Revue de recherche en civilisation américaine
Articles | 2014

The Swimmer (Cheever/Perry): de l'adaptation à la normalisation

Véronique Béghain

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/rrca/637
ISSN : 2101-048X

Éditeur
David Diallo

Référence électronique
Véronique Béghain, « *The Swimmer* (Cheever/Perry): de l'adaptation à la normalisation », *Revue de recherche en civilisation américaine* [En ligne], Articles, mis en ligne le 23 décembre 2014, consulté le 08 avril 2022. URL : http://journals.openedition.org/rrca/637

Ce document a été généré automatiquement le 8 avril 2022.

© Tous droits réservés

The Swimmer (Cheever/Perry): de l'adaptation à la normalisation

Véronique Béghain

1 Il n'est pas rare d'entendre les films qui s'inspirent d'œuvres littéraires faire l'objet de jugements portant pour l'essentiel sur le degré de « fidélité » du film au livre. Ces films sont, du reste, bien souvent désignés sous le nom d'adaptations, ou encore « adaptations d'œuvres littéraires pour le cinéma », ce qui ne manque pas d'indiquer le degré de dépendance où on les situe par rapport à l'œuvre dont ils s'inspirent. Nombreux sont les théoriciens ayant souligné la nécessité de se défaire d'un vocabulaire moralisateur (fidélité/infidélité) pour envisager le passage du récit écrit au récit filmique. Dans son livre fondateur de 1977, *Le Signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Christian Metz explique ainsi que le lecteur « ne retrouve pas toujours *son* film, car ce qu'il a devant lui, avec le film véritable, c'est à présent le fantasme d'autrui [...]. » (Metz 1977, p. 137) Dans son *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Brian MacFarlane explique à son tour: « [...] the critic who quibbles at failures of fidelity is really saying no more than: 'This reading of the original does not tally with mine in these and these ways.' » (MacFarlane 1996, p. 9) On gagne ainsi à parler de re-présentation pour décrire les modalités de la transmission dans le cadre de ce processus de « transmodalisation » (Genette 1982, p. 323). On ne peut, en effet, faire l'économie de la re-création propre à l'adaptation cinématographique en tant qu'elle est nécessairement une lecture de l'œuvre parmi d'autres. Les adaptations d'œuvres littéraires tendent par ailleurs à n'être perçues que dans leur relation au texte littéraire dans lequel elles puisent. Or, le texte littéraire n'est jamais qu'un hypotexte, voire un intertexte parmi d'autres, intertexte auquel la prééminence n'est pas toujours donnée. Il s'ensuit que différents types d'adaptation sont possibles, de la simple analogie à la transposition en passant par le commentaire, par ordre d'adhérence croissante à l'œuvre originale (MacFarlane 1996, pp. 10-11).

2 C'est à la catégorie du commentaire que semble ressortir *The Swimmer*, le film de Frank Perry réalisé en 1968 à partir d'une nouvelle de Cheever datant de 1964, sur un scénario signé par Eleanor Perry. La célèbre nouvelle de Cheever, qui porte le même titre,

dépeint le périple de Neddy Merrill, heureux époux et non moins heureux père de famille selon toute apparence, qui, par un beau dimanche estival, décide de franchir à la nage la petite quinzaine de kilomètres qui le sépare de sa maison, et ce en empruntant le chemin aquatique que dessinent les piscines de ses voisins et amis. Au fil de ce parcours véritablement initiatique qui le fait passer de l'innocence à l'expérience, il rencontre toujours plus d'incompréhension et d'hostilité et découvre la réalité de ses échecs multiples (maison mise en vente, famille dissoute, maîtresse dépitée), pour finir par trouver au terme de son épopée une porte close et une maison désertée. Quoique le canevas narratif, l'atmosphère et le propos général du film de Perry se situent dans la continuité de la démarche de Cheever, quelques différences majeures interdisent qu'on y voie une simple transposition. Si ces écarts ne sont pas tels qu'il faille aller jusqu'à parler d'une simple analogie entre les deux œuvres, ils sont néanmoins remarquables en ce qu'ils jouent un rôle de premier plan dans le marquage idéologique de l'œuvre filmée. On verra comment les apports spécifiques de l'image cinématographique et de la bande-son (bruits, musique, dialogues) contribuent à bâtir une lecture singulière de l'œuvre considérée, sans pour autant jouer un rôle aussi déterminant que l'infléchissement sensible du contenu diégétique opéré par la scénariste du film.

La bande-son

3 Commençons par un matériau notablement extérieur à la diégèse : la bande-son et, de la bande-son, la composante la plus foncièrement extra-diégétique, la musique du film – ce que Michel Chion appelle « la musique de fosse », par opposition à la « musique d'écran », c'est-à-dire celle qui s'inscrit dans la diégèse (Chion 1985, pp. 122-123). Omniprésente, cette « musique de fosse » frappe tout d'abord par son homogénéité. Elle est, du reste, signée du désormais célèbre compositeur Marvin Hamlisch, qui était alors âgé de vingt-quatre ans et dont c'est la première œuvre, lui qui devait recevoir en 1974 trois oscars, deux pour *Nos plus belles années* de Sydney Pollack et un pour *L'Arnaque* de George Roy Hill. Le schéma répétitif propre à l'histoire narrée par le film contribue très largement à justifier la reprise à l'envi de thèmes identiques ou de variations sur les thèmes. Par ailleurs, cette musique se distingue par son caractère éminemment sentimental et mélodramatique, du fait notamment d'une sur-représentation des violons dans la partition. Si cette « musique de fosse » peut paraître relativement homogène, elle ne se fait pas pour autant entendre d'un bout à l'autre du film. Ainsi ponctue-t-elle de manière quasi systématique les séquences où l'on voit Neddy Merrill courir dans les bois ou à travers champ, séquences qui peuvent apparaître comme autant d'interludes entre les séquences de piscine. On pourrait dire, du reste, en reprenant la terminologie mise au point par Barthes (1966) dans son « Introduction à l'analyse structurale des récits », que les scènes de piscine sont autant de « noyaux » – autrement appelés par Barthes « fonctions-charnières » ou « fonctions cardinales » (Barthes 1966, p. 15)[1] – entre lesquels viennent s'intercaler les « catalyses » que sont les scènes de course dans les bois. En s'appuyant toujours sur les catégories établies par Barthes, on pourrait dire encore que la musique composée pour ces scènes de « remplissage »[2] fonctionne sur le mode de l' « indice », c'est-à-dire ce qui renvoie à « un caractère, à un sentiment, à une atmosphère [...], à une philosophie » (Barthes 1966, p. 16), l'indice étant ce qu'il y a de moins transférable dans le passage du récit

écrit au récit filmique, ce qui, en d'autres termes, demande au premier chef à être adapté (MacFarlane 1996, p. 26).

4 Afin de mieux cerner la nature et la fonction de cette « musique de fosse », les liens qu'elle entretient avec les images qui apparaissent à l'écran aussi bien qu'avec l'hypotexte cheeverien, il peut être opportun de s'attacher à décomposer le tout début du film, en raison de sa représentativité, mais aussi en raison du poids spécifique que lui confère son statut d'ouverture. On peut en proposer le descriptif suivant.

5 On entend une note tenue des violons, suivie d'un accord de basse tenu (violoncelle et contrebasse) qui évoque une atmosphère sombre. Puis un bruit de pas, suivi d'un blanc, suivi d'un bruit de pas à nouveau. Le cerf apparaît. La harpe évoque de façon mimétique le glou-glou de l'eau qui coule qu'on entend en arrière-plan. La mélodie démarre avec le départ de l'animal effrayé. Un instrument synthétique allié à la harpe expose le thème, un thème sentimental. Un lapin apparaît, qui va lui aussi s'enfuir. Le thème fait l'objet d'un ralentissement et d'une reprise sur le mode de l'amplification, ce qui l'ancre dans la mémoire du spectateur-auditeur. La musique est lyrique, romantique. On observe une nette prédominance des cordes qui donne une tonalité mélodramatique à l'extrait. Une chouette apparaît, qui va s'enfuir à son tour. De nombreux ralentissements créent un effet dramatique. On entend les bois, puis les cordes un ton au-dessus, qui produisent un effet plaintif. Tout a été vu jusque-là du point de vue de Neddy Merrill, invisible à ce stade, le paysage défilant au rythme de ses pas. Lorsqu'il apparaît, vu de haut, on repère une cellule de quatre notes ascendantes qui créent un horizon d'attente, lié à un phénomène d'interruption. La musique devient plus narrative du fait de la combinaison de processus d'amplification, de répétition et d'accélération. La basse ponctue, en arrière-plan, ces répétitions. Une musique notablement différente de la première se fait entendre lorsqu'apparaît le verre : musique d'ambiance, légère, jazz, qui évoque les feuilletons ou les comédies musicales des années cinquante.

6 Ce générique peut ainsi être lu comme une véritable ouverture, au sens musical du terme, tandis que s'y trouvent annoncés les *leitmotive* du récit. Le cheminement du personnage reproduit son parcours initiatique de l'obscurité à la lumière, de l'auto-aveuglement à la révélation. Les broussailles et les branches cassées, les feuilles mortes de l'été finissant, évoquent une nature indomptée en même temps qu'une forme d'abandon et de déclin, se trouvant par là même opposées à la beauté radieuse d'une piscine limpide inondée de soleil qui se détache sur l'azur immaculé. Dans le même temps, la musique décrit un mouvement inverse de celui de l'image puisque, à l'exclusion des toutes premières notes, sinistres (étymologiquement : de mauvais augure), elle nous conduit de la tranquillité d''une sorte de matin du monde au surgissement du drame et à l'annonce d'une mort certaine, sinon du personnage, du moins de ses rêves et de ses illusions. Sa course se lit alors comme une fuite en avant – fuite en avant que figurent peut-être, du reste, tour à tour, le cerf et le lapin, en détalant, la chouette et les oiseaux (ou canards sauvages?), en s'envolant. On voit bien comment, comme le soutient Michel Chion (1985), ni l'image, ni la bande-son ne peuvent se lire de manière autonome, l'une trouvant son sens dans sa relation à l'autre et le sens émergeant non de ce qui est vu ou entendu, mais de ce que le son construit à partir de l'image et réciproquement ou, mieux, de ce que le spectateur fait, ou plutôt *défait*, de l'image à partir du son et inversement[3]. On voit bien aussi comment leur coïncidence autorise la cohabitation de représentations ou de dynamiques contraires.

L'ellipse opérée par l'image sur le visage du personnage (jusqu'à la fin de l'ouverture proprement dite et l'entrée dans l'histoire qui est aussi l'Histoire[4]) rend d'ailleurs possible les deux lectures, ascendante et descendante, dans la mesure où l'affichage de ses sentiments reste absent de l'image. Dans cette perspective, le film de Perry fonctionne sur un mode assez proche de celui sur lequel fonctionne la nouvelle de Cheever, voire la fiction cheeverienne, dans son ensemble. L'équivoque et l'ambivalence y sont souveraines, tandis que la progression prend toujours l'allure d'une régression.

7 Toutefois, la spécificité et, pour l'analyste, l'intérêt de cette première séquence tient surtout à la façon dont elle oriente, de manière irréversible, la lecture du film, et ce notamment du fait des stratégies narratives particulières qu'elle met en place. La musique joue à nouveau ici un rôle déterminant. Avec sa tonalité mélodramatique, elle offre un contrepoint à l'atmosphère joyeuse des séquences qui suivent comme à l'enthousiasme naïf du personnage principal. Cassandre prophétique, elle vient en quelque sorte inscrire la fin dans le commencement et, ce faisant, rend problématique l'identification du spectateur avec le héros, dont la gaieté et le bonheur de vivre nous apparaissent d'emblée suspects. D'autres éléments (regards entendus, échanges dans le dos de Neddy Merrill, remarques incomprises à son adresse, etc.) viendront prendre le relais de cette première annonce et creuser l'écart entre sa perspective et celle du spectateur, différenciant la conscience qu'ils ont l'un et l'autre de la réalité de son infortune. La musique du générique peut ainsi être envisagée comme une sorte de narrateur omniscient, détenteur et pourvoyeur d'informations qui échappent au personnage. Or, s'il y a bien dans la nouvelle de Cheever un narrateur extradiégétique, il n'est pas à proprement parler omniscient, la perspective privilégiée demeurant de bout en bout celle du protagoniste. Le film de Perry se charge alors d'une dimension pathétique, absente du texte de Cheever, qui paraît centrer le propos du film, au premier chef, sur le destin individuel du personnage. Les transformations opérées par la musique, élément foncièrement indiciel, sont toutefois plus attendues que les transformations résultant de l'infléchissement de la diégèse.

Les écarts diégétiques

8 En effet, si les histoires narrées par la nouvelle de Cheever et le film de Perry sont aisément superposables, le spectateur peut néanmoins être frappé par quelques disparités majeures entre le contenu diégétique du récit écrit et celui du récit filmique, disparités qui fonctionnent sur le mode de l'addition ou de la substitution plus que de la soustraction, étoffement oblige puisque le récit dont le film est une adaptation était à l'origine une courte nouvelle[5].

9 L'effort de dramatisation que donne à entendre la bande-son trouve un équivalent dans la surenchère dramatique qui s'exerce à l'endroit de certains épisodes. Tel personnage dont le Ned Merrill imaginé par Cheever découvrait qu'il avait subi une opération se trouve remplacé, dans le film, par un personnage dont le héros apprend aussi brutalement que tardivement la mort, de la bouche même d'une mère accusatrice.

10 S'agissant des ajouts, deux motifs retiennent tout d'abord l'attention qui témoignent de la vision globalement conventionnelle qui est celle du réalisateur. Les séquences où l'on voit Burt Lancaster, seul tout d'abord, faire la course avec un cheval, puis, en compagnie de Julie Hooper, sauter des obstacles, à la façon d'un cheval cette fois, n'ont

pas le moindre équivalent dans le texte de Cheever. Si elles peuvent se lire comme un prolongement donné au *leitmotiv* pastoral qu'activent les séquences de piscine, elles n'en puisent pas moins dans une mythologie passablement conventionnelle, qui plus est relativement étrangère à la Nouvelle-Angleterre qui forme la toile de fond des fictions cheeveriennes. Le cowboy appelle l'amitié virile et le sens de la transmission. C'est ainsi que l'on voit également apparaître, au détour d'un chemin, un jeune garçon auquel le héros entreprend d'enseigner les rudiments de la natation...

11 L'écart le plus notable dans le contenu diégétique des deux œuvres reste cependant l'ajout par Eleanor Perry, scénariste du film, d'un épisode relatant les retrouvailles de Neddy Merrill avec la baby-sitter de ses enfants. Totalement absent de la nouvelle, cet épisode constitue, dans le film, un épisode que l'on peut dire, à divers titres, remarquable. Les autres rencontres fournissent chacune le prétexte à une séquence distincte à l'intérieur de laquelle l'unité de lieu coïncide avec la rencontre de personnages limités à une unique apparition. En d'autres termes, à l'apparition de chaque nouveau décor, c'est-à-dire de chaque nouvelle piscine, correspond l'apparition de nouveaux personnages qui, sitôt l'exploit de Neddy Merrill accompli, c'est-à-dire sitôt la piscine traversée, disparaissent de l'écran pour ne plus reparaître. A la clôture du lieu répond ainsi la clôture de l'épisode. Rompant avec les contraintes strictes de la structure épisodique choisie par Cheever, Frank Perry fait transitoirement exister à l'écran un couple absent de la nouvelle auquel, afin de lui donner l'inscription historique qui le fera exister en tant que couple, il accorde le privilège exclusif de traverser plusieurs décors et, par conséquent, de chevaucher plusieurs séquences. Ce chevauchement confère ainsi à la chevauchée des deux personnages une portée symbolique évidente que trahit, par ailleurs, le recours à des signes auraux et visuels spécifiques, comme le recours à une musique lyrique ou à la superposition d'images naturelles et de plans rapprochés sur le visage ou le buste des deux personnages.

12 Cet épisode « apocryphe » se lit ainsi comme la cristallisation exemplaire du motif pastoral qui, s'il court dans l'œuvre de Cheever, trouve ici une traduction libre, plus respectueuse de l'esprit que de la lettre. L'échappée belle de ce couple illégitime reflète dès lors les efforts répétés de Neddy Merrill pour transgresser les limites de l'enclos fondateur et se déprendre de l'étreinte mortifère du monde civilisé et de la domesticité. Le premier coup d'arrêt à la chevauchée de ces nouveaux Adam et Eve prend fort à propos, quoique de manière un peu caricaturale, l'allure d'une scène de chute, qui vaut à Neddy Merrill un boitement caractéristique.

13 A l'échelle de l'œuvre entière, et non plus seulement à l'échelle de cette seule nouvelle, l'insertion de cet épisode n'a rien que de très attendu. La geste de Neddy Merrill évoque celle d'autres protagonistes des fictions cheeveriennes, travaillés par l'ambition d'en finir avec le cloisonnement tant dans ses manifestations spatiales que morales. On ne s'étonne donc guère de retrouver sous les traits du Neddy Merrill imaginé par Perry le héros de « The Country Husband », Francis Weed, lui-même épris d'une baby-sitter qu'évoque Julie Hooper jusqu'au portrait qu'elle fait de son petit ami, jusqu'à son évocation d'un fantasmatique voyage à Paris également. Récit d'une échappée vers le « royaume psychique de la fantaisie » (Freud 1916, p. 351) qui prend, comme dans le texte de l'*Introduction à la psychanalyse*, l'allure d'une « réserve naturelle », « The Country Husband » se donne comme le second des hypotextes cheeveriens où vient puiser le réalisateur.

14 Lu à la lumière de l'œuvre entière et désormais perçu comme la manifestation d'un phénomène d'intertextualité élargie, cet ajout n'en reste pas moins problématique. Le choix opéré par Perry de représenter la geste libératoire de Neddy Merrill sous ces dehors plutôt que de toute autre manière, et en puisant dans « The Country Husband » plutôt que dans tout autre texte, reste un choix qui porte nécessairement témoignage d'un parti-pris idéologique. Sans doute faut-il à présent examiner d'autres sources, extralittéraires cette fois, susceptibles d'éclairer cet écart majeur dans le contenu diégétique des deux œuvres. Il importe, pour ce faire, de rappeler que le film de Perry a vu le jour en 1967. Si, à cette date, et dans le contexte de la guerre du Vietnam notamment, la contestation prend aux Etats-Unis de multiples formes, le film de Perry s'en fait le témoin qui met en scène l'amorce d'une idylle extra-conjugale peu conventionnelle entre un père de famille et une jeune fille. Plus encore, l'année 1967 constitue un tournant dans le cinéma américain, marqué par la sortie du film de Mike Nichols, *The Graduate*, critique de l'idéal matérialiste américain, largement centré, qui plus est, sur les relations d'un jeune homme de vingt ans avec une femme d'âge mûr. La sortie du film de Nichols et l'immense succès qu'il recueille signent l'effondrement du consensus social qui avait permis au code Hays de perdurer. Le célèbre code de censure, effectivement appliqué entre 1934 et 1953, mais en net déclin au cours de la décennie 60, dressait la liste de ce qu'il était interdit de montrer à l'écran (nudité suggestive, homosexualité, etc.) et des sujets qu'il convenait de traiter avec soin (mariage, famille, patrie, etc.). Tandis que les séquences de piscine de *The Swimmer* peuvent être envisagées comme le prolongement, voire l'amplification de la première séquence de *The Graduate* qui faisait de la piscine le symbole même d'un rêve matérialiste périmé, la brève idylle de Neddy Merrill et de Julie Hooper se lit comme une quasi-citation du film de Nichols, à ceci près que les rôles se trouvent inversés et que l'adultère y est simplement envisagé quand il trouvait à se réaliser chez Nichols. L'adjonction de cet épisode par Perry obéirait alors, d'une part, à la volonté de faire écho, un an plus tard seulement, à la philosophie contestataire du film de Nichols et, d'autre part, à une logique commerciale (« on ne change pas une équipe qui gagne » ou comment rebondir sur un succès incontesté au box-office). La proximité formelle, technique, visuelle des deux films (coupes abruptes, angles de prise de vue inventifs qui rappellent la Nouvelle Vague) permet, du reste, d'établir une filiation évidente de l'un à l'autre.

15 *The Graduate* n'est cependant pas la seule source cinématographique à laquelle semble emprunter Perry. Si le couple formé par Neddy Merrill et Julie Hooper rappelle le couple ambigu imaginé par Nabokov au milieu des années cinquante, la beauté lisse et conventionnelle de Janet Landgard, à la pâleur et à la blondeur résolument aryennes, aux poses et aux regards enjôleurs, évoque sans conteste la Lolita incarnée par Sue Lyons dans l'adaptation du roman de Nabokov que proposait Stanley Kubrick six ans plus tôt.

16 Sans doute est-ce cette détermination à puiser dans les représentations les plus stéréotypées de l'adultère hétérosexuel qui frappe, au premier chef, ceux des spectateurs du film qui connaissent l'œuvre de Cheever. Car, si la bisexualité de Cheever constitue en 1968 une donnée inaccessible au plus grand nombre et si rien dans sa célèbre nouvelle ne laisse véritablement entrevoir au lecteur ordinaire la possibilité que le parcours de Neddy Merrill figure l'impasse hétérosexuelle, il n'en reste pas moins que le texte de la nouvelle autorise, à cet égard, une pluralité de lectures que n'autorise guère le film. Ainsi les fantasmes du réalisateur (ou de la

scénariste) viennent-ils combler les interstices laissés béants par l'auteur, substituant une lecture normalisante à l'équivoque entretenue par le texte. J'ai eu l'occasion de montrer ailleurs (Béghain 2000, pp. 41-42) que l'immersion et l'érotisme homosexuel étaient, chez Cheever, étroitement liés et que le pèlerinage de Neddy Merrill s'inscrivait dans une tradition d'hédonisme homo-érotique, la piscine devenant l'avatar moderne du bain de la tradition hellénique. Le nageur de Cheever devient ainsi l'emblème même de la contrebande textuelle à laquelle se livre un écrivain incapable de réconcilier son héritage puritain, cultivé et revendiqué, avec ses désirs homosexuels. Du travestissement aussi signifiant que significatif auquel se livre Cheever il ne subsiste rien dans le film de Perry, tout occupé qu'il est à reproduire, sinon produire, des représentations témoignant d'une idéologie en définitive plus conventionnelle que contestataire. Quoique le film n'ait pas à l'époque trouvé son public, il y a fort à parier qu'il ait contribué, par ses nombreuses rediffusions télévisuelles des dernières années, à dissimuler aux yeux du grand public les enjeux d'un texte aux ellipses parlantes.

Les signes verbaux et visuels

17 Pour autant, le contenu signifiant d'un film ne se réduit pas à son seul contenu diégétique. De fait, dans le cas du film de Perry, l'évacuation de l'ambiguïté qui résulte d'une modification majeure de l'intrigue se trouve partiellement compensée par la restauration, dans le champ des systèmes signifiants verbaux et visuels, d'informations propres à entretenir l'équivoque.

18 Ainsi la bande-parole restitue-t-elle une part de cette équivoque en multipliant les signifiants ayant trait au secret et au mensonge. A la révélation par Shirley de l'ennui et de l'insatisfaction où la laissaient ses relations avec son amant d'autrefois (« I lied. You bored me to death. I was aching ») répond la suspicion dans laquelle l'apprenti-nageur évoqué précédemment tient Ned Merrill alors que ce dernier lui fait traverser une piscine vide : « I suppose that doesn't count. [...] Because that's a lie, isn't it? » On retiendra tout particulièrement la vérité qu'assène Neddy Merrill à Julie, la baby-sitter, après qu'elle lui a dévoilé son inclination passée pour lui : « Everything that is kept a secret is wasted. » La portée générale de la maxime lui donne une pertinence qui dépasse le strict cadre de leur échange et ouvre le champ des significations bien au-delà du seul secret de Julie, au-delà même des réticences qui sont le fait de Neddy Merrill dans son obstination à taire ses échecs et à jouer du faux-semblant.

19 Les signes visuels ne sont pas moins actifs que les signes verbaux dans la construction d'un sens échappant aux délimitations imposées par le strict contenu diégétique tel qu'il se donne à voir à l'issue du remaniement voulu par Frank et Eleanor Perry. Le motif de la piscine, la représentation du corps à l'écran, mais aussi le recours à un acteur spécifique, Burt Lancaster, pour incarner ce corps à l'écran, tout cela concourt à créer les conditions d'une interprétation plus ouverte de l'œuvre cinématographique.

20 La récurrence du motif de la piscine associé à des espaces ouverts, un mode de vie sensuel, une lumière et des couleurs vives, des contrastes accusés et, enfin, un corps athlétique et hâlé à la masculinité affirmée ne sont pas sans évoquer la peinture de David Hockney qui connaît, au cours des années soixante, un succès grandissant et produit notamment, dans ces années-là, ses célèbres scènes de piscine à l'homo-érotisme à peine dissimulé (on peut penser, à titre d'exemple, à « Two Boys in a Pool, Hollywood », 1965). Le corps sculptural de Burt Lancaster suffit, du reste, par sa seule

présence à l'écran, à recréer, chez le spectateur, les conditions d'une lecture moins hétéro-centrée. Ce corps, réminiscent dans sa nudité des canons de la beauté de l'Antiquité gréco-latine, prend alors le relais des nombreuses références de la nouvelle de Cheever à la mythologie classique pour renvoyer le spectateur à la tradition hellénique d'hédonisme homo-érotique. L'insertion répétée de longs plans du corps de l'acteur, nageant, marchant, courant ou tout simplement debout, immobile, centre, qui plus est, le propos du film sur l'expérience sensuelle du personnage. L'irreprésentable de l'érotisme homosexuel donnait lieu, dans le texte de Cheever, à un déport du contenu sexuel de l'œuvre du champ de la diégèse vers celui des signifiants, le terme « swimmer » renvoyant, chez l'écrivain, à l'expérience homosexuelle envisagée dans sa plénitude. Le film, quant à lui, obéissant en cela aux schémas hollywoodiens classiques, opère un déplacement du contenu sexuel de l'explicite vers l'implicite, de la représentation littérale vers la suggestion[6]. Si orienté vers des représentations hétérosexuelles que soit cet implicite, compte-tenu de l'infléchissement que la scénariste fait subir à l'histoire, le film contribue par ses nombreuses ellipses à favoriser une lecture équivoque de la plénitude du nageur. L'irreprésenté de la sexualité, quelle qu'elle soit, devient le garant d'un fonctionnement lacunaire autorisant la pluralité des lectures. Associé aux signes visuels pour le moins ambivalents que sont la plastique de Burt Lancaster ou les piscines hockneyennes qui jalonnent le parcours du personnage, cet irreprésenté ménage la possibilité d'une interprétation moins hétéro-centrée qu'il n'y paraît.

21 Un acteur ne charrie cependant pas avec lui les seules représentations liées à sa plastique. Il entraîne également dans son sillage, sans nécessairement que ni lui ni le réalisateur l'aient voulu, ce que l'on pourrait nommer son « passif filmique ». Si le choix de Burt Lancaster pour incarner Neddy Merrill a pu être en partie guidé par un souci de rentabilité commerciale, les rôles de cowboy et de gangster qui l'avaient rendu célèbre ont pu jouer un rôle déterminant, dans la mesure où l'image d'invulnérabilité qui pouvait lui être aisément associée rendait d'autant plus pathétiques les humiliations et les revers qu'avait à subir le personnage imaginé par Cheever. On retiendra également son incarnation du Guépard, dans le film éponyme de 1963, et, partant, la possibilité qu'il avait de convoquer avec lui l'écriture lyrique et nostalgique du film de Visconti, assez proche à plusieurs égards, du reste, de certaines tonalités de l'écriture cheeverienne. Mais ce que le public américain des années soixante connaissait sans doute le mieux du passé et du passif filmique de Burt Lancaster, c'était son incarnation à l'écran du personnage d'Elmer Gantry dans le film éponyme de Richard Brooks. Adapté d'un roman de Sinclair Lewis, ce film de 1960, récompensé par un Golden Globe et par le New York Film Critics Award, lui avait, en outre, valu de recevoir l'Oscar du meilleur acteur. Accueilli avec enthousiasme par le public, le film de Brooks s'attaque aux milieux évangélistes, dénonçant l'hypocrisie et le matérialisme d'individus qui, à l'instar d'Elmer Gantry, prêchent des vertus contraires à leurs pratiques et élèvent l'imposture au rang de mode de vie. Non dénué d'ambiguïtés, le film de Brooks semble pénétrer celui de Perry de sa perspective constamment ambivalente. Dans les deux cas, le spectateur est encouragé à voir dans l'imposture la chose du monde la mieux partagée et dans les fictions particulières entretenues par le héros un moindre mal à l'échelle de contrefaçons plus terribles dans leur portée, plus redoutables dans leur incidence sur la société américaine. Car le mensonge où vit notamment Elmer Gantry n'est, en définitive, rien d'autre que le produit de son époque, le retournement paradoxal contre elle-même d'une morale d'emprunt

puritaine sans commune mesure avec les réalités humaines. A la faveur de la présence à l'écran de Burt Lancaster, quoique sans être aussi explicite qu'*Elmer Gantry*, le film de Perry rend peut-être compte de cette double imposture que le texte de Cheever laissait quant à lui entrevoir sur le mode symbolique qui était le sien.

22 Le film de Perry apparaît donc, à de multiples égards, comme un produit caractéristique de son époque. Le désenchantement qu'il met en scène, la vision critique qu'il propose du rêve américain à travers le portrait d'un personnage d' « outsider », de pariah, d'exclus, que son incapacité à s'inscrire dans les cadres du modèle de vie dominant met progressivement au ban de la société, peut être lu comme le produit dérivé de l'élan contestataire qui anime l'Amérique des années soixante. Le texte de Cheever travaillait, du reste, en ce sens qui, à coup d'allusions répétées à toute la mythologie de la fondation, se donnait comme un *remake* de la traversée atlantique inaugurale dont la seule issue était l'impasse figurée dans la maison close et désertée de la fin. Toutefois, la dimension pathétique que donne Perry à ce chant de l'expérience, par le biais de la musique notamment, tend à en réduire la portée, qui se resserre autour d'un unique destin individuel. L'inclusion du motif de la baby-sitter va dans le même sens, qui, tout en puisant dans les stéréotypes de l'époque, re-centre le propos du film sur la psychologie du personnage. Un film ne se comprend cependant que comme la combinaison de signes verbaux, auraux, visuels venant compléter de leurs significations diverses les informations données par le strict contenu diégétique. Or, de ce point de vue là, le film de Perry manifeste une complexité plus grande qu'on ne pourrait le penser à première vue. S'il reste représentatif de son époque, c'est désormais pour ce qu'il donne à voir du clivage qui caractérise les productions de la culture populaire des années soixante. A l'instar de nombreux films, chansons, écrits produits durant cette décennie, le film de Perry donne en effet à lire dans le registre de la connotation ce qu'il élude, voire recouvre, dans le registre de la dénotation[7]. La réduction des ambiguïtés qui procède naturellement du passage d'un medium orienté vers la symbolisation et la conceptualisation à un medium orienté vers l'iconicité et la perception[8] se voit donc tempérée par la restauration d'une marge d'interprétation non négligeable qu'autorisent certains signes (essentiellement visuels et verbaux, en l'occurrence) par le seul effet de leur fonctionnement polysémique.

23 Sans doute cette complexité propre au film explique-t-elle en partie qu'il ait conservé une certaine aura et n'ait jamais vraiment cessé d'être vu, notamment dans le cadre de rediffusions tardives sur les chaînes du câble aux Etats-Unis, alors qu'il n'avait pas trouvé son public à sa sortie. Film-culte pour certains, matrice de films ultérieurs comme *American Beauty* ou *The Ice Storm*, il bénéficie aussi de la contribution de Sydney Pollack, appelé à la rescousse lorsque Perry quitte le tournage. Quoique non crédité au générique, Pollack a réalisé l'une des plus belles scènes du film, celle des retrouvailles de Neddy Merrill avec une ancienne maîtresse. Enfin, il reste énigmatique – ne serait-ce que du fait de son schéma temporel compliqué, d'emblée signalé par le générique où se trouvent imbriqués jour et nuit, automne, été et printemps – et conserve un côté expérimental qui en fait un objet singulier, mélange de conformisme et d'anti-conformisme.

BIBLIOGRAPHIE

Barthes, Roland. « Introduction à l'analyse structurale des récits » in *Communications*, 1966, n°8, pp.7-33 (Paris : Seuil, 1981)

Béghain, Véronique. 2000. *John Cheever : l'homme qui avait peur de son ombre* (Paris : Belin)

Chion, Michel. 1985. *Le Son au cinéma* (Paris : Cahiers du cinéma/Editions de l'Etoile)

Doty, Alexander. 1993. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture* (Minneapolis : University of Minnesota Press)

Freud, Sigmund. 1916-1917. *Introduction à la psychanalyse*. Trad. S. Jankélévitch (Paris : Payot, 1984)

Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes* (Paris : Seuil)

MacFarlane, Brian. 1996. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* (Oxford : Clarendon Press)

Metz, Christian. UGE, 1977. *Le Signifiant imaginaire : Psychanalyse et cinéma* (Paris : Bourgois, 1984)

Straayer, Chris. 1996. *Deviant Eyes, Deviant Bodies : Sexual Re-orientations in Film and Video* (New York : Columbia UP)

NOTES

1. Brian MacFarlane a montré, du reste, comment la typologie mise en place par Barthes pouvait devenir le point de départ d'une typologie similaire dans le domaine de l'analyse filmique et, plus spécifiquement, dans le champ de l'adaptation.
2. Barthes explique, en effet, que les catalyses « ne font que 'remplir' l'espace narratif qui sépare les fonctions-charnières » (Barthes 1966, p. 15).
3. La « soi-disant bande sonore », explique Michel Chion, se caractérise par son hétérogénéité, par la juxtaposition d'informations que l'auditeur-spectateur redistribue en fonction de ce qu'il voit, défaisant ainsi une unité qui ne peut être qu'apparente et illusoire (Chion 1985, pp. 77-91).
4. L'ouverture nous maintient dans le registre de l'intemporel mythique, tandis que la première scène nous introduit à un contexte historiquement marqué.
5. Cette nouvelle à l'arrière-plan réaliste et à la portée mythique tout ensemble apparaît comme l'une des plus difficilement adaptables à l'intérieur du corpus cheeverien, du fait de la complexité de ses niveaux de lecture imbriqués, mais c'est aussi sa densité qui rend possible son allongement et son amplification dans le cadre d'un long métrage. Cheever, qui écrivait d'ordinaire ses nouvelles en trois jours, avait passé deux mois sur celle-ci, pour laquelle il avait accumulé cent cinquante pages de notes !
6. « In classical film narrative, sexuality is displaced onto a system of gender articulations driven by the conventional love story, which fixes opposition. » (Straayer 1996, p. 2)
7. Reprenant l'argumentation développée par Alexander Doty dans *Making Things Perfectly Queer*, Chris Straayer explique : « Because lesbians and gay men are an inextricable part of culture, their experiences and subjectivities are always already fused into popular representations. Usually denied at a denotative level, queerness is nevertheless present in connotation. » (Straayer 1996, p. 182)
8. Voir MacFarlane 1996, pp. 26-27.

RÉSUMÉS

Instead of viewing the relation of filmed narrative to written narrative in terms of « fidelity », it may be relevant to speak of representation to describe the process of « transmodalization » at work in Frank Perry's 1968 adaptation for the screen of John Cheever's 1964 short story « The Swimmer ». I will argue that Perry's movie works towards a normalization of Cheever's story as the gaps in the literary text are regularly filled by images, sounds, dialogues which mostly contribute to rid the original narrative of its structural ambiguities. In other words, some characters taking shape on the screen appear to embody the director's fantasies, if not the fantasies of a whole era, while the literary text worked hard at concealing radically different fantasies as is suggested by a close study of the writer's manuscripts and journals. One could thus ultimately reflect on the part played by the ethical and aesthetical codes of the time, especially as displayed and promoted by Hollywood movies.

INDEX

Keywords : cinéma américain, nouvelle, adaptation, transmodalisation, censure, bande-son, culture populaire