

Garou-Garou ou l'anti-héros du texte à l'image

dr. Amany gander

Né en 1902 à Joigny et mort en 1967 à Paris, Marcel Aymé est un extraordinaire conteur. Ces contes et nouvelles sont d'un goût très spécial. « Le Passe-muraille »¹ est l'une de ses nouvelles les plus connues. En 1941,² la nouvelle est d'abord publiée en revue sous le titre de *Garou-Garou*, le surnom que se donne Dutilleul, le personnage principal. Puis en 1943, elle est publiée en recueil chez Gallimard. Elle porte le titre « Le Passe-muraille » et donne son titre à l'ensemble du recueil.

Or, l'intérêt porté à cette nouvelle semble être surtout un intérêt pour son personnage principal, le Passe-muraille ou Léon Dutilleul, parfaite incarnation du type même de l'anti-héros. En effet, il semblerait que la période de l'après-guerre a surtout fait connaître à la société, comme à la littérature, l'image de ce nouveau personnage et c'est justement là une des raisons qui expliquerait le grand succès de la nouvelle de Marcel Aymé.

Notre étude se propose donc d'analyser l'image de l'anti-héros telle qu'elle se manifeste dans la nouvelle dans un premier temps, puis dans son passage du texte à l'image à travers une étude des différentes adaptations visuelles de cette nouvelle.

Mais pour comprendre la notion d'anti-héros, il faut d'abord saisir la notion de « héros » et s'il doit forcément sortir de l'ordinaire pour fournir un modèle au lecteur.

Or le héros est, à l'origine, le produit de l'union d'un dieu avec un être humain. C'est donc un demi-dieu, un idéal et un surhomme. A un niveau moins légendaire, il peut être simplement une personne courageuse, dénuée de tout défaut et surtout capable d'accomplir des exploits et donc de faire rêver le commun des mortels. Ceci nous renvoie clairement à la dualité que nous retrouvons en littérature distinguée par la critique : héros et faux héros chez Propp³ ou adjuvant et opposant dans le schéma actanciel de Greimas.⁴

¹ « Le Passe-muraille ». *Le Passe-muraille et autres nouvelles*. Gallimard Jeunesse (Coll. « Folio Junior »), 2002, p.p. 7-26.

² Date de la première parution de la nouvelle dans *Lecture 40*.

³ PROPP, Vladimir. *La Morphologie du conte*. Seuil, (Coll. Points), 1965.

⁴ GREIMAS, Julien. *Sémantique structurale : recherche et méthode*. Larousse, 1966.

Un héros ne peut donc pas être médiocre. En fait, s'il est médiocre, son portrait ne présente donc pas les caractéristiques d'un héros par définition car son statut de héros lui confère automatiquement une grandeur incontestable.

Mais qu'est-ce qu'alors qu'un antihéros ? L'antihéros, comme son nom l'indique est une sorte d'inverse du héros, possédant de nombreux défauts ou ayant un caractère ordinaire et une vie totalement banale semblable à celle du lecteur moyen. Dans ce cas, le terme de "personnage principal" devient plus adéquat que celui de "héros".

En d'autres termes, l'antihéros (ou anti-héros) c'est le personnage central d'une œuvre de fiction dont le portrait ne présente pas certaines, voire dans certains cas, aucune des caractéristiques du héros conventionnel.

Cependant, la notion et le terme en tant que tels ne se sont accrédités que depuis la publication, en 1864, de la deuxième partie ("A propos de neige fondue") du *Sous-sol* de Dostoïevski.⁵ Mais le terme anti-héros n'est utilisé en critique littéraire qu'à partir des années 1960, pour désigner des personnages qui, eux, se sont multipliés surtout à partir du XIX^e siècle.

Contrairement au héros, l'anti-héros peut être un personnage "sans qualités", autrement dit, un être ordinaire. Il peut, par ailleurs, avoir des qualités héroïques qu'il n'utilise pas ou qu'il utilise au service du mal. Or, Garou Garou, alias Dutilleul, incarne parfaitement, l'un après l'autre, les différents types d'anti-héros.

Ainsi, au début de la nouvelle, le lecteur découvre-t-il Léon Dutilleul, parfaite incarnation du personnage sans qualités, être ordinaire menant une vie ordinaire. Archétype du petit fonctionnaire, il remplit consciencieusement son travail et n'attend rien de spécial de la vie. C'est en fait son portrait qui fournit l'incipit de la nouvelle.

« Il y avait à Montmartre, au troisième étage du 75 bis de la rue d'Orchampt, un excellent homme nommé Dutilleul qui possédait le don singulier de passer à travers les murs sans en être incommodé. Il portait un binocle, une petite barbiche noire et il était employé de troisième classe au ministère de l'Enregistrement. En hiver, il se rendait à son bureau par l'autobus et, à la belle saison, il faisait le trajet à pied, sous son chapeau melon. »⁶

⁵ *Les Carnets du sous-sol*, connu aussi en français sous les titres *Le Sous-sol*, *Mémoires écrites dans un souterrain*, *Notes d'un souterrain* ou *Le Souterrain*, est un roman de l'écrivain russe Fiodor Dostoïevski publié en 1864.

⁶ « Le Passe-muraille », p.9.

Malgré le don extraordinaire du personnage principal, ce don qui l'incarnerait comme un vrai héros dans toute l'acception du terme, Dutilleul est présenté comme le type même du personnage ordinaire, normal, voire médiocre. Tout son portrait physique est réduit à deux détails : le binocle et la barbiche comme s'il n'avait de spécial que ces deux détails minimes et banals. Le Passe-muraille, héros dans le titre, s'avère antihéros dès les premières lignes de la nouvelle.

En fait, la révélation de son pouvoir n'a lieu que par hasard au cours d'une panne d'électricité. Dutilleul n'est aucunement intéressé. Son pouvoir l'indispose même. Cette étrange faculté semblait ne répondre à aucune de ses aspirations. L'idée ne lui venait même pas d'entrer chez lui que par la porte et après l'avoir ouverte à clé.

Ce sont en fait les circonstances, et non sa personnalité, qui l'amènent à utiliser son don. Il suffit qu'un seul élément de son quotidien change pour bouleverser la situation. L'arrivée de son sous-chef tyrannique met l'action en marche. Pour se venger, Dutilleul fait apparaître sa tête dans le mur en proférant des « *menaces obscures* » qui rendent fou M. Lécuyer. Et c'est à partir de ce moment que Léon, passe de son statut d'anti-héros au sens médiocre du terme à anti-héros au sens négatif.

Puis par une sorte d'insouciance ludique, Dutilleul exploite son pouvoir héroïque pour voler une banque. Mais pour ne pas passer inaperçu, il « *signa son larcin à la craie rouge, du pseudonyme de Garou-Garou, avec un fort jolie paraphe.* »⁷ Il incarne finalement le rôle-titre, celui du Passe-muraille. « *Le petit Léon c'est du passé* », dit-il. Tout le monde parle de lui. « *'Ce Garou-Garou, disaient-ils, est un homme formidable, un surhomme, un génie.* »⁸ Son succès auprès du public achève la métamorphose.

Là alors, la transformation devient complète. Le personnage de Dutilleul s'efface complètement au profit de celui de Garou-Garou. Cette transformation bien qu'elle soit morale est transposée au niveau physique. La barbiche et les binocles, ces deux détails, qui justement avaient ancré Dutilleul dans sa médiocrité, sont transformés pour l'ancrer dans son nouveau caractère: Garou-Garou. « *Sa métamorphose est si complète qu'il passait, glabre et lunetté d'écaille, à côté de ses meilleurs amis sans être reconnu.* »⁹

Cependant, Garou-Garou n'est point comme Dutilleul. Le fait de passer inaperçu ne le satisfait plus. Poussé par une envie de reconnaissance et pour achever sa transformation en super-héros, Dutilleul avoue à ses collègues son identité secrète mais il ne reçoit en retour que des rires moqueurs. Il va même

⁷Ibid., p.16.

⁸Ibid., p.17.

⁹Ibid., p. 19. Nous soulignons.

jusqu'à se faire arrêter volontairement et ne fait que ridiculiser le directeur de prison.

Puis lorsque Garou-Garou rencontre par hasard « *une beauté blonde* », contrairement à l'employé effacé, à la vie morne et sans intérêt, il devient vivant et surtout éminemment romanesque. Déguisé, il passe à travers les murs la nuit pour rejoindre la belle enfermée par son mari à double tour dans sa chambre. Ceci semble bien une réécriture du conte de fées traditionnel où le prince doit braver les dangers pour délivrer la princesse séquestrée dans sa tour ce qui ne manquerait encore une fois de nous renvoyer aux fonctions narratives de Propp.¹⁰

Dans ce sens, le personnage du Passe-muraille est aussi un perturbateur. Non seulement il dérange l'ordre des choses en passant à travers les murs, il dérange aussi l'ordre public. Si on rappelle que *Le Passe-muraille* est écrit pendant l'Occupation, période de restriction voire de misère, il devient significatif que le personnage de Garou-Garou devient populaire en volant les riches. On pense à Arsène Lupin, le personnage fétiche des romans policiers de Maurice Leblanc.

Garou-Garou triomphe de l'administration qui apparaît en toile de fond de la nouvelle et se trouve incarnée par : M. Lécuyer, son sous-chef dont on ignore le prénom et c'est là justement une manière ironique pour dire sa fausse importance. D'ailleurs, le ministère de l'Enregistrement est inventé par Aymé et on ne sait absolument pas son utilité. De même, le personnage du directeur de prison, dont on ne connaît pas l'identité, importe uniquement par sa seule fonction qui se trouve vide de sens et inutile puisque Dutilleul ne peut être enfermé.

Non seulement Garou-Garou nargue la police, mais ses exploits provoquent la démission du ministre de l'intérieur et, ironie du sort, celle du propre ministre de Dutilleul, celui de l'Enregistrement. L'employé de 3^{ème} classe, en bas de l'échelle sociale, triomphe donc de celui qui en occupe le sommet.

« Le Passe-muraille » est également caractérisé par un aspect comique important. Dans cette nouvelle, Marcel Aymé s'amuse et amuse comme dans cette phrase : « *Les gardiens se plaignaient en outre de recevoir des coups de pieds dans le derrière, dont la provenance était inexplicable. Il semblait que les murs eussent non plus des oreilles, mais des pieds.* »¹¹

D'autre part, on parle souvent du *Passe-muraille* comme une nouvelle fantastique. Or, le fantastique n'est que cette irruption du surnaturel ou de l'irrationnel dans une réalité quotidienne et c'est justement le postulat de départ de cette nouvelle : un être ordinaire évoluant dans un cadre réel et ordinaire mais qui se trouve doté d'un pouvoir qui, lui, est extraordinaire.

¹⁰PROPP, Vladimir, *Op.cit.*

¹¹« Le Passe-muraille », p.19.

Toutefois, l'humour d'Aymé et la façon avec laquelle il joue avec son texte détourne le fantastique de sa fonction première. Il ne provoque aucunement pas la peur ou l'angoisse, aucun sentiment d'effroi ou de malaise. Au contraire, la lecture est plaisante. Le fantastique dans « Le Passe-muraille » tourne plutôt en une sorte de « merveilleux ».

Tout d'abord, ce merveilleux est donné comme acquis dès la première phrase. Le surnaturel donné, sans aucune explication, passe pour tout à fait naturel. De même, en se rendant chez le docteur pour trouver un remède à ce don, le médecin n'est aucunement surpris. Il découvre « *la cause du mal dans un durcissement hélicoïdal de la paroi strangulaire du corps thyroïde. Il prescrit le surmenage intensif et, à raison de deux cachets par an, l'absorption de poudre de pilette tétravalente, mélange de farine de riz et d'hormone de centaure.* »¹² Le magique se trouve donc légitimé par le scientifique et le merveilleux s'ancre dans le réel.

Tout le merveilleux jaillit de ce jeu permanent entre le réel et l'imaginaire. Montmartre sert de véritable décor au développement de la nouvelle. La prison de la Santé existe, le peintre Gen Paul aussi. Le réel se trouve indissociable du surnaturel. Le lecteur se trouve toujours à la frontière de la réalité et du rêve et c'est cette incertitude qui fait tout le charme de la nouvelle. La métamorphose de Dutilleul en Garou-Garou est en d'autres termes la transformation de l'ordinaire au merveilleux.

Cette image de l'anti-héros aux frontières de la réalité et du merveilleux, vu son importance, a été l'objet de nombreuses adaptations. Au niveau cinématographique, la première adaptation a été réalisée, en 1951, par Jean Boyer avec Bourvil, Joan Greenwood, Raymond Souplex et Gérard Oury. Une version allemande¹³ a également été réalisée par Ladislao Vajda avec Heinz Rühmann et Nicole Courcel et sortie en 1959.

Au niveau de la télévision, en 1977, ce fut le téléfilm de Pierre Tchernia avec Michel Serrault. Puis en 2007, Damien Henry réalise, à partir de la même nouvelle « Le Passe-muraille », un court métrage d'animation d'une durée de 10 minutes. La nouvelle a même été transformée en comédie musicale. Écrite par Didier van Cauwelaert et Michel Legrand et mise en scène par Alain Sachs, elle a été créée en janvier 1997 au Théâtre des Bouffes-Parisiens à Paris. Une version en langue anglaise, rebaptisée *Amour*, a été donnée au Music Box Theatre de New York en 2002. Le personnage apparaît également dans la bande dessinée *La Brigade chimérique* (2009-2010) qui convoque différentes figures de « super-

¹² *Ibid.*, p.10.

¹³ *Ein Mann geht durch die Wand*, le titre français étant *L'Homme-miracle* ou littéralement *Un homme passe à travers le mur*.

héros » de la littérature d'avant-guerre. Une toute dernière adaptation a été réalisée par Dante Desarthe avec Denis Podalydès dans le rôle de Dutilleul et est sortie en DVD en 2016.

Or, toutes ces adaptations ne font que dire l'importance de la nouvelle de Marcel Aymé, importance qui découle essentiellement du personnage principal. Dans la deuxième partie de notre étude, nous avons choisi d'étudier une adaptation cinématographique (celle de Jean Boyer parue en 1951) et une adaptation à la télévision (le téléfilm de Pierre Tchernia paru en 1977) pour mettre en relief les différentes adaptations visuelles de ce petit chef-d'œuvre.

Tout d'abord, en étudiant une adaptation cinématographique, il s'agit d'examiner le film aussi bien que « *le mouvement qui porte d'un livre vers un film.* »¹⁴ La question de l'adaptation est loin d'être réduite au simple processus de transposition d'un texte vers un film dont on espère qu'il ressemblera le plus possible à son origine.

Au niveau des approches critiques, on peut dire que les échanges entre littérature et cinéma ont résisté à la sémiologie – Roland Barthes en convient sans faire de difficulté : « *Le filmique, c'est, dans le film, ce qui ne peut être décrit, c'est la représentation qui ne peut être représentée. Le filmique commence seulement là où cessent le langage et le métalangage articulé.* »¹⁵ Raymond Bellour affirmait que « *le texte filmique est 'introuvable', au sens où il est incitable.* »¹⁶

Alors que l'analyse littéraire rend compte de l'écrit par l'écrit, l'analyse filmique ne peut que transposer ce qui relève du visuel (description des objets filmés, couleurs, mouvements, lumière, etc.), du filmique (montage des images), du sonore (musique, bruits, grains, accents, tonalités des voix) et de l'audiovisuel (rapports des images et des sons).

Selon Cléder, « *La lecture-adaptation doit être interprétée comme un processus d'extension du texte initial qui n'a pas d'autre règle que l'infidélité – [...].* »¹⁷ C'est cette mise à distance du texte initial qui fait la beauté du travail cinématographique.

Or, « Le Passe-muraille » portée à l'écran en 1951 par Jean Boyer se présente comme une petite comédie boulevardière beaucoup moins amère que la nouvelle. Le générique passe au début du film et non pas à la fin comme c'est le cas de la plupart des films aujourd'hui. Il dure environ 2 minutes et défile sur fond neutre avec une musique au rythme rapide.

¹⁴ CLÉDER, Jean. *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives.* Armand Colin, 2012, p. 135.

¹⁵ BARTHES, Roland. « Le troisième sens ; Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein », *L'Obvie et l'obtus ; essais critiques III.* Paris, Le Seuil (Coll. « Tel quel »), 1982, p.58. Cité par *Ibid.*, p. 9.

¹⁶ GOLIOT-LÉTÉ, Anne, et VANOYE, Francis. *Précis d'analyse filmique.* Armand Colin, 2014 (1992 pour la 1^{ère} édition), p. 6.

¹⁷ CLÉDER, Jean, *Op.cit.*, p.159.

Le titre de l'œuvre cinématographique de Jean Boyer est fréquemment, mais à tort, abrégé en *Le Passe-muraille*. Or, le titre exact du film est bien *Garou-Garou, le passe-muraille* et non *Le Passe-muraille*, titre de la nouvelle de Marcel Aymé. On en trouve deux preuves simples et évidentes : la première est à la simple vue de l'affiche originale du film et la seconde est le générique lui-même à la vingt-quatrième seconde.

Cet écart montre que, contrairement à la nouvelle, le film de Boyer insiste davantage sur le portrait de *Garou-Garou*, autrement dit le côté négatif antihéroïque du personnage principal.

L'adaptation de la nouvelle et le dialogue ont été confiés à Michel Audiard, le célèbre scénariste, alors âgé de 30 ans. C'est l'un de ses tout premiers films. La musique est faite par Georges Van Parys. Les effets spéciaux sont particulièrement importants pour pouvoir jouer toutes les scènes où Dutilleul est censé passer à travers le mur. Ils ont été réalisés par Paul Raibaud aux Laboratoires GTC et sont assez réussis pour l'époque.

Avec un scénario librement inspiré de la nouvelle, Jean Boyer décide d'adopter le ton de la comédie et choisit Jean Bourvil (qui n'est pas tout à fait la star du cinéma français qu'il deviendra par la suite) pour le rôle du petit fonctionnaire. Bourvil incarne parfaitement son personnage de gentil garçon. Aux côtés de Bourvil, on retrouve : Joan Greenwood qui, elle, était déjà une star en Angleterre.

Le film dure une heure 22 minutes et 53 secondes dès le début et jusqu'à l'apparition du mot FIN. Le rythme intra-séquentiel est rapide. La plupart des scènes sont bien délimitées par des critères visuels. Un fondu au noir marque facilement le passage d'une scène à une autre sauf pour quelques scènes où le *cut* permet un passage encore plus rapide à la scène suivante.

Quant à l'organisation et la présentation du film de Boyer, elles sont différentes par rapport à la nouvelle de Marcel Aymé. Sans modifier l'idée principale du texte d'origine, Boyer, choisit d'ajouter des scènes et des détails qui mettent davantage en relief l'aspect négatif de l'anti-héros qu'est Garou-Garou, projet bien mis en relief dès le titre. Ainsi, l'ouverture du film nous plonge-t-elle directement au sein de l'action où on voit Dutilleul venir à la recherche de son ami pour lui annoncer sa découverte.

Au niveau des personnages, on remarque que des personnages comme le toubib, le directeur de Dutilleul ou le directeur de prison apparaissent, dans le film, identiques à la nouvelle et figurent dans des scènes qui sont directement tirées du texte d'origine.

Boyer ajoute cependant d'autres personnages qui n'existent pas dans la nouvelle comme la sœur et le beau-frère qui, dans le film, vivent avec Léon dans son appartement. Le personnage féminin a également subi une grande variation.

Suzanne, la voleuse dont Léon tombe amoureux vient remplacer la « *beauté blonde* » du texte de Marcel Aymé.

Si le personnage du peintre Gen Paul existe dans la nouvelle, il est beaucoup plus exploité dans le film de Boyer. Il accompagne Dutilleul tout au long du film essayant de lui donner des idées de projets où il pourrait exploiter son don. C'est lui aussi qui pousse Dutilleul malgré lui à travers le mur pour se trouver dans une maison de couture à côté de la maison du peintre, sujet d'une scène qui n'existe pas dans la nouvelle. Des scènes entières sont ainsi inventées dans le film de Boyer et donnent un tout autre goût au film.

Mais adapter c'est aussi une affaire de temps. Travailler le rapport temps/récit en adaptant le texte de la littérature au cinéma, c'est faire des choix, et par là même, affirmer un point de vue, recomposer l'œuvre en fonction de la lecture personnelle, singulière qu'on en aura faite.

Un film est surtout caractérisé par le resserrement du temps diégétique de l'intrigue. Ceci nous rappelle un des principes que Bresson posait dans ses *Notes sur le cinématographique*.¹⁸ Selon lui, dans une adaptation cinématographique, le réalisateur fait face à « *la nécessité de 'l'expression par compression' . Il s'agit de 'mettre dans une image ce qu'une littérature délaierait en dix pages.* »¹⁹

Cette concentration se voit dans la scène du bureau. Vu son importance, elle est longuement exploitée dans la nouvelle alors que dans le film de Boyer et vu la forte puissance du cinématographique, le même effet est rendu dans une scène qui est relativement plus courte que dans la nouvelle.

La fin, quant à elle, est également très différente. Alors que, dans la nouvelle, Léon perd son pouvoir au moment même où il passe dans le mur et y reste ainsi à jamais emprisonné, le film de Boyer propose une autre version. Lorsque Suzanne vient pour lui dire au revoir, Léon décide de s'évader avec elle. Mais des journalistes les surprennent et les suivent. Essayant de fuir, il décide d'utiliser son don mais, à la grande surprise de Léon et du spectateur, c'est Suzanne qui parvient à passer à travers le mur, alors que lui, reste, seul, à affronter le monde. On dirait que la voleuse, qu'il essayait de sauver, a fini par lui voler son pouvoir.

Ces divergences par rapport au texte original ne changent rien à l'essence de la nouvelle. Léon reste cet honnête homme, médiocre, simple mais honnête comme le voulait Marcel Aymé même si les aventures qu'il mène dans le film sont plus intéressantes.

Bourvil, incarnant Dutilleul, a-t-il été le premier super-héros français avec ce film de 1951 ? Peut-être car il se comporte comme un justicier, se créant une

¹⁸ BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographie*. Gallimard (Coll. « Folio »), 1995.

¹⁹ PLANA, Muriel. *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*. Éditions Bréal (Coll. «Amphi Lettres »), 2012, p.115.

fausse identité, prenant aux riches pour donner aux pauvres et se jetant à l'aventure pour donner une leçon à la voleuse dont il est tombé amoureux.

Avec tout ce beau monde, il eut été étonnant que le film ne soit pas un succès. En effet, même 60 ans plus tard, on peut encore le regarder avec un certain plaisir, sans pourtant rire aux éclats. Le fantastique comme l'humour ont beaucoup évolué depuis le début des années cinquante et les aventures de Léon Dutilleul sembleront sans doute bien fades aux yeux du jeune public d'aujourd'hui. En revanche, on peut le regarder à juste titre comme une curiosité car les films fantastiques français de qualité de cette époque se comptent sur les doigts de la main et *Le Passe-muraille* en est certainement un.

Quant au téléfilm de Tchernia, il a été spécialement conçu pour être diffusé le soir de Noël le samedi 24 décembre 1977 à 21h35 sur Antenne 2, l'histoire se prêtant parfaitement à l'ambiance du réveillon.

L'écriture du scénario et sa réalisation ont été confiées à Pierre Tchernia qui y collabore avec Michel Serrault, héros de ses films de cinéma *Le viager* et *Les gaspards*. Ensemble, ils ont su rendre palpable l'univers féérique de Marcel Aymé. Pierre Tchernia est un admirateur de longue date de l'œuvre de Marcel Aymé, qu'il a découverte à 15 ans en lisant justement *Le Passe-muraille*. Il réalisera par la suite d'autres adaptations de Marcel Aymé dont *La grâce* (1979) toujours avec Michel Serrault. Sous la direction de Pierre Tchernia, Michel Serrault campe un Dutilleul très convaincant qui passe d'un employé médiocre à un dandy sûr de lui.

L'ouverture présente le producteur, avec comme arrière-fond, les rayons d'une bibliothèque à côté d'un sapin de Noël décoré. On voit ensuite le recueil de Marcel Aymé intitulé *Le Passe-muraille* s'envoler. La 1^{ère} de couverture vient occuper tout le premier plan dans la célèbre collection *nrf* avec ses filets rouges. Ainsi, la nouvelle donne-t-elle son titre au recueil qui, à son tour, donne le titre au film.

Cette représentation matérielle du livre de Marcel Aymé montre dès le premier abord que Tchernia a choisi de se placer du côté du texte source. Son adaptation se fera aussi fidèle que possible à la nouvelle de Marcel Aymé.

Une page se tourne, et après la première de couverture, on voit le nom de Marcel Aymé, avec le titre du recueil, suivi de la précision générique « nouvelles ». Puis dès la 14^{ème} seconde, le film commence par une vue des rues de Montmartre.

La musique qui ouvre le film est très caractéristique. Le son mélodique de la mandoline fournit une musique extradiégétique qui ne tarde pas à devenir intradiégétique lorsqu'on voit apparaître le mendiant jouant sa mandoline. Puis Dutilleul apparaît en contre-plongée regardant de son balcon passer le joueur de mandoline.

Dès cette première minute, on entend une voix off raconter l'histoire. Cette voix ne cessera de revenir tout au long du film. Elle est, en fait, en train de lire des extraits de la nouvelle. Le texte-source trouve ainsi sa place dès le début du film qui n'est qu'une lecture de la nouvelle. Les extraits lus commentent les scènes muettes pour fournir une « monstration ». Le lecteur voit donc à l'écran ce que Marcel Aymé voulait faire voir à travers son texte.

Le film avance ainsi en alternant les scènes visuelles où la voix off commente le jeu muet des acteurs et les scènes dialoguées où les acteurs jouent et dialoguent ce qui rappelle l'antique dissociation entre *diégèsis* (récit par un narrateur) et *mimèsis* (imitation par l'acteur) chère au théâtre antique de Platon et d'Aristote.

Les scènes équivalent ainsi aux parties de la nouvelle : les scènes au bureau, à la maison ou en prison. Cependant, on assiste clairement à une dilatation dans la scène où Léon se rend chez la « beauté blonde » dont il est tombé amoureux. Tchernia travaille sur le temps et l'espace pour allonger la durée de l'action. Les personnages bougent lentement sur le rythme des chansons de Tino Rossi. La musique et la multiplication des plans, qui permettent cette dilatation, relèvent d'un travail strictement cinématographique. Ils permettent d'allonger une scène qui n'occupe dans la nouvelle que quelques lignes. Même après la disparition de Garou Garou, on voit la dame l'attendre tristement en chantant « J'attendrai » de Lucienne Delyle. Ces scènes, ajoutent au charme du film sans rien changer à la portée de la nouvelle.

Dans le téléfilm, les personnages ne subissent pas de transformations dans le passage de la page à l'écran. Le portrait de Dutilleul tel que Marcel Aymé l'avait décrit est fidèlement incarné par Michel Serrault. Le Garou-Garou de Tchernia en images animées est une fidèle incarnation de son homologue de papier.

La musique joue un rôle important, fournie par le mendiant qui joue de la mandoline dès la première scène, elle ponctue le téléfilm et revient à tous les moments cruciaux de l'intrigue jusqu'à la dernière scène où Léon reste emprisonné dans la muraille.

A la fin du film et vers la minute 53, on voit le livre se fermer, la lecture ainsi terminée. Tchernia rappelle encore une fois à la fin que le film n'est qu'une lecture de la nouvelle de Marcel Aymé.

Le générique du téléfilm de Tchernia est également très caractéristique. Passant à la fin comme c'est le cas dans les films modernes, il amalgame des éléments génériques à des éléments séquentiels. Le nom de chaque acteur passe sur une courte scène où on le voit en plan moyen. Ainsi, voit-on les noms de Andrea Ferreol, qui incarne la blonde, Marco Perrin, son mari jaloux, Jean Obé, le médecin ou Roger Carel, le directeur de prison.

Michel Serrault, qui incarne Dutilleul, ne passe qu'en dernier lieu. On le voit sortir du mur mais en portant les habits que portait Dutilleul déguisé en Garou-Garou et saluer les spectateurs. Puis il appelle Dutilleul autrement dit, Michel Serrault toujours mais portant les habits de Dutilleul, qu'on voit aussi sortir du mur, saluer à son tour encore une fois le public. Le pacte cinématographique, si l'on peut dire, se trouve fortement corrompu dans cette toute dernière scène. Les deux personnages, incarnés par le même acteur se trouvent l'un à côté de l'autre en visualisant cette dualité qui ne manque de surprendre le spectateur. Tout ce film n'était qu'un jeu d'acteurs, ce qui est tout à fait vrai, à travers une lecture de la nouvelle.

L'image de l'anti-héros est ainsi différente dans les deux adaptations. Alors que dans le téléfilm de Tchernia elle est identique à la nouvelle, dans le film de Boyer, elle est plus compliquée. Tout en passant au héros négatif, dans le film de Boyer, Léon reste noble et honnête. On dirait un chevalier. « *Je ne suis qu'un honnête petit employé, bien timide encore.* », affirme-t-il à la fin. L'adaptation de Boyer est une sorte de réécriture où le passage à l'état cinématographique rend encore plus visible ce qui existe dans le texte d'origine. C'est une autre vision à laquelle le public du film est présenté, autre que celle de Marcel Aymé, c'est celle de Boyer, le réalisateur.

En conclusion, toutes ces différentes adaptations de ce petit chef d'œuvre de Marcel Aymé sont surtout basées sur son personnage principal, autrement dit le portrait de l'anti-héros et ne font qu'attester son importance littéraire, sociale mais aussi et surtout humaine.

Lorsque *Le Passe-muraille* paraît pour la première fois en revue, puis en recueil, la France est occupée par les allemands. L'écrivain, qui vivait à Paris pendant le conflit, n'ignore rien de ce qui se passe, mais il n'y fait aucune allusion directe. Néanmoins, la force poétique de ce héros qui a le pouvoir de passer à travers les murs peut facilement être vue comme une métaphore vivante de la liberté. S'il ignore les réalités, Marcel Aymé s'évade de la misère quotidienne et de la triste réalité en donnant à rêver par le biais de la création.

Marcel Aymé n'est pas un militant. Son œuvre ne délivre pas de message. Libre à chacun de le suivre dans son réel inventé, attachement au réel d'un côté, ou liberté et imagination de l'autre. Sa poétique rend hommage à la force ainsi qu'à la faiblesse de l'homme.

Depuis 1941 et jusqu'à nos jours, la nouvelle de Marcel Aymé n'a pas cessé d'inspirer le public, lecteur adulte comme jeune lecteur,²⁰ lecteur de nouvelles comme lecteur de bande dessinée, metteur en scène comme public de cinéma. Que

²⁰ Comme c'est le cas du public visé par l'édition Folio Junior.

ce soit à travers Léon Dutilleul ou Garou-Garou, c'est le type même de l'anti-héros qui se trouve honoré.

Aujourd'hui, à Montmartre, à l'endroit même où le personnage est resté emmuré – mais aussi là où Marcel Aymé a vécu-, il existe une statue représentant le Passe-muraille qui, en ce sens, s'est figé dans la pierre comme dans l'imaginaire collectif. Cette statue, où l'on voit juste les membres et la tête passés d'un mur, a été réalisée par Jean Marais (1913-1998), qui a donné au personnage les traits de l'auteur lui-même. Il est vrai que, commecette statue, les vrais anti-héros restent prisonniers de nos sociétés modernes.

La véritable humanité est sans doute à chercher entre Dutilleul morne et effacé et le super-héros Garou-Garou. C'est ce mélange qui existe au fond de chacun de nous, entre la réalité et la fiction, entre le réel auquel on ne peut échapper et l'imagination dont on a besoin pour pouvoir justement y échapper.

Il faut cependant dire qu'à la fin de la nouvelle, la nature reprend ses droits, la réalité triomphe. Le super-héros est emmuré vivant et par conséquent disparaît entraînant avec lui le fonctionnaire morne. Ce qui reste c'est la force consolatrice de la poésie. Pour reconforter « *d'une chanson le pauvre prisonnier* », le peintre Gen Paul prend sa guitare et joue une musique dont « *les notes, envolées de ses doigts engourdis, pénètrent au cœur de la pierre comme des gouttes de clair de lune.* »²¹

²¹ « Le Passe-muraille », p. 26.

Bibliographie

- AYMÉ, Marcel. « Le Passe-muraille ». *Le Passe-muraille et autres nouvelles*. Gallimard Jeunesse (Coll. « Folio Junior »), 2002.
- BARTHES, Roland. « Le troisième sens ; Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein », *L'Obvie et l'obtus ; essais critiques III*. Paris, Le Seuil (Coll. « Tel quel »), 1982.
- BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographie*. Gallimard (Coll. « Folio »), 1995.
- CLÉDER, Jean. *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*. Armand Colin, 2012.
- GOLIOT-LÉTÉ, Anne, et VANOYE, Francis. *Précis d'analyse filmique*. Armand Colin, 2014.
- GREIMAS, Julien. *Sémantique structurale : recherche et méthode*. Larousse, 1966.
- PLANA, Muriel. *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*. Éditions Bréal (Coll. «Amphi Lettres »), 2012.
- PROPP, Vladimir. *La Morphologie du conte*. Seuil, (Coll. Points), 1965.