

2008

## Le Hussard sur le toit: du roman à l' écran

Driss AISSAOUI

*Université Dalhousie, Canada*

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/dirassat>



Part of the [Comparative Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

AISSAOUI, Driss (2008) "Le Hussard sur le toit: du roman à l' écran," *Dirassat*: Vol. 13 : No. 13 , Article 13.  
Available at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/dirassat/vol13/iss13/13>

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in *Dirassat* by an authorized editor. The journal is hosted on [Digital Commons](#), an Elsevier platform. For more information, please contact [rakan@aarj.edu.jo](mailto:rakan@aarj.edu.jo), [marah@aarj.edu.jo](mailto:marah@aarj.edu.jo), [u.murad@aarj.edu.jo](mailto:u.murad@aarj.edu.jo).

---

## Le Hussard sur le toit: du roman à l' écran

### Cover Page Footnote

(1) Parmi les critiques favorables on peut mentionner Marie-Claude Arbaudie (Lire) septembre 1995, Sophie Cherer (a fait un reportage), Jean - Claude Charlet (parle d'événement de l'année 95); Florence M. C. Nguyen (Rappeneau le magnifique). (2) A ceux qui fustigent le travail de Rappeneau, il convient de rappeler que bien avant Rappeneau, une pléiade d'illustres cinéastes ont vainement tente de porter sur l'écran la magnifique oeuvre du Hussard de Jean Giono. De Marcel Pagnol a Luis Bunuel en passant par Costa Gavras, ils furent nombreux a s'attaquer périlleusement au projet. Merne Giono en personne qui avait caresse le rêve de donner a ses personnages le souffle cinématographique qu'ils méritaient, a du s'avouer vaincu. Pourtant, Rappeneau s'entête et finit par gagner son pari. Et quelle ambition! Fort de son Cyrano, il attaque courageusement le livre de Giono.

## *Le Hussard sur le toit : du roman à l' écran*

*Driss EISSAOUI*  
*Université Dalhousie*  
*Halifax (Nouvelle-Ecosse)*

### **Critique de l'adaptation de Rappeneau:**

*Le Hussard sur le toit*, film de Jean -Paul Rappeneau réalisé à partir du roman de Giono qui porte le même titre, est bien reçu à sa sortie sur les écrans en France en 1995, les critiques ayant pour leur majorité acclamé le travail du cinéaste français<sup>(1)</sup>. Mais le succès n'est pas unanime. Quelques voix discordantes se font entendre. Ainsi lit-on sous la plume de Pascal Faber: "Voilà une adaptation romanesque qui aurait pu être plus rythmée et bien mieux interprétée". Considérant que le travail de Jean -Paul Rappeneau est à moitié réussi, il précise: "On se retrouve au final devant un film épique qui aurait pu être bien plus envoûtant"<sup>(2)</sup>. "Le réalisateur, ajoute-t-il, (...) s'embourbe quelque peu dans un lyrisme inutile". Au-delà du débat autour de la réussite ou de l'échec du travail de Rappeneau, les remarques de ce genre rappellent les réticences que soulève bien souvent la transposition d'une œuvre romanesque à l'écran et relancent la réflexion sur ce que devraient être les critères d'évaluation d'une telle entreprise. Croyant, comme le souligne Gérard Betton dans son livre *Esthétique du cinéma*, que "la mise en

(1) Parmi les critiques favorables on peut mentionner Marie-Claude Arbaudie (Lire) septembre 1995, Sophie Cherer (a fait un reportage), Jean - Claude Charlet (parle d'évènement de l'année 95); Florence M. C. Nguyen (Rappeneau le magnifique).

(2) A ceux qui fustigent le travail de Rappeneau, il convient de rappeler que bien avant Rappeneau, une pléiade d'illustres cinéastes ont vainement tenté de porter sur l'écran la magnifique œuvre du Hussard de Jean Giono. De Marcel Pagnol à Luis Bunuel en passant par Costa Gavras, ils furent nombreux à s'attaquer périlleusement au projet. Même Giono en personne qui avait caressé le rêve de donner à ses personnages le souffle cinématographique qu'ils méritaient, a dû s'avouer vaincu. Pourtant, Rappeneau s'entête et finit par gagner son pari. Et quelle ambition! Fort de son Cyrano, il attaque courageusement le livre de Giono.

forme cinématographique est une re-création”<sup>(3)</sup>, nous estimons que le propre d’une adaptation devrait consister à traduire l’esprit du texte originel et non pas à tenter un impossible transfert d’une réalité essentiellement verbale vers un monde où se mêlent voix et images. Le chemin qui mène du roman à l’écran est généralement parsemé d’embûches.

En pensant à adapter *Le Hussard*, Rappeneau commence par céder à l’angoisse de l’échec, les obstacles à surmonter lui paraissant plus importants que les possibilités de réussite. Le gros problème est que le roman de Giono présente une lacune quant aux ressorts dramatiques pouvant garantir le succès d’un travail cinématographique<sup>(4)</sup>. Pour adapter l’inadaptable, il faut à tout prix bousculer le roman sans pour autant l’amputer de ce qu’il a d’essentiel. Il s’agit donc d’inventer une action qui puisse conférer à l’histoire une intrigue permettant de la resserrer et de lui donner une tension dramatique. Ainsi se dessine l’idée d’une intrigue politico-policrière puisée chez Giono lui-même, dans son texte *Angelo* qui constitue une première mouture du *Hussard*. La version filmique met alors en scène “des agents autrichiens venus d’Italie à la recherche d’un groupe de carbonari réfugiés en Provence. Angelo, fuyant Aix pour prévenir ses amis piémontais, se retrouve sur les routes infestées par le choléra”. Ce choix d’une intrigue recentrée autour d’un fil conducteur rend nécessaire un autre changement: pour que le héros puisse intéresser davantage le public du cinéma, habitué à des ingrédients plus au goût plus relevé, il fallait lui trouver un *alter ego* féminin qui puisse susciter chez lui un désir amoureux. Pour ce faire, Rappeneau n’est pas obligé de chercher bien loin. Le roman de Giono lui fournit un personnage qui répond à ce profile: Pauline.

(3) Gérard Betton, *Esthétique du cinéma*, Paris, PUF, coll. *Que sais-je?* 1994, p. 123.

(4) Jean- Paul Rappeneau a longtemps été convaincu qu’un cinéaste devait être l’auteur de ses films. “Mais avec *Cyrano*, explique-t-il, je me suis rendu compte que l’idée de métamorphoser en films les livres qui ont été (s)es grandes émotions de jeunesse stimulait mon imagination et ma créativité”. Pourtant entre *Cyrano*, et le *Hussard*, il ya une grande différence en matière de ressorts dramatiques. “*Cyrano*, explique Rappeneau, c’était le comble du théâtre, beaucoup de dramaturgie, de mots, mais pas d’images. *Le Hussard*, au contraire, est une longue errance, pas de dramaturgie, de mots mais des images extraordinaires, des espaces, une nature qui joue un rôle central”.

Un petit problème cependant. Dans le roman, la rencontre des deux héros ne se fait qu'à la page 300, moment tardif qui laisse Angelo solitaire pendant plus de la moitié de l'histoire. En connaissance du public du grand écran, Rappeneau prend la liberté d'agir sur le texte source: il fait avancer cette rencontre en la plaçant au début de l'histoire.

Conscient que le succès de son entreprise ne peut se faire qu'au prix d'une petite trahison<sup>(5)</sup>, le cinéaste forge un slogan qui lui donne bonne conscience et qui le libère de l'emprise qu'exerce sur lui l'auteur qui l'inspire. "Pour rendre hommage à Giono, dit-il, j'ai dû l'oublier". A un alignement absolu sur l'œuvre originelle, il substitue alors une sorte de fidélité spirituelle qui consiste moins à "être fidèle au romancier qu'à recréer les émotions suscitées par le roman". Le véritable défi est de "retrouver les pulsations du texte par la mise en scène.

Il paraît légitime, à la lumière de cette restriction avouée du concept de fidélité, de se demander: qu'est-ce qui constitue la quintessence du roman de Giono et génère les émotions ou les pulsations dont parle notre cinéaste? Nous dirons d'emblée que c'est le climat général. Nous entendons par-là les circonstances socio-historiques dans lesquelles les personnages sont appelés à agir. Il se précisera au fil de l'analyse de certains données du roman, transposées habilement dans le film de Rappeneau, que dans la vision du monde gionienne ces conditions<sup>(6)</sup>, faites d'un désordre généralisé où se mêlent choléra et révolution, loin de représenter un cadre figé qui tient lieu de toile de fond, constituent une sorte de matrice qui fonde les actions des personnages, suggère leur profile psychologique, règle les rapports qui existent entre eux et, pour tout dire, confère sa logique au récit.

(5) Rappeneau n'a pas tout changé, puisqu'il garde l'essentiel: la Provence d'abord, qu'il a traitée, comme Giono, non comme simple décor mais comme un personnage à part entière. Une Provence imaginaire, rêvée, réinventée, comme celle de Giono, à partir d'un collage de plus de 90 lieux différents dans lesquels le film a été tourné durant six mois. Le cinéaste est également resté fidèle à l'esprit légendaire du livre, son côté picaresque, romanesque: tout comme l'œuvre originelle, roman de formation, le film est lui aussi le récit d'un itinéraire initiatique.

(6) Le choléra de 1838 qui désole la haute Provence entre Aix et les Alpes.

### Un chaos dynamisant: le choléra

Dans le roman de Giono ainsi que dans sa version filmique, se dégage une impression d'apocalypse générée par les effets conjugués du choléra et des bouleversements qu'il cause. Les cadavres, les gémissements, la puanteur, le roulement des chariots, le grésillement de bûchers, le déplacement massif des populations, tout cela donne à l'épidémie une allure de fin du monde ou d'une guerre qui n'épargne personne. Les propos suivants de Béatrice Bonhomme sont significatifs à cet égard:

“L'apocalypse fait irruption dans la réalité la plus quotidienne et la plus banale. Dans le Hussard sur le toit, l'évocation de l'épidémie se conjugue avec une description apocalyptique du choléra”<sup>(7)</sup>. Dans ce climat de panique généralisée et de mobilité forcée, le désordre (physique ou psychologique) se transforme en une force agissante qui commande l'ensemble de l'économie du récit. C'est parce qu'elles ont été dépossédées de leur mode de vie normal que les populations sont jetées sur les routes, c'est parce qu'ils ont perdu leur calme et leur sérénité habituels que les gens prennent les passants occasionnels pour des empoisonneurs de fontaines, c'est aussi parce qu'elles sont trop occupées à assurer leur propre survie que les foules ne pensent pas à venir en aide aux malades et aux mourants et c'est, enfin, parce qu'elles sont prises de panique et de peur que les personnes ordinairement polies et raffinées perdent subitement leurs bonnes manières et leur savoir-vivre. En s'effondrant et en cédant la place à un nouvel ordre où le commun des mortels est dépourvu de tout repère, la quotidienneté rassurante oblige tout au changement ou à l'action: seuls les morts restent immobiles.

Sous ses allures d'apocalypse, le désordre devient le ressort romanesque qui contrôle tout jusqu'à l'avènement d'un nouvel ordre qui coïncide généralement avec la fin du récit. Comme le souligne à juste titre Laurent Fourcaut: “l'univers gionien est un monstrueux magma où les forces

(7) Ibrahim Badr, p. 58.

pulvérisent toutes les barrières dans une explosion permanente. La force réside dans les éléments cosmiques mais aussi dans les hommes où les ferments de démesure prennent alors la forme de la passion<sup>(8)</sup>. C'est également l'avis de Peter Poïna quand il dit: "L'apocalypse chez Giono est toujours liée au "tragique divorce entre deux pôles dont la relation dialectique détermine toute réalité".

### **Éléments commandés par le désordre:**

La souveraineté que le concept de désordre exerce sur l'œuvre romanesque de Giono et, par l'entremise de l'adaptation, sur celle de son émule du cinéma est perceptible à différents niveaux. Mais pour aller vite nous nous contenterons de rendre compte de son emprise sur certains aspects thématiques, psychologiques et événementiels.

Sur le plan thématique, d'abord, l'influence qu'exerce la force destabilisatrice du choléra est perceptible à travers le thème de l'amour. Comme par souci d'établir un équilibre entre le climat de peur et la joie d'aimer, le duo Giono-Rappeneau préfère la sensualité à la sexualité, jugée peut-être comme une jouissance extrême, malvenue dans un contexte où des êtres succombent au désespoir et à la mort. A la fois dans le roman et dans sa réincarnation cinématographique, on se contente d'évoquer "des bonheurs limpides et fugitifs" faits de dialogues passionnés, de sourires complices et de regards qui cachent mal la fascination que les deux héros exercent l'un sur l'autre: "Entre Pauline et Angelo se développe un amour chaste, fondé essentiellement sur l'admiration réciproque de leur courage qui les distingue du reste de l'humanité<sup>(9)</sup>. La naissance de l'amour, dans un climat peu favorable à l'épanouissement des sentiments, serait à considérer comme une force immunitaire qui protège les protagonistes contre le risque de déficit existentiel que fait planer l'épidémie mortelle. "L'amour, dit Béatrice

(8) *Ibid*, p.58.

(9) *Ibid*, p.4.

Bonhomme, c'est ce qui peut retenir le cholérique du côté de la vie, la seule guérison, dans *le Hussard*, étant celle de Pauline. Tous les autres meurent car "dans une ville comme Manosque, remarque-t-elle, il n'y avait personne qui s'aimait"<sup>(10)</sup>. Le bonheur d'aimer peut être vu ici comme une panacée qui renforce l'instinct de survie chez ceux qui ne cèdent pas facilement à la panique. C'est un peu la magie en vertu de laquelle la vie reprend ses droits et résiste aux assauts dévastateurs de la mort. L'amour, tel qu'il se donne à voir dans *Le Hussard sur le toit*, acquiert une acception particulièrement adaptée au contexte général dans lequel se déroule l'histoire. Il devient une façon d'être, un mode de vie par lequel les êtres qui s'aiment signalent leur singularité au commun des mortels, à ces autres dépersonnalisés par leur fonte dans les masses hystériques et déshumanisés par une peur qui devient synonyme d'une imagination appauvrie par une vision commune.

le rôle de matrice du récit conféré au désordre est également perceptible à travers le jeu de l'être et du paraître. Dans l'univers hystérique du *Hussard sur le toit*, les personnages brillent par leur sincérité forcée. Envahis par la peur de mourir, ils n'ont généralement pas le temps de s'attarder sur des pratiques formelles ou de respecter les convenances sociales. Les agissements protocolaires cèdent très vite la place à une franchise souvent désobligeante. Placés sans doute dans une situation où leur présent ne semble pas avoir de lendemain, ils en viennent très vite aux faits, disent tout haut ce qu'ils diraient tout bas en d'autres circonstances. Ainsi le maire de Montjay, après une courte introduction saisit la première occasion qui s'offre à lui pour séduire Pauline, la femme de son ami, venue solliciter son assistance. Dans le même ordre d'idées, les membres de la famille du maire, d'abord respectueux des convenances sociales, oublient les bonnes manières auxquelles les oblige le statut social de Mme de Théus aussitôt que celle-ci leur apprend qu'elle arrive de Manosque. Ils lui prêtent alors des intentions

---

(10) *Ibid*, p. 74



criminelles et l'accusent de vouloir propager la maladie et de leur donner la mort. Que l'on pense également au chevalier que Pauline et Angelo rencontrent sur leur chemin. Conscient des dangers que représentent des rencontres hasardeuses par ce temps d'épidémie mortelle, il se montre hostile à toute salutation impliquant une proximité physique. Seule la quête du profit le pousse à leur procurer ses services de guide. Encore faut-il qu'Angelo lui lance les pièces d'or d'une distance qui écarte tout risque de contamination. Pendant que nos deux héros négocient leur évasion de la maison du maire, ce prétendu adjuvant tente de voler la bourse d'Angelo. Quand ce dernier le prend la main dans le sac, il ne trouve rien d'autre à dire que: il n'y a pas de mal à essayer. Il paraît évident, à la lumière de ces exemples, que l'arrachage des masques auquel procèdent des protagonistes est la conséquence directe de cette psychose collective causée par le choléra. Envahis par la peur de cette guerre métaphorique, ils agissent par instinct, laissant de côté les vaines formalités de civilité.

Le désordre apocalyptique qui affectent les hommes et les femmes dépeints dans *Le hussard sur le toit* joue un rôle déterminant dans la mise en évidence du profil psychologique de ces derniers. Le choléra divise. Il oblige les protagonistes à choisir un clan conforme à leur signalement moral. D'une part se regroupent les foules de gens pris de panique, présentés généralement sous forme de masses humaines anonymes; d'autre part se distinguent des personnages qui ont foi en eux-mêmes et chez qui cette rude épreuve renforce le courage et la dignité humaine. Ces derniers constituent l'exception plutôt que la règle. Parmi ces personnalités héroïques, figurent notamment Angelo et Pauline, le médecin idéaliste et la religieuse (la none), occultée malheureusement par Rappeneau. Les uns épisodiques, les autres apparaissent dans la totalité de l'histoire, ils conservent tous un cœur pur, ce qui les sépare d'une population qui, pour sauver sa peau, sombre dans la médisance et la rapacité.

En révélant la diversité du comportement des personnages face à l'éventualité de la mort, le monde apocalyptique représenté avec des degrés d'intensité variés par Giono et par Rappeneau, permet d'établir une hiérarchie séparant les protagonistes selon une répartition verticale de l'espace qui place les lâches en bas et les courageux en haut. Seul résiste au choléra celui qui ne cède pas à la peur paralysante, emprisonnante, c'est-à-dire à lui-même<sup>(11)</sup>. Il faut donc, pour préserver l'intégrité morale et physique, une force ascensionnelle qu'on ne peut acquérir que par le courage<sup>(12)</sup>.

“Angelo, comme le note à juste titre Ibrahim Badr, nous est présenté comme un surhomme qui a le goût de la supériorité et la terreur de l'affectation”<sup>(13)</sup>.

Il monte en faisant contrepoids aux hommes acceptant des remèdes se lâcheté. C'est d'en haut qu'il voit agir la lâcheté, lorsqu'on le prend pour un empoisonneur, dès son arrivée à Manosque. Se réfugiant sur les toits pour sauver sa vie, il voit la peur la plus sordide en bas. Il voit que la ville entière succombe sous le poids de la lâcheté la plus ignoble, et que cette lâcheté devient pour les hommes une seconde, peut-être une première, nature. Angelo est conscient qu'il ne peut pas rester intact parmi les hommes moralement contaminés, qui croient à la possibilité d'une joie dans un sort commun et pour qui la mort collective est une fête consolante. D'où peut-être l'ajout de la scène inaugurale montrant une explosion d'insouciance.

D'autres exemples pourraient être cités. Mais ceux que nous avons rapportés suffisent à souligner la place prépondérante accordée au désordre dans la dynamique et dans la logique du récit. L'épidémie du choléra, dont

---

(11) Ibrahim Badr, p. 97.

(12) *Ibid.*, p. 99.

(13) “Angelo parcourt le pays à cheval ou à pied, fait diverses rencontres et vit de multiples aventures. Il tente de soigner les malades, ramasse et charrie les cadavres, séjourne en quarantaine, se réfugie sur les toits de Manosque, s'y promène et explore les maisons abandonnées ou peuplées de cadavres”. p. 95.

la terreur est amplifiée par l'idée de révolution qui plane à l'arrière plan, colore de son intensité l'ambiance régnante, crée un climat d'hystérie collective et inspire le sentiment que la vie n'est qu'un sursis relayé tôt ou tard. Il en résulte une ambiguïté d'ensemble où les comportements les plus naturels se trouvent investis de significations nouvelles. Ainsi la ruée des foules affolée apparaît à la fois comme une reddition au danger de mort ou comme la célébration insouciante de la joie d'être ensemble pour la dernière fois; l'amour à peine suggéré entre Pauline et Angelo peut être interprété soit comme une façon d'édulcorer la morosité du tableau de fin du monde soit comme un moyen de signifier le caractère absurde et éphémère de l'existence.

C'est peut-être dans cette ambiance apte à suggérer les significations et les lectures les plus diverses que réside l'essentiel du roman de Giono et que Rappeneau a voulu et su transmettre au prix de quelques infidélités volontaires. On peut, certes, lui reprocher d'avoir réduit l'intensité de telle scène et exagéré celle de telle autre, mais il conviendrait aussi de reconnaître, qu'au terme d'un processus dont il a lui-même souligné la délicatesse et la difficulté, il a pu être fidèle à l'esprit de l'auteur qui l'a inspiré. Son film *le Hussard sur le toit* prouve qu'il est possible de faire œuvre originale, même quand on se propose d'accomplir un travail de seconde main.

### Bibliographie Sommaire

- Austin, Guy, *Stars in modern French film*, London, Arnold, 2003.
- Alexandre, Jean-Lou, *Les cousins des tricheurs : de la "qualité française" à la nouvelle vague*, Paris, Harmattan, 2005.
- Badr, Ibrahim
- Bertin célia, *Jean Renoir : A Life in Pictures*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1991.
- Bertin-Maghit, Jean-Pierre. *Le cinéma sous l'Occupation : le monde du cinéma français de 1940 à 1946*. Paris : Olivier Orban, 1989.
- Billard, Pierre. *L'âge classique du cinéma français : du cinéma parlant à la nouvelle vague*. Paris : Flammarion; 1995.
- Brassart, Alain, *Les jeunes premiers dans le cinéma français des années soixante* Paris, Cerf, 2004.
- Brion, Patrick, *Cinéma français : 1895-2005*, Paris, Adpf, 2005.
- Bonitzer, Pascal. *Peinture et cinéma : décadrages*. Paris : Editions de l'Etoile, 1995.
- Betton, Gérard, *Esthétique du cinéma*, Paris, PUF, Coll. Que sais-je? 1994.
- Ciment, Michel, *Petite planète cinématographique : 50 réalisateurs, 40 ans de cinéma, 30 pays*, Paris, Stock, 2003.
- Curran, Beth Kathryn, *Touching God : the novels of Georges Bernanos in the film of Robert Bresson*, New York, P. Lang, 2006.
- De Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't : Feminism, Semiotics, and Cinema*. Bloomington : Indiana University Press, 1984.
- Flitterman-Lewis, Sandy. *To Desire Differently : Feminism and the French Cinema*, Urbana, University of Illinois Press, 1990.
- Frodon, Jean-Michel. *L'âge moderne du cinéma français : de la nouvelle vague à nos jours*, Paris, Flammarion, 1995.
- Godard, J. L. et Ishaghpour, Y., *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Farrago, Tours, 2000.

- Guérif, François. *François Truffaut*, Paris, Edilig, 1988.
- Jullier, Laurent, *L'analyse de séquences*, Nathan, coll. "Nathan cinéma", 2002.
- Lafond, Jean-Daniel. *Le film sous l'influence*. Paris : Edilig, 1982.
- Metz, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, coll. "Esthétique", 2002.
- Revault d'Allonnes, Fabrice. *La lumière au cinéma*, Paris, Edditions Cahiers du cinéma, 1991.
- Rouyer, Philippe. *Initiation au cinéma*, Paris, Edilig, 1990.
- Vernet, Marc. *Figures de l'absence*, Paris, Editions de l'Etoile, 1988.
- Villain, Dominique. *Le montage au cinéma*, Paris, Editions Cahiers du cinéma, 1991.
- Williams, Alan. *Republic of Images : A History of French Filmmaking*, Cambridge, Havard University Press, 1992.