne nous indique que le personnage de la fiction joue un rôle, Rohmer ayant assumé ici une coda purement symbolique.

Dans sa monographie consacrée à Rohmer, Michel Serceau note que, de manière générale, le réalisateur ne recourt pas à la « voix *off* » (c'est-à-dire la voix *over*)³¹, bien que cette dernière soit associée à des modalités qui seraient celles de la modernité qu'aurait initiée Bresson (avec *Le Journal d'un curé de campagne* plutôt qu'avec *Lancelot du Lac*) : « Hormis *Perceval le Gallois* (...) où, transposant d'un langage à un autre une convention littéraire, il [Rohmer] fait du personnage une instance d'énonciation, la voix *off* employée par Rohmer reste néanmoins celle du cinéma classique » (Serceau, 2000 : 37). S'il est juste de souligner la singularité de *Perceval le Gallois* eu égard aux proférations vocales, ce serait réduire celle-ci que de considérer de telles voix comme étant *over*³² : en fait, les personnages à l'écran s'arrogent le rôle d'un narrateur en prenant également à leur charge, en voix *in*, les parties du roman de Chrétien qui ne relèvent pas du dialogue, si bien qu'ils peuvent être amenés à parler d'eux-mêmes à la troisième personne, transgressant la distinction entre le niveau extradiégétique (du narrateur) et diégétique (du personnage)³³ : les protagonistes signifient ainsi qu'ils « sont parlés » par quelqu'un d'autre dans la mesure où ils sont les porteurs d'un texte littéraire (qu'ils ne sont toutefois pas en train de lire comme dans certains films de Straub et Huillet, mais qu'ils incarnent à travers costumes et postures).

Ce type d'écarts par rapport aux conventions de représentation de la parole au cinéma procède également dans *Perceval le Gallois* d'une approche proprement ludique : le Jeu de la Passion y est aussi passion pour le jeu. Rohmer lui-même a d'ailleurs exprimé le désir de rester proche des jeux d'enfants : dans un entretien pour *Cinéma 79*, il dit des comédiens du film que « ce sont des gens qui jouent à être Perceval » (cité dans Nussbaumer, 2013 : 251). Julia Nussbaumer rapporte à juste titre cette conception du film à la « feintise ludique partagée » théorisée par Jean-Marie

³¹ Pour la distinction entre voix *in*, *off* et *over*, voir Boillat, 2007 : 23-30.

³² Notons cependant qu'il y a par ailleurs dans *Perceval le Gallois* une voix *over* masculine qui se manifeste brièvement au début de certaines étapes du parcours du héros.

³³ Genette a qualifié cette transgression de « métalepse » ; précisons toutefois qu'elle ne porte ici que sur le verbal, et non sur des univers audiovisualisés et enchâssés (Genette, 1972 : 243-244). Sur la métalepse au cinéma, voir Genette 2004 et Boillat 2012.

Schaeffer, mais on peut se demander si, vraiment, le public du film accepta d'être dans le « partage », car le mode d'adhésion spectatorielle exigé par *Perceval le Gallois* ne va pas de soi. La critique et cinéaste Danièle Dubroux a mis en évidence à la sortie du film de Rohmer cette dimension enfantine dans un article des *Cahiers du cinéma* intitulé « Le rêve pédagogique », dans lequel elle évoque un dispositif postulant un « enfant acteur, selon les conventions démiurgiques en vigueur dans les jeux d'enfants » (Dubroux, 1979 : 43). C'est d'ailleurs sans doute en raison de cet aspect du film que Rohmer soulignait dans le dossier de presse réalisé pour la promotion du film que son objectif a consisté à « la [l'œuvre] rendre d'accès très facile même pour les enfants. »³⁴ On pourrait ajouter que les chants et la mélodie des répliques versifiées de *Perceval* se rapprochent à cet égard des manifestations d'oralité enfantine en contexte ludique auxquelles Zumthor fait référence (Zumthor, 1983 : 92-93).

Il faut à ce titre rappeler la réalisation par Rohmer (qui signe dans ce cas de son vrai nom Maurice Schérer) du court-métrage *Perceval ou le Conte du Graal* (1964) qui constitue, plus de dix ans avant la mise en chantier de *Perceval le Gallois*, l'origine du futur projet de long-métrage de fiction tout en étant pensé au sein du dispositif télévisuel, d'une instance de production spécifique (le département de la Radio-Télévision scolaire) et d'un programme éducatif³⁵. À propos de ses films pédagogiques inscrits dans la série « En profil dans le texte », Rohmer souligna la visée suivante : « L'image ne sert pas à expliquer ou à comprendre le texte, 'l'image sert à mieux écouter', à mieux recevoir un poème de Mallarmé ou *Les Caractères* de La Bruyère. »³⁶. Le discours audiovisuel servirait alors à faire entendre le texte dit, à donner la parole au texte littéraire. Si cette intention se retrouve dans *Perceval le Gallois*, force est toutefois de constater que le court-métrage documentaire, bien qu'il soit accompagné en continu d'un commentaire *over*, instaure un rapport à l'œuvre originale beaucoup moins sous-tendu par une volonté d'afficher la dimension orale en ce qu'il montre avant tout le texte écrit, ainsi que les miniatures d'un manuscrit

³⁴ IMEC, cote RHM 19.10.

³⁵ Entre 1963 et 1970 (jusqu'au succès de *Ma Nuit chez Maud*), alors que le cinéaste ne s'est pas encore imposé avec des réalisations professionnelles en 35mm, Rohmer produira et réalisera pour la télévision pédagogique française une trentaine de programmes destinés à être utilisés en classe de lycée, la plupart portant sur des figures littéraires marquantes (Hugo, Mallarmé, Poe). Voir le coffret DVD *Le Laboratoire d'Éric Rohmer, op. cit.*, ainsi que le livret joint.

³⁶ Bulletin de la RTS n° 72, mai 1968, p. 19, cité dans Fauvel 2012 : 10.

conservé à la Bibliothèque nationale de France (FIG.6-7).

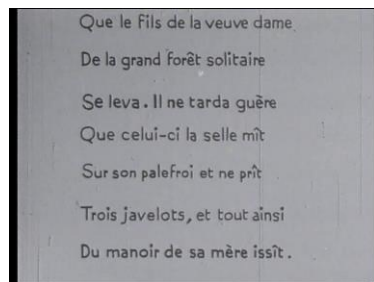


FIGURE 6



FIGURE 7

Par ailleurs, le roman de Chrétien ne se situe pas autant au centre de l'exposé que le titre du court-métrage pourrait le laisser croire : non seulement le film est plus généralement dédié au mythe du Graal (après Perceval, on passe à Lancelot), mais il se présente davantage comme un cours d'histoire que comme un cours de littérature médiévale, quelques scènes du *Conte du Graal* servant à expliquer certaines réalités médiévales (il est question notamment de l'habillement du jeune noble, de l'équipement du guerrier, etc.), à transmettre des connaissances encyclopédiques. La langue est, elle aussi, considérée dans une même optique pédagogique, car l'objectif du film consiste à enrichir le vocabulaire du spectateur en mettant en évidence certains termes. Néanmoins, un extrait du roman reproduit à l'écran en ancien français puis dans une traduction moderne est lu *over* simultanément à son défilement [2'45''-3'50''], puis de nombreux intertitres comprennent des extraits du roman simultanément lu *over*. Le documentaire est principalement composé d'images filmées au banc-titre : la caméra explore alors, comme dans certains « films sur l'art », une surface plane, c'est-à-dire que le profilmique, avant même d'apparaître à l'écran, est déjà une représentation.

On pourrait dire que Rohmer poursuit cette démarche dans *Perceval le Gallois*, mais à partir d'un espace en trois dimensions et d'acteurs et actrices en chair et en os (Fabrice Luchini est d'ailleurs revenu, dans un one-man show qu'il a représenté entre 2006 et 2009, de manière humoristique sur son expérience de comédien interprétant le jeune chevalier)³⁷. La référence iconographique aux miniatures qui prévaudra également pour le film de fiction est posée ici, et même en des termes qui annoncent

³⁷ *Le Point sur Robert* (Yves Angelo, 2008), DVD édité en 2013 par Tôt Ou Tard [39'49''-41'52'' et 44'16''-49'04''].

spécifiquement les choix de décors : « [L]e monde végétal a également inspiré les enlumineurs. Parfois stylisé à l'extrême, l'arbre est toujours présent dans le décor ».

Cette stylisation vaut également, on l'a dit, pour *Perceval le Gallois*, où les décors sont en quelque sorte arrachés à la référence au réel. Enfin, les citations reproduites dans des cartons comprennent fréquemment des verbes déclaratifs, parfois mis en évidence par un italique ou un soulignement (*FIG.8*)³⁸, ce qui témoigne de l'intérêt du cinéaste pour la question énonciative du « Qui parle ? » qui conduira aux propositions inédites de *Perceval le Gallois*.

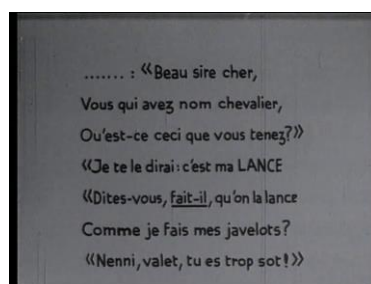


FIGURE 8

Variantes et sources scénaristiques

Pour discuter la manière dont Rohmer adapte l'œuvre de Chrétien de Troyes, l'une des approches consiste à se pencher sur la genèse du film au travers d'états du texte scénaristique disponibles dans le fonds des archives conservé à l'IMEC³⁹. En retournant à des sources primaires, c'est-à-dire en aval de commentaires émis par le cinéaste qui ont été largement repris par la critique (« à tel point que comprendre le film semble se résumer à en expliquer le projet », note Tortajada, 1996 : 116), on peut ainsi s'interroger sur certaines voies possibles envisagées par le réalisateur et scénariste qui n'ont en fin de compte pas été actualisées dans le film, mais qui peuvent être indicelles, en raison de cette exclusion même, des spécificités de certains partis pris de la démarche de l'adaptateur.

Observons de prime abord que le « scénario » de Rohmer, qui correspond pourtant à un stade final de l'écriture, ne souscrit guère aux normes d'écriture d'une

³⁸ Remarquons néanmoins le fait que certains actes de parole sont mis en évidence par l'italique ou le soulignement, ce qui met en évidence la question de l'attribution de la parole.

³⁹ IMEC, Fonds Éric Rohmer, RHM 18.2. Pour une réflexion méthodologique sur la « génétique scénaristique », nous nous permettons de renvoyer à Boillat, 2020.

continuité dialoguée (et a fortiori d'un découpage technique), en accord avec sa conception du scénario qu'il exposera notamment dans la préface à la publication des scénarios (originaux) de ses *Contes moraux* dans la Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma :

J'ai voulu d'emblée qu'ils soient autre chose que des « scénarios » : c'est ainsi que toute référence à une mise en scène cinématographique en est absente. Ils ont eu, dès le premier jet, une apparence résolument littéraire. (Rohmer, 1998 : 7)

Or, l'allure littéraire de ses films tient selon le cinéaste avant tout à l'insertion d'une instance narratrice : « Mon intention, poursuit-il, n'était pas de filmer des événements bruts, mais le récit que quelqu'un faisait d'eux » (*idem*: 10). Pour *Perceval*, où presque chaque personnage se fait aussi le conteur de ses propres actions, le texte consiste principalement en la traduction effectuée par Rohmer du roman de Chrétien, qui précède et régit la « traduction » en images et en sons. Les indications d'ordre technique sont dès lors, comme dans les *Contes moraux*, très discrètes dans le document que nous avons consulté, et ce même s'il semble avoir été utilisé lors du tournage. Il s'agit d'un tapuscrit comprenant des ajouts manuscrits au crayon (notamment la numérotation des plans) qui, de toute évidence, ont été pris en compte dans la version tournée. Le document révèle donc deux étapes distinctes de l'élaboration du film.

Au vu de ce que nous avons dit du film jusqu'ici, il est significatif que les modifications et compléments ne portent pas tant sur le récit que sur la distribution de la parole. En effet, dans la quasi-intégralité du texte, Rohmer a supprimé dans un deuxième temps toutes les occurrences de récitants qui, s'exprimant en prose (style qui n'incombe plus dans le film qu'aux brefs segments interséquentiels en voix *over*) et dans des énoncés faisant office de résumés, assumaient une fonction de narrateurs extradiégétiques. Ces instances ont été en quelque sorte happées dans la diégèse au cours de l'élaboration du film, quel que soit le mode de profération du texte (dit/psalmodié/chanté). Ainsi, à la première page du document, un récitant se référait dans une séquence pré-générique à Chrétien dans un texte qui reprend à la troisième personne le prologue du roman ; le texte et les corrections manuscrites apportées par Rohmer sont les suivants :

~~Récitant~~ Perceval (ouvrant le livre) : « Vous allez ouïr le meilleur conte qui fut conté en cour royale, tel que l'a rimé, ~~en l'an de grâce 1190~~ il y a huit siècles, le poète Chrétien de Troyes : le conte du Graal, ou le roman de : Perceval ~~Le Gallois~~.

L'intégralité de cet extrait passe à la trappe dans le film (au profit d'une entrée immédiate dans la diégèse filmique, fût-ce par l'intermédiaire d'une chanteuse et de musiciens dont le statut est « juxtadiégétique »)⁴⁰, mais les modifications apportées au texte dactylographié sont en elles-mêmes révélatrices de l'intention de donner la parole au héros qui fait lui-même référence à son créateur et à l'œuvre dans laquelle il apparaît – Rohmer ajoute au crayon le commentaire marginal « Je serai Perceval / Moi Gauvain » que l'on peut lire comme une référence à la dimension ludique du « faire comme si » –, d'instaurer entre le protagoniste et le public un régime d'adresse et, enfin, de souligner l'ancrage dans la situation d'énonciation grâce à un déictique temporel (« il y a huit siècles ») qui situe la réplique, dans les termes de Benveniste, plus du côté du *discours* que de *l'histoire*. Cette parole liminaire fait office d'invitation à « jouer le jeu ».

Soucieux de préciser que Chrétien a « rimé » le texte (plutôt que de dire qu'il l'a « écrit »), Rohmer assoit dès ce prologue l'importance à venir de l'oralité, puisque le contenu de cette réplique aurait tout aussi bien pu faire l'objet d'une mention écrite lue intérieurement par le spectateur. Toutefois, cette séquence est suivie d'un générique qui, à ce stade, est prévu sous la forme d'une monstration de pages du livre. Ce choix d'exhiber l'écrit s'inscrit quant à lui à la fois dans une démarche plus classique de valorisation du patrimoine littéraire⁴¹ et dans la filiation du court-métrage documentaire consacré au *Conte du Graal*.

La transformation d'une figure de récitant en un personnage s'adressant aux autres individus de la fiction s'observe de manière systématique dans les annotations de l'ensemble de ce document. En effet, tous les fragments récurrents de textes en prose

⁴⁰ L'adjectif « juxtadiégétique » a été proposé par Metz (1991 : 54). Rohmer tient en effet dans presque tous ces films à montrer la source de la musique : si Rohmer interrompt pour ce film sa collaboration avec le compositeur Antoine Duhamel, c'est parce que ce dernier « entend écrire une *musique de film*, ce qui est aux antipodes de la philosophie rohmérienne : jamais de musique de film, mais une musique dans le film, représentée comme un fragment de réalité au même titre que les visages, les paysages, les objets » (De Baecque et Herpe, 2014 : 281).

⁴¹ On peut penser notamment au générique du *Rouge et le Noir* (Claude Autant-Lara, 1954), film typique de la « Qualité française » (voir Boillat, 2016).

attribués à des récitants font l'objet de biffures, ces derniers étant remplacés, par exemple à la page 12, par le chœur des servantes (le terme choisi pour désigner les chanteuses fait référence à leur rôle dans le monde de la fiction). Ce parti pris de diégétisation des instances énonciatives implique d'une part la suppression de l'apparition à l'écran du roman de Chrétien de Troyes (qui était occasionnellement feuilleté par le récitant), d'autre part un remaniement du texte qui va au-delà de la transposition de la prose en vers : à côté de chaque mention du récitant qu'il a barrée, Rohmer rédige dans la marge gauche du document un autre texte – plus proche de celui du roman, puisque les répliques du récitant extradiégétique se présentaient sous la forme d'un résumé – en redistribuant le contenu sur différents personnages. Ainsi, l'intégralité des paroles proférées dans le monde du film est en vers et relève d'une pratique strictement citationnelle visant à faire entendre le texte de Chrétien, au risque de moins orienter le spectateur contemporain dans le récit comme le faisait le récitant, qui endossait le rôle d'un guide.

Un seul moment fait exception dans le film au niveau de la présence d'un narrateur : c'est celui de la bifurcation du récit de Perceval sur celui de Gauvain. Ce changement de mode où l'on passe du héros Perceval (qui assumait une bonne part du récit) à Gauvain (dont l'histoire est plus ouvertement médiatisée par la légende) participe d'une distinction entre les deux parties du film, et confère à cette séquence de relais un rôle-clé. Il s'agit d'un moment-pivot où Perceval, après un monologue, dit se consacrer à la suite de sa quête et quitte le champ.

Cette transition constitue une rupture forte de l'unité du récit, aussi bien dans le roman que dans le film. Or elle constitue précisément le lieu d'une transformation opérée par Rohmer sur le texte source. Si l'on examine le scénario, on remarque en effet que l'articulation des deux pistes narratives a été retravaillée : le cinéaste a réécrit l'intégralité du passage au crayon sur la page de gauche (page blanche, puisque le scénario n'est imprimé que sur le recto). En codicologie, on qualifierait cette pratique d'ajout postérieur au manuscrit sur feuillet resté vierge.

Au vu de son statut de greffe matérielle dans le document scénaristique, ce passage a attiré notre attention. Il nous est alors apparu que Rohmer, en contradiction avec le discours qu'il a tenu à propos de la fidélité absolue du film au *Conte du Graal*, opère ici un changement de source. Le texte inséré à la main par Rohmer reprend bien

des vers de Chrétien de Troyes, mais ceux-ci sont en fait tirés d'un autre roman, *Le Chevalier au Lion*⁴². Rohmer a donc, en quelque sorte, interpolé dans *Le Conte du Graal* (ou plus exactement dans *Perceval le Gallois*) un passage de cet autre célèbre roman de la Table Ronde – un carton du générique indiquant d'ailleurs « Texte de Chrétien de Troyes » et non « D'après le Conte du Graal », on ne peut pas prendre ici le scénariste et réalisateur en défaut. Pour assurer une telle « jointure », un aménagement sous la forme de vers de raccord est nécessaire.

C'est pourquoi l'énoncé qui précède et qui suit immédiatement l'emprunt, dépourvu de rimes et d'octosyllabes, n'a aucun équivalent dans les sources, ni dans le *Conte du Graal*, ni dans le *Chevalier au Lion*, et constitue par conséquent l'un des rares énoncés du film qui échappent au statut de citation (à l'instar notamment du chant en latin de la dernière séquence). Le spectateur n'a pas conscience d'un changement de source, ce dernier étant rendu imperceptible dans le film et n'ayant à notre connaissance jamais été évoqué par le cinéaste. Cette interpolation soigneusement passée sous silence témoigne cependant du fait que même lorsque Rohmer se permet de déroger quelque peu à la règle d'une fidélité absolue à la lettre du texte original, il maintient la pratique citationnelle sur laquelle se fonde *Perceval le Gallois*. C'est pourquoi la séquence d'une durée de dix minutes qui clôt le film après plus de deux heures se démarque de tout ce qui la précède dans la mesure où ce qu'elle représente et ce qu'y disent les protagonistes – dans un texte chanté en langue latine qui se distingue du « roman » (caractérisé dans son sens étymologique par la langue vulgaire) – ne prend pas sa source dans l'œuvre de Chrétien de Troyes.

⁴² Le passage emprunté correspond à une description qui intervient au moment où Gauvain, figure solaire et compagnon d'Yvain, rencontre Lunete, figure féminine lunaire : *Chil qui des chevaliers fu sire | Et qui seur tous fu renommés | Doit bien estre soleil clamés. | Pour monseigneur Gavain le di, | Que de lui est tout autressi | Chevalerie enluminee | Com li solaus la matinee | Espant ses rais, et clarté rent | Par tout les lieux ou il resplent* (*Le Chevalier au Lion*, éd. David F. Hult, v. 2400-2408, dans Michel Zink et alii, Chrétien de Troyes. *Romans suivis des Chansons, avec, en appendice, Philomena*, Paris, Librairie Générale Française, 1994). Ainsi sont transposés ces vers dans le rajout manuscrit du scénario annoté de *Perceval le Gallois* : « Qui des chevaliers fut le sire | Qui le meilleur fut proclamé | Et doit être soleil clamé | Pour Monseigneur Gauvain le dis | Car grâce à lui fut tout ainsi | Chevalerie illuminée | Comme soleil la matinée | Ouvre ses rais et clarté rend | Par tous les lieux où il s'épand » (IMEC, Fonds Éric Rohmer, RHM 15.3, *Perceval le Gallois*, scénario [1978], p. 75b).

Les Mystères en conclusion : dévoilement d'un système énonciatif « des premiers temps »

En une seule phrase, le narrateur *over* de *Perceval* informe le spectateur qu'« ici, le conte se tait de Messire Gauvain, et revient à Perceval ». Cette ultime partie du récit filmique raconte après une ellipse de cinq ans comment Perceval, un Vendredi Saint, se rend chez un ermite auprès duquel il se confesse. Ce versant religieux de l'initiation du héros fait écho à l'une des recommandations formulées par sa mère au début du récit romanesque, lorsqu'elle apprend à son fils inculte qui est le Christ, et lui dit qu'il porta une couronne d'épines et fut crucifié (CG, v. 544-555). Rohmer n'a pas conservé ces répliques de la mère mais en déploie le contenu à la toute fin du film par l'ajout d'une séquence à valeur symbolique inventée par lui et qui résulte, comme l'a souligné De la Bretèque, d'une interprétation chrétienne du Graal qui « a pour elle l'autorité d'un certain nombre de commentateurs et, surtout, le fait que dès le XIII^e siècle, des auteurs ont infléchi la légende mystérieuse dans une série de continuations » (De la Bretèque, 2015 : 140). La conclusion du film se présente sous la forme d'une représentation d'une Passion dans laquelle l'acteur qui incarne Perceval joue le rôle de Jésus (sans que nous ne voyions Perceval se prêter à interpréter un rôle)⁴³. Cette séquence est présentée ainsi dans le scénario (p. 74-75) :

La chapelle s'est remplie d'une foule de fidèles qui viennent assister à l'office du Vendredi Saint. Les différentes stations du Chemin de Croix sont figurées sous forme de tableaux vivants où le rôle du Christ est tenu par le comédien qui joue Perceval.

Cet hymne est chanté en forme d'« organon », de manière de plus en plus animée et pathétique, jusqu'au coup de tonnerre final qui accompagne la mort du Christ sur la croix...

(...)

Puis le jour se lève. Perceval sort de sa méditation. Il se redresse. Plus de chapelle, ni d'ermitage. Il est seul au milieu de la vaste lande. Il se remet sur son cheval et

⁴³ Sans doute cette idée d'assimiler Perceval à Jésus s'inspire-t-elle du *Parsifal* wagnérien : « La relation de Parsifal et de Kundry semble alors reproduire celle de Jésus et de Marie-Madeleine. Cette identification est particulièrement accusée dans la mise en scène originale de Bayreuth, où les acteurs prennent l'apparence et les attitudes de l'imagerie pieuse. Parsifal, en particulier, une fois dépouillé de son armure noire, en robe de bure, avec sa barbe et ses cheveux longs, évoquait irrésistiblement Jésus, quoique Wagner se défendît (...) de voir dans Parsifal un nouveau Christ » (Olivier, 2003 : 13).

s'éloigne (...).

La comparaison de cet extrait de texte scénaristique avec le film ainsi que la formulation pour laquelle opte Rohmer appellent plusieurs remarques. Premièrement, la foule des fidèles sera, en fin de compte, absente à l'écran, le cadrage se concentrant sur l'espace scénique sans aucun avant-plan (la caméra, placée à la hauteur du proscenium, filme le plus souvent Jésus et les autres personnages de manière frontale). On peut concevoir cette suppression comme le résultat de restrictions budgétaires puisque la monstration de ces fidèles eût exigé l'engagement de figurants et la confection de costumes supplémentaires, mais il n'en demeure pas moins qu'en raison de l'éviction d'un public diégétique, la représentation en devient plus ostensiblement et plus directement adressée au spectateur du film.

Deuxièmement, le scénariste se réfère aux Mystères de la Passion représentés sous la forme de tableaux vivants : le film s'inscrit dans cette filiation, mais en prenant plus spécifiquement comme référence non les reproductions inanimées d'œuvres picturales, mais les Jeux de la Passion du Christ. Certes le spectacle circonscrit à l'intérieur du film (qui, à l'instar de ce dernier, se déroule dans un espace circulaire)⁴⁴ n'est pas aussi grandiose que ceux de Oberammergau, mais il se caractérise néanmoins par un dynamisme des corps en mouvement, emportés par le rythme du chant (alors que les protagonistes agissants demeurent muets) : J. T. Grimbert en a d'ailleurs souligné l'efficacité sur le spectateur⁴⁵. Troisièmement, Rohmer utilise le terme d'« organon », dont la référence à la théorie dramaturgique de Bertolt Brecht est évidente, et fait pleinement sens dans ce contexte.

On a vu combien les choix esthétiques et discursifs de *Perceval le Gallois* ont été reçus comme des effets de distanciation brechtienne. Dans son introduction au *Petit organon*, Jean-Marie Valentin fait significativement remonter pour partie la conception de Brecht à la tradition « du théâtre religieux, luthérien et catholique (jésuite), soucieux de proposer des modèles de vie, les *vitae sanctorum* prenant avec la Contre-Réforme le

⁴⁴ Anne Surgers fait à propos du « théâtre en rond » l'hypothèse suivante : « Les différents temps de la narration des mystères et des miracles étaient fragmentés dans différentes mansions. [...] [I]l est probable que le théâtre des mystères et des miracles de la fin du Moyen Âge trouvait place dans un espace à ciel ouvert matériellement délimité, si ce n'est clos, plus ou moins vaste, préexistant ou non à la représentation » (Surgers, 2000 : 60).

⁴⁵ « Visually and dramatically it is a tour de force » ; « the Passion Play [is] interesting in terms of pure spectacle » (Grimbert, 2000 : 39-40).

relais des Jeux de la Passion » (Brecht, 1999b : 9). Toutefois, Brecht distingue les « effets anciens de distanciation » de ceux qu'il entend lui-même mettre en œuvre, les procédés utilisés par le théâtre antique et médiéval obéissant selon lui quant à eux à une « technique reposa[nt], plutôt plus que moins que celle visant à l'identification, sur une base de suggestion hypnotique » (Brecht, 1999a : 206). En prévoyant un crescendo dans le pathos, le scénariste se situe indubitablement du côté de l'ancien, même s'il rejoint par là, dans le champ du cinéma, des pratiques modernes.

Enfin, le scénario prévoyait que Perceval sortît de sa « méditation », comme si la séquence avait été rêvée par lui. Or le film ne retient pas l'idée d'une telle subjectivisation, et ne revient au chevalier – sans lien explicite aucun avec le Christ – que dans un unique plan en panoramique qui suit Perceval à cheval, jusqu'à ce qu'il sorte du champ et que le décor devienne le fond du générique de fin. Il ne s'agit ici ni d'une vision ni d'un rêve, mais d'une interpolation discursive assumée.

Dans cette séquence, la représentation filmique intègre un dispositif scénique – véritable *théâtre de l'oralité* – inscrit dans une tradition liturgique dont on observe qu'il constitue à plusieurs titres un modèle pour le film (scène circulaire, présence d'un récitant, dissociation entre les sujets de la parole et les personnages agissants, nature conventionnelle de décors minimalistes, etc.)⁴⁶. Le rapport entre les voix des prêtres et la scène de la Passion (FIG.9-10) correspond à celui qui a régi les relations entre voix et actions visualisées durant l'ensemble du film : les voix de chacun des quatre prêtres qui se dressent à l'avant-plan, filmés dans un espace que ni le cadrage ni le montage ne permet de situer par rapport à l'espace scénique, sont prêtées respectivement à Jésus, à Ponce Pilate et au « narrateur » auquel incombent les « didascalies ». Pour les moments non dialogués ou les paroles rapportées à un collectif (celui des prêtres qui condamnent Jésus), ces quatre voix se joignent dans un chant choral qui ponctue les différentes phases du récit biblique. Ainsi le principe de dissociation entre acteur agissant et acteur parlant se voit-il inscrit dans une tradition de représentation audiovisuelle qui remonte au Moyen Âge.

⁴⁶ Certes, les personnages de *Perceval le Gallois* ne sont pas muets comme ceux de la Passion telle que le cinéaste la représente. Toutefois, l'importance conférée dans le film à la gestuelle conduit parfois, comme l'a souligné Rohmer, à un style de jeu « à la Buster Keaton » (*cité dans* Nussbaumer, 2013 : 253).



FIGURE 9



FIGURE 10

La revendication par Rohmer d'une filiation avec ce type de représentations religieuses explicite les parentés qui unissent les interactions entre voix et image dont son film procède et la pratique du boniment du cinéma des premiers temps. Dans un article sur les Passions filmées, Isabelle Raynauld a d'ailleurs suggéré ce rapprochement :

Retournons momentanément, grâce à une énorme ellipse temporelle, aux traditions de mise en scène théâtrale de la Passion du Christ au Moyen-Age, et notamment aux Mystères représentés en France. Les similitudes entre le rôle du récitant lors des représentations des Mystères et celui du bonimenteur aux débuts du cinéma sont fort intéressantes à rappeler. (Raynauld, 1992 : 137)

Rohmer ne revient donc pas seulement aux origines du roman, mais aussi aux premiers temps du cinématographe, à l'époque des projections bonimentées (entre 1895 et 1914 environ). Il propose bien une immersion dans un monde, mais sur un ton ludique qui s'accorde à la naïveté du héros et à l'aune de conventions empruntées à d'autres dispositifs spectaculaires – Stella Dagna parle à propos du film de Rohmer d'un « *viaggio a ritroso nella storia dei modi di rappresentazione artistica* » (Dagna, 2007 : 54), ou à une époque où le cinéma, dans le sillon des spectacles de lanterne magique, était un lieu d'expression de la voix vive.

Une telle résurgence de pratiques aujourd'hui rattachées au « cinéma des attractions » (1895-1915) s'observe également au niveau de l'image en quelques passages où le film invite le spectateur à adhérer, à travers le regard du naïf Perceval, à une forme d'émerveillement⁴⁷. Dans ces séquences, les effets visuels s'inscrivent ouvertement dans la filiation du cinéma des débuts : l'évanouissement progressif du

⁴⁷ En ce qui concerne les affinités du film de Rohmer avec le conte merveilleux, voir Nussbaumer, 2013.

château du Roi Pêcheur [1h17'55''-1h18'00''] puis l'apparition et la disparition soudaines de la Demoiselle Hideuse [1h18'11'' ; 1h20'36''] s'apparentent aux effets des trucages par substitution de Georges Méliès, la figuration sous la forme d'un dessin animé de l'oiseau blessé qui laisse dans la neige des gouttes de sang évoquant à Perceval les joues vermeilles de Blanchefleur (dont le visage apparaît en surimpression) [1h27'14''-1h27'40''] s'inscrit dans la filiation des films hybrides (prises de vues réelles/animation) de Winsor McCay au début des années 1910 (voir Massuet, 2017) et la couleur jaune vive ajoutée en postproduction sur les images du Graal lorsque le calice est porté à deux reprises lors d'une procession sous le regard de Perceval [1h13'48''-1h16'03'] offre un résultat analogue au coloriage au pochoir pratiqué durant l'époque muette, et en particulier dans des films spectaculaires comme les Passions filmées (Boillat et Robert, 2016). Dans de tels passages qui relèvent du subjectif ou du merveilleux (ce dernier étant atténué par rapport au roman dans la scène chez le Roi Pêcheur, comme l'a noté Nussbaumer, 2013 : 255), l'image est à la fois exhibée dans sa visualité pure et mise à distance en tant que représentation d'un autre temps. Rohmer reconduit dans ces cas avec l'image la démarche esthétique qui est la sienne au niveau du rapport instauré par son film (et sa traduction) avec le texte original, caractérisé par un entre-deux entre immersion ludique d'une part et distanciation de l'autre. Dans *Perceval le Gallois*, la référence à des dispositifs *autres* fait écran à l'absorption du spectateur dans la diégèse filmique sans interdire une forme de complicité résultant des singularités de la profération orale du texte.

Références bibliographiques

ALBERA François, TORTAJADA, Maria (2004). « L'Épistémê '1900' », dans André Gaudreault *et alii* (dir.), *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle*. Lausanne : Payot, pp. 45-62.

ALTMAN, Rick (2000). « Technologie et textualité de l'intermédialité », *Sociétés & Représentations*, n° 9, pp. 11-19.

BARONI, Raphaël & GUNTI, Claus (2020). *Introduction à l'étude des cultures numériques. La transition numérique des médias*. Paris : Armand Colin.

BAUMGARTNER, Emmanuèle (1999). *Chrétien de Troyes. Le Conte du Graal*, Paris : PUF.

BESSON, Anne (2015). *Constellations. Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*. Paris : CNRS Éditions.

BESSON, Anne & MANFRIN, Frédéric (2019). *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 59 (« World-building »).

BLON Philippe & VENAULT, Philippe (1979). « *Perceval le Gallois*. Rencontre avec Éric Rohmer et Jacques Le Goff », *Ça cinéma* 17, 1979, pp. 3-25.

BOILLAT, Alain (2007). *Du bonimenteur à la voix-over. Voix-attraction et voix-narration au cinéma*. Lausanne : Antipodes.

BOILLAT, Alain (2012). « *Stranger than Fiction* : Métalepse de Genette et quelques univers filmiques contemporains », *Cinéma & Cie. International Film Studies Journal*, n° 18, pp. 21-31.

BOILLAT, Alain (2016). « L'adaptation du *Rouge et le noir* (1954) par Claude Autant-Lara. Procès, processus, procédés », *Écrans*, 1 (5) pp. 135-169.

BOILLAT, Alain (2020). *En cas de malheur, de Simenon à Autant-Lara (1956-1958). Essai de génétique scénaristique*. Genève : Droz.

BOILLAT Alain & ROBERT, Valentine (2016). « Tableau Variation in Early Cinema: *Life and Passion of Christ* (Pathé, 1902-1905) », dans David J. Shepherd (dir.), *The Silents of Jesus in the Early Cinema (1897-1927)*. New York : Routledge, pp. 24-59.

BURCH, Noël (1991). *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*. Paris : Nathan.

BUSCHINGER, Danielle, LABIA Anne & POIRION Daniel (1987). *Scènes du Graal*. Paris : Stock.

CAÏRA, Olivier (2007). *Jeux de rôle. Les forges de la fiction*. Paris : CNRS Éditions.

DAGNA, Stella (2007). « Lo straniamento ingenuo. *Perceval le Gallois* di Éric Rohmer », *Doctor Virtualis*, n° 6, pp. 51-64.

DE BAECQUE, Antoine & HERPE, Noël (2014). *Éric Rohmer : biographie*. Paris : Stock.

DE BARONCELLI, Jean (1978). « Le Moyen Âge dans un film d'Éric Rohmer », *Le Monde*, 13.10.1978.

DE LA BRETEQUE, François Amy (2013). « Éric Rohmer et son rapport à l'histoire, en particulier dans ses tragédies de l'Histoire », dans Sylvie Robic et Laurence Schifano (dir.), *Rohmer en perspectives*. Paris : Presses Universitaires de Paris Ouest.

DE LA BRETEQUE, François Amy (2015). *Le Moyen Âge au cinéma : panorama historique et artistique*. Paris : Armand Colin, 2015.

DUBROUX, Danièle (1979). « Le rêve pédagogique », *Les Cahiers du cinéma*, n° 299, pp. 42-43.

DUMONT, Hervé (2018). *Les Chevaliers de la Table Ronde à l'écran. Un mythe à l'épreuve du temps*. Paris/Lausanne : Guy Trédaniel Cinémathèque suisse.

DURAFOUR, Jean-Michel (2011). « L'idiot du filmage. *Les Onze Fioretti de Saint François*

d'Assise, Roberto Rossellini (1950), *Perceval le Gallois*, Éric Rohmer (1978) », *Vertigo*, n° 40, pp. 6-16.

FAUVEL, Philippe (2012). « L'homme, les images et le cinéma d'Éric Rohmer », dans *Laboratoire d'Éric Rohmer, un cinéaste à la télévision scolaire*. Paris : CNDP-CRDP.

GAUDREAU, André & GAUTHIER, Philippe (2011). « De la nouveauté des Passions filmées du cinéma des premiers temps. Ou : comment faire du neuf avec du vieux... », dans Alain Boillat *et alii* (dir.), *Jésus en représentations*. Gollion, Infolio, pp. 173-189.

GAUDREAU, André & MARION, Philippe (2000). « Un média naît toujours deux fois », *Sociétés & Représentations*, n° 9, pp. 21-36.

GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris : Seuil.

GRISOLIA, Michel, « Les douceurs du Moyen Âge », *Le Nouvel Observateur*, n° 697, 21-26 mars 1978, pp. 66-67.

GUNNING, Tom (1992). « Passion Play as Palimpsest : The Nature of the Text in the History of Early Cinema », dans Roland Cosandey *et alii* (dir.), *Une invention du diable ? Cinéma des premiers temps et religion*. Sainte-Foy/Lausanne : Presses universitaires de Laval / Payot Lausanne, pp. 102-111.

KUNZLE, David (1973). *History of the Comics Strip. Volume 1, The Early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press.

LACASSE, Germain (2000). *Le Bonimenteur de vues animées : le cinéma muet entre tradition et modernité*. Québec / Paris : Nota Bene / Méridiens Klincksieck.

LACASSE, Germain *et alii* (2016). *Dialogues avec le cinéma. Approches interdisciplinaires de l'oralité cinématographique*. Montréal : Nota Bene.

MASSUET, Jean-Baptiste (2017). *Le Dessin animé au pays du film : quand l'animation graphique rencontre le cinéma en prises de vues réelles*. Rennes : PUR.

METZ, Christian (2001). *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris : Méridiens Klincksieck.

MURRAY, Janet (1997). *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace*. New York : Simon and Schuster.

NUSSBAUMER, Julia (2013). « Conte et merveille dans *Perceval le Gallois* d'Éric Rohmer », dans Sylvie Robic et Laurence Schifano (dir.), *Rohmer en perspectives*. Paris : Presses universitaires de Paris Ouest, pp. 247-260.

PANDOLFO, Anne-Caroline & RISBJERG, Terkel (2016). *Perceval*. Bruxelles : Le Lombard.

RAYNAULD, Isabelle (1992). « Les scénarios de la Passion selon Pathé (1902-1914) », dans Roland Cosandey *et alii* (dir.), *Une invention du diable ? Cinéma des premiers temps et religion*.

Sainte-Foy/Lausanne : Presses universitaires de Laval / Payot Lausanne, pp. 131-141.

ROHMER, Éric (1998). « Avant-propos », dans *Six contes moraux*. Paris : Cahiers du Cinéma, pp. 7-13.

RYAN, Marie-Laure (2001). *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore : Johns Hopkins University Press.

SERCEAU, Michel (2000). *Éric Rohmer : les jeux de l'amour, du hasard et du discours*. Paris : Cerf.

SURGERS, Anne (2000). *Scénographie du théâtre occidental*. Paris : Nathan.

TORTAJADA, Maria (1996), « L'exception médiévale. *Perceval le Gallois* d'Éric Rohmer », *Equinoxe*, n° 16 (« Lire le Moyen Âge ? »), pp. 115-130.

WISE, Naomi (1979-1980). « Perceval by Eric Rohmer », *Film Quarterly*, Winter 1979-1980, vol. 33, n°b2, pp. 48-51.

ZUMTHOR, Paul (1980). « Le *Perceval* d'Éric Rohmer : note pour une lecture », *Revue des sciences humaines*, n° 177, pp. 119-124.

ZUMTHOR, Paul (1983). *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil.