

**LE MANTEAU DE NICOLAS GOGOL
REVISITÉ PAR JACK CLAYTON :
UN HOMMAGE EN FORME DE SUBVERSION**

GILLES MENEGALDO

The Bespoke Overcoat (1956) est le premier film de Jack Clayton qui réalise ensuite *Room At the Top* (1958) avant de signer en 1961 une belle adaptation du *Tour d'écrou*, le célèbre récit de fantômes de Henry James. Ce film de trente minutes récompensé par l'Oscar du court métrage en 1956 est considéré comme l'une des meilleures transpositions du récit de Nicolas Gogol, avec celle d'Alberto Lattuada, *Il Capotto*, où le récit est adapté sous forme de long métrage. La nouvelle de Gogol a aussi fait l'objet d'autres traitements au cinéma, en particulier dans l'œuvre avant-gardiste de Kozintsev et Trauberg, réalisée en 1926 d'après un scénario de Youri Tynianov.

Le film de Clayton apparaît comme une version provocatrice, voire iconoclaste d'un texte fondateur de la littérature russe. L'écart entre les deux œuvres est considérable. Le cadre du récit est totalement modifié et il ne semble demeurer que des bribes de l'intrigue complexe de Gogol. Tout est centré sur la relation entre le personnage central, appelé ici Fender, et son tailleur. Le ton même est sensiblement différent, évacuant, en apparence, l'ironie omniprésente chez l'écrivain russe. Pourtant, on sent immédiatement une proximité, voire une parenté entre les deux œuvres. Une analyse de la mise en scène, caractérisée par sa sobriété et sa stylisation, permet d'identifier certains des procédés (condensation, déplacement, glissement métaphorique) mis en œuvre par Clayton, à partir d'éléments du texte source.

L'entrée en matière du film est énigmatique. C'est d'abord le décor qui attire le regard du spectateur. La première image est une vue d'ensemble d'une rue déserte, avec au premier plan, une poubelle remplie de déchets de nature indéterminée. Les deux personnages qui arrivent dans le champ par le fond du cadre sont d'abord associés à ce contexte misérabiliste, d'autant que l'image est en partie cachée par les indications du générique qui s'inscrivent sur l'écran. C'est seulement vers la fin du plan que l'objet transporté dans une brouette par l'un d'entre eux est identifié comme un cercueil. Il s'agit donc d'un cortège funéraire constitué d'un seul personnage déambulant dans une rue vide. Cette image insolite du cercueil transporté par une sorte de géant crée un climat étrange et suscite une attente dramatisée par la musique de Georges Auric, à base de violons et de percussions.

Ainsi, dès l'incipit, l'ordre narratif du récit de Gogol est totalement bouleversé. Le film commence par la fin, mettant en scène l'enterrement du personnage dans une séquence qui ne figure pas dans la nouvelle. L'accent est mis en apparence sur un registre plus réaliste. On remarque l'absence de la voix narrative surplombante qui dans le récit de Gogol permet de jouer sur différents registres : le ton satirique à l'égard de la bureaucratie, l'ironie, la fabulation fantastique, le grotesque. Ce début laisse attendre une illustration « réaliste » dans la lignée d'une certaine interprétation du texte de Gogol, présenté comme un récit fondateur de la littérature russe classique. Comme le dit Tourgueniev : « Toute la littérature russe est sortie du *Manteau* de Gogol », ce qu'a confirmé Dostoïevski, longtemps considéré comme l'auteur de cette phrase, en écrivant *Les Pauvres Gens*.

Une ellipse nous fait passer de la rue à un cimetière situé dans un décor champêtre stylisé : un pré et quelques arbres penchés à valeur symbolique (l'un feuillu, l'autre dépouillé) se découpant sur un ciel gris. La transition se fait de manière classique. Les personnages sortent du champ à droite et reviennent dans le champ à la faveur d'un fondu enchaîné par la gauche. Un nouveau fondu nous offre un autre point de vue sur le cimetière ceint de hauts murs. La caméra introduit le personnage de l'officiant vêtu d'une robe noire ornée d'une étoile blanche, puis se focalise sur l'endeuillé (identifié plus tard comme Morry, le tailleur, ami du défunt) qui, placé symétriquement, porte un objet sous le bras. Un cadrage plus serré attire l'attention du spectateur sur cet objet (évoquant le manteau du titre) que le personnage caresse avec affection. Ce plan souligne aussi la pauvreté apparente de celui-ci, son allure de marginal ou de clo-

chard. Il est suivi de deux plans en forte plongée sur la fosse, redoublés presque à l'identique mais séparés par un cadrage épaules du tailleur regardant le manteau. Le premier de ces plans ne montre que le cercueil au fond du trou. Le second, cadré plus large, inscrit en amorce gauche, le tailleur dont la main enlève délicatement le duvet qui s'est posé sur le manteau (ce qui fait écho à une ligne du texte de Gogol : « Il fallait toujours qu'un fil, qu'un fétu, un brin de paille demeurât accroché à son veston ¹. » Ce petit détail met en relief par l'image le lien privilégié qui unit sans doute cet homme au défunt par l'intermédiaire du manteau qui est jeté sur le cercueil à la fin du plan au lieu de la poignée de terre habituelle. À ce moment, les mots du titre *The Bespoke Overcoat* (le manteau sur mesure) viennent s'inscrire sur l'écran.

Le manteau est un objet dont on semble vouloir se débarrasser, qu'on veut enterrer, mais que l'on veut aussi donner à son propriétaire défunt. La référence au duvet illustre la stratégie de Clayton qui consiste à utiliser des indices ou des détails déjà présents dans le texte de Gogol. Le changement de titre laisse cependant entendre que le film prendra ses libertés avec le texte source qui sera adapté à la mesure de Clayton, à l'aune de ses choix thématiques et stylistiques, sans souci de fidélité à la lettre du texte.

Ces premiers plans présentent les trois protagonistes principaux du récit : un vivant en situation de deuil, le tailleur, un mort, le propriétaire du manteau, et enfin le manteau lui-même, qui devient presque un personnage et fait le lien entre les deux amis. À la faveur d'un plan d'ensemble filmé au ras du sol, on découvre tardivement la nature du cimetière : des inscriptions en caractère hébraïques sont gravées sur les pierres tombales. La séquence se clôt sur un dernier plan d'ensemble cadré à l'identique du plan initial où l'on voit le tailleur, filmé de dos, revenir du cimetière en passant par la même rue. Cette circularité de la première séquence est répétée au niveau de la structure globale du film qui repose sur une structure rétrospective. Le flash back qui constitue le noyau central est encadré par deux plans identiques du tailleur passant sa main sur son front. Le dispositif du film est ainsi donné d'emblée. L'attention est centrée sur la relation entre ces deux personnages. Le film met en œuvre un processus de condensation et de stylisation du texte de Gogol, mais il amplifie également certains de ses thèmes dominants.

1. « Le manteau », *Nicolas Gogol*, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1966, p. 638.

ÉCONOMIE NARRATIVE

À première vue, la nouvelle semble réduite à sa plus simple expression, c'est à dire un noyau narratif minimal, expurgé de toutes les péripéties qui font la saveur du texte de Gogol. On prend les personnages à un moment donné de leur existence alors que dans le récit, la vie entière du héros est retracée depuis sa naissance. Même si le récit comporte de nécessaires ellipses, beaucoup d'informations sont données sur le personnage principal Akaki Akakiévitch, petit fonctionnaire dans un ministère : ses conditions de travail, sa relation avec ses supérieurs et son entourage immédiat. Le lecteur a droit à des descriptions détaillées de ses occupations quotidiennes, de son ancrage social et professionnel. Le récit est pris en charge par un narrateur quasi omniscient qui adopte souvent un ton ironique et met aussi en relief le caractère burlesque, voire ridicule du personnage.

Contrairement à ce qui se passe chez Gogol où le récit suit la chronologie des événements, la narration filmique est presque entièrement construite sur un récit rétrospectif. Ce flash back dont la source énonciative est problématique est introduit par la voix hors champ du personnage identifié au début du film comme le défunt. Cette voix apparaît comme un peu déformée par une chambre d'écho – voix d'outre-tombe en quelque sorte. C'est dans le plan suivant que le personnage de Fender apparaît à l'image en contre-champ du plan serré sur le visage du tailleur. Ce personnage est d'abord vu de dos et cette fois parle en voix in. Il nous plonge dans le passé réactivé par sa mémoire. La caméra nous dévoile progressivement le personnage, équivalent filmique du héros de Gogol, Akaki Akakiévitch. Elle se focalise d'abord sur la main, puis remonte vers le dos et l'épaule. Un plan du tailleur est intercalé avant le dévoilement, par un plan taille du personnage, filmé en plongée par une caméra qui adopte le point de vue du tailleur. Cependant, nous ignorons encore le statut réel de ce personnage. Il s'agit en fait d'un revenant, motif déjà présent chez Gogol. Cependant, le fantôme ne joue qu'un rôle épisodique, à la fin de la nouvelle, alors qu'il assure ici un rôle essentiel et se trouve en position de narrateur privilégié de sa propre histoire.

Le passage au récit rétrospectif proprement dit se fait de manière non classique. Clayton fait l'économie d'un plan de transition et il n'a pas non plus recours aux marques d'énonciation habituelles (fondu au noir, zoom sur le visage) signalant un changement de niveau diégétique. On reste dans le même plan, mais un trucage per-

met une transformation subtile du décor qui nous fait passer de la chambre austère du tailleur à l'entrepôt où travaille Fender. Les deux personnages tournent la tête lentement et orientent leur regard vers ce nouveau décor qui s'inscrit au fond du cadre, sur un mur jusque là parfaitement nu, se situant ainsi en position de spectateurs, témoins de leur passé commun.

À partir de ce moment, le film repose principalement sur l'alternance entre plusieurs types de scène : des scènes où figurent ensemble le tailleur et Fender, son client, des scènes où le tailleur est seul, des scènes entre Fender et son employeur. En fait le récit filmique est soigneusement composé. Le flash back, noyau central, se compose de sept scènes. Les six premières ont pour cadre la fabrique de vêtements ou l'atelier du tailleur. La scène qui ouvre le flash back se déroule à l'entrepôt de Ranting. Suit la visite de Fender au tailleur dans l'atelier de celui-ci et qui aboutit au contrat passé entre les deux protagonistes (la promesse de fabrication du manteau). Viennent ensuite deux scènes symétriques construites en deux temps : la première au magasin, la seconde chez le tailleur. Une troisième scène a lieu entre Fender et Ranting qui lui signifie son licenciement. Elle est suivie de la séquence où le tailleur rentre ivre chez lui et retrouve Fender endormi sur la table. Celui-ci, une fois réveillé lui raconte son rêve et lui annonce qu'il ne peut plus payer le manteau. Cette scène est donc symétrique de la scène de la commande et elle aboutit à un nouveau contrat par lequel le tailleur s'engage à finir le manteau gratuitement. Ces six scènes (trois chez le tailleur, trois à l'entrepôt) sont construites en alternance. La septième et dernière scène a un statut particulier. C'est la seule qui a pour cadre la chambre de Fender et c'est aussi celle qui met en scène sa mort, à l'issue d'une confrontation imaginaire avec son employeur. Outre les liens thématiques, des analogies sont établies entre les scènes par différents procédés. Ainsi, le même motif musical est utilisé pour la scène de l'enterrement, celle où Fender, désespéré, annule sa commande, enfin au moment où le tailleur touche la main glaciale de Fender, rappel de sa nature spectrale. Un panoramique circulaire permet d'associer la scène où Ranting tourne autour de Fender comme un prédateur et celle de l'agonie de celui-ci où c'est la mort invisible qui semble l'envelopper. Clayton joue aussi des contrastes. Dans toutes les scènes à l'entrepôt, un climat inquiétant et menaçant est créé par les ombres portées agrandies et déformées alors que l'atelier du tailleur apparaît plus comme un refuge, les ombres étant beaucoup moins présentes.

MOTIFS GOGOLIENS

On retrouve comme chez Gogol un personnage soumis à l'autorité hiérarchique. Mais dans le film, l'employeur souligne l'incompétence de Fender, même quand il s'agit de recopier des données simples. Par contre, il n'est pas fait référence aux autres employés, ni au plaisir éprouvé par Akaki dans son travail de copiste. En effet, le personnage gogolien trouve dans l'accomplissement même de son travail certaines satisfactions, ce qui n'est pas le cas ici, sauf lorsque Fender évoque sur un mode nostalgique ses souvenirs de jeunesse. La focalisation sur la relation entre patron et employé accentue la dimension sociale de l'histoire, lui conférant une dimension quasi allégorique. Ranting est un exploiteur sans scrupules qui écrase le vieil homme. Ce rapport de pouvoir est exprimé par la différence d'âge, de taille et de corpulence entre les deux comédiens et suggéré également par la position respective des personnages et la composition des plans dans lesquels ils figurent. Ranting est au premier plan, debout. Fender reste à l'arrière plan, assis, recroquevillé derrière son bureau. À un certain moment de la scène, Ranting tourne autour de Fender et la caméra accompagne ce mouvement enveloppant par un panoramique circulaire, suggérant une entreprise d'appropriation, voire d'annihilation, du vieil employé devenu inefficace et encombrant. On voit à l'image un personnage ratatiné, usé par le travail routinier, beaucoup plus pathétique que le héros de Gogol. Dans une scène ultérieure, alors que Fender nourrit son seul compagnon, une souris, à l'insu de son patron, celui-ci fait une irruption soudaine qui effraie l'employé, mais avant qu'il n'entre dans le champ, on voit d'abord son ombre immense projetée sur le sol. Ce procédé expressionniste accentue l'idée de menace que représente Ranting pour Fender et met l'accent sur l'absence d'humanité de l'employeur.

La pauvreté

Dans la nouvelle, Akaki paye son manteau en faisant des économies sur plusieurs mois, ce qui donne lieu à une ellipse temporelle. Fender, par contre, est incapable de payer le manteau. Il hésite, marchande, car pour lui la somme est importante comme en témoignent trois scènes : la négociation avec le tailleur, le versement de l'acompte, et enfin l'aveu : « après tout, douze livres c'est une somme ». Après son licenciement, le personnage se situe en effet à la limite de la survie. Ainsi Clayton inscrit le contexte social

de manière plus marquée que dans la nouvelle. Si le personnage conserve quelques aspects grotesques, il est surtout présenté sous un angle pathétique. Chez Gogol, Akaki Akakiévitch est humilié par sa hiérarchie et ses collègues, mais il vit au moins dans une communauté et il est même invité dans une soirée dont il est, temporairement, le héros. Ici, le personnage est seul avec son patron et on insiste sur son âge et sa dégradation physique. Son apparence extérieure reflète ce qu'il est socialement : un être inutile, un rebut, qui va être mis au rancart à l'instar de son manteau. On voit ainsi s'établir une relation métonymique entre le personnage, le manteau, et le cercueil (manteau de bois).

Le froid

Chez Gogol, le motif du froid est associé d'abord au décor urbain. Il s'agit des rues de Saint-Petersbourg, ville bâtie dans les marais du Nord et enveloppée d'un brouillard humide qui transperce les os. Le vent s'engouffre à travers les grandes avenues (comme la perspective Nevski). Le texte de Gogol fait explicitement référence à ce froid qui gèle les nez des fonctionnaires. Dans le film, ce motif est également très présent. Il est introduit très tôt dans le film sur un mode humoristique. Le fantôme (ou mort-vivant) est sensible au froid et demande à son hôte d'allumer le poêle parce qu'il a peur de « mourir de froid », ce qui le fait rire lui-même. Le motif du froid est repris sur un mode plus grave puisque le conflit entre Fender et son employeur concerne en particulier le froid glacial qui règne dans l'entrepôt et sera la cause de la fièvre qui emporte le vieil homme. Ainsi, le changement de lieu de travail (entrepôt) permet de retrouver cette thématique du froid même si le cadre géographique est différent.

La vengeance

Quand un mort revient hanter les vivants, il est souvent dit qu'il revient dans le but de se venger. Dans le texte de Gogol, Akaki revient sous une forme spectrale pour se venger de ceux qui l'ont humilié, en particulier du « personnage important » qui l'a brutalement éconduit après le vol de son manteau et a refusé d'écouter ses doléances. Dans le film, Fender ne vient pas hanter le tailleur, mais au contraire, il lui ramène le manteau qu'il n'a pu payer de son vivant. Cependant, il profite aussi de ce retour dans le monde des vivants pour se venger de Ranting qui l'a exploité sans vergogne et

martyrisé pendant quarante trois ans. En se rendant la nuit, en compagnie du tailleur, dans l'entrepôt pour endosser le manteau doublé de peau de mouton longtemps convoité, Fender se venge de toutes les avanies subies et satisfait de plus un désir ancien alors que le vieil employé n'a jamais pu porter, de son vivant, le manteau confectionné par le tailleur. Ainsi le motif de la vengeance est présent dans le film mais sous une forme déplacée. Chez Gogol, il est tellement démultiplié qu'on finit par douter de l'existence du fantôme.

Ces différents thèmes et motifs sont retravaillés par Jack Clayton. Le réalisateur a recours à quatre stratégies différentes qui favorisent le passage du texte à l'image, mais permettent aussi de proposer une interprétation particulière du texte de Gogol : la transposition, le resserrement, le déplacement, l'amplification.

TRANSPOSITIONS

La première transposition concerne le changement de contexte géographique. Saint-Petersbourg est remplacé par Londres, à une époque non déterminée précisément (sans doute après la Seconde Guerre mondiale), ce qui confère une certaine universalité à l'histoire. Ce changement de décor s'accompagne d'un traitement radicalement différent. Le récit de Gogol offre une représentation relativement circonstanciée de la ville russe, de ses différents quartiers, du style architectural des maisons, mais il décrit aussi avec beaucoup de détails les habitants de la ville avec leurs idiosyncrasies, leurs petites habitudes. Il donne une image complexe, colorée et pittoresque de la ville, sans exclure une certaine dose de satire. Le décor du film est incomparablement plus stylisé. Par contre, Clayton insiste beaucoup plus sur l'ambiance claustrophobique des lieux. Les personnages semblent souvent prisonniers d'un espace trop restreint et le choix fréquent de la contre-plongée met en évidence les plafonds des pièces, accentuant encore l'impression d'enfermement.

Clayton substitue à la culture russe qui imprègne le texte de Gogol de nombreuses références à la culture juive. Les premiers plans affichent explicitement ce référent puisque l'enterrement a lieu dans un cimetière juif. Les pierres tombales portent, on l'a vu, des inscriptions en caractères hébraïques et le personnage qui officie a l'apparence d'un rabbin où d'un chantre de la communauté

juive même si son costume ² n'est pas immédiatement identifiable. L'histoire pourrait se dérouler dans le ghetto juif de Londres mais aucun repère spatial précis n'est donné (en dehors de la référence à Fournier Street). Clayton ménage un effet de surprise en retardant l'identification de la véritable nature du cimetière ainsi que l'appartenance ethnique du défunt. D'autres détails viennent cependant rapidement confirmer l'identité juive de Fender. Les personnages portent la kipa des juifs religieux et, dès son retour du cimetière, le tailleur met une bougie allumée sur le rebord de la fenêtre. La flamme de cette veilleuse entretenue en période de deuil symbolise l'âme du défunt, mais elle peut aussi être associée à l'hospitalité et signifier l'accueil réservé au voyageur errant. On retrouve cette bougie allumée à la fin du film au moment où le tailleur est en prière dans la posture traditionnelle, se balançant légèrement d'avant en arrière. Les paroles en hébreu (non sous-titré) de la prière renvoient explicitement au rituel funéraire de la religion juive. L'onomastique est également marquée avec le prénom du tailleur Moshé (Morry)... ou la prononciation de Fender suggérant un « e » en finale (« fender »). Le film fait d'autres allusions à la culture juive : *shabat* et *pourim* ³, deux moments importants de la vie religieuse. Les deux personnages, ivres et euphoriques, se lancent, juste après leur équipée dans la fabrique de Ranting, dans une danse burlesque qui reprend certaines caractéristiques des danses traditionnelles (la danse du foulard) dans les cérémonies juives, en particulier lors des mariages. On peut ajouter certains traits de comportement typiques de la culture orientale, en particulier les scènes de marchandage entre Fender et le tailleur et, plus largement la peinture du petit commerce emblématisé par le tailleur. À cela s'ajoutent des références plus ponctuelles à des habitudes alimentaires : le marchand de harengs, la soupe, les bagels (petits pains traditionnels), etc. Il est assez ironique de remarquer que Clayton a choisi de transposer le cadre russe de la nouvelle dans la tradition juive, compte tenu surtout de l'attitude problématique de Gogol face à cette culture.

-
2. Ce costume est, selon toute apparence, celui que portent les officiants conformément aux normes imposées par le Concordat napoléonien afin de rapprocher la tenue des religieux juifs de celle des prêtres.
 3. Pourim est une fête joyeuse qui correspond au carnaval par son contenu et la période de sa célébration, à la fin de l'hiver.

RESSERREMENT/CONCENTRATION

Alors que le récit de Gogol évoque de très nombreux lieux : le Ministère (jamais identifié) où travaille Akaki Akakiévitch, la ville de Saint-Pétersbourg avec ses perspectives, la soirée chez le chef de bureau, la maison cossue du « personnage influent », etc., le film se concentre sur deux lieux en plus du cimetière de la séquence d'ouverture. Il s'agit de l'atelier du tailleur et du magasin de vêtements-entrepôt où travaille Fender. La représentation de la ville reste très stylisée et se limite, pour l'essentiel, à une rue, toujours la même, celle qui passe devant l'entrepôt et mène au cimetière. Cette rue est toujours déserte d'autant que la plupart des scènes se déroulent de nuit ou à l'aube, d'où l'impression de vide et l'angoisse générée par cette ville fantôme qui semble abandonnée de tous.

Le resserrement concerne aussi les personnages. Gogol met en scène une galerie de personnages pittoresques, jouant de la caricature, du burlesque et du grotesque, offrant une vision satirique et drôlatique du milieu pétersbourgeois. Clayton, sans doute aussi limité par le format court métrage, ne laisse subsister qu'un duo quasi beckettien, le tailleur et son client qui occupent le devant de la scène. Tous les personnages secondaires, en particulier les collègues de bureau d'Akaki (directeurs, chefs de division, chefs de service, sous-chefs, etc.) disparaissent. Ne subsiste que Ranting l'employeur de Fender, qui condense les différents supérieurs hiérarchiques auxquels le petit employé est confronté, mais peut aussi s'interpréter comme la figure emblématique du patron capitaliste exploiteur. Le tailleur déjà présent chez Gogol devient célibataire mais il joue dans le film un rôle essentiel, égal à celui du personnage central de la nouvelle. C'est lui qui ouvre et clôt un récit qui pourrait n'être que le produit de son imagination. Les deux protagonistes se partagent les scènes de manière équilibrée, ils sont valorisés de la même manière par la mise en scène : cadrages, situation dans le cadre, éclairage, etc.

DÉPLACEMENT/CONDENSATION

Ce que dit Gogol de la bureaucratie réelle de Saint-Pétersbourg est déplacé dans une description de l'au delà dans le film. C'est « l'autre monde » qui est hiérarchisé. Ainsi, selon les propos de Fender, il faut être désigné par ses supérieurs pour exercer ce travail spécifique qui consiste, pour un fantôme, à hanter les vivants. Fender, le novice, n'a pas le droit d'exercer cette activité réservée

aux fantômes plus chevronnés : « That haunting. It's a special job. They don't give it to new residents. » De plus, le monde de l'au-delà se révèle identique au monde réel, simple décalque de celui-ci. On y travaille, on y vend des marchandises (les harengs de Lennie se vendent comme des petits pains, comme de son vivant quand il tenait un commerce dans Fournier Street), mais il y fait plus chaud. On peut voir dans ces propos un clin d'œil aux *Âmes mortes* de Gogol où les véritables âmes mortes ne sont pas les paysans, mais les propriétaires et les petits fonctionnaires de province aux dépens de qui l'auteur exerce une verve satirique féroce. L'au delà est enfin un univers idéalisé, taillé sur mesure pour les protagonistes : seuls les habitants de leur quartier juif d'origine y séjournent.

Les rêveries d'Akaki Akakiévitch font l'objet d'une condensation dans la version filmique. Fender imagine un lieu idyllique, la station balnéaire de Clacton où il fait chaud et où il peut assouvir son désir de soupe chaude. Il évoque une vision féminine et s'invente un dialogue totalement surréaliste avec elle, manière peut-être de transcrire les visions d'Akaki (l'évocation des jambes des femmes, les images fantasmatiques ou oniriques). L'association chaleur/nourriture est poursuivie au moment où Fender rêve qu'il est vêtu d'un manteau volant, avec des bols de soupe dans les poches, mais dans ce monde onirique, la soupe ne se renverse jamais et glisse sur le manteau sans le salir. L'idée qu'il faudrait un rêve pour que le personnage puisse manger un bol de soupe souligne le caractère grinçant du film.

Ce motif du vol peut renvoyer au folklore d'Europe centrale et juif en particulier. Ainsi les tableaux de Marc Chagall qui sont pleins d'objets et d'animaux volants. Ce motif peut aussi évoquer d'autres textes de Gogol, comme *La Nuit de Noël* où un forgeron s'envole sur le dos du diable durant la nuit du réveillon pour rendre visite à Catherine II, impératrice de Russie afin de lui demander ses souliers pour en faire cadeau à sa fiancée.

Amplification/radicalisation

Le récit de Gogol met en scène essentiellement une société d'hommes, les quelques femmes mentionnées étant présentées sous un jour comique ou grotesque, comme par exemple la logeuse acariâtre du petit employé ou encore la femme « virilisée » de Pétrovich le tailleur. Il est cependant intéressant de noter que le manteau est présenté, dans l'imagination de son propriétaire, comme une « compagne » substitutive et que Gogol fait allusion

aux pulsions érotiques de son héros qui, à un moment « se lance sur les traces d'une dame » ou contemple dans une vitrine un tableau où une femme enlève son soulier et découvre une jambe « faite au tour ». Le film évacue cet aspect et radicalise ces choix, ne mettant en scène que des personnages masculins. La femme n'est évoquée qu'une fois, au détour d'une phrase, au moment où Fender imagine la scène se déroulant dans la station balnéaire. Clayton amplifie également la situation de détresse de son personnage, sa solitude et l'absence totale de liens familiaux, mais il insiste surtout sur le motif du double.

Ce motif présent chez Gogol à travers la relation privilégiée ⁴ qui s'établit entre Akaki et son manteau est largement développé et amplifié dans le film en raison de la focalisation sur le couple constitué par Fender et le tailleur. Ce motif est aussi valorisé par la mise en scène. Il apparaît dès le retour du cimetière quand, revenu chez lui, Morry le tailleur se parle à lui-même, puis invente une conversation avec le défunt. La composition du cadre figure le dédoublement. L'ombre portée du tailleur se projette sur le mur et le personnage contemple sa propre image dans un miroir comme s'il voyait son double, incarnation de son interlocuteur, le défunt. Il s'agit bien d'un dialogue imaginaire entre deux personnages dont l'un est figuré par l'image au miroir de l'autre. De plus, dans la tradition, le miroir capte et garde le reflet des morts. Ainsi, cette scène annonce l'apparition de Fender et le langage semble avoir une fonction performative, convoquant le fantôme. En effet, le rire qui suit ce « dialogue » peut être interprété de manière double : il peut s'agir du rire du tailleur, mais aussi d'un rire d'outrage dont la source est inassignable d'autant que le personnage est filmé de dos et s'éloigne dans la profondeur du cadre. Le motif du double se décline visuellement à d'autres moments du film, en particulier dans la partie rétrospective. Au début du flash back, le fantôme de Fender regarde son double vivant assis à une table, dans une position symétrique de la sienne. Quand, de son vivant, Fender vient tenter de convaincre le tailleur de rapiécer son manteau élimé, on remarque que son corps se reflète dans un miroir dont le tain est terni, d'où l'image pâle et floue qui évoque déjà sa future condition spectrale. Plus tard, quand le tailleur confectionne le vêtement, il ne dialogue

4. Par exemple dans la phrase suivante : « On devinait à ses côtés comme la présence d'un autre être, comme une compagne aimable qui aurait consenti à parcourir avec lui la route de la vie. Et cette compagne n'était autre que la belle pelisse neuve, à solide doublure ouatée », « Le manteau », *Nicolas Gogol, op. cit.*, p. 647.

pas avec son reflet, mais avec le mannequin équipé du patron du manteau, prolongement métonymique de son futur propriétaire. Enfin, au moment où Fender est alité chez lui, c'est Ranting son employeur qui joue, ironiquement le rôle du double, l'interlocuteur fantôme, seulement présent par des fragments de discours évoqués par la conscience du moribond qui se souvient des humiliations endurées.

Autre motif déjà présent dans la nouvelle, mais exacerbé dans le film, celui de la maladie. Lors de la scène d'agonie qui a pour cadre la chambre de Fender consumé par la fièvre, le mourant imagine un dialogue avec son patron, où il lui dit tout ce qu'il n'a pas osé lui dire de son vivant. Il meurt avec un désir non assouvi de vengeance. Le motif de la toux qui le « transperce comme un bol de soupe » établit une analogie perverse entre la nourriture et la maladie. La scène est filmée en un seul plan séquence. La caméra effectue un mouvement circulaire autour du lit de Fender. Ce mouvement enveloppant accentue la tension de la scène alors que le personnage effectue un bilan de sa vie et se révolte de manière dérisoire. Au cours de cette scène, marquée sur le plan formel par un surcadrage qui évoque l'univers carcéral, la voix du patron prend également un résonance fantomatique par un effet d'écho sonore. La dialogue imaginaire réitère les motifs de la chaleur et de la nourriture. À la fin de la scène, la caméra se retrouve derrière le dos du personnage et amorce un long travelling arrière. Le cadrage donne l'impression qu'il se dissout dans le néant. Le décor est déréalisé, quasi abstrait, la calotte noire de Fender se confond avec l'obscurité et la seule source de lumière a disparu. Le personnage au seuil de la mort apparaît presque comme une figure christique, les bras en croix. Après ce fondu diégétique, vient un fondu au noir proprement dit qui clôt la séquence mais peut signifier aussi le passage dans l'autre monde.

Après ce long flash back, on revient à la situation présente pour la scène finale où la vengeance de Fender s'actualise, où il réalise ses désirs à l'état de fantôme. Le tailleur prend conscience du statut de fantôme de son ami en touchant sa main froide et rigide. La voix du défunt devient sépulcrale et s'éteint progressivement, en même temps qu'il disparaît dans la profondeur du cadre. On ne voit plus que le manteau. Un autre indice consiste en le retour du leitmotiv musical associé à la mort, une variation sur le Dies Irae. La mise en scène ambiguë de la fin de cette séquence relance l'interrogation sur le niveau de réalité de l'ensemble du film. Certains signes suggèrent que tout ce qui vient d'être montré pourrait être un rêve, alors que

le spectateur avait totalement admis la réalité du fantôme. En effet, l'attitude du tailleur (la tête dans le creux de la main) est identique à celle du début (moment où le fantôme surgit). Le jour réapparaît comme s'il y avait eu une ellipse temporelle. Surtout, alors qu'on aurait dû normalement se trouver encore dans l'entrepôt, le tailleur se retrouve dans son propre atelier sans qu'il y ait de changement de plan. Clayton a recours ici à un procédé d'illusionniste qui fait écho, en partie, aux rumeurs répandues par la foule dans le récit de Gogol à propos d'exploits répétés mais jamais prouvés du fantôme.

Le film de Clayton, en dépit de l'écart considérable qu'il creuse avec le texte source, nous semble bien rendre compte de l'esprit de Gogol, mais revu par Dostoïevski (par son côté dramatique et pathétique), Beckett (pour son dépouillement) et Pinter (pour son ironie). Clayton parvient à évoquer plus ou moins explicitement la plupart des thèmes et motifs développés dans la nouvelle tout en créant un univers très personnel, reconstruit à partir de fragments du texte qui entrent en résonance avec sa propre sensibilité. Le contexte éventuel de l'après-guerre peut expliquer certains partis pris du cinéaste : la culture juive sert de substitut à une société pétersbourgeoise révolue. L'accent est mis, plutôt que sur une satire de la bureaucratie, sur une dénonciation de l'exploitation capitaliste, de la misère et du statut des immigrés d'Europe centrale. D'où la note dominante pathétique et nostalgique d'une situation de déracinement et d'exclusion (qui n'est pas si éloignée de la situation de Gogol venu d'Ukraine à Saint-Pétersbourg). Cependant, le film n'est pas non plus dénué d'humour, en raison notamment du jeu subtil et nuancé des deux acteurs principaux, David Kosoff et Alfie Bass, dont les mimiques et la gestuelle très expressive servent un dialogue remarquablement travaillé.

*Université de Poitiers,
Départements Anglais/Arts du spectacle -
FORELL*