

Francis VANOYE



# L'ADAPTATION LITTÉRAIRE

AU CINÉMA



ARMAND COLIN

Francis VANOYE



# L'ADAPTATION LITTÉRAIRE

AU CINÉMA



ARMAND COLIN

Francis Vanoye

# L'adaptation littéraire au cinéma

Formes, usages, problèmes



ARMAND COLIN

*Francis Vanoye*

L'adaptation littéraire au cinéma



**ARMAND COLIN**



**ARMAND COLIN**

Armand Colin

© Armand Colin 2011

978-2-200-25510-7

Francis Vanoye

# L'adaptation littéraire au cinéma

Formes, usages, problèmes



ARMAND COLIN

## Collection Cinéma/Arts visuels

dirigée par Michel Marie

Dernières parutions

Vincent AMIEL, *Esthétique du montage* (2<sup>e</sup> édition).

Jacques AUMONT, *L'Image* (3<sup>e</sup> édition).

Jacques AUMONT, *Les Théories des cinéastes* (2<sup>e</sup> édition).

Dominique CHÂTEAU, *Philosophies du cinéma* (2<sup>e</sup> édition).

Sébastien DENIS, *Le Cinéma d'animation* (2<sup>e</sup> édition).

Éric DUFOUR, *Le Cinéma de science-fiction*.

Jean-Pierre ESQUENAZI, *Les Séries télévisées*.

Kristian FEIGELSON, *La Fabrique filmique*.

Guy GAUTHIER, *Le Documentaire, un autre cinéma* (4<sup>e</sup> édition).

Marie-Thérèse JOURNOT, *Films amateurs dans le cinéma de fiction*.

Laurent JULLIER, *Star Wars. Anatomie d'une saga* (2<sup>e</sup> édition).

Laurent JULLIER, *L'Analyse de séquences* (3<sup>e</sup> édition).

Laurent JULLIER et Jean-Marc LEVERATTO, *Cinéphiles et cinéphilies*.

Luc VANCHERI, *Les Pensées figurales de l'image*.

Armand Colin Éditeur • 21, rue du Montparnasse • 75006 Paris

[www.armand-colin.fr](http://www.armand-colin.fr)

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés, réservés pour tous pays. Toute reproduction ou représentation intégrale ou partielle, par quelque procédé que ce soit, des pages publiées dans le présent ouvrage, faite sans l'autorisation de l'éditeur, est illicite et constitue une contrefaçon. Seules sont autorisées, d'une part, les reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective et, d'autre part, les courtes citations justifiées par le caractère scientifique ou d'information de l'œuvre dans laquelle elles sont incorporées (art. L. 122-4, L. 122-5 et L. 335-2 du Code de la propriété intellectuelle).

Conception de la couverture : Raphaël Lefeuve

Image de couverture : Images et Loisirs et Monsieur Cinéma (Cœurs, Alain Resnais)

# Prologue

## Le travail de l'adaptation

L'adaptation cinématographique et télévisuelle des œuvres littéraires, quelle que soit la valeur de ces dernières, est, on le sait, affaire de technique et d'esthétique. Nous avons naguère envisagé l'adaptation sous ces angles, et nous y reviendrons ici à propos d'exemples précis. Mais nous voulons prolonger ces réflexions en recourant à cette notion complexe : le travail. L'adaptation est un travail au sens où ce mot renvoie étymologiquement à la douleur (le *tripalium* était un instrument de torture). Douleurs de l'enfantement, bien sûr, auxquelles on associe depuis toujours la création artistique, mais qui se complique avec l'adaptation de douleurs psychologiques et sociales spécifiques. C'est que l'adaptation ne donne pas bonne conscience. À cet égard, *L'Inconnu du Nord-Express* pourrait apparaître comme une bonne métaphore de cette problématique opération.

Adapté en 1951 pour et par Alfred Hitchcock d'un roman de Patricia Highsmith (*Strangers on a Train*, 1951), *L'Inconnu du Nord-Express* fonde son intrigue sur une sorte de détournement de scénario. Bruno Anthony a eu connaissance, par les médias, de la vie sentimentale d'un célèbre tennisman, Guy Haines. Il croit déceler dans la situation affective du jeune homme un scénario entrant en résonance avec ses propres préoccupations : Guy aurait bien besoin d'être débarrassé d'une personne faisant obstacle à ses désirs – son épouse, en l'occurrence –, de même que lui, Bruno, aimerait être soulagé de la présence encombrante de son père. Non content de proposer à Guy un échange de meurtres censé leur assurer l'impunité, Bruno passe à l'acte, étrangle Miriam et s'efforce d'amener Guy à assassiner son père. Mais Guy refuse d'endosser le rôle prévu par le script et la mise en scène de Bruno. Ce dernier tente alors de les modifier et de faire au moins tenir à Guy le rôle de coupable du meurtre de Miriam. Il échoue, mais de bien peu, comme on le sait.

Bruno, s'étant saisi de ce qu'on peut envisager comme le scénario fantasmatique de Guy (à moins qu'il ne s'agisse de celui qu'on peut induire des récits médiatiques colportant la vie sentimentale du champion, mais ceci n'exclut pas cela), Bruno, donc, procède, pour son « adaptation », par

amplification du désir de mort et de la culpabilité afférente. Highsmith et Hitchcock, outre la lettre initiale de leurs patronymes, partagent le même art de faire du désir de tuer le ressort de fictions manipulant les culpabilités, celles de leurs personnages comme celles des lecteurs et des spectateurs : « *J'aime bien les romans policiers*, dit Bruno dans le roman. *Ils montrent que toutes sortes de gens peuvent devenir des assassins* . »

Mais le film amplifie lui-même certains aspects du roman, accentuant par exemple le caractère antipathique de Miriam ou le côté spectaculaire et fascinant du meurtre perpétré par Bruno (suspense, reflets du crime dans les verres de lunettes brisés de la victime). Hitchcock, par le découpage des scènes, la direction des deux acteurs masculins, donne complaisamment à voir la jouissance de Bruno à manipuler un personnage trop propre et distingué pour être entièrement honnête.

L'adaptateur n'est-il pas à l'image d'un Bruno : intrusif, il réordonne les choses en fonction de ses désirs, plie le texte à ses pulsions. Quant à l'échec final de Bruno, il n'est peut-être pas à mettre au seul compte du *happy end* obligé ou de ce que la morale de l'époque pouvait tolérer au cinéma. Il renvoie aussi à la lutte des scénarios, à l'impossibilité pour l'adaptateur de se débarrasser totalement de celui qu'il adapte. Toute adaptation menace en effet de marquer à jamais l'œuvre adaptée, voire de s'y substituer et de l'effacer aux yeux du public.

En somme, l'adaptateur et l'adaptation courent toujours le risque d'être suspectés, et leur travail implique ruse, mensonge, travestissement, nous le verrons à propos de Chabrol, Losey ou Hitchcock.

Mais le mot travail fait aussi songer au travail du rêve, selon Freud, ou bien à celui auquel se livre l'imaginaire du joueur selon Winnicott. Le texte source est alors un tremplin à la rêverie des cinéastes. Ils s'en emparent, le choient, le détruisent, le refont encore et encore (Chabrol, Cocteau, Bertolucci, Duvivier, Pasolini).

Enfin, le mot travail évoque le travail du bois, celui de toute matière soumise au temps, à l'environnement, à l'action des hommes. Or l'adaptation travaille les formes. Ainsi des formes cinématographiques, travaillées par les formes littéraires dont elles procèdent (exemple : les « tombeaux »). De plus, les adaptations invitent à une relecture de textes que l'on croyait connaître (Maupassant), des écrivains sont à leur tour saisis par des formes

cinématographiques qui traversent leur écriture (Tanguy Viel, Blaise Cendrars, Philippe Soupault), des sortes d'échos et de résonances indirectes s'observent entre cinéastes et écrivains (John Ford avec Fenimore Cooper, Mark Twain, Nathaniel Hawthorne).

Ce parcours conduira peut-être le lecteur – c'est en tout cas notre souhait – à observer le travail que l'adaptation opère sur sa propre perception des œuvres ainsi que sur son appréhension du jeu toujours reconduit et renouvelé entre cinéma et littérature.

# Chapitre 1

## L'adaptation suspectée

### 1. L'adaptation : vol, copie, citation, plagiat ? (Renoir, Losey, Kubrick)

Soit un beau roman de Wallace Stegner, *Angle d'équilibre* (*Angle of Repose*), publié en 1971 aux États-Unis, traduit seulement en 2000, aux éditions Phébus. Un vieil historien infirme, que sa femme a quitté, y reconstitue, à partir de lettres et de documents d'archives, la vie de sa grand-mère dans l'Ouest des années 1860. Il imagine, spéculé, commente, non sans recours à son alcool préféré, le bourbon. La mort rôde, son entourage (son fils, sa femme, des domestiques) prend soin de lui. La structure du roman éveille quelques échos. On peut lire, page 677, au début de la neuvième et dernière partie du roman :

« ...Nous avons l'air tout droit sortis d'un film d'avant-garde [...]. Des scorpions écrasés sur un mur blanc, deux personnes conversant dans une voiture en stationnement, intensément ignorantes de ce qu'on les observe. On se serait cru chez Robbe-Grillet. *L'Année dernière à Marienbad*, mouvements circulaires autour de statues, travellings au long de couloirs. »

Dans ce roman bourré d'allusions et de références à la littérature, la philosophie et la peinture anglo-saxonnes, ce doit être la seule mention d'un auteur français, lequel n'est d'ailleurs pas répertorié dans l'index des « principales personnes, œuvres et institutions citées » que l'auteur ou l'éditeur ont estimés nécessaire d'adjoindre au texte. Robbe-Grillet et *L'Année dernière à Marienbad* ne masquent-ils pas deux autres noms, ceux de David Mercer et d'Alain Resnais, respectivement scénariste et réalisateur de *Providence* : un vieil écrivain proche de la mort y imagine un roman inspiré de membres de sa famille et de ses mésaventures conjugales. Le chablis remplace le bourbon. Mais ce film date de 1976 : il est postérieur au roman ! David Mercer l'a-il lu ? Peut-on trouver trace d'*Angle d'équilibre* dans *Providence* ?

#### 1.1. L'adaptation comme vol ?

Les origines du cinéma sont placées sous les auspices du vol et du plagiat : guerre des brevets, copies et contrefaçons de l'appareil de base, quant à la technique ; pillage des sujets, des procédés et des trucages quant aux films. Georges Méliès commence par copier les frères Lumière avant d'être lui-même plagié sans vergogne, en dépit des efforts de son frère Gaston pour sauver quelques droits d'auteur. Simultanément, le patrimoine littéraire et culturel mondial est rapidement et systématiquement exploité. Chez Pathé, Ferdinand Zecca emprunte aussi bien à ses homologues britanniques qu'à Émile Zola (voir *Les Victimes de l'alcoolisme*, 1902). C'est que le cinéma est un vampire se nourrissant d'histoires de toutes sortes pour assurer sa croissance et faire face à la concurrence. Les technologies nouvelles de représentation répètent d'ailleurs le même processus : la télévision a pillé la radio ainsi que le cinéma et ses différents genres, la littérature et le théâtre, Internet se nourrit de textes, de musiques et d'images « empruntés » au livre, au disque, au cinéma. Et médias et auteurs de défendre leurs droits. On observera la réciprocité du phénomène, le cinéma ayant beaucoup emprunté, à son tour, à la télévision ou, plus récemment, aux jeux vidéos.

Tout art, toute technologie comportant des développements artistiques, semble bien se fonder sur le pillage de ce qui précède dans un climat de lutte pour la reconnaissance des droits et des origines. Les anciens réclament un tribut, les nouveaux le droit à l'existence.

Dans ce cadre général, l'adaptation occupe une position singulière, assez ambiguë. Certes le droit est venu mettre de l'ordre et l'adaptation est aujourd'hui une pratique régie par des lois, si bien que sur le plan strictement juridique, à moins de détournement, on ne saurait assimiler l'adaptation au plagiat. Du moins si l'on se rallie au sens habituellement attesté du mot *plagier* : « Piller les œuvres d'autrui en donnant pour siennes les parties copiées » (*Le Petit Larousse*, 1999).

Mais si l'on envisage le plagiat d'un point de vue psychanalytique, à l'instar de Michel Schneider dans *Voleurs de mots* – un ouvrage que nous nous appliquerons donc à *piller*, pour la bonne cause... –, il s'agit d'une pratique en quelque sorte intériorisée alliant indissolublement des entreprises de copie, reprise, citation et des processus de culpabilisation, autopunition et réparation. En effet, la Loi écrite, officielle, ne protège pas nécessairement le sujet de la Loi intériorisée. Les règles introjetées, au niveau individuel comme au niveau

social, l'emportent souvent sur les règles extérieurement fixées.

Michel Schneider montre comment la psychanalyse s'est développée sous le double signe du « communisme des idées » (groupes de discussions théoriques et d'échanges sur les pratiques, correspondance abondante, création d'associations, etc.) et de la revendication effrénée d'originalité et de paternité des idées. Deux exemples parmi d'autres : la question de la bisexualité dans la vie psychique que Freud emprunte à Fliess, le conflit entre Freud et Groddeck à propos du « ça ». Hantises corollaires : plagier (même sans s'en rendre compte) et se faire prendre, être plagié et s'en rendre compte trop tard.

L'adaptation s'opère, elle aussi, sur des bases de coopération, d'échanges économiques, intellectuels, artistiques. On négocie des histoires, des personnages, des situations, des structures narratives et dramatiques, des motifs et des sujets. Mais la question de la paternité et de l'originalité des œuvres ne cesse d'être reconduite. L'adaptation est un lieu critique de la création cinématographique, au sens où elle manifeste une crise et où elle analyse un processus. Le cinéma souffre toujours de n'être pas le « premier venu », en matière d'art. Son impureté constitutionnelle (art, commerce, industrie), ses mauvaises manières (rapines, racolages, succès insolents, vulgarités de nouveaux riches) ne se sont jamais démenties. L'adaptation, besoin têtu – il faut alimenter les scénarios et les écrans –, pratique organisée et systématisée (dans les studios hollywoodiens sur un mode standardisé, en France de manière plus artisanale mais non moins continue), place d'emblée le cinéma en posture de dépendance et de dette par rapport à la littérature.

## **1.2. Contradictions, dénégations**

Tout le monde – spectateurs, critiques, créateurs – tient à l'égard de l'adaptation des discours doubles, ambivalents voire contradictoires, souvent fondés sur des dénégations. L'adaptation est à la fois valorisante, valorisée (puisqu'elle est censée bénéficier des qualités de l'œuvre source et lui rendre hommage) et dévalorisante, dévalorisée (parce qu'elle ne constitue pas une œuvre originale et fait un usage utilitaire d'une œuvre qui lui préexiste). Elle garantit *a priori* la qualité de l'œuvre, constitue une sorte de sécurité économique et esthétique mais manifeste l'assujettissement du film au texte, du cinéma à la littérature. Elle pourra tout aussi bien être louée que rejetée pour

son « respect » de la lettre et de l'esprit de l'œuvre source ou pour les libertés qu'elle aura prise avec elle, jugées à l'aune de son indépendance.

Le travail de l'adaptateur présente bien des points communs avec celui du plagiaire habile qui s'applique à dissimuler son plagiat par des transpositions, des ajouts, des suppressions. Les mêmes techniques visent donc soit à manifester le travail opéré par l'adaptation soit à masquer l'œuvre source. L'adaptation serait donc un plagiat exhibé, autorisé, avoué (mais non nécessairement pardonné). D'autant plus toléré, pour ce qui concerne le cinéma et la littérature, qu'il s'effectue d'un système sémiotique à un autre.

On observera que si, à notre connaissance, il n'est pas possible d'acheter le droit d'adapter un roman en un autre roman, ou un poème en un autre poème (pratique néanmoins courante : *Voleurs de mots* ou *Palimpsestes* de Genette en citent de nombreux exemples), cela le devient pour un film : c'est le *remake* .

L'adaptation est aussi copie et citation, pratique littéraire ancienne, plutôt dévalorisée pour la première (sauf dans le cadre de l'apprentissage), acceptée pour la seconde, dans certains contextes et à certaines conditions. La part de copie ou de citation dans l'adaptation est très inégalement évaluée, selon les contextes. On sait par exemple que François Truffaut, dans la ligne d'André Bazin et de sa fameuse appréciation du *Journal d'un curé de campagne* de Bresson (adapté de Georges Bernanos) se prononce pour la citation du texte source et contre les transpositions et recherches d'« équivalences » : « Jules et Jim est probablement le seul film de la Nouvelle Vague à comporter un commentaire si abondant ; lu en « voix off », il est presque entièrement tiré du livre. »

Truffaut semble se présenter comme un ardent défenseur du texte et de la fidélité à l'écrivain, ce qui ne l'empêchera nullement de déclarer qu'en matière d'adaptation « Tous les coups sont permis, hormis les coups bas » et, alors qu'il prétendra ne tourner le film que pour « favoriser [...] la vente du roman dont il est tiré », de subvertir profondément l'« évangélisme » du *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury.

### **1.3. La question de l'auteur**

Au moment de la sortie des *Destinées sentimentales* (2000), Télérama relança la question de l'adaptation :

« En portant à l'écran Les Destinées sentimentales de Jacques Chardonne, Olivier Assayas réactive, serait-ce malgré lui, un débat aussi vieux que le septième art : celui de l'adaptation littéraire. Comment l'ancien critique des *Cahiers du cinéma*, jusqu'ici auteur en solitaire de tous les scénarios de ses films, de *Désordre* à *Fin août début septembre*, s'est-il approprié le roman-fleuve de Chardonne [...] ? Pourquoi revendique-t-il une fidélité la plus complète possible à l'œuvre, tandis que certains la lui reprochent déjà ? »

Et Assayas de répondre :

« Il est vrai que j'ai toujours revendiqué l'influence de la littérature plutôt que celle du cinéma sur mon propre cinéma [...] Souvent, en écrivant mes premiers films, j'ai pensé à Mauriac, à Green et quelquefois aussi à Chardonne... Là, pour la première fois, je suis donc allé directement à la source. »

On voit l'enjeu : comment se définir comme auteur, si l'on adapte et que l'adaptation est toujours suspectée d'être une solution de facilité ou de contraindre et restreindre l'expression personnelle du cinéaste ? Chantal Akerman, à l'occasion de la sortie de *La Captive* (2000), inspiré de *La Prisonnière* de Proust dont elle se déclare fidèle lectrice, à la question :

« Pourquoi, alors, ne pas avoir réalisé plus tôt cette adaptation ? », répond :

« J'ai longtemps été prisonnière, moi aussi, d'un certain puritanisme du cinéma d'auteur. Par principe, j'étais contre les adaptations littéraires. Depuis toujours j'ai voulu faire du cinéma contre l'académisme, dans l'esprit de cette rupture salutaire qu'avait apportée la nouvelle vague. Il m'a fallu du temps, davantage de maturité, pour comprendre comment je pouvais rester fidèle à cet esprit en travaillant à partir d'un grand texte, ou en cessant de m'interdire un "vocabulaire" classique de la réalisation, comme l'emploi du champ contrechamp, de téléobjectifs ou le recours à la musique. »

L'origine de la politique des auteurs est traditionnellement attribuée aux *Cahiers du cinéma* des années cinquante-soixante, mais elle fut accompagnée et relayée par bien des critiques venus d'ailleurs (*Positif*, *Présence du cinéma*, etc. : les différends portaient sur les auteurs promus et soutenus plus que sur la notion elle-même, d'ailleurs implicitement reconnue depuis longtemps). Cette «

politique », et ce qui s'ensuivit en France, contribuèrent à définir l'auteur d'un film comme étant celui qui écrivait et réalisait le film. On sait que dès 1948, Alexandre Astruc assignait le statut d'auteur au metteur en scène auteur de son scénario. On peut grossièrement voir s'esquisser une sorte d'escalade dans la définition de l'auteur de film. Premier temps, c'est la mise en scène qui « fait » l'auteur, quelle que soit l'origine du scénario (politique critique permettant de promouvoir des réalisateurs hollywoodiens plus ou moins assujettis à la division du travail : Fritz Lang, Vincente Minnelli, etc.). Deuxième temps : le cinéaste doit écrire le scénario de son film (politique auto-promotionnelle des réalisateurs permettant d'écarter les scénaristes du champ de la notoriété). Troisième temps : le scénario doit être original, voire de caractère autobiographique (c'est l'image de l'« auteur en solitaire » complaisamment soulignée par *Télérama*, à propos d'Assayas).

Cependant l'attitude des jeunes turcs des *Cahiers du cinéma* à l'égard de l'adaptation, en tant que critiques et cinéastes, est loin d'être aussi radicale que celle de certains « auteurs » actuels. À l'instar d'Assayas, ils se situent volontiers dans des filiations littéraires plutôt que cinématographiques et prônent volontiers, dans la ligne critique tracée par André Bazin, le droit à un cinéma « impur ». Ils pratiqueront tous l'adaptation, plus ou moins rapidement (Truffaut dès son second film), plus ou moins ouvertement (Godard et Maupassant, Rivette et Balzac), plus ou moins continûment (Chabrol).

#### **1.4. Losey, Kubrick : l'adaptation comme masque ?**

Comment s'affranchir en payant son tribut ? Comment se dégager de l'image de l'art « second », de l'artiste vivant d'emprunts ?

Francis Ramirez et Christian Rolot ont proposé une passionnante approche anthropologique de ces questions :

« ...la problématique de l'adaptation prend sa place dans l'une des questions fondatrices de l'anthropologie générale, celle de l'échange des biens et des valeurs, celle de la transmission de richesses et des obligations qui en découlent... »

Ils font état de quelques pratiques « magiques » destinées à capter le *mana* de l'œuvre source et à satisfaire l'obligation de rendre le don qu'elle constitue. Ces pratiques vont généralement de pair avec des processus de mise en valeur

du film et de ses auteurs, le tout visant à se concilier le public. Annie Mottet a montré comment les génériques d'adaptations, tout en rendant hommage aux œuvres et aux écrivains, établissaient de subtiles hiérarchies à l'avantage du film ou mettaient en place des représentations allant dans le sens des attentes d'un public de cinéma.

Ce qui nous retient, pour revenir à une perspective proche de celle de Michel Schneider, est la diversité des sentiments, des humeurs et des comportements des adaptateurs eux-mêmes quant à l'adaptation, telle qu'on peut l'appréhender au travers des œuvres.

Le recours obligé à un texte ou à un auteur source peut aussi manifester ou révéler le sentiment, voire le désir, certes paradoxal, de n'être rien ni personne, et surtout pas un artiste.

La chronique indique que c'est dans une période de désarroi personnel que Joseph Losey tourna *Eva* (1962), adaptation d'un roman de James Hadley Chase mettant en scène un personnage de plagiaire. Dans le film, Tyvian (Stanley Baker) a signé de son nom un manuscrit de son frère décédé qui lui vaut succès, argent et même l'honneur d'être adapté au cinéma et convié au festival de Venise ! Le personnage sera détruit par Eva (Jeanne Moreau), tant sur le plan artistique (il lui avoue le plagiat, qui finit par être découvert) que sur le plan humain (elle ne cesse de le bafouer et de l'humilier).

Losey a beaucoup adapté, de *M. le Maudit* (1951), *remake* du film de Fritz Lang, à *Don Giovanni* (1979), en passant par l'adaptation inaboutie de Proust, écrite par Harold Pinter. Il a obstinément traité le motif de l'imposture. Dans *L'Enquête de l'inspecteur Morgan*, *The Servant*, *Cérémonie secrète*, et, bien entendu, *Monsieur Klein* : à l'instar de Tyvian dans *Eva*, Klein sera hanté puis détruit par « celui » (Klein, le juif) qu'il a spolié et sans lequel il n'est rien.

La brillante carrière de Losey masque sans doute l'instabilité et l'incertitude de son identité d'artiste. Américain fasciné par Brecht, exilé en Europe, il tourne en Angleterre, revient vers les États-Unis, participe à des coproductions ambitieuses et termine sa trajectoire multiforme avec un film français, *La Truite* (1982), adapté de Roger Vailland, œuvre insaisissable sur un personnage énigmatique.

L'œuvre source est peut-être un masque. Et, comme tout masque, assure des fonctions complexes. Travestir le sujet, par exemple, le faire passer pour ce

qu'il n'est pas : un artiste, un créateur, doté de puissance imaginative. François Truffaut a finalement avoué son absence d'imagination, sa propension à voler des histoires, des anecdotes, des situations ; son talent était ailleurs, bien entendu, mais ses tergiversations à l'égard de l'adaptation témoignent d'une sorte de remords larvé et rémanent. Mais le masque sert aussi à dissimuler le sujet, afin qu'il accomplisse ses coups en douce. C'est ainsi que Renoir se dissimule ou feint de se dissimuler, comme Octave en sa peau d'ours – derrière Musset dans *La Règle du jeu* – ou que, dans le même esprit, Chabrol s'amuse derrière Flaubert, Simenon et quelques autres. La dissimulation peut aussi porter sur des relations proprement cinématographiques : relations du cinéaste à ses acteurs, par exemple (Godard adaptant *Le Mépris* de Moravia dissimule un *remake* du *Voyage en Italie* de Rossellini pour évoquer peut-être, via Brigitte Bardot, ses relations avec Anna Karina), relations de cinéaste à cinéastes (Arnaud Desplechin adapte, avec *Esther Kahn*, *Les Aventures spirituelles* d'Arthur Symons, mais réalise aussi une sorte de *remake* composite d'*Après la répétition* de Bergman et des *Deux anglaises et le continent* de Truffaut raconté du point de vue de Muriel. On relève dans *Esther Kahn* le motif de l'imposture – Esther se fait passer pour actrice alors qu'elle ne possède aucune expérience et n'a suivi aucun cours – et la souffrance qui s'y attache).

Le masque encore afin de dérober quelque honte ou quelque tare au regard, ou d'en tempérer les manifestations, d'en atténuer les traces tout en les exhibant, parce que c'est bien de cela qu'on a envie de parler. Ainsi de l'homosexualité, par exemple, dans la mesure où elle peut être effectivement de l'ordre de l'inavouable, dans un contexte donné : voir ce que Visconti fait de *La Mort à Venise* de Thomas Mann, ou l'usage que Losey, Visconti et Akerman font de Proust. À propos de *La Captive*, Éric de Kuyper, co-auteur de l'adaptation de Proust avec Chantal Akerman, écrit :

« Citer, c'est en même temps sortir de son contexte une idée ou une phrase, une respiration ou une tournure, et la faire entrer dans son propre texte, dans sa propre texture [...] Pour tout travail ancré dans une dimension d'autobiographie (et je crois que le travail de Chantal en cela ne diffère pas du mien), il est fructueux de mêler sa voix à d'autres, pour que finalement l'on ne sache plus qui parle. Et qu'ainsi l'autobiographie se détache de son "sujet" premier. »

Le masque, enfin, pour recouvrir le vide, décorer l'horreur du néant, tout en l'exhibant.

L'œuvre de Stanley Kubrick se signale par un recours obstiné à l'adaptation : Thackeray, Nabokov, Anthony Burgess, Stephen King, Arthur Schnitzler. Comme si le défi de cet homme avait été de se constituer en figure de « méga-auteur » sur les bases offertes par d'autres auteurs, plutôt prestigieux, de se constituer un soi grandiose, à l'instar d'un Welles, d'un Kurosawa ou d'un Bresson, à partir d'autres grandeurs.

Cependant le cinéma de Kubrick (comme d'ailleurs ceux de Welles et de Kurosawa) est parcouru de figures d'imposteurs : voir *Barry Lyndon*, *Lolita*, *Shining*, *Orange mécanique*, et même *2001* avec Hal...

C'est sans doute dans *Eyes Wide Shut*, l'œuvre ultime, l'ultime adaptation, que Kubrick cerne au plus près le vide. Le Dr Harford (Tom Cruise) et sa femme (Nicole Kidman) passent une soirée chez Ziegler, riche homme d'affaires. Plus tard, Alice avoue à son mari avoir naguère été tentée de le quitter pour un officier. Bill, furieux, va s'exposer à diverses tentations, s'introduire au sein d'une orgie somptueuse indiquée par un ami pianiste. Tout échoue, mais il se met en danger. La nouvelle de Schnitzler, *Rien qu'un rêve*, est suivie de très près. Mais les transformations et les modifications sont significatives. Tout d'abord on passe de Vienne 1900 à New York 1999, d'une fin de siècle à l'autre, de l'Europe aux États-Unis. L'Europe, ou l'Européen, peut tout aussi bien, chez Kubrick, être le déclencheur ou le révélateur des maux qui rongent l'Amérique : voir *Lolita* ou *Dr Folamour*. Et l'on peut interpréter les relations complexes du cinéaste avec les deux continents comme symptôme des remords habitant un homme qui tout à la fois « trahit » son pays d'origine et sait que le cinéma américain procède de vols et de détournement du cinéma européen. Par ailleurs son New York de studio, peuplé d'une faune cosmopolite, placé sous le signe sonore de la valse, n'est pas sans évoquer une Vienne fin de siècle minée par diverses crises identitaires.

Dans la nouvelle de Schnitzler, Florestan narre à son épouse un fantasme analogue au sien. Kubrick prive Bill de cette symétrie. Il en fait un personnage sans désir propre, se différenciant à cet égard de tous les autres personnages du film (son épouse, le pianiste Nightingale, le costumier, Ziegler, etc.). Confronté aux désirs et à l'imaginaire des autres, Bill s'efforce d'y répondre, d'y entrer ou de les imiter, jusqu'à l'imposture (le masque), mais en vain : il reste

constamment « déplacé » (et Tom Cruise utilisé à contre-emploi). La création du personnage de Ziegler est également capitale, puisqu'elle contribue à faire verser une bonne partie du film du côté de la mise en scène et de la supercherie et à remettre Bill à sa place, en dehors de la « cour des grands ». En fin de compte, le bon docteur Harford devra regagner la place que la société lui assigne (cabinet médical, vie conjugale et familiale) et en repasser par le désir de sa femme, à qui Kubrick laisse le dernier mot : « *Fuck* ».

Où se situe Kubrick, que son désir de faire un film, le dernier, de continuer à s'identifier à un cinéaste, et non des moindres, conduit à exploiter, citer, copier, détourner un texte portant précisément sur l'insistance du désir et sur ses rapports à l'identité et à la mort ?

Du côté de Tom Harford, que les spectacles et les récits de jouissances et de morts fascinent et sidèrent ? Du côté de Nightingale, l'artiste errant, devenu indésirable, appointé pour exercer son art les yeux bandés ? Du côté de Ziegler, le tout-puissant metteur en scène en lutte avec la banale horreur du réel ?

L'adaptation masque et révèle la puissance manipulatoire de l'imaginaire et de l'art, leur impuissance face au réel.

Comme il faut bien essayer d'avoir le cœur net, parfois, revenons à *Providence*. Les scènes, nombreuses, avec le vieux Clive Langham (John Gielgud) sont très proches de scènes *d'Angle d'équilibre* : souffrances physiques du vieillard, fantasmes morbides, évocations sarcastiques du fils, consommation d'alcool et de médicaments et, pour finir, apparition du couple de domestiques dévoués. On note aussi que la musique du film est de Miklos Rozsa et « sonne » parfois comme celle d'un western crépusculaire. Le regard très critique de Langham sur le comportement et l'idéologie des jeunes générations ressemble fort à celui de Ward sur les jeunes Américains des années 1968-1970 : « Un bourgeois, c'est un homme qui refuse les nouvelles idéologies », s'écrie Clive à la dernière séquence. À quoi son fils Claude réplique : « Non, Père. Un bourgeois, c'est celui pour qui les idéologies nouvelles signifient la mort de ses valeurs. » Phrase s'appliquant merveilleusement à Ward qui, s'efforçant de reconstituer l'existence de ses grands-parents, souligne les valeurs intellectuelles, culturelles, artistiques qui nourrissent sa grand-mère et les valeurs pragmatiques, progressistes, patriotiques qui animent son grand-père, le constructeur, toutes valeurs dont il observe autour de lui la dégradation, voire la disparition. Mais, contrairement

au livre de Stegner, le film de Mercer et Resnais ne construit pas de représentations des anciennes valeurs. Transposé en Europe, dans une Angleterre en proie à de sombres métamorphoses issues de l'imaginaire de Clive, il ne montre que la dégradation de l'environnement et des relations humaines, jusqu'à la « réconciliation » finale. Ainsi l'écrivain se concilie-t-il les modèles qu'il a malmenés et dont il a pompé les forces vives. Ainsi peut-être l'adaptateur plagiaire apaise-t-il son modèle et sa conscience et se rassure-t-il à la représentation d'un cocon familial. Mais lorsqu'il se retrouve seul, tel Clive, les puissances du néant reprennent leur ronde.

## **2. D'une adaptation travestie à un *remake* masqué : *Les Biches* et *Betty* de Claude Chabrol**

*Les Biches*, film sorti en 1968, est le quinzième long métrage de Claude Chabrol. Le premier, *Le Beau Serge*, date de 1957-1958. *Les Biches*, suite à une série d'échecs commerciaux du cinéaste, se révélera une excellente affaire financière. Il s'agit d'un scénario original écrit par Claude Chabrol et Paul Gégauff, ce dernier ayant également signé les dialogues.

Voici un bref résumé de l'histoire, en partie inspiré de lignes de Chabrol lui-même, extraites de... *et pourtant je tourne* (R. Laffont, 1976, p. 169) :

« Une riche lesbienne, Stéphane Audran, lève – il n'y a pas d'autre mot – sur le Pont des Arts, une jeune fille, Jacqueline Sassard, qui dessine des biches sur le trottoir. Elle l'emmène chez elle, lui fait prendre un bain, etc. Avec elle, elle va à Saint-Tropez où elle vit entourée de parasites [...]. La gosse tombe amoureuse d'un jeune architecte (Jean-Louis Trintignant). Stéphane va voir le garçon chez lui et, pour on ne sait quelles obscures raisons, picole et couche avec lui. Les deux amants partent pour Paris, tandis que Jacqueline reste seule dans la maison de Saint-Tropez. »

On note que dans la présentation de cet argument, Chabrol désigne les personnages (nommés respectivement Frédérique, Why et Paul) par le nom de leurs interprètes. Dans la suite de l'histoire, la passion se développe entre Frédérique et Paul, Why se mettant à leur service, tentant en vain de s'immiscer dans le couple. Au dénouement, à Paris, Why tue Frédérique et, possédée de son identité, attend le retour de Paul.

À l'époque de sa sortie, le film est accueilli comme un jeu de massacre

dirigé contre les bourgeois nouveaux riches, une charge contre la faune tropézienne. L'audace des situations sexuelles – homosexualité féminine affichée, triolisme suggéré –, l'influence d'Hitchcock au final (inspiré des dernières images de *Psychose*, 1960 : Why, en transe, parle avec la voix de Frédérique), les coups de patte aux modes littéraires (les deux parasites se nomment Robègue et Riaï, en référence à Robbe-Grillet, et se prétendent écrivains), la beauté des paysages et la beauté des deux comédiennes contribuèrent sans doute au succès du film.

La collaboration avec Gégauff est importante. Ce romancier et scénariste, mort en 1983, assassiné par sa compagne, a travaillé sur *Le Signe du Lion* (1959) avec Éric Rohmer, qui le prit pour modèle de dandy cynique et esthète pour construire certains de ses personnages (*La Boulangère de Monceau*, 1962, *La Collectionneuse*, 1966). Gégauff collabora régulièrement avec Chabrol de 1959 à 1976 pour quelque treize films, dont *Une partie de plaisir* en 1974, qu'il interprète lui-même avec sa femme pour les besoins d'un scénario très autobiographique et assez proche de celui des *Biches*.

En 1991, Chabrol présente *Betty*, adaptation écrite par lui-même d'un roman de Simenon datant de 1961. C'est un succès, un « bon Chabrol » comme l'exprime volontiers la critique à propos d'un cinéaste prolifique mais jugé souvent inégal. Ladite critique tend à distinguer les œuvres intéressantes vraiment le cinéaste des films de commande ou de routine. On observe dans *Betty* une grande fidélité au roman de Simenon. Presque tout y est, y compris des extraits du texte intégrés dans les dialogues ou prononcés par la voix off masculine finale.

Pourquoi ce film en 1991 ? Qu'est-ce qui, même si l'on connaît son goût pour Simenon (il a déjà adapté *Les Fantômes du chapelier* en 1982), pousse Chabrol à adapter cette œuvre précise ?

Vue à sa sortie, une scène du film éveille des échos, des réminiscences vagues.

Résumons l'histoire. Betty est une jeune femme à la dérive. Elle échoue, en compagnie d'un type de passage, dans un étrange restaurant de nuit fréquenté par une faune argentée, le *Trou*. Elle y sombre dans une sorte de coma éthylique, est recueillie par Laure, bourgeoise lyonnaise, veuve, vivant dans un hôtel cossu de Versailles. Peu à peu, on en apprend davantage sur Betty : un jeune bourgeois s'en est épris alors qu'elle menait une vie plutôt erratique, elle

l'a épousé. Puis elle a un enfant, des amants, reçoit l'un d'eux chez elle, est surprise par la famille au complet, chassée après avoir renoncé à tout droit sur son enfant, en échange d'une forte somme. Laure a pour amant le patron du *Trou* ; Betty l'attire à elle, part avec lui. Laure retourne à Lyon, y est trouvée morte en son appartement (suicide ?).

On perçoit tout de suite les similitudes des intrigues, soulignées par des similitudes cinématographiques et filmiques : une jeune femme à la dérive, grande, brune, belle (J. Sassard/Marie Trintignant) est recueillie et hébergée par une riche bourgeoise (Stéphane Audran dans les deux films). Un homme va de l'une à l'autre. La jeune femme provoque la mort de sa bienfaitrice, tente de prendre ou prend sa place.

Schématiquement :

- *Betty*

A recueille B

A a un amant C

B prend sa place auprès de C

A meurt

- *Les Biches*

A recueille B

B a un amant C

A prend la place de B auprès de C

B tente de reprendre sa place auprès de C

A meurt

Dans un entretien accordé aux *Cahiers du cinéma* en mars 1992 (n° 453), Chabrol déclare à propos de *Betty* :

« Quand je l'ai revu, je me suis dit que j'étais cinglé de ne pas l'avoir fait plus tôt, mais plus tôt cela n'aurait sans doute pas été la même chose.

»

Sans doute, mais Chabrol l'a effectivement fait plus tôt, et c'est *Les Biches*... Il reconnaît d'ailleurs qu'il avait lu le roman de Simenon dès les années soixante.

D'autres similitudes entre les deux films sont frappantes : la présence de Stéphane Audran dans la même fonction, la présence des Trintignant père et fille, la répartition de l'intrigue en deux lieux connotant la richesse

(Paris/Saint-Tropez, Paris/Versailles), des motifs et des détails (celui de la « saleté » et du bain, celui de l'homme féminisé, un moment revêtu d'un peignoir de femme, celui de la bourgeoise oisive, « acheteuse » de divertissement – sexualité, récit de vie –, celui des parasites et des perversions sexuelles), des grands thèmes (la lutte des classes, l'identité féminine), des citations de *Psychose* (dans *Betty*, épisode absent du roman, la belle-mère de Betty est frappée d'un malaise cardiaque dans son fauteuil, devant la télévision : le filmage nous fait passer d'une vue de dos à un gros plan de son visage figé, quasi momifié, très proche de celui de la mère de Norman Bates à la fin du film d'Hitchcock).

Enfin deux scènes s'offrent, avec le recul, comme des variations sur motifs :

1. La scène du bain. Dans *Les Biches*, Why accepte l'invitation de Frédérique contre la promesse d'un bain. Immergée dans la mousse, elle est l'objet de son regard désirant. Après le bain, dans le salon, Frédérique l'attire à elle pour déboutonner son jean. Dans *Betty*, c'est Laure qui propose un bain à Betty malade ; la scène est plus courte, l'érotisation plus légère, la sexualité non explicite. Dans les deux cas, le bain contribue à instaurer l'intimité entre les deux femmes.

2. La scène de la porte. Dans *Les Biches*, après une soirée arrosée au cours de laquelle Why tente en vain de s'immiscer entre Frédérique et Paul, la jeune femme revient, de nuit, devant la porte close de la chambre des deux amants. Le montage alterné et la piste sonore suggèrent qu'elle imagine les sons et les images de l'amour, comme dans une sorte de « scène primitive ». Dans *Betty*, la jeune femme se réveille aux sons de gémissements ; elle se lève, gagne la porte communiquant entre sa chambre et celle de Laure, et voit celle-ci faisant l'amour avec Mario (dans le roman de Simenon, Betty ne voit rien, mais imagine la scène, comme dans *Les Biches* ...).

Les différences et déplacements entre les deux films, entre les films et le roman, sont tout aussi parlants. *Les Biches* voit l'échec de Why, et son basculement dans la folie, *Betty* voit le triomphe de la jeune femme sur les bourgeois. Le motif de la guerre et de l'Occupation est explicite dans le roman (le père de Betty a été fusillé par les Allemands), allusivement amené dans *Les Biches* (la fortune de Frédérique semble s'être constituée durant cette période), quasi absent dans *Betty* (si l'on excepte une allusion très cryptée à un film sur une avorteuse, que la belle-mère a vu et n'a « pas aimé du tout », et qui évoque

évidemment *Une affaire de femmes*, 1988, qui se déroule en province pendant l'Occupation). Why n'a pas de passé (« je suis vierge », dit-elle), *Les Biches* est un film linéaire conduisant les deux héroïnes à leur perte. Betty a un passé proche (son mariage, la séparation), un passé lointain (son enfance) : le film est construit en flash-backs et conduit la jeune femme, après ses alliances malheureuses avec la bourgeoisie, à renouer avec ses origines sociales. Le « meurtre » des deux figures maternelles (la belle-mère et Laure) est certes violent, mais moins autodestructeur que celui de Why ou des héroïnes de *La Cérémonie* (1995). Comme si, depuis *La Muette* (in *Paris vu par ...*, 1965), Chabrol pouvait enfin concevoir qu'on puisse vraiment survivre à une telle rupture.

Plusieurs pistes de réflexion s'offrent, à partir de ces constatations qui tendraient à montrer que *Les Biches* est une adaptation (involontaire ? masquée ?) du *Betty* de Simenon, et que *Betty* le film est un remake (inavoué ? inconscient ? masqué ?) des *Biches*.

D'abord la piste autobiographique, ouverte par les pratiques du duo Chabrol-Gégauff dans les années soixante-dix. « Stéphane aurait pu être la mère de Marie, puisqu'elle a été l'épouse de Trintignant avant de me connaître », déclare Chabrol dans l'entretien déjà cité... Stéphane Audran, née en 1932 à Versailles, épouse Chabrol en 1964, divorce en 1982. Marie Trintignant naît en 1962, presque en même temps que le roman de Simenon. Les vies et les fictions se mêlent. L'adaptation est un masque derrière lequel se dissimule la personne de l'auteur : « *Betty*, film où tout le passé chabrolien ressurgit » écrivait Camille Nevers dans le n° 453 des *Cahiers du cinéma*. « J'ai senti la nécessité absolue de faire ce film », dit encore Chabrol, comme dans l'urgence de boucler quelque chose de son histoire.

De ses relations avec Stéphane Audran, avec les Trintignant, avec la bourgeoisie, avec la toute-puissance des mères (là s'inscrivent les citations de *Psychose*) ? Les références et autocitations (*Masques*, 1987, *Une affaire de femmes*, *Les Biches*) dessinent un autoportrait en creux. On songe ici au propos d'Éric de Kuyper déjà cité : « ...il est fructueux de mêler sa voix à d'autres, pour que finalement on ne sache plus qui parle. »

La piste auctoriale ensuite. *Les Biches* nous conte une histoire d'identification ratée : Why a pour nom une interrogation (pourquoi ?), elle est « vierge », elle ne possède rien, n'est rien socialement, ne devient rien, et se

fait finalement posséder par la personnalité de Frédérique. Betty, après avoir atteint le fond du trou, survit et reconquiert une place renouant avec ses origines prolétaires, au prix d'une trahison et d'un meurtre symbolique. L'adaptation, notamment pour les cinéastes issus de la Nouvelle Vague, pose le problème du dédoublement de l'auteur, du plein accès au statut d'auteur. Les itinéraires de Why et de Betty sont métaphoriques. Ils renvoient aux chemins tortueux de Chabrol, à ses adaptations masquées, à ses hommages purs impossibles (à Fritz Lang, avec *Dr M*, 1990), à ses admirations paralysantes pour Flaubert ou Hitchcock, à ses pulsions de saccage, à sa décision d'être un auteur « quand il veut ». Le masque, la trahison, l'imposture – nous l'avons vu – sont au cœur de la problématique de l'adaptation, de la duplication par le cinéma du texte littéraire. Ils sont aussi, à un moindre degré, au cœur de la problématique du *remake*.

Il n'est pas certain que Chabrol assume ses trahisons aussi joyeusement et amoralement que Betty. Ses prestations publicitaires en double grotesque d'Hitchcock confirment la bigarrure de son identité de cinéaste.

Enfin, troisième piste, celle de l'adaptation et du *remake* en tant que s'inscrivant dans des séries ou des ensembles signifiants.

Cet exemple nous renvoie évidemment à la série des adaptations françaises de Simenon, abondamment étudiées, ainsi qu'à l'ensemble des auteurs d'adaptations de Simenon (Renoir, Duvivier, Chabrol, Melville, etc.), et ouvre sur la question du dédoublement d'auteurs et de textes. L'adaptation opère, lorsqu'elle est explicite, un processus de dédoublement du littéraire et du cinématographique, dont l'enjeu demeure l'emprise sur le public. L'effet sériel n'est pas nécessairement souligné (comme pour *Fantômas* ou la série des James Bond 007), il n'en demeure pas moins sensible et contribue à identifier et valoriser les œuvres. Il existe des sortes de séries à l'intérieur de l'œuvre de Chabrol (policiers adaptés d'auteurs anglo-saxons, films de mœurs bourgeoises, adaptations prestigieuses), certains films se situant à la croisée de ces séries.

Simenon a peut-être engendré des séries plus secrètes, d'autres adaptations masquées. Songeons à François Truffaut, qui l'admirait beaucoup, et qui s'en est certainement inspiré. Dans *La Peau douce*, par exemple, avec Jean Desailly, qui tenait le rôle principal dans *Le Voyageur de la Toussaint* de Louis Daquin en 1942, et dont le scénario évoque fortement *En cas de malheur*

ou *Lettre à mon juge*, dans *La Sirène du Mississippi* (bien plus proche de Simenon que de Irish) ou encore dans *La Femme d'à côté* (à rapprocher de *La chambre bleue*). Films de l'emprise sexuelle et des amours déléteres, masques autobiographiques encore.

L'adaptation, le *remake*, directs ou inavoués, mettent en péril l'identité de leurs auteurs. Mais, dans le meilleur des cas, c'est sur ce péril que s'édifie l'œuvre, dans sa fragilité, ses détours, ses ruses, ses éclats.

### **3. L'adaptation, allégeances et libertés : à propos de *Monsieur Hire* de Patrice Leconte**

#### **3.1. L'adaptation comme traduction**

Le mot adaptation désigne tout à la fois un ensemble d'opérations complexes visant à transformer un objet littéraire en objet cinématographique et le produit de ces opérations, à savoir le film. Opérations et produit répondent à des besoins. Besoins vitaux d'abord, puisque le cinéma se nourrit, depuis ses origines, de fictions empruntées au moins autant que d'histoires originales. Besoins socioculturels ensuite, puisque les adaptations d'auteurs et de textes prestigieux ont très vite contribué à fonder la légitimité artistique du cinéma. Mais on peut aussi envisager l'adaptation en fonction du besoin de traduction qu'analyse George Steiner dans son *Après Babel*. Le besoin de traduire ne concerne pas seulement les langues, mais tous les systèmes de signes dont, bien entendu, les idiomes artistiques. Selon Steiner, la culture n'est rien d'autre qu'un long enchaînement de traductions et de transformations de constantes verbales, thématiques et formelles. Cela ne va pas sans scrupules, remords et conflits. La légitimité des traductions comme celle des transferts intersémiotiques a toujours été contestée, s'est toujours heurtée à des objections, voire des anathèmes, l'idiome originel étant plus ou moins considéré comme sacré, le fait de le transformer comme une profanation, comme un acte transgressant la loi de la séparation des langues voulue par les dieux. Et l'on sait que le caractère divin (ou maléfique) des langues a très vite été projeté sur les productions artistiques (images, musiques, etc.). Traduire, adapter, c'est donc profaner, s'emparer des forces vives d'une œuvre, risquer

d'être possédé par elle et par l'opération de traduction même. Peut-être s'agit-il d'une pulsion – en tant que telle condamnable, comme toutes les pulsions aux yeux des puritains. Elle témoigne cependant du besoin de « reliance » entre les langues, les arts et les cultures. On peut sans doute indifféremment la rattacher à la *libido sciendi* (et en faire l'agent de notables progrès intellectuels et culturels) et à la *libido dominandi* (et la situer à l'origine de nombre de « colonisations »). Elle n'en reste pas moins au cœur des activités de productions intellectuelles et artistiques.

Envisageons ici l'adaptation du texte littéraire au cinéma en tant que produit par un ensemble de contraintes et de libertés, assumant une mission de transmission tout en se singularisant et en payant le tribut de cette singularité. Car le cinéma acquitte en somme une double dette à l'égard de la littérature : celle provenant de la valeur ajoutée que le texte littéraire, lorsqu'il possède quelque prestige, confère au film, et celle provenant des transformations que le film fait subir au texte. On peut, avec Lu Shenghui, envisager l'adaptation comme *Transformation et réception du texte par le film* et intégrer à l'analyse de cette transformation, menée par exemple avec les outils de la sémiotique, la problématique du transfert historico-culturel. Reste alors à examiner les traces du double mouvement d'allégeance et d'émancipation par lesquelles le film et son auteur affirment une identité propre.

### **3.2. L'exemple de *Monsieur Hire***

Le *Monsieur Hire* de Patrice Leconte est, en 1989, la seconde adaptation cinématographique du roman de Georges Simenon, *Les fiançailles de Monsieur Hire*, après *Panique* de Julien Duvivier en 1945. Ces deux adaptations ont déjà fait l'objet d'études intéressantes. Nous ne nous attarderons pas sur la transposition spatio-temporelle globale opérée par le film de Leconte, situant l'histoire à l'époque contemporaine en un lieu composite, anonyme et stylisé par la mise en scène (Paris, Bruxelles et la banlieue ont été mis à contribution), alors que *Panique* se situait en 1945 en un Villejuif (comme dans le roman) reconstitué en studio. Cette transposition, alliée à d'autres modifications, contribue à gommer ou, du moins, à mettre fortement à distance, certains aspects socio-historiques présents dans les œuvres de Simenon et de Duvivier : l'antisémitisme, la délation, le personnage

de la femme-garce, par exemple. Effet du transfert historique sans doute : la France de 1989 ne pratique plus les mêmes formes d'antisémitisme et de délation que celle de la période 1933-1945. Et le cinéma français contemporain recourt avec quelques précautions aux personnages de garce intégrale.

Rappelons que dans le film de Patrice Leconte (scénario et adaptation de Patrick Dewolf et Patrice Leconte), M. Hire est un homme d'une quarantaine d'années, solitaire, renfermé, apparemment mal vu de ses voisins, et qui a pris l'habitude d'épier par sa fenêtre, le soir venu, sa jolie voisine, Alice. C'est ainsi qu'il surprend les agissements meurtriers d'Émile, l'ami d'Alice. Mais celle-ci a repéré les manèges de M. Hire et va s'appliquer à le séduire et le manipuler. Accusé à tort, Hire préfère se suicider plutôt que de dénoncer Alice.

Nous nous centrerons sur la transposition d'une scène précise du roman, située pages 27-29 de l'édition Presses-Pocket.

« La femme repoussa sa porte d'un coup de pied qui dut déclencher un tonnerre, mais les bruits ne traversaient pas la cour. Elle était pressée, peut-être de mauvaise humeur, car elle releva d'un geste sec les couvertures de son lit pour y introduire une bouillotte qu'elle avait sous le bras.

M. Hire ne bougeait pas. Chez lui, il faisait noir. Il était debout, le front contre la vitre gelée, et seules ses prunelles allaient et venaient, suivant tous les mouvements de la voisine. Quand elle eut refermé les couvertures, son premier mouvement fut pour libérer ses cheveux qui roulèrent, pas très longs, mais abondants, d'un roux soyeux, sur ses épaules. Et elle se frotta la nuque, les oreilles, dans une sorte d'étirement voluptueux.

Il y avait un miroir devant elle, au-dessus d'une toilette en bois tourné. C'est ce miroir qu'elle regardait, qu'elle continua à regarder en tirant de bas en haut sur sa robe de laine noire pour la faire passer par-dessus sa tête. Puis, quand elle fut en combinaison, elle s'assit au bord du lit pour enlever ses bas.

Même de la chambre de M. Hire, on pouvait voir qu'elle avait la chair de poule et quand elle n'eut plus qu'une petite culotte sur le corps, elle frictionna longtemps pour les réchauffer ses bouts de sein que le froid ratatinait.

Elle était jeune, vigoureuse. Elle saisit une longue chemise de nuit

blanche qu'elle passa avant de retirer sa culotte, se regarda encore dans le miroir, prit des cigarettes dans le tiroir de la table de nuit.

Elle n'avait pas regardé la fenêtre. Elle ne la regarda pas. Déjà elle était dans les draps, un coude sur l'oreiller et, avant de lire le roman posé devant elle, elle allumait lentement une cigarette.

Elle faisait face à la cour, face à M. Hire derrière qui le réveil matin s'évertuait en vain à battre les secondes et à pousser ses aiguilles phosphorescentes.

Sur le lit, il y avait une couverture rouge. La tête était un peu penchée et cela soulignait le dessin des lèvres charnues, cela raccourcissait encore le front, alourdissait la masse sensuelle des cheveux roux, gonflait le cou, donnait l'impression que la femme tout entière était faite d'une pulpe riche, pleine de sève.

Par-dessus la chemise, sa main, machinalement, continuait à caresser le tétou dont on voyait le relief chaque fois qu'elle l'abandonnait pour écartier la cigarette de ses lèvres.

Un déclic du réveil marqua dix heures et demie ; un autre, onze heures. On n'entendait plus rien que la plainte du bébé qu'on oubliait peut-être de nourrir et parfois le sifflement agressif d'une auto lancée sur la grand-route.

La fille tournait les pages, soufflait sur les cendres qui mouchetaient la couverture afin de les dissiper et allumaient de nouvelles cigarettes.

M. Hire ne remuait pas, sinon pour gratter la buée que son souffle collait sur la vitre et qui se congelait.

Au-dessus de la cour, dans le ciel invisible, se répandait peu à peu un vaste silence. Le roman fut fini à minuit et quart et la femme se leva pour éteindre la lumière.

La concierge, cette nuit-là, se leva trois fois et, chaque fois, elle souleva le rideau pour s'assurer que l'inspecteur arpentaient toujours le trottoir blanchi par la bise. »

Ces lignes offrent à l'adaptation une sorte de « programme » narratif (un dispositif narratif, un enchaînement d'actions dans un ordre donné), une situation dramatique avec sa tension spécifique, un ensemble d'éléments thématiques structurés. Retenons-en quelques aspects.

Deux personnages sont inscrits dans deux espaces distincts, un sujet masculin

regardant un objet féminin regardé. Un système de notations contrastées les définit.

Du côté de la jeune femme (*la femme, elle, la fille*) :  
chaleur recherchée (*bouillotte, réchauffer, cigarettes, cendres*) ;  
lumière et couleurs (*rouge, roux, noire, blanche, miroir, éteindre*) ;  
horizontalité (*lit, s'assit, dans les draps*) ;  
mouvement (*pressée, divers verbes de mouvement, vigueur*) ;  
corps exhibé, détaillé, érotisé (*cheveux, épaules, nuque, oreilles, chair de poule, bouts de sein, lèvres charnues, front, cou, mains, tétons, robe, combinaison, culotte, chemise de nuit*) ;  
ignorance apparente du temps (*lecture du roman*).

Du côté de M. Hire :  
froid subi, apparemment ignoré (*vitre gelée, souffle congelé*) ;  
obscurité (*noir, aiguilles phosphorescentes du réveil matin*) ;  
verticalité (*debout*) ;  
immobilité (*ne bougeait pas, ne remuait pas*) ;  
corps réduit à la tête (*front, prunelles, souffle*) ;  
conscience du temps (*bruit du réveil, indications des durées*).

L'espace féminin (on pourrait presque écrire *femelle*) est placé sous les signes de la vie et de la sexualité (*vigueur, pulpe, sève*), l'espace masculin sous ceux de la non-vie (mais pas de la mort : il y a le regard et le souffle).

Quant au dispositif narratif, ce sont les notations concernant les bruits qui indiquent le point de vue et le point d'écoute supposé du passage : le lecteur est globalement censé partager avec M. Hire le spectacle du corps de la jeune femme que la description donne complaisamment à « voir » et dont elle propose de jouir. Mais l'énonciation se révèle plus complexe puisqu'elle inscrit l'ensemble du passage dans une sorte de « vision par-dérrière » incluant ce que voit Hire et Hire regardant pour, dans les dernières lignes, élargir les perspectives vers le ciel (qualifié d'invisible) et la concierge dans la nuit. L'omniscience de la narration se dissimule sous une sorte de vision-témoin (voir l'usage du on : *on pouvait voir, on n'entendait plus rien*). Cette technique est un leurre, une stratégie commode pour restreindre le champ des informations et dissimuler (au lecteur) tout autant que dire. Le jeu habile des notations non explicitées par un « il pensa que » ou « il se demanda si » permet

de demeurer dans l'entre-deux des focalisations internes et externes. Ainsi de : « *Elle n'avait pas regardé la fenêtre. Elle ne la regarda pas* ». À qui attribuer cette notation ? À Hire, inquiet, soulagé, déçu ? À la narration ? Mais pourquoi insister sur ce point ? On saura plus tard que la jeune femme se savait regardée, et que la page est alors rétrospectivement à lire comme une mise en scène. La narration, comme la femme avec Hire, joue double jeu avec le lecteur. Le sujet-regardant s'avérera objet manipulé par un sujet manipulateur.

Autres notations intéressantes : le bébé « *qu'on oublie peut-être de nourrir* », le « *sifflement agressif d'une auto* ». Elles introduisent les motifs de l'abandon (voire de la trahison) et du danger, sans qu'on sache s'il faut les attribuer à la conscience de Hire ou à une narration soucieuse de semer des indices quant aux déboires passés et futurs du personnage.

Dans le film de Patrice Leconte, la scène se situe au début, des plans 32 à 60.

- *Chambre de Hire, intérieur nuit.*

32. Plan moyen. Hire de dos, attablé, mange. Pièce sombre. Coups violents frappés à sa porte. Des enfants rient.

33. Gros plan du bas de la porte, éclairé de l'extérieur, bruit des enfants qui se sauvent.

34. Gros plan d'un œuf sur un coquetier. Hire y plonge une cuiller.

35. Gros plan du crâne chauve de Hire (Michel Blanc). Une lumière s'allume sur le côté, éclaire faiblement la pièce. Hire se lève, la caméra panote vers la droite, Hire se saisit d'une veste sur un valet et l'enfile.

36. Plan serré de Hire de dos, debout devant la fenêtre. Départ de la musique. Mouvement avant de la caméra : il mange un yaourt, on voit la fenêtre éclairée d'en face, Alice (Sandrine Bonnaire) debout de dos, en culotte et soutien-gorge, devant le lavabo.

37. Plan rapproché de Hire de profil, attentif.

38. Plan serré en légère plongée, chambre d'Alice vue à travers la fenêtre, elle éteint la lumière du lavabo, va vers le lit, enfile une jupe écossaise, un pull sombre.

39. Plan rapproché en plongée légère, Hire de profil pose le yaourt vide sur la table derrière lui.

40. Gros plan sur la table, un objet tombe.

41. Gros plan du bras d'un électrophone, un disque tourne.

42 = 39.

43 = 38. Alice se déplace, disparaît derrière un mur.

44 = 42 = 39. Hire cherche à mieux voir.

45. Plan moyen en plongée à partir de la fenêtre de Hire vers la fenêtre d'Alice : elle prend ses affaires et sort en éteignant. Hire reste immobile.

• *Quais, extérieur, nuit.*

Plans 46 à 52. Alice est avec Émile, lui demande un enfant. « Ah ! Plusieurs si tu veux », répond-il, mais il la quitte trop vite à son goût, la met dans un taxi.

• *Chambre de Hire, intérieur, nuit.*

53. Plan serré en légère plongée de la chambre d'Alice. Elle rentre, retire son manteau, découvre une jupe grise et un chemisier blanc. Même thème musical. Alice ôte ses chaussures, ébouriffe ses cheveux, se dirige vers le lavabo qu'elle éclaire.

54. Plan moyen. Raccord sur la lumière, travelling vers la droite recadrant Hire debout regardant. Alice sort du champ.

55. Gros plan. Hire de profil, en partie dans l'ombre, attentif.

56 = 53. Atablée, Alice mange une assiette de soupe en lisant un vieux livre (un roman ?).

57 = 55. Hire penche la tête.

58 = 56 plus serré. Alice est dans son lit, feuillette un livre illustré sur l'Égypte, caresse légèrement son cou de la main, baille, ferme le livre et le pose.

59 = 57 = 55. M. Hire baisse lentement la tête, alors qu'Alice a éteint la lumière.

60. Gros plan de l'électrophone. M. Hire en soulève le bras. Silence.

La discontinuité de l'ensemble s'oppose à la linéarité de la page de Simenon. La scène de voyeurisme est comme scindée en deux temps, la séquence sur les quais introduisant le personnage d'Émile. Mais le montage et le jeu des ellipses et des raccords permettent, tout en réassurant un lien visuel et sonore, de déplacer ce qui était exprimé dans le roman en termes de durée (dix heures et demie - minuit et quart) en termes itératifs : lorsqu'elle « revient » dans le cadre de la fenêtre, Alice ne porte plus les mêmes vêtements mais Hire est toujours – ou encore – à son poste (« C'est la même action, et c'est un

autre jour », précise Patrice Leconte).

Par ailleurs, les glissements latéraux de la caméra, ses positions par rapport à Hire (derrière lui, sur le côté, en avant de lui, face à Alice), combinés aux ellipses (notamment celle du déshabillage d'Alice), placent le spectateur en observateur de Hire bien plus qu'en connivence voyeuriste avec lui. Le texte de Simenon est pris à contre-pied : Alice est d'abord vue s'habillant, puis l'effeuillage fait l'objet d'une ellipse, Leconte refusant au spectateur ce que Simenon offrait au lecteur.

Les procédés de compréhension retardée (la musique, d'abord perçue comme *off* s'avère diégétique ; on découvre les nouveaux vêtements d'Alice) et le creusement des espaces suggèrent bien des non-dits, des « hors-champs » (« derrière » Hire il y a l'inspecteur qui le surveille, « derrière » Alice il y a Émile et ses combines), mais ils concernent tout autant les personnages que le spectateur (Alice ne se sait pas regardée, elle le découvrira plus tard).

Les contrastes entre les deux espaces sont en partie reconduits : lumière, couleurs, mouvements, sons inaudibles, corps découvert côté féminin ; obscurité, noir, immobilité, sons audibles, corps recouvert, vite réduit à la tête, du côté de Hire. Mais ils sont atténués : le corps d'Alice est moins érotisé, son comportement n'a rien d'exhibitionniste ou de provocant, c'est une jeune femme fraîche, pas une garce (comparer avec Viviane Romance dans *Panique*). Hire est beaucoup plus actif, il mange, il organise une sorte de rituel voyeuriste. Les surcadrages et l'usage de la musique suggèrent évidemment une séance de cinéma. La proximité de la caméra avec le visage de Hire, attentif, visage de l'acteur Michel Blanc lestant le personnage d'une aura positive du fait de ses rôles précédents, provoque une sorte de sympathie. La musique de Michael Nyman ajoute à la scène des tonalités romantiques et dramatiques. Les distances séparant Hire d'Alice et Hire du spectateur sont réduites. *M. Hire* sera l'histoire d'une passion malheureuse, d'une rencontre impossible, placée sous le signe de la déviance tragique plus que de la perversion. Le regard de Leconte sur Hire induit la compassion. Le personnage rejoint les déviants pitoyables interprétés par Jean Rochefort dans *Tandem* (1987) et, surtout, *Le Mari de la coiffeuse* (1990).

La transposition du récit en mots en récit audiovisuel entraîne inéluctablement des métamorphoses : il faut donner un visage singulier aux protagonistes, choisir le décor de leurs chambres, montrer des gestes, faire

entendre des sons et des voix. Le M. Hire de Simenon est quasi aphasique, celui de Leconte (comme celui de Duvivier) est volontiers bavard. Mais cette modification ne tient sans doute pas uniquement à la présence de la matière sonore dans le film, elle renvoie aussi à la nécessité d'offrir aux comédiens des lignes de dialogue. C'est donc sous la double contrainte qu'exercent la programmation du texte adapté et les impératifs techniques et sémiotiques du cinéma que se déploient l'inventivité et la liberté du cinéaste. Nous avons déjà mentionné la musique – qui deviendra une sorte de « thème intérieur » pour Hire dans la suite du film –, ainsi que les « valeurs » spécifiques apportées par le visage de Michel Blanc, d'ailleurs composé selon des modèles cinématographiques (le Max Schreck de *Nosferatu le vampire* de Murnau, 1922, le Peter Lorre de *M. le Maudit* de Fritz Lang, 1931, ou des *Mains d'Orlac* de Karl Freund, 1935). Arrêtons-nous un instant sur la lumière. Chez Simenon, elle s'inscrit dans une opposition simple entre les deux espaces. Dans le film, elle joue un rôle plus dynamique : la lumière d'Alice met Hire en mouvement, l'éclaire, le réchauffe peut-être (l'opposition entre chaleur et froid a disparu dans le film), puis le rend à l'ombre et au silence. La lumière est ce par quoi, d'abord, Alice donne vie à Hire. Elle est aussi la lumière éclairant le spectacle, celle-là même du cinéma.

Venons-en à quelques gestes. Alice lit. Que lit-elle ? D'abord, à table, ce qui pourrait bien être un roman dans une édition ancienne, puis, au lit, un livre d'images sur l'Égypte. Passage de l'écrit à l'image, clin d'œil à l'adaptation ? Mais pourquoi l'Égypte ? Plus tard Alice guettera Hire dans son escalier, y répandra par mégarde un sac de tomates, l'une d'elles s'introduira chez Hire. Une tomate, pas une pomme. Or la tomate, si l'on en croit le *Dictionnaire des symboles* de Chevalier et Gheerbrant, évoque tout à la fois l'union amoureuse et fécondante et le sang. Par ailleurs, la combinaison des plans en légère plongée et des surcadrages suggère (encore à peine) le vertige et complète le motif de la fascination orchestré par le jeu des regards. La mort est tapie dans les livres, dans le roman adapté qui la programme, dans les tombeaux égyptiens, tout autant que dans la beauté de la jeune femme et dans le fruit qu'elle lui laisse.

Alice et Hire mangent. Que mangent-ils ? De la soupe, un œuf à la coque, un yaourt. Nourritures légères, par où se réintroduit, à part égale, la chaleur, et que l'on associe volontiers à l'enfance. Dans leurs solitudes, Alice et Hire sont reliés par ces gestes, peut-être inspirés aux adaptateurs par le « bébé qu'on

oubliait peut-être de nourrir ». Plus tard, ils mangeront ensemble dans un restaurant, un espace neutre. La rencontre, le contact y deviennent possibles. La perversion voyeuriste et la manipulation criminelle sont confrontées, dans le film de Leconte, à un désir amoureux et à un besoin d'affection certes complexes, ambigus – surtout s'agissant d'Alice – mais jusqu'à un certain point réciproque.

Ces quelques exemples pour montrer à quel point Leconte et Dewolf se sont nourris du texte de Simenon, y compris pour mieux s'en éloigner. Le texte adapté « programme » bien l'adaptation mais fournit aussi des tremplins à des résonances liées aux nouveaux contextes de production et aux singularités d'auteurs. L'adaptateur, de par son travail de recreation, proclame et reconduit la valeur du texte, sans s'y soumettre.

#### **4. Éloge de l'anachronisme : à propos de quelques adaptations cinématographiques de Maupassant**

De 1908 (*Le Père Milon* de Firmin Gemier) - 1909 (*La Parure* de Griffith) à 2005 (*En Famille* de Francesco Costabile), on doit compter près d'une centaine d'adaptations cinématographiques des œuvres de Maupassant (nous ne parlerons pas de télévision, laquelle assure un travail plus patrimonial que réellement créatif, mais il y a des exceptions). Cependant, à considérer la liste de ces adaptations, c'est moins le nombre de films qui frappe, que le nombre de bons films, voire de chefs-d'œuvre (pêle-mêle : *Oyuki la vierge* de K. Mizoguchi, *Stage Coach* de John Ford, *Partie de campagne* de Renoir, *Le Plaisir* d'Ophuls, *Shangai Express* de J. Von Sternberg, *Il Lavoro* de Visconti dans *Boccace 70*, *The Private Affairs of Bel Ami* d'Albert Lewin, *Le Horla* de J.-D. Pollet, *Masculin Féminin* de J.-L. Godard, *La Grande Guerre* de Mario Monicelli, *Une vie* d'Alexandre Astruc, *La Chevelure* d'Ado Kirou, *Rosalie* de W. Borowczyk...).

Balzac, Zola, Flaubert n'ont pas suscité d'aussi nombreux chefs-d'œuvre, ni même Dostoïevski. Seul Shakespeare, peut-être...

Les raisons de cette heureuse fertilité ? Nous nous proposons présentement d'en privilégier une : l'œuvre de Maupassant, plus que tout autre, autorise et même encourage l'anachronisme.

Dans son (ses) *Histoire(s) de peinture*, et plus particulièrement dans les

chapitres (ou sections) 16 et 17, « Heurs et malheurs de l'anachronisme » et « Éloge paradoxal de Michel Foucault », Daniel Arasse développe l'idée selon laquelle l'historien a pour principe d'éviter l'anachronisme (éviter de parler de réalisme en peinture avant Courbet, par exemple, ou faire la psychologie de Michel-Ange ou de Racine, gens qui se pensaient en termes de tempéraments, d'humeurs ou de caractères), mais que l'anachronisme est constitutif de la relation de l'historien à son objet, car cet objet, l'objet d'art, l'œuvre, mélange trois temps : le temps de sa présence actuelle, le temps de sa production (où se mêlent aussi le passé et le présent), le temps passé entre le moment de la production et celui de la présence actuelle (traces matérielles de ce passage, temps mental des regards déposés sur l'œuvre, etc.). Il faut s'efforcer d'éviter l'anachronisme donc, mais s'il se manifeste, autant l'exploiter. Arasse donne l'exemple de Michel Foucault dont la célèbre analyse des *Ménines* de Vélasquez dans *Les mots et les choses* est historiquement fautive (on ne peut feindre d'ignorer ce qui se reflète dans le miroir représenté dans le tableau, à savoir le roi et la reine), mais féconde pour la réflexion. Quant aux artistes qui s'approprient les œuvres du passé, ils ont presque un devoir d'anachronisme : ainsi de Manet et de son *Olympia* vis-à-vis de la *Vénus d'Urbino* de Titien.

Le regard présent de l'artiste s'approprie le passé et se projette vers le futur : la perspective, le point de fuite figurent l'Infini à une époque où l'on ne pense pas encore l'Infini.

Chercher comment fonctionne le tableau de Titien permet de comprendre ce qui a attiré Manet : le tableau « fait face » au spectateur qui le regarde, Manet en accentuera la planéité.

« L'artiste est naturellement anachronique, il s'approprie les œuvres du passé et c'est son devoir. S'il se contentait de les copier et de les citer respectueusement, il serait académique. »

Le regard de l'artiste sur l'œuvre du passé nous apprend quelque chose sur cette œuvre.

Suivant ce postulat, demandons-nous ce que les adaptations cinématographiques de Maupassant nous apprennent sur ses textes et comment elles en renouvellent la lecture. Il convient de préciser qu'elles ne parviennent à ce résultat qu'à condition d'être produites par des artistes, au sens où l'entend Daniel Arasse, c'est-à-dire des cinéastes qui n'hésitent pas à s'approprier les textes de Maupassant et ne se contentent pas de les illustrer

paisiblement. Autant dire que ce seront de belles infidèles que nous retiendrons, et non celles qui s'efforcent à la reproduction – d'ailleurs illusoire – à l'identique. Notons que le cinéma est deux fois anachronique par rapport à la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle : il l'est par sa technique de récit, il l'est par ses regards d'époques, toujours « modernes ». Nous ne prendrons que quelques exemples, d'ailleurs bien connus.

#### **4.1. *Partie de campagne*, Jean Renoir, 1936**

Été 1860. La famille Dufour (M., Mme, leur fille Henriette, la grand-mère, le commis Anatole, promis à Henriette) va passer la journée à la campagne. Deux canotiers (Henri et Rodolphe) vont faire la cour aux dames tandis que les messieurs pêchent. Henriette cède à Henri. Bien des années plus tard, mariée à Anatole, elle retrouve le canotier sur les lieux-mêmes de leur étreinte.

Le film prend le parti de la reconstitution d'époque : yoles, carriole de laitier, robes et chapeaux fin XIX<sup>e</sup>. Le récit filmique est très proche de la nouvelle, avec une différence de taille : le développement du rôle des deux canotiers. Silhouettes anonymes chez Maupassant, ils portent ici un nom et sont fortement différenciés : Rodolphe est un caractère dionysiaque, Henri un séducteur mélancolique. Le montage alterné, figure fondamentale du récit cinématographique, invite à la confrontation entre les commerçants grotesques et « ces messieurs » les canotiers, entre les hommes et les femmes, rééquilibrant les points de vue. Le dialogue, propre au film, valorise la prise de conscience naissante de la jeune fille (de ses émois, de son destin) et les robustes appétits de la mère.

La présence du passé se perçoit dans les motifs maupassantiens, dans les décors et les costumes, dans le rappel de telle toile de Pierre-Auguste Renoir mise en images mouvantes par son fils (*La balançoire*) . Le poids du présent, ce sont les congés payés, les virées au bord des rivières et les ambivalences de la fête (*Nogent Eldorado du Dimanche* , Marcel Carné, 1929, *Les Bas-Fonds* de Renoir tourné juste après *Partie de campagne* , *La Belle équipe* de Duvivier, 1936). La projection vers le futur, c'est l'émancipation des femmes, *La Règle du jeu* , 1939, *Charulata* , en 1964, de Satyajit Ray, qui a rencontré Renoir et cite la scène de la balançoire, *Le Déjeuner sur l'herbe* , 1959, ou même le *Van Gogh* de Pialat, 1991.

## 4.2. *Le Plaisir*, Max Ophuls, 1951

Trois nouvelles composent *Le Plaisir* : *Le Masque* , *La Maison Tellier* , *Le Modèle* . Trois récits filmiques reconstituant des décors de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, un récit long encadré par deux courts, commentés par la voix off d'outre-tombe de Maupassant.

Dans *La Maison Tellier*, les pensionnaires de la « maison » se déplacent en Normandie pour assister à la première communion de la nièce de Madame. Elles sont troublées par la cérémonie et Rosa trouble le frère de Madame.

Dans *Le Modèle*, un jeune peintre séduit l'un de ses modèles, Joséphine. Lorsqu'il tente de rompre, elle se jette par une fenêtre. Il l'épouse et l'accompagne désormais derrière son fauteuil roulant.

L'apparente fidélité aux œuvres masque l'anachronisme du récit audiovisuel, qui dédouble les points de vue narratifs, ainsi que les nombreux écarts relevés par Jean-Pierre Berthomé.

Nous en retiendrons trois :

dans *La Maison Tellier* , la caméra ne pénètre jamais dans la « maison ». Au début, rien que de normal : elle est fermée. Mais à la fin de l'histoire, elle a rouvert, les clients y retournent joyeusement, et le spectateur demeure à l'extérieur, condamné à n'apercevoir que des silhouettes par les fenêtres ouvertes. C'est que ces spectateurs vivent en 1951 et qu'en 1946 les maisons closes ont définitivement fermé. La distance des clients aux spectateurs est bien celle du temps qui a passé et qui donne à cette « fête » un parfum de passé révolu. Mais ce point de vue original fait aussi de nous des observateurs de l'enfermement des filles dans leur destin, celui-là même que Hou Hsiao Hsien nous donnera à voir dans *Les Fleurs de Shanghai* (1998) et dans *Three Times* (2005, trois histoires...), des œuvres qui doivent beaucoup à Ophuls.

dans *Le Modèle*, Ophuls privilégie le point de vue de Joséphine et induit l'identification et la compassion à l'égard du personnage. Doit-on y voir un moyen de contrecarrer les propos misogynes du narrateur ?

dans *La Maison Tellier*, Ophuls, gommant les aspects grotesques de la nouvelle, introduit une dimension amoureuse et spirituelle dans le récit : au travers des rêveries romantiques de Rosa et des élans amoureux de Gabin, au travers de la scène de la Communion solennelle et du chant « Plus près de

toi mon Dieu » auquel le montage insuffle une grâce particulière.

Mais ces écarts, outre qu'ils invitent une fois de plus à revisiter la misogynie de Maupassant, nous permettent peut-être de faire retour à ses formes d'écriture de la transcendance. Et de percevoir notamment les manifestations du besoin de transcendance dans les mouvements de certains de ses personnages féminins, de l'enchantement au désenchantement puis au réenchantement de vivre, mouvements toujours liés à la nature, aux saisons, aux éléments, aux sensations (*Une vie, Yvette*).

#### **4.3. *Une vie*, Alexandre Astruc, 1958**

Jeanne, fille de bonne famille normande, s'éprend de Julien et l'épouse. Elle découvre bientôt qu'il la trompe avec Rosalie, la domestique, et qu'il l'a épousée pour son argent. Puis Julien entretient une liaison avec une femme mariée, Gilberte de Fourcheville. Le mari surprend les amants dans une maison de berger et les précipite du haut d'une falaise.

Adaptation infidèle s'il en est, malgré la reconstitution d'époque, d'ailleurs très éloignée d'un naturalisme décoratif. Le film s'arrête après la mort de Julien. Les chapitres XI à XIV du roman, retraçant la vie de Jeanne avec Paul, son fils, et avec Rosalie, sont donc éliminés de l'adaptation. Par ailleurs, rien, ou presque, n'est dit ou montré dans le film sur la religion, les secrets de famille, le milieu rural, le séjour de Jeanne et Julien en Corse. Enfin, Jeanne assiste à la mort de Julien dont elle est l'agent involontaire. Le film est court, très éloigné des grands spectacles inspirés du patrimoine réaliste et naturaliste : 86 minutes sans graisse. Astruc joue du dédoublement des points de vue : le point de vue narratif sonore est celui de Jeanne (voix off de Maria Schell), en un récit rétrospectif énoncé au passé (d'où parle-t-elle ?), le point de vue visuel est celui d'un imagier qui donne à voir au présent des scènes alternant les focalisations sur Jeanne et sur Julien, son époux. Il y a donc confrontation continue entre ce que raconte Jeanne et ce que montrent les images. Jeanne raconte le désastre de sa vie, de son mariage, sa perpétuelle déception à l'égard de Julien ; l'image montre le désastre de deux vies, celles de Jeanne et celle de Julien. Le piège du mariage (que Maupassant décrivait du point de vue de Jeanne) fonctionne pour le malheur des deux protagonistes. Astruc disait : « ...elle se marie pour faire sa vie, il se marie pour la finir : c'est ce qui

constitue la grande incompatibilité. »

S'ajoute à ce dédoublement des points de vue le traitement des corps et des décors, des corps dans les décors : grands yeux et sourires embués de Maria Schell, toujours en quête de protection, de tendresse, de chaleur, toujours abandonnée à la solitude ; visage presque continuellement fermé de Christian Marquand, son grand corps prisonnier des murs de la maison, des bras de sa femme, tourmenté par le besoin de bouger, de marcher, taraudé par les pulsions sexuelles, jeté à la solitude. Leurs rencontres heureuses (la « nuit de noces » dans les blés, leur nouvelle union préluant à la naissance de Paul) se révèlent illusoires, éphémères. Le Julien d'Astruc est certes odieux, mais il est aussi pathétique dans son impuissance à aimer, à accepter l'amour, l'intimité, la tendresse. Alors que chez Maupassant la relation sexuelle entre Jeanne et Julien passe par différentes phases (douleurs des premiers rapports, découverte du plaisir, « nécessité écœurante et pénible » en vue d'avoir un enfant), le film demeure sur le registre du plaisir pour Jeanne, plaisir associé à la tendresse, à la proximité physique, mais qu'elle refuse à Julien lorsqu'elle est blessée.

L'anachronisme du film se situe peut-être là : Astruc traite moins du mariage et de la sexualité que de l'impossibilité constitutive du couple. Il fait de Julien un personnage emblématique du cinéma de la modernité européenne : l'homme incapable d'aimer, de recevoir l'amour, l'homme atteint d'impuissance affective. La voix off de Jeanne et le texte que l'on entend tirent le film vers le passé, de même que Maria Schell, idéale femme-victime du cinéma, qui a interprété la Gervaise de René Clément (1955) et la Grushenka des *Frères Karamazov* de Richard Brooks (1957), de même que la photographie de Claude Renoir qui se souvient des impressionnistes en ses amples paysages « normands » (tournés dans le Cotentin). Mais les moments de montage alterné nous ramenant à Julien, les longs travellings accompagnant ses errances rageuses, le physique de Christian Marquand, qui a joué dans *Senso* (Visconti, 1954) et surtout dans *Et Dieu créa la femme* (Vadim, 1956), tout cela – sans oublier Antonella Lualdi – nous projette vers le futur du cinéma, vers l'Antonioni de *L'Avventura* et de *La Notte*, vers le Fellini de *Huit et demi*, vers le Ferreri de *La Dernière femme*.

Et l'on mesure ce que le texte de Maupassant contient en puissance de ce qui se dira plus explicitement encore de l'inconciliable de l'homme et de la femme, de l'inassouvissement affectif de la femme et de l'impuissance

affective de l'homme.

#### 4.4. *Le Horla*, Jean-Daniel Pollet, 1966

Un homme seul tient son journal : il sent la présence d'une sorte de double maléfique, le « Horla », qui prend progressivement possession de sa raison.

Anachronismes : Pollet transpose le récit de Maupassant à l'époque moderne. Le journal intime devient un magnétophone, l'environnement porte traces de la guerre (on peut voir une grenade, un blockhaus). Le film opère la visualisation de la présence de l'« Autre », transposition de ce que Pierre Bayard pointe comme « excès de visibilité de l'Autre » : le Horla se manifeste par une couleur, le jaune. Ensuite, on assiste à l'audiovisualisation généralisée du processus de disparition : le personnage, l'image de l'acteur qui l'interprète (Laurent Terzieff) s'abîment dans le son (la voix sur la bande sonore du magnétophone) et dans l'image (le jaune). À la fin du film, il ne reste plus que cela : du jaune, une voix. Troublante préfiguration de la disparition de Jean-Daniel Pollet lui-même dans son dernier film, son « film posthume » (*Jour après jour*, conçu par lui, réalisé par Jean-Paul Fargier après sa mort, 2006). Le cinéma y disparaît sous l'image fixe, les photographies prises quotidiennement par Pollet après le grave accident qui le rendit infirme. Le cinéaste se confond avec la matière filmée, disparaît au sein, au fil de son autoportrait.

Cet exemple invite à revenir à la dissolution de Maupassant dans sa propre écriture. Pierre Bayard évoque à son propos le « point d'éclipse où le sujet s'efface au bénéfice d'images où il n'est plus représenté ». Ce que Jean-Daniel Pollet réalise au plus près. Et ce qui se projette là, ce sont les futures écritures de l'hallucination négative, les récits de dissolution et de disparition du Moi, engendrés aussi bien par l'Histoire que par l'évolution de la psychiatrie. Patrick Modiano pour la littérature, David Lynch pour le cinéma (*Inland Empire*, 2007) pourraient en être de bons représentants.

La fameuse « absence de style » de Maupassant, pointée par les Goncourt et que d'autres connectent à la clarté, à la logique, à l'apparente simplicité, que Maupassant lui-même associait à la langue française même, ouvre généreusement son écriture aux styles des autres.

Mais les anachronismes perpétrés par les quelques adaptations étudiées font

bien émerger des lignes de force de son œuvre : la mélancolie masculine, l'aspiration vitale, obstinée et désespérée des femmes au bonheur, le besoin de transcendance que relancent obscurément les saisons et les désirs, la dissolution de l'être dans l'écriture. Pour paraphraser Pierre Bayard, disons que l'écriture de Maupassant intègre l'Autre, lui fait place, lui permet, à son tour, de s'écrire. Dans ce qu'elle a de meilleur, l'adaptation cinématographique apparaît bien comme l'Autre du texte.

# Chapitre 2

## L'adaptation est un jeu

### 1. L'adaptation comme jeu

« ... nous ne créons que ce que nous trouvons » écrit D. W. Winnicott, pédiatre et psychanalyste britannique (1896-1976). Dans le même texte, Winnicott postule que les « gens sains » vivent « trois vies » : la vie dans le monde, la vie de leur réalité psychique personnelle (ou vie intérieure, dont font partie les rêves) et la vie se déroulant dans l'aire des expériences culturelles. Selon l'auteur de Jeu et réalité, les expériences culturelles se situent dans le prolongement des expériences de jeu vécues dans l'enfance et conditionnant les processus de construction et d'identification de soi.

#### 1.1. Jeu et adaptation

Qu'est-ce qu'une adaptation ? En quoi consiste le processus d'adaptation ? Pour résumer, disons que c'est une activité, une opération qui consiste à se saisir d'un objet préexistant, la plupart du temps élaboré par quelqu'un d'autre, pour lui faire subir un certain nombre de transformations aboutissant à la constitution d'un autre objet. Dans le champ qui nous retient ici, l'adaptation participe de l'élaboration de l'identité des cinéastes et du cinéma, puisqu'elle concerne un nombre considérable de films et de réalisateurs de films, depuis les premiers temps du septième art. Si l'on se réfère à la distinction opérée par Winnicott entre les jeux fondamentaux (prenant place dans la petite enfance et participant à la genèse du sentiment de soi) et les jeux développant des capacités (s'inscrivant dans la relation avec d'autres joueurs, porteurs d'enjeux), l'adaptation paraît relever de ce second type de jeu.

Le texte source que l'on se propose d'adapter offre nombre de caractéristiques l'apparentant à l'objet transitionnel tel que le définit Winnicott. Il est là, dans le monde, préexiste au sujet, n'a pas été créé par lui (sauf dans le cas de l'auto-adaptation). Il est à prendre. A-t-il été « mis là pour lui » ? Pas

toujours, et ce sera une première source de problèmes éventuels : l'objet transitionnel, lorsqu'il s'inscrit dans un environnement protecteur, a été mis là pour l'enfant, pour qu'il s'en empare et même, dit Winnicott, « pour qu'il l'abîme ». Il est alors investi des projections du sujet, et devient un objet « entre » : entre existence objective, dans le monde, hors du sujet, et existence subjective, intégré dans l'univers intérieur du sujet. En tant qu'objet « entre », il est appelé à être détruit dans son mode d'existence strictement subjectif, pour être utilisé par le sujet. Utilisé, c'est-à-dire manipulé, transformé, dans les limites que permettent les réalités concrètes de l'objet et de l'environnement. Le passage de la simple lecture d'un texte à son adaptation figure assez bien l'évolution du processus : de l'identification à des situations et à des personnages, il s'agit de passer à l'identification à l'auteur, ceci supposant une sorte de saut du relativement passif à l'actif, au faire, à l'intervention dans le système de l'œuvre en vue d'élaborer une autre œuvre.

Dans l'espace potentiel (le terme est toujours de Winnicott) où prend place le jeu, le sujet fait l'expérience de la vie créatrice (de la troisième vie évoquée plus haut), une vie où l'on imagine que des objets absents sont présents (ou représentés) et où l'on investit des objets de la présence des absents. C'est là que se joue la dialectique de la séparation et de la prolongation du lien (d'avec la mère, de soi avec soi et avec ce qui n'est pas soi), la capacité à former des images, des symboles, et à les utiliser, la dialectique de l'héritage, de la transmission et de la création du nouveau.

La conduite satisfaisante du jeu (subordonné au plaisir qu'on y prend) et son issue positive (allant vers la construction de soi) sont conditionnées par plusieurs facteurs : l'existence d'un environnement suffisamment riche pour fournir espaces et objets à mettre au service du jeu ; l'existence d'un environnement suffisamment protecteur, bienveillant, non intrusif, pour permettre le déploiement du jeu, ainsi que le passage progressif du jeu solitaire au jeu partagé, socialisé ; l'équilibre entre investissement, concentration (le jeu est sérieux) et sentiment de sécurité (l'excès d'excitation corporelle ou émotionnelle menace le jeu, suscite l'angoisse d'un contact trop abrupt avec la réalité).

Il existe au moins trois facteurs de perturbation du jeu de l'adaptation. Le premier a déjà été évoqué : le texte source a-t-il bien été mis là pour le sujet ? Dans le cas contraire, si le sujet s'en empare, c'est en contrebande, c'est un

vol, un larcin suscitant de la culpabilité, le sentiment d'une dette, la nécessité de dissimuler. On peut réévoquer ici l'idée de l'adaptation comme éventuel larcin, développée par Francis Ramirez et Christian Rolot dans « Le Larcin magique » déjà cité, mais cette fois dans une perspective développementale.

Deuxième facteur de perturbation : les injonctions formulées par l'environnement à l'endroit du sujet quant à l'utilisation de l'objet : « C'est pour toi, prends-le, fais-en ce que tu veux », ou bien « C'est pour toi, mais fais attention, ne l'abîme pas », ou encore « C'est pour toi, mais n'y touche pas ». On peut reconnaître là les « règles » implicites ou explicites gouvernant l'élaboration d'une adaptation, règles éventuellement introjetées par l'auteur, issues en partie de données extrinsèques (contrat, modalités d'entente entre l'auteur de l'œuvre source ou ses ayants droit, la production et le cinéaste), en partie de données intrinsèques (structure et programme narratif fournis par l'œuvre source, contraintes économiques, techniques et sémiotiques du récit visuel, etc.). Par rapport à ces injonctions, le joueur peut se soumettre, ruser ou se rebeller.

Troisième facteur de perturbation : la valeur symbolique attachée à l'objet et au jeu lui-même. La mise à disposition de l'objet transitionnel est liée, s'agissant de l'adaptation, à des procédures sociales diverses (juridiques, économiques, esthétiques). L'environnement veille à l'intégrité des objets (les « grands » textes, par exemple) investis d'importantes valeurs symboliques (on peut songer aux jouets ou aux objets et bijoux transmis par la famille), il régule les processus de transformation, surveille le jeu en imposant des règles. Le jeu s'en trouve contraint, surdéterminé par des enjeux débordant parfois les desseins et le champ d'action supposé du joueur.

## **1.2. Quelques questions, quelques exemples**

### *La répétition*

On a souvent souligné les aspects répétitifs du jeu. D'une part parce que de nombreux jeux se fondent sur l'imitation, d'autre part parce qu'ils se structurent de gestes ou d'ensembles de gestes répétitifs. L'adaptation n'échappe évidemment pas à cette caractéristique. Mais Michel Picard se référant à

Michel de M'Uzan, rappelle opportunément la distinction opérée par certains psychanalystes entre la répétition du *même* et la répétition de l'*identique*. Cette dernière vise à reproduire sans modifier, sans apporter quoi que ce soit de nouveau. Elle est l'horizon des adaptations « respectueuses » ou « fidèles ». Mais elle se confronte nécessairement avec l'impossible de la reproduction à l'identique et génère de ce fait une double déception : elle n'atteint pas son but, elle ne procure pas le plaisir du nouveau. Par ailleurs, l'identité du cinéaste s'efface derrière celle de l'auteur du texte source, elle ne se donne pas le droit d'émerger dans sa spécificité. La répétition du même autorise, quant à elle, l'introduction des différences s'inscrivant dans la dynamique et la progression du jeu. Elle intègre le travail du temps (alors que la répétition de l'identique tend à nier le temps, à travailler contre lui), elle exige la présence active et créative du joueur, elle instaure la dialectique du même et de l'autre. L'adaptation, en tant que répétition du *même-tendant-vers-un-autre*, suppose un environnement permissif et/ou un joueur audacieux, relativement libéré des peurs, inhibitions et culpabilités engendrées par la confrontation avec des règles et des figures d'autorité, voire la compétition avec l'œuvre source, l'auteur adapté.

### *Le cas Renoir*

Ainsi de Renoir, par exemple, passant à ses débuts du plagiat partiel inavoué de Mirbeau, dont un épisode du *Journal d'une femme de chambre* inspire un passage de *Catherine* ou *Une vie sans joie* dès 1924-1927, sans que l'auteur soit nommé, à l'adaptation triomphante du *Journal d'une femme de chambre* en 1946 à Hollywood. Lorsque Renoir revient à ce texte, c'est pour composer un jeu de massacre, un théâtre du grotesque bourgeois français, une virulente critique, à partir d'une fiction fin de siècle, de la France de la collaboration et de l'épuration, en un final résolument infidèle à Mirbeau. À ce moment, Mirbeau stimule l'imagination créatrice de Renoir. Il lui permet, d'une part de faire un film en donnant à Paulette Godard un rôle en or que son mari et producteur Burgess Meredith s'empresse de lui offrir (non sans obtenir un rôle pour lui, au passage) et, d'autre part, d'user du texte du *Journal* pour parler indirectement mais sans indulgence de la France contemporaine. Dès lors, point d'hésitation à malmener le texte source, à changer le dénouement du roman,

puisque ce qui prime est le message rageur à faire passer au public.

On trouve, dans *Le Fleuve* (1950), une bonne représentation de l'adaptateur selon Renoir : la jeune Harriett y tient un journal intime à usage strictement personnel mais, lorsqu'il s'agit de séduire, elle conte des histoires adaptées des légendes de l'Inde pour capter son auditoire ; elle s'approprie le pouvoir des mythes ! Pas tout à fait, cependant, puisque la lecture à haute voix d'une page de son journal par sa rivale dissipe les sortilèges et révèle ses sentiments et ses intentions cachées. Plus tard, Stevenson ou Jacques Perret (*Le Caporal épinglé*, 1962) feront ainsi office d'alliés permettant à Renoir d'exhiber des tares françaises (inhibitions sexuelles de la bourgeoisie des années cinquante dans *Le Testament du Docteur Cordelier* – bien pires encore que celles de *La Règle du jeu* –, retour sur les comportements pendant la guerre et l'Occupation dans *Le Caporal épinglé*). Sous couvert d'expériences audiovisuelles (le tournage de *Cordelier* selon des méthodes télévisuelles) et d'adaptations hommage, sous couvert de révérences à la peinture, au spectacle et à l'imagerie françaises du XIX<sup>e</sup> siècle, dans *French Cancan* et *Elena et les hommes*, Renoir exprime des rancœurs et poursuit son œuvre critique. Les revers qu'il connaît alors, auprès du public comme de la critique, ne sont pas sans évoquer ceux de la jeune Harriett : les masques de l'adaptation dissimulent mal les sentiments du cinéaste, peu faits pour séduire.

Le fait que Jean Renoir ait été l'un des « patrons » des cinéastes de la Nouvelle Vague n'est pas indifférent, à cet égard. Renoir n'a-t-il pas conquis et affirmé son identité de cinéaste et d'auteur sur la base d'adaptations, d'Andersen (*La Petite marchande d'allumettes*, 1928) à Stevenson ?

Grâce aux adaptations ou contre elles ?

En 1928 Renoir déclarait, dans le n° 490 de *La Cinématographie française* :

« Je n'attache aucune importance au fond, au thème d'un film. Pour moi, seule la forme importe [...] À mon sens le film parfait, le film que je voudrais réaliser, ne comporterait aucun scénario. »

Déclaration évidemment flaubertienne (le livre sur rien...), difficile à concilier avec l'admiration proclamée pour les grands auteurs adaptés, mais témoignant, à l'époque, de la nécessité d'affirmer la spécificité artistique du cinéaste par rapport à la littérature.

Le recours à la forme et à l'idée de cinéma « pur » – nous sommes en 1928 –

se traduira plus tard par la valorisation de la « mise en scène ».

Ce type de discours contribuera à développer les approches formalistes du cinéma, mais n'éliminera pas pour autant la dette contractée à l'égard des textes sources et des auteurs adaptés.

Il faut imaginer les rapports du jeune Jean Renoir avec les œuvres d'art, et notamment avec la peinture, dans un environnement familial dominé par la figure du père illustre : jouer avec les couleurs, poser, mais ne pas faire de bruit, ne pas abîmer les tableaux. Renoir assurera donc pour une bonne part comme nous l'avons vu, son identité de cinéaste sur la base d'adaptations. Jeux complexes, débutant en contrebande : Renoir « emprunte », pour *Catherine*, le motif du fils de la patronne agonisant dans les bras de la domestique dont il s'est épris au *Journal d'une femme de chambre* de Mirbeau. Ce premier film est d'ailleurs placé sous le signe de l'ambiguïté quant à l'identité de son auteur, puisqu'il déclenche un conflit en « paternité » avec Albert Dieudonné, qui cosigne le film en 1927, sous le titre *Une vie sans joie*. Ensuite, les emprunts et les adaptations directes ne se comptent plus, nous l'avons vu : Andersen, Zola, Maupassant, Simenon, Flaubert, Gorki, Beaumarchais et Musset, Rummel Godden, Mérimée, Stevenson, pour ne citer que les plus grandes figures littéraires.

Mais, tels des objets transitionnels, les textes littéraires sont effectivement utilisés par Renoir, c'est-à-dire tout à la fois reconnus comme objets extérieurs (ils ne sont plus « volés »), détruits comme objets internes et reconstruits, restructurés. On observe toutefois chez Renoir une sorte de rage de captation et de défiguration de l'objet. Que reste-t-il de Zola, de Flaubert, de Gorki, de Mirbeau, de Stevenson dans les adaptations de Renoir ? Comme Truffaut, pour qui on le sait il a constitué un modèle, Renoir, rendant de vibrants hommages aux auteurs qu'il adapte (voir les portraits de Zola au seuil de *Nana* et de *La Bête humaine*), s'applique ensuite à en désarticuler les textes, tremplins à ses recherches cinématographiques.

Prenons l'ouverture de *Nana* (1930), adapté du roman de Zola, remarquable exemple de travail sur l'image et sur l'acteur.

*Nana* (Catherine Hessling, le visage déshumanisé par son maquillage blanc), hissée en haut des cintres du théâtre, est redescendue à l'aide d'un filin pour faire son apparition aux yeux des spectateurs, mais reste coincée avant de toucher terre, et s'agite alors de façon grotesque, telle une marionnette. Mais

chez Renoir, il y aura vite inversion des rôles ou des places entre marionnette et marionnettiste. Nana, apparaissant d'abord comme la marionnette de Bordenave, le directeur du théâtre, fera plus tard mimer le chien, « faire le beau », au comte Muffat, pour se retrouver, plus loin encore, sous l'emprise de son milieu d'origine au bal Mabille, où elle dansera mécaniquement jusqu'à sa chute. De même Nini (Françoise Arnoul), dans *French Cancan*, sera-t-elle manipulée par Danglard (Jean Gabin) avant de manipuler à son tour les sentiments du Prince, le tout pour la plus grande gloire du spectacle.

Il y a deux faces de la « marionnettisation » chez Renoir, semble-t-il. C'est, d'une part, un processus constitutif de toute forme de spectacle : danse et chanson (*French-Cancan*, *Le Petit théâtre de Jean Renoir*), commedia dell'arte (*Le Carrosse d'or*), spectacles amateurs (*La Grande illusion*, *La Règle du jeu*), guignol et cinéma (ouverture de *La Chienne*). La mise en spectacle, la mise en scène, au sens plein de l'expression, implique la transformation de l'acteur (déguisement, maquillage, gestualité, voix) en poupée animée et dirigée. Mais ce processus intervient, d'autre part, dans la vie sociale, et participe d'un processus plus ample d'identification et d'individuation des personnages, au risque de gripper et de déboucher sur des formes de réification (voir La Chesnaye – Dalio –, assimilé à ses automates, dans *La Règle du jeu*).

Dans le premier cas, le spectacle, on peut observer que le réel vient très fréquemment perturber, voire interrompre le « théâtre ». Le réel, ce sont les péripéties de la guerre (dans *La Grande illusion*), les « vraies » morts (*La Règle du jeu*), les problèmes financiers (*Nana*, *French Cancan*), la violence des affects et des désirs (*Le Fleuve*, *Le Carrosse d'or*). Les personnages sont alors expulsés de l'artifice, rendus au réel et, généralement, à leur impuissance, ce qui a pour effet de les sidérer (Danglard, Camilla, dans *Le Carrosse d'or*) ou de les mettre en rage (Harriet, dans *Le Fleuve*). Dans le second cas, la vie sociale, on ne sait trop qui tire les ficelles, qui anime la marionnette. Dans *Le Testament du Docteur Cordelier*, Opale et Cordelier se comportent comme deux mécaniques : le premier est mû par ses pulsions, le second est rigidifié par son milieu, son éducation, ses principes. La double interprétation de Jean-Louis Barrault, dirigé par Renoir, souligne jusqu'à l'excès la mécanisation des gestes, des postures, des mouvements, l'irréalisme de ces deux figures outrageusement grimées et contrefaites. Comme si le spectacle avait ici pour fonction d'amplifier, de signifier explicitement, quitte à le surligner, le jeu

social. Dans cette perspective, le marionnettiste ne fait que représenter ce jeu. Comme le dit Guignol au début de *La Chienne* : « La pièce que nous allons vous montrer n'est ni un drame ni une comédie. Elle ne comporte aucune intention morale et elle ne vous prouvera rien du tout... Les personnages n'en sont ni des héros ni des sombres traîtres. Ce sont de pauvres hommes comme moi, comme vous. »

Renoir en use avec les textes comme il en use avec les œuvres picturales du père : hommages, emprunts et déstructuration par l'écriture cinématographique qui les intègre et les digère, voire destruction pure et simple comme dans le final de *La Femme sur la plage* où brûlent les toiles du vieux peintre.

L'identité de Renoir cinéaste reste jusqu'au bout ambivalente, problématique, partagée entre le classicisme, le respect et l'admiration de l'héritage culturel, et la tentation de la profanation, de la destruction, le goût de l'expérimentation iconoclaste. À cet égard, *Le Testament du Docteur Cordelier* apparaît comme une œuvre manifeste : dédoublement du personnage (Opale/Cordelier), dédoublement du film (cinéma/télévision), dédoublement de l'auteur (« passeur » de Stevenson/expérimentateur de nouvelles techniques). Renoir fut un joueur sans doute trop tenté de casser ses jouets : raison pour laquelle il en fut définitivement privé, après *Le Petit théâtre de Jean Renoir* (1969).

### *Le cas Bresson*

On sait que *Pickpocket* (1959), sans être une adaptation reconnue de *Crime et châtiment* de Dostoïevski, réagence de nombreux matériaux de ce roman. Dostoïevski semble avoir fourni à quelques cinéastes des objets transitionnels risqués : on ne peut pas dire, par exemple, que Georges Lampin (*L'Idiot*, 1945) en ait tiré les mêmes bénéfices (symboliques) qu'Akira Kurosawa (*L'Idiot*, 1951). Bresson, quant à lui, s'est montré prudent, à l'égard de Dostoïevski : « Je ne me permettrais pas de toucher à ses grands romans – d'une beauté formelle parfaite –, déclarait-il dans *Le Monde* du 11 novembre 1971 [...]. Mais il se trouve que les deux nouvelles d'où j'ai tiré *Une femme douce* et *Quatre nuits d'un rêveur* n'ont pas cette perfection. Elles sont vraiment bâclées, ce qui m'a permis de m'en servir sans me gêner, au lieu de les servir. »

On observe là la parfaite illustration de ce que peut être l'utilisation de l'objet transitionnel, fondée sur une autorisation dispensée tout à la fois par l'environnement culturel et les règles intériorisées par Bresson lui-même. D'une certaine manière, Bresson reviendra à *Crime et châtiment* avec *L'Argent* (1983), officiellement adapté du *Faux coupon* de Tolstoï, mais où l'on voit le coutelas criminel changé en hache raskolnikovienne (voir plus bas).

*Pickpocket* a bien été, pour Bresson, le lieu et le moment de la transmutation radicale du matériau littéraire en écriture cinématographique. Mais ce sont bien les « petits sujets », comme il l'affirme dans ses *Notes sur le cinématographe* (Gallimard, 1975), qui autorisent des « combinaisons multiples et profondes », non les « grands sujets » dont il ne faut prendre « que ce qui pourrait être mêlé à ta vie et relève de ton expérience ». L'identité du « grand cinéaste » se construit avec l'appui de figures tutélaires et en usant de matériaux transmis par la culture (Lancelot, Jeanne d'Arc). Mais la « haute idée » que Bresson se fait du « cinématographe » exige de dépasser la reproduction pour viser à la création d'une écriture à l'image de celle de Dostoïevski vu par Proust (et cité par Bresson) : « ...un ensemble extraordinairement complexe et serré, purement interne, avec des courants et des contre-courants... »

#### *Masques, ruses, dédoublements : Chabrol, Woody Allen*

Il est des cinéastes à l'identité fragile ou problématique, qui reculent la confrontation directe avec les auteurs majeurs ou simplement admirés. Nous avons déjà évoqué Claude Chabrol à propos de Simenon. Chabrol, qui attend 1991 pour adapter Flaubert et s'empêtrer dans l'idée d'une « absolue fidélité » à *Madame Bovary*, plus heureusement maltraitée naguère, on le sait, par Renoir en 1933 ou par Vincente Minnelli en 1949. Why (nom de la jeune femme dans *Les Biches*) et Betty sont d'ailleurs toutes deux des voleuses, des femmes tentant (l'une en vain, l'autre avec succès) d'usurper une place qui n'est pas la leur, au prix de meurtres (l'un direct, l'autre indirect). Le triomphe de Betty est un peu celui de Chabrol, mais il reste ambigu, comme l'identité de ce cinéaste toujours « habité » par la figure de Hitchcock qu'il s'obstine à pasticher jusque dans les bandes-annonces de ses films. Il est tentant de rapprocher, de ce point de vue, Chabrol de Woody Allen.

Pour l'un et l'autre, l'exercice du cinéma demeure un jeu qui, à la différence

de ce qui s'est passé pour Bresson, ne leur permet pas d'accéder à l'identité de « grands cinéastes ». Dans cette perspective, l'emprunt, le plagiat (voir plus haut), la citation, l'hommage tendent à dessiner des figures d'auteurs schizoïdes (voir *Zelig* ). L'imposture est au cœur des œuvres de Chabrol et de Woody Allen. Ce qui, par ailleurs, constitue le fondement de leur talent et de l'attrait qu'ils exercent sur le spectateur dans leurs œuvres les plus réussies. *Match Point* (2005), *remake* inavoué de *Une place au soleil* (G. Stevens, 1951) et, partant, nouvelle adaptation (inavouée, elle aussi) d'*Une tragédie américaine*, roman de Théodore Dreiser publié en 1925, figure assez bien les jeux auxquels se livre Woody Allen : le jeu de « faire semblant » et le jeu de « cache-cache ». Il s'agit donc de se montrer et de se dérober au regard, à l'instar du jeune homme nécessaire qui, pour épouser celle qui le conduira vers les hautes sphères sociales, doit dissimuler sa maîtresse puis songe à la supprimer.

Accéder à l'identité d'auteur par la transgression des règles du jeu de l'adaptation implique qu'on se garde du regard de la Loi.

L'adaptation cinématographique ne cesse de réactiver la compétition inaugurée dès les origines entre cinéma et littérature, entre cinéastes et écrivains, et de relancer la question de l'auteur. Certains abordent cette compétition en tant que *game* – confrontation ouverte, règles posées –, d'autres préfèrent le *play* – plus individualiste, plus secret, moins sécurisé. La très grande variété des formes et des processus d'adaptation montre que l'espace potentiel offert par le cinéma reste, quoi qu'il en soit, des plus fertiles.

## **2. Espaces potentiels, lieux, espaces cinématographiques**

Approchons maintenant plus précisément les notions d'espaces et de lieux cinématographiques à la lumière des avancées théoriques de Donald W. Winnicott, et notamment de ses propositions concernant les « espaces potentiels » (voir *Jeu et réalité*, *op. cit.*). Mais elles concernent également les « jeux » de l'adaptation dans la mesure où elles s'ancrent ici dans la confrontation entre deux espaces, l'espace qu'offrent à l'imaginaire du lecteur les mots de la littérature et l'espace qu'offrent aux perceptions du spectateur les images et les sons du cinéma.

## 2.1. Cocteau et Bertolucci

Partons de l'exemple de deux cinéastes adaptateurs : Jean Cocteau et Bernardo Bertolucci. En 2004, *Innocents (The Dreamers)*, de Bernardo Bertolucci, fait irrésistiblement penser aux *Enfants terribles* (1949), au texte de Cocteau comme au film autoadapté par son auteur et réalisé par Jean-Pierre Melville.

Paul et sa sœur Élisabeth, déjà bien étroitement confinés dans leur « chambre », s'installent, suite à la mort de leur mère, dans un hôtel particulier où ils font participer à leurs « jeux » un mannequin, Agathe, et un ami, Gérard. Mais lorsqu'Élisabeth, jalouse, pousse Agathe dans les bras de Gérard, Paul s'empoisonne et elle se tue.

Du film de Cocteau/Melville à celui de Bertolucci, mêmes relations quasi incestueuses entre un frère et une sœur, même présence d'un lieu circonscrit et fortement investi (la « chambre », chez Cocteau) où se poursuivent des jeux énigmatiques et pervers, mêmes interdits diffus, même processus d'éclatement du lieu et de démantèlement des relations, suite à l'irruption de tiers plus ou moins manipulés par le couple central, même absence d'autorité parentale.

Mais la « chambre » du roman de Cocteau apparaissait déjà comme la matrice d'un autre lieu bertoluccien : l'appartement vide du *Dernier Tango à Paris*.

*Les Enfants terribles* a sans doute constitué en lui-même, pour Bertolucci, une sorte d'espace potentiel, en lui offrant un ensemble d'« objets transitionnels » lui permettant, en partie au moins, de constituer son identité de cinéaste.

*Le Dernier Tango à Paris* (1972) apparaît comme symétrique et inverse des *Enfants terribles*.

Un Américain (Paul/Marlon Brando) à la dérive – il s'avérera que le cadavre de sa femme repose dans une chambre de l'hôtel qu'elle possédait – rencontre une jeune femme (Jeanne/Maria Schneider) dans un appartement vide qu'elle visite en vue de son prochain mariage. S'ensuit une relation sexuelle intense et brutale qui va connaître des prolongements.

Dans le film de Melville, l'interdit de l'inceste régule les jeux du frère et de la sœur, ainsi que la participation éventuelle de tiers. Mais ces jeux entretiennent néanmoins des liens outrepassant les règles sociales et, plus

particulièrement, la règle de la séparation et de la prise d'autonomie au sein de la fratrie. La « chambre » constitue un lieu clos illusoirement protecteur, car privé d'une présence parentale bienveillante. L'accès à une identité autonome (que symboliserait l'union avec un tiers) est sanctionné par la mort : Élisabeth provoque la mort de Paul. Dans *Le Dernier Tango à Paris*, la relation sexuelle « sans entrave » est au contraire la règle, progressivement instituée par Paul (noter la similitude des prénoms) dans l'appartement vide où se retrouvent les amants de hasard, avec les règles de l'anonymat et de l'interdiction d'évoquer sa vie du dehors. Mais l'espace potentiel ainsi constitué, où fantasmes et mises en actes se conjuguent, est perverti du point de vue de ses fonctions et de ses buts : il ne s'agit pas de constituer ou de développer une identité, mais de la nier, de n'être personne, afin d'accéder à la pure satisfaction pulsionnelle. Par ailleurs, cet espace de transgressions méthodiques, évidemment inspirées de Sade et de Bataille, va s'avérer un lieu de profanation de la famille et du lien familial : au cours d'une scène de sodomie, dont on a surtout retenu l'usage singulier qu'on y faisait du beurre, Paul/Brando (l'acteur aurait improvisé le texte de la scène en se référant à ses propres souvenirs d'enfance : confusion accomplie entre jeu et réalité...), Paul, donc, articule en effet de violentes insultes à l'égard de la famille. Mais, là encore, l'irruption du dehors, du réel interne des personnages (ils ont une histoire) et du réel extérieur (Jeanne a un fiancé, elle va se marier, a essayé une robe), expulse les joueurs d'un espace potentiel perverti. Au-dehors, Paul tente de prolonger le jeu, ou plutôt d'en instaurer un autre (concrétisé par le tango), pour ne pas perdre sa partenaire. Mais celle-ci se situe désormais dans une réalité où l'autre n'a pas sa place. Et comme il s'obstine à la poursuivre jusqu'au domicile de ses parents, elle le tue : une fois de plus, la confusion des espaces et des jeux conduit à la mort.

Mort symbolique dans *Innocents*. Nous sommes à Paris, en 1968, au moment des manifestations en faveur d'Henri Langlois, directeur de la Cinémathèque française. Isabelle et son frère jumeau, Théo, vont entraîner un jeune américain, Matthew, dans leurs jeux incestueux et pervers au sein de leur maison désertée par les parents. Théo pousse Matthew dans les bras d'Isabelle. Une tension telle s'installe qu'Isabelle ouvre le gaz : un pavé soixante-huitard les sauve. Cette fois, ce sont les joueurs (Théo et Isabelle) qui, choisissant de prolonger leurs jeux, abandonnent finalement le tiers gênant (Matthew), l'expulsent de leur espace, parce que le jeune homme s'avère trop réel. On peut observer que, dans ce film, le politique (les manifestations de Mai 68) est lui-même investi

par le frère et la sœur comme un espace de jeu situé dans le prolongement de la Cinémathèque française d'où ils sont issus au début du film.

## **2.2. Espaces potentiels, objets transitionnels, construction de soi : *Shining*, *Million Dollar Baby***

Dans *Jeu et réalité*, Winnicott postule que les expériences culturelles se situent dans le prolongement des expériences de jeu vécues depuis la petite enfance, celles-ci étant elles-mêmes déterminées par les sensations, émotions et fantasmes éprouvés dès les premiers stades de l'existence. Signalons au passage que cette hypothèse est déjà formulée dans un texte de Freud, « Le Créateur littéraire et la fantaisie », datant de 1908 : « Le créateur littéraire fait donc la même chose que l'enfant qui joue ; il crée un monde de fantaisie, qu'il prend très au sérieux, c'est-à-dire qu'il dote de grandes quantités d'affect, tout en le séparant nettement de la réalité. »

Qu'est-ce qu'un espace potentiel ? C'est un espace d'objets situés entre la représentation subjective et la perception objective, entre l'objet vécu comme extension du moi et le non-moi, entre le domaine où rien n'existe sinon moi, et le domaine où les objets échappent au contrôle omnipotent du sujet. Dans cet espace, le sujet fait l'expérience de n'être ni dedans ni dehors, ni dans sa réalité psychique intérieure, ni dans le monde extérieur tel qu'on pourrait le percevoir objectivement ; il est entre sa mère subjectivée, confondue, identifiée avec lui-même ou avec une partie de lui-même, et sa mère hors de lui. Dans cet espace, l'enfant découvre la vie créatrice, au sens où il s'exerce à imaginer des objets absents comme présents, à investir des objets transitionnels, la présence de l'absente. C'est dans cet espace que se joue, se développe ou s'étiole la capacité à former des images et à les utiliser de façon constructive. Pour construire quoi ? Pour se construire soi, dans son rapport à l'environnement, soi par rapport à ce qui n'est pas soi, soi comme agissant dans et sur l'environnement, mais de façon limitée : l'espace potentiel est celui de l'expérience des pouvoirs et de leurs limitations.

C'est aussi l'« aire infinie de séparation », le lieu où se défont et se retissent les liens avec la Mère, avec le milieu maternel, où s'accomplit la séparation entre le moi et le non-moi. L'usage des images et des symboles évite la séparation radicale, rétablit d'autres formes de liens : là se joue la dialectique

de la transmission, de l'héritage culturel et de la création du nouveau.

Ce processus d'ensemble passe par le recours à des « objets transitionnels ». Winnicott insiste sur leur *utilisation* : la simple relation avec l'objet peut demeurer dans la sphère du monde intérieur, son utilisation implique que l'on entre bien dans l'espace potentiel. Du premier contact avec l'objet à son utilisation, le sujet aura perçu ce dernier comme phénomène extérieur et non comme entité projective. Cela suppose que le sujet détruise l'objet en tant qu'interne et relevant d'une relation omnipotente, pour le constituer, s'il survit à cette destruction, en objet externe utilisable : « jouer, c'est faire ».

Le jeu, tel que le définit Winnicott, implique :

de la concentration, du sérieux, des formes de résistance aux intrusions extérieures ;

l'existence d'une aire de jeu. L'espace potentiel est en partie mental, investi et construit au travers de l'action, de l'expérimentation corporelle, des émotions vécues. Dans son développement, le jeu devient partagé, il se socialise, l'espace se circonscrit, s'objective. On passe du *play* (jeu ouvert) au *game* (jeu avec enjeu, compétition, règles fixées). Les règles jugulent l'angoisse qu'engendre un jeu trop ouvert ;

la manipulation physique d'objets transitionnels, mis au service du sujet pour la constitution de son identité. Ces objets peuvent être fétichisés. Mais, dans la plupart des cas, ils seront progressivement désinvestis sans être pour autant oubliés ou refoulés, et les processus de manipulations se déplaceront dans le domaine culturel ;

des phénomènes d'excitation corporelle, de tensions émotionnelles, qui conditionnent la satisfaction, le plaisir au jeu, mais peuvent engendrer de l'angoisse et menacer le jeu, voire l'interrompre, c'est-à-dire interrompre ou perturber un processus qui relève de la construction de soi et du sentiment de soi. Dans les jeux entre adultes et enfants, la question de la frontière, de l'intrusion de l'adulte dans l'espace potentiel de l'enfant, vient fréquemment se poser, notamment pour tout ce qui concerne la sexualité. Sous peine d'échec du jeu, l'espace potentiel doit demeurer accueillant, protecteur ; à cet égard, la présence bienveillante de l'adulte, et plus particulièrement, selon Winnicott, de la mère, même lointaine, est indispensable.

Winnicott envisage l'espace potentiel comme une aire intermédiaire

d'expérience qui soulage l'existence des tensions entre les réalités intérieures et les réalités extérieures. Les arts, la religion sont pour lui des extensions de ces espaces.

Laissons de côté la question du cinéma comme espace potentiel pour le spectateur : espace de contact avec un « signifiant imaginaire », espace d'identifications et de contre-identifications participant à la construction de soi. Laissons également de côté, peut-être provisoirement, un point moins exploré, me semble-t-il : celui du cinéma comme « aire infinie de séparation » (d'avec la mère, d'avec l'enfance), point que des écrits de Serge Daney ou d'Italo Calvino – voir son [Autobiographie d'un spectateur](#) – ont contribué à éclairer.

Dans *Shining* (S. Kubrick, 1980), adaptation d'un roman de Stephen King, l'hôtel Overlook est investi comme espace potentiel par deux joueurs, le père (Jack) et le fils (Danny). On connaît l'argument : Jack Torrance s'installe comme gardien pour l'hiver, avec sa femme et son fils, dans l'hôtel Overlook, bientôt isolé par les neiges. Le fils a des capacités paranormales, le père semble avoir entretenu avec l'hôtel un passé mystérieux, l'hôtel lui-même a été le cadre d'une tragédie sanglante. Plusieurs facteurs font basculer le jeu dans l'horreur. D'abord le père et le fils ne jouent pas le même jeu : chacun son *play*, chacun son espace interne, *a priori* très chargé (le compagnon imaginaire du fils, ses pouvoirs paranormaux, les fantasmes d'écriture et le passé transgénérationnel du père). Ces espaces internes sont imposés aux couloirs, aux halls et aux chambres de l'Overlook. Mais ces espaces-là ne sont pas accueillants, pas protecteurs : ils tendent à opposer aux joueurs des partenaires énigmatiques issus de leur propre passé. Et la mère, qui ne joue avec personne, échoue à tenir son rôle de soutien aux jeux du fils (seulement secondé par l'employé noir, allié insuffisant). Les deux « *play* » débouchent sur un « *game* », dès lors que le père veut intervenir dans l'espace de jeu du fils. Et c'est dans un nouvel espace ludique, le labyrinthe végétal, devenu espace de traque mortelle, que se résoudra la compétition, Kubrick modifiant ainsi le dénouement inscrit dans le texte de Stephen King. Détournements d'espaces et de jeux (voir *2001, Odyssée de l'espace, Eyes White Shut*), carence de la protection maternelle et emprise des figures paternelles (*Lolita, Barry Lyndon, Full Metal Jacket*) : on reconnaît là des motifs familiers du cinéma de Kubrick et, partant, sa remarquable capacité à détourner le matériel littéraire fourni par le texte source.

Dans *Million Dollar Baby* (Clint Eastwood, 2004), adaptation d'une nouvelle de F. X. Toole extraite de *Burn Ropes* (*Million Dollar Baby – La brûlure des cordes*, Albin Michel 2002 pour la traduction), la salle d'entraînement, son ring et ses accessoires proposent aux candidats boxeurs un espace potentiel intermédiaire entre les fantasmes et la réalité extérieure (les rings où se dérouleront les matches). Certains y jouent sans fin (le jeune débile), d'autres, après s'être durement confrontés au réel, y reviennent pour ne plus en sortir (Morgan Freeman). Une jeune fille de condition modeste (H. Swank) parvient, avec le bienveillant support d'une figure paternelle (Eastwood), à s'approprier les objets transitionnels nécessaires (le punching-ball) pour accéder à l'identité de boxeuse. Mais la protection maternelle lui fait doublement défaut. En la personne de sa propre mère, d'abord, absente de l'aire de jeu et indifférente – voire hostile – à l'ascension de sa fille. En ce qui concerne la société, ensuite : la boxe n'est pas un sport, mais un impitoyable « *game* » où s'affrontent des pauvres tentant de sortir de leur condition. La transmission opérée par l'entraîneur n'est pas suffisante, les carences maternelles et sociétales demeurent. De ce fait, l'espace du ring n'est pas protecteur, les règles du jeu menacent toujours de n'être pas respectées et la jeune Maggie va en payer le prix. Winnicott souligne que les carences socioculturelles sont un obstacle à l'exercice des jeux et à leurs effets constructifs : plutôt qu'un mélodrame, *Million Dollar Baby* est une tragédie de la pauvreté. Et Clint Eastwood, usant du matériau que lui fournissent les textes de Toole comme il a usé précédemment, entre autres, du texte de Denis Lehane (*Mistic River*, 2003), poursuit avec ce film une méditation sur les incertitudes, les failles, les insuffisances voire les absences de la fonction de protection que les figures parentales, les familles, les communautés se devraient d'assurer en Amérique.

Les lieux diégétiques évoqués – un château et son parc, un hôtel, des appartements, une salle d'entraînement – sont constitués par les personnages en espaces potentiels, comme pour prolonger les jeux de l'enfance, conjurer le temps, affermir leur identité. Mais les fonctions de l'espace potentiel définies par Winnicott y sont perverties, détournées de leur but : ces espaces ne servent pas l'édification de soi mais la négation de soi (ou l'édification d'un *faux self*), pas la séparation mais la fusion, pas l'accès à la réalité mais le refus de la réalité. Dans ces conditions, les personnages joueurs ne peuvent qu'être perdants. Qu'en est-il du cinéaste ?

### 2.3. Le cinéaste comme joueur : Brian De Palma

Si l'on envisage le cinéma comme un espace artistique et culturel s'inscrivant dans le prolongement des espaces potentiels, la constitution de l'identité du cinéaste en tant que tel devra passer par la manipulation d'objets transitionnels. Des objets cinématographiques, notamment : nous voulons parler ici – laissons de côté les outils techniques, mais ils devraient faire partie du tableau complet – des images, des représentations qui sont tout à la fois hors du sujet, faites par d'autres, et intériorisées par lui.

S'agissant de Brian De Palma, familier de l'adaptation, du remake, du pastiche et de la citation, « voleur d'images » s'il en est, prenons l'exemple de ses gares et de ses escaliers. Comme on l'interroge sur sa prédilection pour les gares, il répond que tout arrive par « accident ».

Gares de Philadelphie dans *Blow Out* (1981), de Chicago dans *Les Incorruptibles* (1987), de New York dans *L'Impasse* (1993), avec leurs escaliers : l'évolution du traitement de ces motifs visuels et dramatiques participe de la manipulation d'objets transitionnels et du processus d'identification d'un cinéaste. Dans *Blow Out* – dont le titre et l'argument doivent beaucoup, on le sait, au *Blow Up* d'Antonioni – la gare est un décor monumental qui, filmé en plans larges, constitue un fond au passage des personnages (un peu comme dans *La Mort aux trousses* de Hitchcock), après avoir abrité une scène de meurtre aux toilettes, pastichant le Hitchcock de *Dial M. for Murder* (*Le Crime était presque parfait*, 1954), avec le détail du fil que l'étrangleur peine à glisser sous la gorge de sa victime. Dans *Les Incorruptibles*, le décor est exploité visuellement et dramatiquement, en une longue séquence à suspense divisée en deux parties. L'escalier, l'horloge circonscrivent les limites spatio-temporelles de l'action, soigneusement mise en place et retardée par le découpage (les « incorruptibles » doivent intercepter le comptable d'Al Capone avant qu'il ne disparaisse dans un train). La seconde partie de la séquence dilate l'action (ralentis, montage) et pastiche la séquence de l'escalier d'Odessa du *Cuirassé Potemkine* (Eisenstein, 1925). Les rapports entre images et sons ne sont plus réalistes : De Palma se livre ici à un travail délibéré de composition d'images à partir d'un matériau emprunté (les motifs du film criminel, l'architecture du lieu, les références à Eisenstein), travail s'apparentant par bien des aspects à une sorte d'exercice de style maniériste court-circuitant le drame pour donner à contempler le brio du

metteur en scène. Dans *L'Impasse*, Carlito (Al Pacino), traqué par des tueurs, cherche à rejoindre un train salvateur. La poursuite aboutit à la gare Grand Central de New York, et à une longue séquence incluant un escalator. Carlito est suivi de près par une caméra portée, en deux très longs plans haletants (un seul, selon De Palma). La découverte du décor est en grande partie subordonnée aux mouvements des corps du poursuivi et des poursuivants et aux jeux des regards. La virtuosité (trente prises pour ce seul plan, selon De Palma) n'est toutefois pas gratuite : les détours du décor, les circonvolutions de la caméra, les mouvements des corps, l'urgence dramatique sont intimement imbriqués, réciproquement déterminés. Une telle séquence manifeste la totale maîtrise d'un cinéaste qui s'est pleinement approprié les objets cinématographiques qu'il intègre dans un ensemble. Pour revenir à la citation de Freud, il semble que De Palma prenne ici très au sérieux son univers de fantaisie. Notons toutefois que, à la différence de De Palma, Carlito ne joue pas, il n'en a plus les moyens ou les capacités : il est englué dans le rêve (son passé glorieux, son avenir sous les palmiers), ou dans le réel (sauver sa peau). C'est qu'à l'instar des personnages évoqués plus haut, il ne s'inscrit pas dans des espaces culturels, mais dans des espaces de jeux pervers (la salle de billard, par exemple) et non protégés.

Ainsi se constitue l'identité du cinéaste : sur l'anéantissement de ses personnages, qu'il égare dans des espaces pervers, non protégés ou assiégés par le réel. Il faudrait sans doute corriger cette représentation trop entière par des contre-exemples. Chantier ouvert. Mais les cinéastes évoqués ci-dessus, quant à eux, ne s'égarent pas au sein des espaces et des objets que leur offrent les auteurs et les œuvres qu'ils adaptent, pastichent ou détournent, ils se les approprient.

### **3. Histoires de couteaux (Dostoïevski, Conrad, Hitchcock)**

Au cours de ses entretiens avec Alfred Hitchcock, François Truffaut aborde la question de l'adaptation :

« Parmi les gens qui vous admirent, certains souhaiteraient que vous entrepreniez des adaptations d'œuvres importantes et ambitieuses, *Crime et châtiment* de Dostoïevski par exemple.

– Oui, mais je ne le ferai jamais parce que *Crime et châtiment* c'est

l'œuvre de quelqu'un d'autre justement [...] Ce que je ne comprends pas, c'est que l'on s'empare réellement d'une œuvre, d'un bon roman que l'auteur a mis trois ou quatre ans à écrire et qui est toute sa vie. On tripote cela, on s'entoure d'artisans et de techniciens de qualité et on se retrouve candidat aux Oscars alors que l'auteur se dissout dans l'arrière-plan. On ne pense plus à lui [...] J'ajoute que, si je tourne *Crime et châtiment*, cela ne sera pas bon de toute façon [...] il y a beaucoup de mots là-dedans et tous ont une fonction [...] il faudrait, en remplaçant les paroles par le langage de la caméra, tourner un film de six heures ou de dix heures [...], contracter ou dilater le temps, n'est-ce pas le premier travail du metteur en scène ? . »

Francis Ramirez et Christian Rolot perçoivent dans cette attitude une ruse du Maître, un refus d'allégeance aux grands textes lui permettant de n'être jamais l'« obligé » d'un grand auteur. Cette idée nous paraît tout à fait pertinente dès qu'on envisage le problème, comme le fait Hitchcock, sous l'angle technique et esthétique ou, comme le font Ramirez et Rolot, sous l'angle de la légitimation et de la reconnaissance auctoriales.

Cependant, à un niveau plus profond, peut-on ruser longtemps avec un auteur de prédilection ? Pourquoi Dostoïevski a-t-il été nommé, et pas un autre, et personne d'autre ? Sans prétendre donner par là de réponse définitive à cette question, nous suivrons, à titre d'indice, l'itinéraire de quelques couteaux.

### 3.1. Couteaux conradiens

Hitchcock n'a pas adapté Dostoïevski, mais il a adapté Joseph Conrad : *Sabotage* (également distribué sous le titre *Agent secret*, 1936) est une adaptation de *L'Agent secret*, roman publié dans sa version achevée et définitive en 1907. Pour l'anecdote et les affinités de surface entre Hitchcock et Conrad, rappelons que ce dernier est aussi l'auteur d'un roman inachevé publié à titre posthume et intitulé *Suspense* (*L'attente* ou *Angoisse*, en français, 1925). Or Conrad entretient d'évidentes bien que complexes relations avec Dostoïevski. Un roman comme *Sous les yeux de l'Occident* (1911), ayant pour théâtre la Russie des mouvements révolutionnaires et de leurs luttes contre la police tsariste, pour motifs l'assassinat, la trahison, la culpabilité et la confession, un tel roman évoque évidemment *Les Possédés*, composé en 1870.

Mais Conrad, écrivain de langue anglaise, a passé son enfance en Pologne occupée par la Russie, puis en Russie avec ses parents exilés. Il s'appliquera plus tard à proclamer « l'incompatibilité absolue et indéracinable » entre les esprits slaves et polonais et à se démarquer du mysticisme « slave » de Dostoïevski dont il critique les personnages, « d'étranges animaux dans une ménagerie ou des âmes damnées se cognant aux murs de leur prison dans l'obscurité étouffante de leurs contradictions mystiques ».

Mais venons-en à nos couteaux. À la fin de *L'Agent secret*, Mme Verloc en utilise un pour tuer son mari. Rappelons que celui-ci, sous couvert de la tenue d'un commerce, dissimule des activités terroristes et s'avère responsable de la mort du tout jeune frère de sa femme, à qui il avait confié une bombe. Mme Verloc découvre la duplicité de son mari. La première mention du couteau figure p. 308 dans l'édition « Folio » :

« En épouse prévoyante, Mme Verloc avait laissé sur la table, pour le souper de M. Verloc, la viande froide avec le couvert à découper et la moitié d'un pain. »

Mais ce n'est qu'à la page 345 que, sans avoir eu « le temps de remuer bras ou jambe », l'agent secret se retrouve « le couteau planté dans la poitrine ». Le passage est un magistral exemple de scène dilatée : Conrad fait alterner les perspectives narratives de M. à Mme Verloc, accompagnant le tout d'un commentaire distancié et souvent ironique, notamment à l'égard de Verloc qui tente de se justifier auprès d'une Winnie tétanisée par l'annonce de la mort atroce de son frère. Le cheminement conduisant à la décision criminelle est ponctué des allées et venues des Verloc de la boutique à la cuisine où tout se jouera, d'indices semés par Verloc lui-même, qui prend ainsi une sorte de responsabilité dans sa propre mort annoncée (p. 316 : « ...j'étais exposé à me faire poignarder d'un instant à l'autre depuis sept ans que nous sommes mariés », p. 328 : « Je ne tiens pas à recevoir un coup de massue sur la tête ou un coup de poignard dans le dos quand je serai relâché ») ainsi, évidemment, que d'informations concernant l'état d'esprit de Winnie (p. 337, alors qu'elle comprend que Verloc ne la laissera pas partir : « Elle était capable de griffer, de donner des coups de pied, de mordre... et même de poignarder ; mais pour poignarder, il lui fallait un couteau »). Le mouvement s'accélère sous l'effet de deux événements :

l'évocation du parc de Greenwich par Verloc, qui déclenche chez Winnie des

associations d'images : « Elle se rappela alors ce qu'elle avait entendu dire, et elle se le rappela sous la forme d'une image. On avait été obligé de le ramasser à la pelle. Parcourue de la tête aux pieds de frissons irréprouvés, elle vit devant elle l'outil lui-même avec son contenu hideux recueilli en raclant le sol. Mme Verloc ferma les yeux avec détermination, jetant sur cette vision la nuit de ses paupières, où, après une averse de membres déchiquetés, la tête décapitée de Stevie restait suspendue, toute seule, et s'éteignait lentement comme la dernière fusée d'un spectacle pyrotechnique. Mme Verloc rouvrit les yeux. » (p. 342-343) ;

tout de suite après, le « Viens » de Verloc, que Winnie « connaissait intimement comme étant celui de la séduction amoureuse » (p. 344).

Le parcours du « couteau à découper » (ainsi désigné et manié par Verloc p. 334) est alors remarquable : « Sa main droite/celle de Winnie/effleura légèrement le bout de la table et, quand elle parvint plus loin en direction du sofa, le couteau à découper posé près du plat avait disparu sans faire le moindre bruit » (p. 344-345). Puis Verloc voit « ...en partie sur le plafond et en partie sur le mur, l'ombre en mouvement d'un bras terminé par une main serrée qui étreignait un couteau à découper. Cette ombre montait et descendait par intermittence » (p. 345). L'aspect fantomatique du meurtre se justifie du fait qu'à cet instant Mme Verloc est comme possédée par « l'âme sans abri » de son frère.

Est-il nécessaire d'insister sur le caractère « cinématographique » de l'écriture de ce passage, aussi bien du point de vue visuel que s'agissant du découpage des actions et des perspectives ? Oui, car les exemples abondent dans cette longue scène : visions en flash-back de Winnie, jouant parfois de sortes de surimpressions (p. 322-323), accent mis sur la disposition spatiale de la scène (dans le moment où Winnie s'approche de Verloc qui ne la voit pas, et réagit trop tard), effets sonores aussi, peut-être les plus surprenants, comme lorsque Verloc entend les pas de Winnie dans la chambre au-dessus de la cuisine (et l'on songe alors à un passage célèbre de *The Lodger*, 1926, dans lequel Hitchcock use d'effets visuels – lustre qui oscille, plancher en verre – pour suggérer les bruits de pas de l'inquiétant locataire) ou lorsque Mme Verloc, après le meurtre, entend un tic-tac, alors que son horloge murale est silencieuse, et que ses « beaux yeux alanguis » découvrent que « Des gouttes sombres tombaient sur le linoléum, l'une après l'autre, avec un tic-tac qui

devenait précipité et forcené comme le pouls d'une horloge en folie »... (p. 348).

Et si l'on donne libre cours aux échos cinématographiques, telle évocation de Verloc (« ...j'aurais pris cette brute tyrannique à la gorge et je lui aurais fourré la tête dans la cheminée », p. 318) n'est pas sans faire songer au professeur Armstrong (Paul Newman) enfonçant la tête de Gromek dans un four à gaz au cours d'une autre histoire d'agent secret (*Le Rideau déchiré*, 1966).

Une parenthèse avant d'en venir au film de Hitchcock. Dans *Victoire*, roman achevé par Conrad en 1914, un suédois, Axel Heyst, vit seul sur l'île de Samburan. Lors d'un bref séjour à Surabaya, il rencontre une pauvre fille, Léna. Elle vient partager sa vie sur l'île. Deux forbans, Mr Jones et Ricardo, vont venir troubler leur solitude, croyant, à la suite des racontars d'un jaloux, en l'existence de trésors dissimulés par Heyst. Il faudra quelque 270 pages (dans l'édition « Autrement », 1996) pour que le poignard que Ricardo, l'homme-félin, cache sous la jambe de son pantalon passe aux mains de Léna (appelée aussi Alma ou Magdalen, prénoms contrastivement symboliques). Or c'est le poignard, « ce symbole de victoire » (p. 432), qui explicite le titre du roman. En dépossédant Ricardo de son arme, Lena protège son amant Heyst non seulement d'être tué mais aussi de tuer, elle le soustrait au meurtre et à la mort et les prend pour elle. La scène mêle étroitement le sexe et la mort sacrificiels. Ricardo, éperdu de désir et d'admiration pour Lena qui feint d'entrer dans son jeu, finit par lui confier son couteau, « une lame courte, large, mortelle, à double tranchant, avec un manche en os » :

« – Un brave ami, dit-il simplement. Prenez-le, vous verrez comme il est équilibré [...]

Elle avait réussi ! L'aiguillon même de la mort était entre ses mains ; le venin de la vipère qui avait envahi son paradis était en sa possession ; et la tête de la vipère gisait sous son talon [...]

Le couteau était sur ses genoux. Elle le fit glisser dans un pli de sa robe et entoura de ses bras croisés ses genoux, qu'elle pressa de toutes ses forces l'un contre l'autre. Le redoutable objet était enfin invisible. Elle se sentit moite de la tête aux pieds. » (p. 425-26).

Plus tard, alors qu'elle expire dans les bras de Heyst, touchée par la balle de Mr Jones, l'ennemi juré des femmes, elle fait à son amant ce don paradoxal du « dard de la mort » :

« – Pour vous, haleta-t-elle en tournant son regard sur Heyst. Ne tuez personne ». (p. 431-32).

Deux cent soixante-dix pages sont donc nécessaires à Conrad pour transformer ce qui n'est d'abord que l'accessoire ordinaire d'un roman d'aventures (un duo de bandits redoutables – les auteurs du *Bateau-Phare* de Jerzy Skolimowski, 1985, ont dû s'en inspirer – menace un couple retiré sur une île), en objet hautement représentatif des désirs compulsifs de meurtre et d'amour. Lena est l'agent salvateur, elle dépossède Ricardo de sa puissance maléfique, insuffle une âme à Heist. Reste que *Victoire* est bien une tragédie. À l'instant même où Heist touche à la vie pleine (c'est-à-dire à l'expression de l'amour), elle lui est enlevée, le couple sera réduit en cendres :

« ...malheur à l'homme auquel on n'a pas enseigné tout jeune à aimer, à espérer ; et à avoir confiance dans la vie ! » (p. 436).

Voici donc deux couteaux conradiens maniés par deux femmes à des fins apparemment contraires mais également dotés d'une puissante charge symbolique. Dans les deux cas, l'action de ces femmes s'oppose à celle de figures paternelles en accointance avec la mort ou la non-vie : Winnie venge le jeune Stevie que Verloc a conduit à la destruction, Lena soustrait Heist au scepticisme paternel et au vide affectif.

### 3.2. Couteaux hitchcockiens

À l'évidence, Alfred Hitchcock (et son scénariste, Charles Bennett ?) ont lu attentivement Joseph Conrad. Dans *Sabotage*, la boutique des Verloc, où l'on vendait des publications érotiques, des préservatifs masculins et des journaux anarchistes, s'est transformée en cinéma, équivalence remarquable. La séquence du meurtre dure un peu plus de six minutes, divisées en trois temps à peu près égaux : dans l'appartement, Verloc tente de se justifier, évoque l'éventualité de faire un enfant ; Winnie sort, pénètre dans la salle de cinéma, prend pleine conscience, au spectacle d'un extrait de dessin animé, de l'étendue de sa perte ; elle retourne à l'appartement, sert le dîner... Le couteau n'apparaît qu'à ce moment et il ne lui faudra que deux minutes pour disparaître dans le ventre de Verloc, sans les effets d'ombres et de surimpressions horribles suggérés par le texte conradien. Dans la première partie de la séquence, il faut sans doute voir un hommage à Conrad dans la maquette de

voilier que bouscule légèrement Verloc en gesticulant, détail « inutile », objet conjuratoire peut-être, chargé de capter et de diffuser dans le film quelque chose de la puissance du romancier. Dans la salle de cinéma, Winnie, jusqu'alors plus souvent caissière que spectatrice, et telle Nana dans *Vivre sa vie* (J.-L Godard, 1962) au spectacle de la *Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer, touche à son émotion profonde. Chez Hitchcock comme chez Godard, la valeur du lieu, connotant le loisir et quelque activité louche, est en quelque sorte inversée. Winnie tout à la fois voit et ressent : ses grands yeux, sur lesquels Conrad ne cesse de revenir dans le roman, sont ceux de Sylvia Sidney dans le film ; ils ne quittaient pas le visage de Verloc dans la scène précédente ; ils seront hypnotisés par le couteau dans la suivante, entièrement fondée sur le jeu des regards. Lorsque Verloc, ayant compris le désir de meurtre de sa femme, contourne la table et s'approche de Winnie, celle-ci s'empare du couteau avant lui ; mais la caméra recadre alors le couple vers le haut, on ne voit que le sursaut de Verloc, le halètement de Winnie, puis un insert nous montre le couteau enfoncé jusqu'au manche dans le corps de l'agent secret.

Dans le texte conradien, le couteau est présent pour le lecteur avant que ne se mette en route le processus meurtrier (ou salvateur, dans le cas de *Victoire*) ; puis il s'y insère et transite, comme on l'a vu. Chez Hitchcock, le couteau surgit avec la pulsion meurtrière : les scintillements de sa lame sont un signal, un appel.

Dans *Blackmail* (*Chantage*, 1929), une jeune femme (Alice) se dispute avec son fiancé détective, rejoint un peintre qui l'entraîne chez lui et tente de la violer. Elle le poignarde. Son fiancé, persuadé de son innocence, oriente les soupçons vers l'individu qui exerce ensuite sur elle un chantage. Au cours de la scène du meurtre, on voit la main d'Alice tâtonner pour trouver de quoi se défendre contre le peintre qui tente de la violer derrière un rideau : un travelling avant découvre le couteau dont elle s'empare. Et c'est ensuite que l'image et le mot « *knife* » obséderont la jeune fille.

Dans *Les 39 marches* (adapté du roman de John Buchan, 1935), Richard Hannay a accepté d'héberger une jeune femme inconnue pour une nuit. Le matin venu, il la trouve assassinée d'un coup de couteau. Il doit alors fuir tout à la fois la police et les meurtriers. Auparavant, on l'aura vu, visiblement partagé entre l'attirance sexuelle et l'irritation à l'égard de la belle espionne, découper des tranches de pain, balancer négligemment un couteau scintillant, avant de

vérifier la présence des tueurs par une fenêtre et de leur désigner ainsi, inconsciemment, l'arme de leur futur crime : il retrouvera, au petit matin, le couteau planté dans le dos de la jeune femme.

Le couteau hitchcockien concentre des énergies érotiques et meurtrières, toujours réversibles. Manié par une femme, il est une réponse, plus encore qu'une défense, face au viol ou à la violence masculine (on peut en juger par des effets fréquents de symétrie dans la mise en scène de *Sabotage* ). Manié par un homme, il offre, à l'instar du regard ou du montage cinématographique, un moyen de *détailler* les femmes (*Fenêtre sur cour*, *Psychose*) .

Chez Conrad, il ne semble pas qu'il y ait le moindre doute sur ce qui arme (ou désarme) le bras qui brandit le couteau. Dans *L'agent secret* , Winnie est l'instrument de la vengeance de son frère, Verloc ne voit pas le danger, ou le perçoit trop tard. Mais dans *Sabotage* , Winnie se défend contre son envie de meurtre, et c'est le mouvement de Verloc vers elle qui précipite le geste. François Truffaut assimile ainsi la mort de Verloc à celle de Carmen, c'est-à-dire à une sorte d'abandon suicidaire au coup mortel (p. 89-92 de *Hitchcock-Truffaut* ). Par ailleurs, qui arme le bras de Norman Bates, dans *Psychose* ? sa mère ? ses propres désirs ? la culpabilité de Marion ? qui arme le bras de Thorwald dans *Fenêtre sur cour* ? l'imaginaire de Jeff (James Stewart) ? le désir commun aux deux hommes d'être débarrassé d'une femme ?

### **3.3. Variations autour d'un couteau dostoïevskien (Kurosawa, Hitchcock, Bresson)**

Akira Kurosawa nous met sur la piste de *L'Idiot* . Le cinéaste japonais a transposé le roman de Dostoïevski, publié en 1868-1869, dans le Japon d'après-guerre, et reserré l'intrigue autour des personnages d'Akama (l'équivalent de Rogojine, interprété par Toshiro Mifune), de Kameda (équivalent du prince Muichkine, interprété par Masayuki Mori) et de Taeko (équivalent du personnage de Nastassia Philipovna, interprétée par Setsuko Hara). Vers la fin de la première partie du film (1951), Akama et Kameda, en une scène hallucinante, ne cessent d'échanger des pulsions « triangulées » (puisqu'elles concernent aussi Taeko/Nastassia) d'amour et de mort. Surgit le couteau d'Akama, qui sert à découper les pages d'un livre – en fait un « couteau à viande » – et que manie distraitemment Kameda avant d'être fasciné

par l'objet : après avoir été montré en insert, on le verra posé à l'avant-plan, entre les deux hommes. Plus tard, lors de l'errance précédant sa crise d'épilepsie, Kameda est comme hypnotisé par la vitrine d'un coutelier : le faisceau des lames pointues convergeant vers lui fait évidemment songer au losange de couteaux encadrant M. et la fillette dans le film de Fritz Lang (*M, le Maudit*, 1931). On retrouve enfin le couteau brandi pas Akema face à Kameda, que sa crise sauve de la mort.

Tous ces éléments viennent du roman de Dostoïevski (deuxième partie, 3) : le « couteau de jardinier » (« Tu coupes les pages avec ce couteau ? »), la vitrine du coutelier qui obsède Muichkine et qu'il associe au couteau de Rogojine, l'agression de ce dernier (puisqu'il a d'abord projeté de tuer le prince qu'il voit comme un rival).

À la fin du film comme à la fin du roman, le couteau (« Ce même couteau ?/Oui, le même ») se retrouvera « enfoncé à un verchok et demi, à deux verchoks même... en dessous du sein gauche/de Nastassia/, et il n'en sortit qu'une demi-cuillerée de sang... sur la chemise... pas plus... ». Le couteau, Rogojine l'a opportunément retrouvé « caché dans un livre », et c'est d'ailleurs ainsi qu'il apparaît à Kameda dans le film de Kurosawa.

Que pouvait bien lire Rogojine ? On ne sait, mais l'origine « littéraire » du couteau est ainsi marquée, comme si l'auteur premier de cette histoire, suivi par son adaptateur, indiquait que le couteau constitue la solution qu'il a trouvée pour trancher le nœud de tensions qui enserre ses trois personnages. Jalousie, pulsions sexuelles insatisfaites, désir de possession exclusive arment le bras de Rogojine, mais son couteau, d'abord dirigé contre Muichkine, finit, quelque trois cent quatre-vingts pages plus loin, dans le corps de Nastassia, sans qu'on puisse lui attribuer la seule responsabilité de ce geste. Le couteau dostoïevskien révèle et condense l'intensité, la furie et la terreur du désir de *tous* les personnages. Il frappe la femme, comme pour illusoirement éliminer le désir en supprimant son objet, à moins qu'il ne s'agisse d'écarter ce qui fait obstacle au rapprochement des deux hommes : Rogojine « tenait absolument à ce qu'ils couchassent côte à côte et c'est pourquoi il enleva des deux divans les coussins de toutes grandeurs, qu'il traîna au prix de grands efforts à l'autre bout de la chambre, près de l'entrée de l'alcôve ». Le rapprochement a bien lieu au cours de la veillée funèbre, mais dans la folie, qui envahit le porteur du couteau ainsi que le prince « idiot ».

On l'aura compris, les couteaux hitchcockiens nous semblent plus proches de ceux de Dostoïevski que de Conrad. Ce dernier n'a-t-il pas d'ailleurs, dans *Victoire*, pratiquement inversé la fonction et la signification du coupe-page meurtrier de *L'Idiot* : la menace d'emblée mortelle de l'arme y est désamorcée par une femme bien sûr, chez Hitchcock, le couteau est fulgurance. Il faut très peu de temps – du temps à peine dilaté par les effets de suspense – pour que les reflets fascinants des longues lames effilées disparaissent aux yeux du spectateur dans le corps des victimes. Mais ce temps est suffisant pour que s'accomplisse la réversibilité des intensités émotionnelles et des culpabilités entre bourreau, victime et spectateur. À cet égard, on peut observer une évolution des films de la période anglaise à *Psychose*. Dans *Blackmail*, la tentative de viol et le meurtre sont dérochés aux yeux du spectateur par un rideau dont seuls les mouvements désordonnés sont visibles ; le couteau disparaît donc aussi vite qu'il a surgi, mais réapparaît ensuite sous la forme d'images fantasmatiques et du mot « *knife* » qui hantent la jeune fille. Dans *Les 39 marches* comme dans *Sabotage*, mais selon des procédés différents, le coup meurtrier est élidé (ellipse dans le premier cas, décadage dans le second). Or, dans *L'Idiot*, le meurtre est tout à la fois ellipsé (Muichkine arrive après l'événement) et élidé (Rogojine ne fournira pas au prince « tous les détails » qu'il demande, le couteau ne sera qu'un mot de son récit). Dans *Fenêtre sur cour*, on ne verra, grâce au téléobjectif de Jeff, que le couteau emballé par Thorwald dans du papier journal. En revanche, dans *Psychose*, l'arme apparaît dans de brèves et sanglantes splendeurs : le rideau (de la douche) est écarté, la lame scintillante touche significativement le bas-ventre de la victime « découpée » ; le couteau est inséparable du bras qui le brandit mais il n'a pas d'existence hors des meurtres (celui d'Arbogast, l'agression de Lila). Il n'est plus, tel le tisonnier de Marnie (in *Pas de printemps pour Marnie*), qu'un accessoire des passages à l'acte meurtriers, doublé d'un motif plastique. Il a perdu la charge signifiante, voire symbolique, que lui conférait sa mise en mots et en images inscrite dans une durée narrative. Hitchcock s'est-il ainsi éloigné, voire affranchi, de ses « modèles » littéraires ?

Comme par envie de prolonger ce vagabondage, nous revient en mémoire ce qu'on pourrait envisager comme un exemple de transformation d'un couteau tolstoïen en hache dostoïevskienne : dans *L'Argent* (1982), Robert Bresson, feignant d'adapter *Le faux coupon* de Tolstoï, opère une sorte de retour à Dostoïevski. En effet, dans la nouvelle, Stéphane égorge ses victimes à l'aide

d'un « coutelas » qu'il sort « de la tige de ses bottes » alors que Yvon, dans le film, exécute son massacre à la hache. Où l'on retrouve *Crime et châtiment*, à ceci près que Bresson élide, ellipse là où Dostoïevski, cette fois, détaillait. Mais *Crime et châtiment* est en fin de compte plus proche de l'univers bressonnien (voir *Pickpocket*, 1959) que de Hitchcock, et l'on ne s'étonnera pas de voir ce dernier côtoyer *L'Idiot*, si l'on résume, un peu abruptement il faut bien le dire, le roman de la façon suivante : deux hommes, un « innocent » et un « coupable », tuent une femme (voir *L'Inconnu du Nord-Express*, *Fenêtre sur cour*, *Vertigo*, *Psychose* ...). Hitchcock, contrairement à Bresson, n'a donc jamais adapté Dostoïevski ; mais celui-ci ne laisse pas de hanter certains de ses films, ne serait-ce que pour fournir le motif et, parfois, l'arme du crime.

#### 4. L'adaptation est un rêve

Nous l'avons vu, il n'est pas bien difficile d'assimiler le cinéma à un espace transitionnel, avec ses corps présents (les spectateurs), ses images présentes de corps et d'objets absents (le film), ses fictions (ses « feintises ludiques » théorisées par Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction*, Seuil, 1999), ses règles de fonctionnement. Mais il est un autre espace, depuis toujours associé au cinéma, que l'on connecterait volontiers à l'adaptation : celui du rêve. Ou plus précisément de la rêverie. Comme si certaines adaptations pouvaient s'envisager comme des rêveries engendrées par le texte source. Certains auteurs semblent en effet stimulés par des textes dans le sens où ceux-ci déclenchent leurs rêveries personnelles ou entrent en résonance avec elles.

Chez Freud, le rêve est le gardien du sommeil. Il autorise en presque toute impunité, l'expression des conflits internes du rêveur quant à ses désirs conscients ou inconscients. Mais cette expression reste toutefois « contenue » par la censure du Surmoi présidant aux opérations de figuration, dramatisation, condensation, déplacement. Certains textes constituent précisément des espaces intermédiaires (transitionnels ?) d'expression du désir. Tels les rêves, ils figurent, dramatisent, condensent, déplacent nos pulsions. Les adapter, se les approprier c'est aussi les intégrer dans une autre fantasmatique, un autre imaginaire.

#### 4.1. Epstein rêve avec Daudet : *La Belle Nivernaise* (1923)

Alphonse Daudet a été relativement bien adapté par le cinéma muet en France : une douzaine de films dont deux *Arlésienne* en 1908 (Albert Capellani) et 1922 (André Antoine), un *Nabab* en 1913 (Capellani), deux *Petit Chose* en 1912 (production Pathé) et 1923 (André Hugon), une *Sapho* en 1912 (Émile Chautard), un *Tartarin de Tarascon* en 1908 (Méliès). On relève encore quelques adaptations notables de ses textes entre 1930 et 1954, dont *Le Petit Chose* de Maurice Cloche en 1938, *L'Arlésienne* de Marc Allégret avec Raimu (1941) ou *Les lettres de mon moulin* de Marcel Pagnol en 1954. Puis presque rien jusqu'à 1970, rien après. Les adaptations sonores et parlantes de Daudet semblent dans l'ensemble participer du recours commode du cinéma français le moins inventif aux textes littéraires patrimoniaux. D'où le *remake* de *L'Arlésienne* dès 1930 et sa reprise en 1941, avec la collaboration de Marcel Achard, les dramaturges étant censés savoir écrire de bons dialogues de films (appel à Pagnol pour le *Tartarin* de 1934). On a sans doute pensé que Daudet était à même de servir un cinéma à texte, soutenu par des comédiens prestigieux, ou encore un cinéma vaguement régionaliste, jouant des « assents » et des clichés provençaux. Il en résulte des productions au mieux honorables, au pire terriblement rigides et datées. En fait, Daudet a été mieux servi et a mieux servi un cinéma d'espace et de poésie visuelle, comme en témoignent plusieurs films muets.

Quatre de ces films sont des productions de la SCAGL. La Société cinématographique des auteurs et gens de lettres avait été fondée en 1908 par Pierre Decourcelle, alors dramaturge à succès, et Eugène Iugenheim, autre dramaturge, avec le banquier Merszbach. Son but était de faire concurrence au Film d'Art, fondé par Laffitte, producteur du célèbre *Assassinat du Duc de Guise*. Il s'agissait de faire appel aux auteurs et dramaturges pour écrire et réaliser des films de qualité à destination d'un public élargi, mais aussi de défendre les intérêts de ces auteurs tout en exploitant leurs talents. Albert Capellani, ancien acteur du Théâtre Libre d'Antoine, en sera le directeur artistique jusqu'en 1914. Les adaptations des grands auteurs constituent l'essentiel de la production de la SCAGL, qui avait d'ailleurs obtenu de la SACD l'exclusivité des adaptations des œuvres de ses adhérents. Capellani adaptera Hugo, Zola, Eugène Sue, Daudet. André Antoine, qui rejoint Decourcelle en 1914, adaptera Dumas, Coppée, Hugo, Zola, Jules Sandeau,

Daudet. C'est lui qui a formé Capellani, Léon Mathot, Henri Krauss. Daudet semble bien avoir été l'un des auteurs de prédilection de ces artistes issus du Théâtre Libre.

Jean Epstein ne travaille pas pour la SCAGL, quant à lui, mais c'est un homme très cultivé, épris de poésie et de philosophie, qui a fréquenté Blaise Cendrars, Abel Gance, Louis Delluc, et prend volontiers appui, pour ses recherches formelles, sur des textes d'auteurs réputés : Balzac (*L'Auberge rouge*) , George Sand (*Mauprat*) , Paul Morand (*La Glace à trois faces*) , Edgar Poe (*La Chute de la maison Usher*) .

Capellani, Antoine et Epstein, outre leur culture, ont un autre point commun : ce sont des cinéastes du plein air, du décor naturel. Ils aiment sortir des studios, exploiter des sites authentiques, ruraux ou urbains, bucoliques ou industriels, à des fins réalistes ou poétiques. Capellani a réalisé en 1913 une remarquable adaptation du *Germinal* de Zola, tournée dans les paysages miniers du Nord de la France, précédant donc en cela son maître Antoine. Il est presque paradoxal de constater que ces cinéastes de formation et de sensibilité plutôt littéraires ont développé avec brio les ressources spécifiques du cinéma : saisie du réel, parfois quasiment documentaire, poésie visuelle fondée sur la composition des images, leurs agencements par le montage, leurs interactions avec la narration. Ils ont pu trouver aliment chez Daudet, dans son attention au réel géographique, son goût des lieux, sa manière de conter des gestes et des comportements précisément contextualisés.

À première vue, *La Belle Nivernaise* frappe par ses ressemblances avec un film d'Antoine, *L'Hirondelle et la mésange* , tourné en 1920, jamais diffusé jusqu'à ce que Henri Colpi opère, en 1982, un montage des négatifs. Même milieu décrit (les bateliers), même recours à un lieu pittoresque et dramatique (une péniche), même type de paysages (rivières, canaux, écluses), éléments scénaristiques communs (un « méchant » menace la vie paisible des occupants d'une péniche). Mais l'on sait que le mouvement des péniches a longtemps inspiré les cinéastes, de Jean Vigo (*L'Atalante*) à Léos Carax (*Les Amants du Pont Neuf*) .

Le scénario du film d'Epstein adapte un texte de Daudet daté de 1886, dédié « à mon cher petit garçon Lucien Daudet », et comptant une cinquantaine de pages dans l'édition *ne varietur* .

Un gamin abandonné (Victor) est recueilli par le propriétaire d'une péniche

(Louveau), *La Belle-Nivernaise*. Victor grandit aux côtés de Clara, la fille des Louveau, et de l'« équipage », homme à tout faire du bateau. Les jeunes gens s'éprennent l'un de l'autre. Mais Maugendre, fournisseur de bois, homme riche, conte à Louveau sa solitude et les circonstances qui lui ont fait jadis perdre un fils. Louveau comprend que Victor est le fils de Maugendre et décide de le lui rendre. Victor doit alors aller au collège mais ne supporte pas d'être séparé de ceux qu'il aime et tombe gravement malade. Maugendre décide de rendre Victor à la rivière et offre aux jeunes gens un bateau neuf.

Le film amplifie la charge dramatique du récit, somme toute assez faible, par des modifications de contenu et de structure. L'inoffensif « équipage » de Daudet devient un jaloux libidineux menaçant la vertu de Clara. La relation amoureuse entre Victor, l'enfant trouvé et adopté par les mariniers, et Clara Louveau est développée. Le montage alterné pathétise l'ouverture du film (le petit Victor erre abandonné dans les rues alors que Louveau arrose copieusement une bonne affaire) et orchestre le morceau de bravoure (la péniche dérive dangereusement pendant que l'« équipage » agresse Victor puis Clara, alors que Louveau avoue à Maugendre que Victor est son fils). Epstein a trouvé chez Daudet un fonds mélodramatique qu'il se plaît à exploiter selon le goût de l'époque et ses tendances propres (voir *Cœur fidèle*, 1923), de même qu'il se saisit d'allusions furtives du texte aux hallucinations de Victor malade croyant voir *La Belle-Nivernaise* pour construire des scènes visuelles aux limites du fantastique : à l'hôpital, une Madone s'anime, prend le visage de Clara pour s'adresser à Victor. Mais, transposant l'anecdote dans l'univers des mariniers des années vingt, Epstein reprend les éléments documentaires et spectaculaires présents dans le texte de Daudet pour les exprimer visuellement et faire de certaines scènes de véritables poèmes glorifiant la Seine et ses berges. Cette transposition temporelle lui permet aussi de nous offrir une séquence savoureuse et délicate montrant les deux amoureux timides dans une salle de cinéma, entourés d'une galerie de spectateurs cocassement croqués.

Chez Epstein, le naturalisme des décors côtoie la plus extrême sophistication des figures de transition visuelle et de montage. Les afféteries sentimentales de Daudet, pas toujours très heureuses il faut bien le dire, dans ce récit, se reportent dans le film sur le jeu des acteurs, la mélancolie de Victor, la fraîcheur sans apprêt de Clara, le visage de pierre de Maugendre, la bouille ronde de Louveau, les gros plans intenses de ces personnages lorsqu'ils sont en proie à des sentiments forts. Curieusement, dans ce film comme dans *Cœur*

*fidèle* ou *La Chute de la maison Usher*, les moments d'action, d'urgence, sont dilatés à l'extrême, les personnages y paraissent tétanisés par l'émotion. Il en résulte une impression paradoxale de ralentissement, de stase narrative, de piétinement onirique. Avec *La Belle-Nivernaise*, Epstein poursuit ses recherches visuelles, affirme son goût pour le décor naturel, affine l'expression de l'intériorité de ses personnages. Mais il révèle aussi sa fascination pour tous les glissements du réel vers le fantasme, l'emprise qu'exercent sur lui et sur ses personnages toutes formes de rêveries, toute possibilité d'évasion vers l'ailleurs, alors même que le poids du réel est si lourd à porter.

#### **4.2. Rêver avec Jules Renard : *Poil de Carotte*, récit, théâtre, cinéma, télévision**

Au départ donc, ce céléberrissime *Poil de Carotte*, publié en 1894, texte d'amour et de haine pour la mère, s'inscrivant dans une lignée continue allant, disons, de *L'Enfant* de Jules Vallès (dont il s'inspire beaucoup) à *Vipère au poing* d'Hervé Bazin. Texte indirectement autobiographique, chargé de désolation familiale et de haine de soi, fondée sur les regards d'une mère rejetante et d'un père fuyant. Texte formé de vignettes narratives (48 fragments prolongés avec l'« album »), de scènes courtes, de croquis souvent brefs, sans progression dramatique évidente, sans intrigue, forme hybride conjuguant l'épique et le dramatique, alternant les scènes narratives et descriptives classiques et des pages entièrement dialoguées accompagnées de sortes de didascalies, ces passages faisant songer au *Jacques le Fataliste* de Diderot ou aux *Malheurs de Sophie* de la Comtesse de Ségur (1864). D'ailleurs Renard note dans son *Journal* le 22 décembre 1896 : « Cette forme de dialogue intermittent que je croyais avoir inventé pour *L'Écornifleur*, voilà que je la retrouve dans les livres de la comtesse de Ségur » (p. 367 de l'édition de La Pléiade).

Voici donc un texte prédisposé à sa métamorphose dramatique.

Pivot du livre : le couple formé par Poil de Carotte et sa mère, Mme Lepic. Ils sont inséparables, il leur arrive même de coucher dans le même lit, alors que le ménage formé par M. et Mme Lepic est placé lui sous le régime de la séparation de corps comme d'esprit ou d'humeur. Couple sadomasochiste, bien entendu, les rôles et les places – ceux de persécuteur et de persécuté –

s'inversant au gré des scènes ciselées par Jules Renard, les deux personnages ne cessant jamais de se chercher et de se trouver.

Texte très écrit, alliant le poème en prose annonçant les *Histoires naturelles* et la phrase sophistiquée au trait et à la formule forte, la description exemplaire à l'art de la chute. C'est d'ailleurs aux fragments que Renard laisse le dernier mot puisque son récit, qui semble tout de même adopter un semblant de progression dramatique en se terminant par le chapitre « La révolte » (Poil de Carotte dit enfin « non » à Mme Lepic) suivi du « Mot de la fin » (conversation avec M. Lepic), se prolonge encore avec « L'Album de Poil de Carotte », série de notations hors chronologie, florilège de répliques et de scènes exprès, comme s'il était impossible à l'auteur de laisser le lecteur sur l'impression d'une apaisante relation père-fils et qu'il lui fallait au plus vite retrouver Mme Lepic pour l'amère ironie du vrai mot de la fin : « Personne ne m'aime jamais, moi /.../ Excepté maman ! » (p. 771, édition de La Pléiade).

Récit intensément œdipien donc, rythmé par le passage des saisons, les scènes d'amour/haine entre la mère et le fils, les va-et-vient de l'indifférence à la violence des affects, récit profondément lacunaire et mystérieux aussi, la narration – menée par une instance énonciatrice impersonnelle – rapportant des faits, des événements, des paroles, d'un point de vue et avec un ton distancés, ironiques, parfois – mais pas toujours – susceptibles d'être confondus avec ceux de l'enfant (ou de l'enfant devenu grand ?), mais n'expliquant rien et générant de ce fait chez le lecteur des questions demeurant sans réponse : pourquoi tant de haine ? quelle honte traverse cette famille ? quel secret dissimule-t-elle ? Par ailleurs, l'espèce de dédoublement du point de vue, qui se cristallise notamment dans le maniement de l'ironie amère, arme de l'enfant comme du narrateur, manifeste l'aspect narcissique du texte ainsi que le narcissisme négatif du personnage (qui songe même à se noyer dans un seau d'eau) se sublimant dans une écriture qui ne cesse de contempler ses propres effets.

Puis Jules Renard écrit, de 1898 à 1900, avec pas mal de difficultés et sur les instances d'André Antoine et de Lucien Guitry, une pièce en un acte d'après son *Poil de Carotte*. Œuvre qu'il offre à Antoine pour son Théâtre Libre et qui connaîtra un franc succès (elle se jouait encore dans les années 1960). La pièce existait en raccourci dans le chapitre « Coup de théâtre » de *Poil de Carotte*, sous forme effectivement théâtrale.

*Trois éléments frappants :*

Premier élément, l'économie dramatique. La pièce est en un acte, adopte le principe de l'unité de lieu (la cour d'une maison bourgeoise dans la Nièvre), resserre le récit sur un enjeu constituant un (faible) ressort dramatique (Poil de Carotte ira-t-il ou non à la chasse avec son père ?), fait progresser l'action vers le dialogue père/fils. L'œuvre est en somme constituée de deux grands duos : Poil de Carotte avec Annette, la servante, Poil de Carotte avec M. Lepic, Jules Renard prenant soin de reprendre quelques répliques et formules qui faisaient mouche dans son récit (« Tout le monde ne peut pas être orphelin » ou, à propos de la famille : « une réunion forcée sous le même toit de quelques personnes qui ne peuvent pas se sentir », ou encore « Je ne dis pas ça parce que c'est ma mère... »).

Deuxième élément, le développement considérable du rôle du père, écrit à l'évidence pour Antoine. Et qui s'accompagne de l'effacement apparent du rôle de la mère, dont la présence, de manifeste et continuelle qu'elle était dans le récit devient non moins continuelle dans la pièce, mais de manière latente, virtuelle et, partant, encore plus menaçante. Mme Lepic est une sorte de Godot redouté ; on guette sa survenue dans la terreur. Le contraste entre la mauvaise mère et le père compréhensif en est accentué, Mme Lepic et les relations qu'elle entretient avec Poil de Carotte perdant de leur complexité et de leur ambiguïté.

Troisième élément, la métamorphose du personnage de Poil de Carotte. Avec le bestiaire (écrevisses menaçantes, têtards, taupe massacrée, chat, bécasse, poules...), les épisodes scatologiques, les scènes de pension (chargées d'implications homosexuelles et pédophiles) – que les contraintes matérielles du théâtre et les bienséances propres à l'époque conduisent à éliminer –, c'est toute la perversion polymorphe de Poil de Carotte (menteur, sadique, jaloux, vantard, voyeur, délateur) qui disparaît. Elle laisse place à l'image d'un enfant victime, certes vif et rusé, mais dénué de perversion (et sa ressemblance avec Mme Lepic n'existe plus).

L'allusion presque anodine à la tentative de noyade dans un seau d'eau se mue en un récit circonstancié et dramatisé par Poil de Carotte de sa tentative de suicide par pendaison. C'est donc l'enfant mal-aimé qui domine, reflété dans la compassion d'Annette et l'insistante tendresse du père qui aboutira à l'heureux « je reste ».

La pièce est comme écrite dans les interstices du récit originel, elle en est un prolongement, elle en dissipe les mystères (le conflit conjugal, l'enfant venu trop tard).

Mais ces transformations ne s'expliquent peut-être pas seulement par le souci d'offrir un beau rôle à Antoine, par les nécessités de l'économie dramatique et théâtrale et par les bienséances (encore que s'ouvre bien ici la question du passage de la représentation d'un enfant de l'écrit à la scène et, plus tard, à l'écran ; rappelons que le personnage de Poil de Carotte fut longtemps interprété par une femme, ce qui ne laissait sans doute pas de compliquer encore la question des bienséances ; signalons aussi que le film de Duvivier dont il sera question plus loin eut de grosses difficultés en Angleterre : il fut interdit dans plusieurs régions à cause de la violence de la scène de tentative de suicide). Ces paramètres étant pris en compte, on peut aussi penser que le temps faisant son œuvre, de 1894 à 1900, *Poil de Carotte* la pièce exprime et manifeste, dans sa forme comme dans son contenu, le processus de deuil de l'amour maternel, le détachement du fils à l'égard de la mère et son rapprochement – fondé sur une sorte de découverte – d'avec le père. La honte familiale s'atténue, ainsi que la haine de soi (« Tu n'es pas laid » dit M. Lepic à son fils), la conclusion de la pièce scellant l'affection du père et du fils avec le sentiment du malheur de la mère pour une sorte de réunion familiale mélancolique. Trouve-t-elle son origine dans les réactions des lecteurs de *Poil de Carotte* ? Est-elle seulement faite pour rassurer le public ? Voire Jules Renard lui-même, qui n'en reste pas moins privé de la protection maternelle ? Ces questions restent ouvertes.

Les futurs adaptateurs de *Poil de Carotte* disposent donc de deux textes sources, le récit et la pièce, et ne se priveront évidemment pas d'en user.

Nous avons recensé quatre adaptations cinématographiques de *Poil de Carotte* :

deux de Julien Duvivier (scénario et réalisation), en 1926 et 1932 ;

une de Paul Mesnier en 1952, avec Raymond Souplex dans le rôle de M. Lepic

;

une de Henri Graziani en 1972 avec Philippe Noiret.

Nous nous attarderons sur celles de Duvivier.

Jacques Lourcelles, dans son *Dictionnaire du cinéma* (« Bouquins », 1992), estime la première version supérieure à la seconde, en dépit des fortes

distorsions apportées à l'histoire originelle. On observe, quoi qu'il en soit, l'attachement de Duvivier aux textes de Jules Renard : six ans seulement séparent la version muette de la version parlante, et Duvivier voulait faire un troisième *Poil de Carotte* en couleurs !

Né en 1896, Duvivier n'est guère éloigné de Jules Renard – une génération – et il a été bercé dans le naturalisme. D'abord acteur chez Antoine, il est poussé par celui-ci à faire du cinéma. Antoine, qui réalise depuis 1914 de très beaux films à la SCAGL, y fait entrer Duvivier en 1919. On imagine les deux hommes s'entretenant de Jules Renard. Ajoutons à cela quelques biographèmes : Duvivier subit à Lille une éducation stricte et conformiste ; le silence à table est de rigueur ; le père, voyageur de commerce, est très lointain, jusqu'à octobre 1914 où il quitte Lille avec son fils et se rapproche alors de lui ; la mère, à qui Julien avait dédié un recueil de poèmes en 1912, semble alors absente.

Le film muet se passe en Haute-Savoie, dans un gros bourg gangrené par les ragots où le frère Félix tente d'entamer une liaison avec une chanteuse cupide (élément absent chez Jules Renard). Cette version magnifie les paysages montagnards et multiplie les prouesses techniques : surimpressions, effets de *spleet screen* (division de l'écran en plusieurs cadres présentant des scènes différentes) et d'incrustation avant la lettre, virtuosité du montage alterné, éclairage suggérant un univers quasi fantastique où rôde un effrayant monstre moustachu, Mme Lepic, persécutant un jeune sauvageon sans défense.

Dans la copieuse filmographie de Duvivier (quelque 67 films, dont de nombreuses adaptations), le *Poil de Carotte* de 1932 se situe après *David Golder* (1931), avant *La Tête d'un homme* (1933), et fait partie d'une série de films à succès tournés avec Harry Baur, films prestigieux, nous le verrons plus loin, d'être des adaptations d'œuvres connues interprétés par une « star ». Ces films sont marqués du pessimisme profond, de la misogynie récurrente, du naturalisme noir, mâtiné de fantastique et d'horreur (Duvivier signera en 1939, après Victor Sjöstrom, une adaptation de *La Charrette fantôme* ) constituant pour longtemps les caractéristiques de l'auteur.

D'abord conçu sous forme de projet par Feyder, le scénario élaboré par Duvivier s'inspire beaucoup de la pièce (la scène VII fournit la fin du film) mais revient aussi au récit (avec la reprise des personnages d'Honorine, la vieille servante, et du parrain, par exemple) et se réfère de plus à *La Bigote*

pour étoffer l'action et le rôle de M. Lepic (qui attend son élection comme maire), mais sans en retenir la charge anticléricale. Ce dernier ajout permet de dramatiser la dernière partie du film : alors que M. Lepic, négligeant une fois de plus son fils, célèbre sa première noce en tant que maire (est occupé par son élection, dans la version muette), Poil de Carotte court se pendre. Le récit de parole de la pièce devient action visualisée, dynamisée par le montage alterné instaurant un suspense pathétique qui culmine avec les gros plans du visage de l'enfant au bord du gouffre.

Le parti pris adopté par Duvivier unit le mélodrame et le lyrisme, l'affreuse Mme Lepic, laide, acariâtre, omniprésente et omnipotente (moins monstrueuse toutefois que celle de la version muette, « monstre femelle, moustachu et affreux à voir, tout à fait abominable », selon Lourcelles, *op. cit.*, p. 1166) est opposée à la petite Mathilde, dans la très bucolique scène de « mariage » orchestrée par le bon parrain en pleine nature, une nature sans cesse magnifiée par des images à la fois fluides et composées. Mais Duvivier étant ce qu'il est, on verra la petite Mathilde, retrouvée au bord de l'étang où Poil de Carotte scrute désespérément une image de lui-même qui n'apparaît pas (Poil de Carotte n'a plus d'image, il est voué à la mort), encourager le garçon à se supprimer. Si la violence latente ou manifeste existe bien dans le film (conflit ouvert avec le frère Félix – ajouté –, présence du fouet, du fusil, scène de rage contre le cheval), les aspects sombres de Poil de Carotte sont, comme dans la pièce, gommés. Le personnage de Duvivier, porté par l'interprétation vive et sensible de Robert Lynen, se rapproche plus des enfants victimes de Dickens ou de Griffith (*Le Lys brisé*, *Les Deux orphelines*) que des chenapans de Vigo (*Zéro de conduite*, 1933). C'est finalement, comme souvent chez Duvivier, à la solitude foncière de tous les personnages – les Lepic, Annette la servante, le parrain, Poil de Carotte –, que renvoie le film, solitude un moment compensée par quelques moments de grâce toujours placés sous les auspices du cadre naturel (Poil de Carotte avec Annette étendant sa lessive, avec Mathilde et le parrain au bord de l'étang, avec M. Lepic pour la promenade finale). Duvivier respecte le « *happy end* » de Jules Renard, mais l'ombre de Mme Lepic (filmée de manière quasi expressionniste tout au long du film) est-elle bien exorcisée ?

Harry Baur trouve évidemment dans le personnage de M. Lepic un rôle en or. Il excelle dans la solitude bonhomme et délétère, avec ses accès de tendresse et d'humanité. Il est peut-être une sorte d'*alter ego* de Duvivier, ce dernier

exprimant ici, avec l'aide de Jules Renard, sa haine de la famille, son profond sentiment de solitude, l'indifférence de la nature aux malheurs des êtres, l'alternance de tendresse et de rage affectant tout autant le personnage de Poil de Carotte que le(s) style(s) du filmage.

Richard Bohringer a tourné en 2002 une adaptation des *Poil de Carotte* de Renard, à Moulins, dans l'Allier, région de naissance de l'acteur, téléfilm diffusé en avril 2003 sur France 2. « Le refus d'amour maternel je connais ça », déclare-t-il à propos de cette œuvre. L'implication personnelle de l'auteur est ainsi mise en avant, et l'on comprend le rôle central que la mère occupe dans le film. Mais ce sont peut-être des implications plus générales qui nous retiendront ici, liées au support télévisuel, au souci de moderniser un sujet daté et de toucher un large public.

Transposé dans les années cinquante, le film est visiblement conçu dans l'ombre de quelques cinéastes français familiers de l'enfance : François Truffaut (*Les Mistons, Les 400 coups, L'Argent de poche*), Claude Miller (*L'Effrontée, La Petite voleuse, La Classe de neige*) ou Louis Malle (*Le Souffle au cœur, Au revoir les enfants*). On y retrouve l'enfant victime, les conflits et les liens avec les copains, les « coups » plus ou moins tordus, la curiosité sexuelle, la relation privilégiée – pour le pire plutôt que le meilleur – avec la mère.

Bohringer semble se garder du mélodrame : à la scène de pendaison, il substitue une scène de tentative de noyade dans l'étang se résolvant en comédie (Poil de Carotte est sauvé par les garnements qui le persécutaient à la sortie de l'école). Il privilégie le récit (les doutes de Poil de Carotte quant à ses origines – adoption ? adultère ? – fournissent un fil directeur pour des scènes amusantes) comme pour compenser la dureté de certaines scènes avec la mère, évidemment plus proches de la lettre et de l'esprit des textes originels. Les angles sont arrondis : Poil de Carotte est un rouquin plutôt mignon, M. Lepic (interprété par Bohringer lui-même) est d'emblée attentif à son fils, absent par nécessité (voyageur de commerce : allusion à Duvivier ?), la nature est filmée avec soin, mais de manière assez académique, sans lyrisme, sans mystère.

L'audace principale tient au fait d'avoir fait de Mme Lepic une femme belle et sexy (interprétée par Fanny Cottençon), les aspects œdipiens latents du texte de Jules Renard s'exprimant de manière on ne peut plus directe et explicite dans le désir de Poil de Carotte de voir la couleur des poils pubiens de sa mère

(façon pour lui de vérifier ses origines : d'où vient cette rousseur apparemment unique dans la famille ?). Il en résulte une érotisation générale du film, culminant dans un plan (bref) de nudité intégrale et triomphale de l'actrice, marque des licences que permet notre télévision actuelle. Rétrospectivement, on frémit à l'idée de voir les Mmes Lepic de Duvivier nues... Mais l'on s'avise aussi que rien ne dit que celle de Jules Renard est laide.

Outre la transposition du récit dans l'époque contemporaine, on observe dans le téléfilm de Bohringer au moins deux traits modernisant l'histoire. Le premier concerne les motivations de la haine de Mme Lepic à l'égard de son plus jeune enfant : celui-ci, selon M. Lepic, est en effet venu trop tard, ou plutôt « en surplus », anéantissant les projets d'émancipation professionnelle de sa mère. Le second concerne le dénouement : Poil de Carotte, en accord avec son père, choisit de partir en pension (on sait que la pension est aujourd'hui « réhabilitée »). La fin du film verra donc le départ du fils accompagné par son père, laissant Mme Lepic à sa solitude éplorée : des ravages provoqués par les désirs d'émancipation féminins...

Au fond, Jules Renard avait donné l'exemple, le mauvais exemple, si l'on se fonde sur une conception étroite de l'adaptation : sa pièce exploite des motifs, des thèmes, des situations, des phrases de l'œuvre source, mais la prolonge et la réécrit en fonction d'un nouveau contexte, celui du théâtre, certes, mais aussi celui de sa vie et de son évolution personnelle. Ensuite les deux *Poil de Carotte* offrent des tremplins thématiques forts : l'enfant malheureux, la mauvaise mère, la relation père-fils, l'initiation à la vie. Duvivier et Bohringer résonnent différemment à ces motifs.

Duvivier s'attarde sur les ambivalences paternelles, souligne et accentue la noirceur de la mère, traduit la fascination de Renard pour la nature en naturalisme sombre (chez Duvivier, le pire est toujours sûr, les meilleurs moments ont fatalement leur envers : voir comment, dans *La Belle équipe* – 1936 – les bucoliques bords de Marne deviennent lieu de drame) ; il transmue les préciosités de style du récit en maniérismes d'écriture filmique opposant la luminosité des extérieurs naturels – dignes du meilleur Renoir – aux violents contrastes expressionnistes des intérieurs hantés par la figure spectrale de la mère.

Bohringer revisite les lieux de son enfance, cerne le comportement, la dureté et le désarroi d'une femme moderne, s'intéresse au processus de « résilience »,

au sauvetage de l'enfant.

Dans les deux cas, et indépendamment de la qualité intrinsèque des œuvres, la lecture des textes sources présente quelque chose d'intime, comme si, malgré les contraintes propres aux médias utilisés, les auteurs d'un *Poil de Carotte* n'avaient pu faire autrement, à l'instar de Jules Renard, qu'écrire sur eux-mêmes.

#### **4.3. Rêver avec le marquis de Sade : *Salo*, Pier Paolo Pasolini, 1975**

Inspiré des *120 journées de Sodome* ou *L'école du libertinage* du Marquis de Sade (1740-1814), *Salo* fait suite à une série d'adaptations formant trilogie : *Le Décaméron*, adapté de Boccace (1971), *Les Contes de Canterbury*, adapté de Geoffrey Chaucer (1972), et *Les Mille et une nuits*, adapté des fameux contes du même nom (1974). Mais l'inspiration de Pasolini s'assombrit, il renie cette « trilogie de la vie » et s'immerge dans le cauchemar de *Salo*, son dernier film. De même que l'œuvre du Marquis de Sade fut très longtemps publiée clandestinement, officiellement éditée seulement en 1947 (ce qui donna lieu à un procès intenté à l'éditeur Jean-Jacques Pauvert), *Salo* fut interdit en Italie en novembre 1975, repris en salle en décembre, retiré des salles en 1978, interdit en Grande-Bretagne, projeté à Paris en novembre 1975, cantonné à cinq salles puis à une seule. Pasolini transpose l'intrigue du roman inachevé de Sade dans la République fasciste de Salo, entre 1943 et 1945. Dans le roman, écrit en 1785, quatre notables, le duc de Blangis, un grand juge de France, un prince de l'Église et un financier, détiennent des prisonnières qu'ils torturent et tuent selon de sanglants rituels, pour leur plaisir. Dans le film, quatre hommes de pouvoir organisent une sorte de mise en scène des *120 journées de Sodome* de Sade. Pasolini abandonne l'érotisme tour à tour grotesque, souriant, léger, toujours marqué du sceau de la beauté et de l'exaltation des corps, caractéristique de la trilogie, pour un érotisme violent, mortifère, marqué de l'emprise de désirs pervers sur de jeunes corps suppliciés. Le film nous installe d'emblée dans un espace transitionnel pervers, d'ailleurs structuré par Pasolini en « cercles », en référence à *L'Enfer* de Dante. En effet, les quatre libertins mettent en place, dans le château qui servira de cadre à leurs jouissances, un ensemble de rituels et de spectacles (récits oraux proférés par des narratrices somptueusement parées, tableaux vivants, repas, pseudo-

mariages, exécutions) dont ils règlent le déroulement à leur guise, y assujettissant leurs « acteurs » jusqu'à la mort. La dernière partie du film (le « cercle de sang ») associe, plus encore que les précédentes, la perversion des notables à la pulsion scopique : on y voit notamment un libertin, installé devant une fenêtre ouverte dominant les jardins, contempler à la lorgnette divers supplices administrés aux victimes. Ces victimes ne sont pas consentantes, les morts (dans la fiction) sont réelles : le « faire semblant » débouche sur le meurtre, selon la loi édictée par les seuls meurtriers.

Alors que l'œuvre de Sade peut apparaître comme une sorte de réquisitoire hautement provocateur contre les règles et les lois de la morale chrétienne, une affirmation de la puissance illimitée du désir, une forme d'expression totalement libérée de l'imaginaire sexuel, une sorte de recherche obsessionnelle et compulsive de la transgression maximale confrontant le lecteur à son propre imaginaire, le film de Pasolini, de par la transposition de l'intrigue dans un contexte historique spécifique, de par l'accent mis sur les dispositifs narratifs, spectaculaires, visuels, de par le style de la mise en scène, volontiers lente, hiératique, sombre, théâtralisée, traversée d'éclairs de violence, se présente comme un objet profondément ambigu, élaborant tout à la fois un tableau violemment critique du pouvoir exercé par les quatre libertins – et conséquemment des dirigeants fascistes – et une sorte de mise en cause du spectateur lui-même dans son accointance avec les désirs pervers desdits libertins.

Dans l'enceinte des salles de cinéma, le film produisit de violents effets : départs, malaises réitérés, vomissements, passages à l'acte (invectives, coups). Plusieurs textes contestèrent la légitimité de telles représentations, selon des arguments politico-littéraires. On ne devait pas assimiler le sadisme et le fascisme, selon Michel Foucault. Ou selon des arguments esthétiques : on ne pouvait pas représenter, rendre visible ce qui, chez Sade, restait de l'ordre du fantasme. « Le fantasme s'écrit, il ne peut pas se décrire », déclarait notamment Roland Barthes. À cet égard, à propos du *Sade* de Benoît Jacquot sorti en 2000 – et qui fut bien loin de provoquer un scandale comparable à celui de *Salo* – Philippe Sollers ira plus loin, affirmant que « Sade est le cas absolu qui vous interdit la représentation ». On mesure ici l'arbitraire qui rend légitime le passage du fantasme à un mode de représentation (l'écriture) et l'interdit à un autre (le cinéma : mais *quid* de la gravure, de la peinture ?). Roland Barthes reconnaît par ailleurs que *Salo* nous fait toucher quelque chose de la «

substance fasciste » et qu'il s'agit, quoi qu'il en soit, d'un « objet irrécupérable ».

Ainsi Pasolini a-t-il atteint, avec *Salo*, son objectif : faire un spectateur « démonté ». Et « démonté », il l'est au moins selon deux acceptions du mot. Dans la fiction, c'est le regard du spectateur qui est décrit et mis en accusation, le fondement même de la pulsion scopique qui est révélé, ici associée aux pulsions d'emprises et à la violence fondamentale (la « substance fasciste » évoquée par Barthes, présente en chacun, et qu'il prend soin de différencier du « système fasciste »). Et lorsque le libertin du cercle de sang inverse un instant ses jumelles, éloignant du même coup l'image du supplice en train de se faire, c'est le frisson d'une abjecte frustration qui saisit. La salle de cinéma n'est plus alors un milieu sécurisant, l'image ne constitue plus l'enveloppe protectrice en qui le spectateur place sa confiance. Engagé physiquement vers le dégradant, l'inéprouvable, « démonté », il crie au scandale, comme on appelle à l'aide. *Salo* procède bien d'un fantasme, celui de Pasolini, inspiré par les situations et les discours extrêmes fournis par le texte de Sade associés à un épisode de l'Histoire de l'Italie, mais qui place le spectateur, de par les sortilèges du scénario et, surtout, les pouvoirs de l'image cinématographique, dans une proximité insupportable avec les pulsions monstrueuses des notables fascistes.

#### **4.4. Rêver avec Alan Ayckbourn et Christian Gailly : *Cœurs, Les Herbes folles* d'Alain Resnais**

On sait que les rêveries et expérimentations cinématographiques d'Alain Resnais se sont toujours soutenues de l'apport de scénaristes écrivains, tels Marguerite Duras (*Hiroshima mon amour*, 1958), Alain Robbe-Grillet (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961) ou Jorge Semprun (*La Guerre est finie*, 1966), avec parfois des montages plus complexes (*Mon oncle d'Amérique*, 1980, sur un scénario de Jean Gruault fondé sur des écrits d'Henri Laborit). Resnais devait fatalement en venir à l'adaptation (*Mélo*, d'après Henry Bernstein, en 1986).

Il adapte pour la première fois Alan Ayckbourn, dramaturge anglais né en 1939, avec *Smoking-No Smoking* (1993), et réitère en 2006 avec *Cœurs*, d'abord intitulé *Petites peurs partagées*, adapté de *Private Fears in Public*

*Place*. Or, les situations et les dispositifs dramatiques proposés par les textes d'Ayckbourn offrent à Resnais d'excellents tremplins pour alimenter ses rêveries sur les frontières et les limbes.

*Cœurs* (2006) apparaît, en effet, comme une sorte d'exercice de style sur le motif de la rencontre à la frontière. Thierry, agent immobilier, vit avec sa sœur Gaëlle, qui cherche l'âme sœur par petites annonces. Il travaille avec Charlotte, qui lit la Bible et va s'occuper du père grabataire de Lionel, barman dans un grand hôtel, avec qui Dan, dont l'union avec Nicole bat de l'aile, entretient de longues conversations de bar. Dan va répondre à l'une des annonces de Gaëlle. Le film de Resnais est constitué d'une suite de duos : Charlotte (Sabine Azéma) à l'agence avec Thierry (A. Dussolier), Nicole (L. Morante) visitant des appartements avec Thierry, Gaëlle (I. Carré) avec son frère Thierry chez eux, Nicole avec son mari Dan (L. Wilson), Gaëlle au cours de ses rendez-vous avec Dan, Lionel (P. Arditi) avec Dan, Lionel chez lui avec Charlotte, Charlotte avec Arthur, le père de Lionel (voix hors-champ de Claude Rich). Chacun de ces duos met en scène un processus de contact caractérisé par la présence quasi palpable de la frontière matérialisant tout à la fois la rencontre et la séparation entre les protagonistes. Les décors insistent d'emblée sur ce qui isole les personnages les uns des autres : demi-cloison dans l'agence immobilière où travaillent Charlotte et Thierry, rideau du bar du grand hôtel où officie Lionel, panneau de l'appartement où vivent Nicole et Dan, cuisine américaine chez Thierry et Gaëlle, mur de séparation et porte ouverte donnant vers la chambre d'Arthur chez Lionel, sans parler des cloisons des appartements visités par Nicole et Dan parfois filmés en plongées verticales, dont celle, en particulier, qui coupe en deux l'accès à une fenêtre, sans parler non plus de l'image et de l'écran qui séparent Thierry du corps exhibé de Charlotte dans les cassettes vidéo qu'elle lui prête. L'ensemble des duos de *Cœurs* couvre toute une gamme de relations sociales : entre collègues de travail, entre agent immobilier et client, entre mari et femme, entre frère et sœur, entre soignant et soigné, entre homme et femme réunis par une petite annonce, etc.

Mais l'impression d'irréalité domine, créée par les décors, les couleurs, la théâtralité, la présence affirmée de la caméra surplombant par moments les personnages pris dans leurs niches ou dans leurs cases, tels les rats de *Mon oncle d'Amérique*.

Non seulement les frontières sont sans cesse matérialisées (cloisons, murs, meubles, fenêtres, écrans), mais les franchir, bien que toujours possible, s'avère risqué, voire dangereux. On pense au corps de Charlotte exhibé au regard de Thierry, et à la gifle que celui-ci reçoit lorsqu'il tente d'embrasser sa collègue dans le réel de leur face-à-face. La conjonction entre l'amour et la mort menace toujours. Elle habite Lionel (Pierre Arditi), hanté par son ami mort. Gaëlle (Isabelle Carré) et Dan (Lambert Wilson) semblent, quant à eux, vivre une rencontre où la réalité des sentiments vient coïncider avec l'image. Mais des signes inquiétants se manifestent, tels les symptômes de la prostate menaçant Dan, ou la « queue du diable » absorbée par Isabelle. Il est pourtant un moment de grâce, d'intimité de sentiments semblant abolir, au moins pour un temps, les frontières : la neige envahit alors la pièce où Lionel se confie à Charlotte qui touche son bras. C'est, pour paraphraser Pascal Quignard, un moment de conjonction entre la nuit interne (où nous nous parlons) et la nuit externe (où nous nous touchons). Un moment d'exception, le dedans et le dehors s'interpénètrent, un rêve bref.

Puis chacun est rendu à ses songes, à sa solitude, comme condamné à vivre seul ou à la frontière de l'autre sous le regard de Pères physiquement absents, mais terriblement présents par leur image (un portrait chez Thierry et Gaëlle, les souvenirs chez Dan) ou par leur voix (Arthur chez Lionel) ; chacun est condamné à se nourrir ou non de fictions (le Paradis, la Bible), à disparaître dans la nuit, le noir, la neige.

Pascal Quignard écrit :

« Il y a une imagination qui aime follement l'absent. »

Dans *Hiroshima mon amour*, on sait que l'exaltation progressive de la comédienne française (Emmanuelle Riva) vient précisément de voir l'absent, son amant allemand, son amant mort, dans le corps présent de son amant japonais, lui-même « survivant » d'Hiroshima.

Le rêve, le souvenir émergeant de la nuit, de la mort, est ce que maint personnage de Resnais préfère. Élisabeth dit à Simon, après l'orgasme, dans *L'Amour à mort* (1984) :

« Ce que nous venons d'éprouver nous ne l'éprouverons plus jamais [...] on devrait se tuer. »

Pascal Quignard, encore :

« Tous les fantasmes font venir l'enfer, cherchent à réaliser l'enfer. Au

fond du désir le masochisme règne. Au fond de la volupté ne pas être actif, être débordé par la joie, être dissous, être anéanti l'emportent. Le masochisme privilégie le désir [...] Le désir plutôt que le paradis. »

Dans cet esprit, *L'incident*, roman de Christian Gailly publié en 1996 aux Éditions de Minuit, fournit une nouvelle matière à Resnais qui en fait *Les Herbes folles*.

Marguerite Muir (S. Azéma) se fait voler son sac dans la rue. Georges (A. Dussolier) retrouve son portefeuille dans un parking, contacte Marguerite, par téléphone, dépose le portefeuille à la police, puis tente de rencontrer Mme Muir (dentiste, célibataire, aviatrice amateur). Qui se dérobe. Puis se ravise et, informée par la femme de Georges, réussit à le rejoindre à la sortie d'un cinéma. Une idylle s'amorce-t-elle ?

Le film de Resnais suit de très près l'anecdote du roman. Mais ce qui singularise celui-ci réside essentiellement dans l'écriture, les jeux avec les mots, les phrases qui pirouettent, la présence du narrateur (par exemple, p. 12 : « ah, ça m'échappe », « on va voir ça »), l'ironie distanciante à l'égard des personnages et des événements. Le cinéma y est présent : Mme Muir est le nom de l'héroïne d'un film américain de Joseph Mankiewicz, *The Ghost and Mrs Muir* (*L'Aventure de Mme Muir*, 1947), Georges va revoir *Les Ponts de Toko-Ri*, film américain de Mark Robson (1955), lequel annonce implicitement un dénouement tragique à une histoire marquée par l'aviation. Lorsque Georges et Marguerite se retrouvent dans les bureaux de l'aérodrome, Gailly décrit ainsi la scène :

« Quoi qu'il en soit, ils étaient là, ensemble, l'un en face de l'autre, ils se regardaient, l'émotion les tenant loin l'un de l'autre, les arrêtant, les empêchant de s'approcher, oui, l'émotion, cette putain d'émotion, c'est ce que pensait Georges [...]

Il fit d'abord deux petits pas lents, puis acheva de couvrir la distance qui le séparait d'elle par deux grands pas rapides puis s'arrêta la regardant, il ne cessait pas de la regarder, tellement privé d'elle pensa-t-il, depuis si longtemps, allez, embrassez-moi, qu'est-ce que vous attendez, bordel ? [...]

...tout lui était bon pour ne pas lui dire je vous aime, alors lui, comme au cinéma, il l'embrassa pour la faire taire, et elle se laissa embrasser, doucement, tendrement, un moment, puis se dégagea, disant à Georges : il

faut y aller, n'est-ce pas ? non ? vous ne croyez pas ? Oui, dit Georges .»

Le pastiche de la scène d'amour de roman de gare est comme troué par les mots grossiers (*putain, bordel*). La référence au cinéma accentue le caractère visuel de la scène et suggère un découpage en raccords regards et en plans de plus en plus rapprochés, jusqu'au baiser. Or Resnais adopte une solution un peu différente qui accentue l'aspect cinématographique de pastiche : Georges et Marguerite se voient sur une passerelle des bureaux, Georges est filmé d'abord en plan taille, voit Marguerite, un raccord regard nous conduit à elle en plan taille, retour à lui (il jette un coup d'œil vers sa braguette ouverte), retour à elle, puis la caméra les prend tous deux en contre-plongée, dans un plan d'ensemble en clair-obscur tandis qu'une musique symphonique s'élève. Georges rejoint Marguerite à grands pas, la prend par les épaules, la renverse dans ses bras pour l'embrasser, la caméra opère en zoom avant pour aboutir à un plan très rapproché du couple, le mot « fin » clignote sur l'écran accompagné par le thème musical emphatique des films de la Twentieth Century Fox. Marguerite prononce alors les paroles transcrites ci-dessus : « Il faut y aller... »

De même, le mystère entretenu par Gailly sur le passé de Georges (A-t-il fait de la prison ? Pourquoi craint-il d'être reconnu par la police ? A-t-il tué, violé, volé, ou tenté de le faire ?) est-il accentué par Resnais au travers d'effets cinématographiques. Dans le roman, Georges trouve le portefeuille de Mme Muir dans un parking de plein air, le soleil lui tape sur la tête, deux filles surviennent au volant d'une vieille BX et déclenchent ses pensées agressives. Dans le film, il s'agit d'un parking souterrain, les deux filles sont à pieds, l'éclairage sombre et la musique instaurent un climat inquiétant sur le monologue intérieur de Georges songeant à « buter » ces filles qui ont le mauvais goût de porter un slip noir sous un pantalon blanc. La parodie du film noir (voir la visite des policiers à Georges ou celle de Georges au commissariat) répond à la parodie du roman noir chez Gailly.

Le mot « Fin » apparaîtra bien de nouveau à la (vraie) fin du film, sans qu'on sache bien toutefois s'il renvoie à la fin de l'histoire qu'une maman conte à ce moment à sa petite fille ou à la disparition des passagers de l'avion piloté par Georges, suggérée juste avant. En effet, Resnais modifie légèrement la fin du récit de Gailly. Celui-ci décrit d'abord l'échange des regards à bord de l'avion, regards qui persuadent Georges que Marguerite a vu son pantalon

bâiller (il a auparavant cassé la fermeture de sa braguette dans les toilettes) :

« D'un regard épouvanté à gauche, il voulut s'assurer que Muir ne voyait que ça. Elle le voyait, ne voyait que ça. Elle le voyait et elle voyait que Georges voyait qu'elle le voyait, les conditions nécessaires à la conflagration de la honte étaient tragiquement réunies, mais est-ce que cela suffisait ? Pour Georges, oui. En même temps qu'il bousculait le palonnier, il poussa à mort sur le manche. »

Puis le récit se déplace vers un certain Jean-Baptiste Lemeur, encore jamais mentionné, observant l'avion de son tracteur, et sur l'évocation de sa fille Élodie qui pose à sa mère des questions du genre : « quand je serai un chat, est-ce que je pourrai manger des croquettes ? » Gailly consacre l'avant-dernier paragraphe du livre à l'avion :

« L'appareil décrivait des figures de voltige bizarres, sans cesse sur le point de décrocher, comme si le pilote cherchait à redresser tandis qu'un autre, fou clandestin ou fantôme passager, faisait tout pour l'en empêcher. »

Dans le film, c'est une sorte de bruit d'aspiration que l'on entend alors que, suivi des yeux par l'homme sur son tracteur, l'avion disparaît derrière les arbres, juste avant qu'on ait vu Georges, démonté par les regards de Mme Muir sur sa braguette béante, pousser « à mort » sur le manche. Ce bruit, on l'avait déjà entendu alors que Marguerite se trouvait sur un trottoir face à Georges assez loin d'elle, de l'autre côté d'une place, comme si, effectivement, il l'aspirait vers lui. Bruit peut-être suggéré à la page 179 du roman par le regard que Georges lance à Mme Muir et que Marguerite reçoit « Comme on capte un projectile. Balle impossible à renvoyer ».

Après la disparition de l'avion, bref retour à l'homme sur son tracteur, puis successions d'images filées de cimetière, d'église, de rochers (qu'on a pu voir en photo sur le mur chez Mme Muir), d'herbes folles, d'un hameau de maisons (bretonnes ?) – images faisant encore songer à *Mon oncle d'Amérique*, dernières images avant la mort ? –, aboutissant à un intérieur avec maman et petite fille prononçant pour clore la question des croquettes.

Images, sons, musiques, voix off d'un narrateur (Édouard Baer), voix intérieure de Georges, images incrustées de ses pensées, alternance des couleurs vertes et rouges (autorisation/interdiction), épilogue abrupt des croquettes, herbes folles se frayant un passage entre les pavés, autant

d'éléments suggérant la pulsion désordonnée de vivre, la folie de vouloir être libre, les mouvements du désir, l'attrait de la mort.

#### **4.5. Rêver avec Honoré d'Urfé : *Les Amours d'Astrée et de Céladon*, Éric Rohmer**

Ce film est comme le songe de Rohmer suscité par le songe d'Honoré d'Urfé à propos de la Gaule du v<sup>e</sup> siècle après J.-C. Il baigne dans l'irréalité des nuits terrestres. Mais les songes de Rohmer sont toujours plus ou moins des contes moraux.

*L'Astrée* est un roman en cinq parties comptant environ cinq mille pages, publié entre 1607 et 1627, écrit par Honoré d'Urfé (1568-1625). Il conte les amours d'un berger et d'une bergère au temps des Gaulois et des druides et se déroule dans la région du Forez. Rohmer fait intervenir un dénouement heureux à cette histoire bien avant les nombreuses péripéties que le roman réservait aux lecteurs du xvii<sup>e</sup> siècle.

Ayant perdu Astrée à la suite d'un malentendu, étant interdit de « ne se faire jamais voir à elle », Céladon est tenté par la mort, par la nuit infernale, puis par la retraite et un usage mélancolique de l'art : la peinture pour évoquer le visage de l'absente, la musique « pour chanter ma douleur ». C'est un non-vivant. Mais la vie va insister.

Inanimé, inconscient, après sa tentative de noyade, Céladon est soigné par les nymphes. Au réveil il pense : « je suis mort » et qu'il est « chez les dieux ». Mais les nymphes le détrompent et affirment leur statut de femmes, qui plus est : de femmes désirantes. Puis ce seront Léonide et surtout le druide qui maintiendront Céladon en vie et le guideront vers le réel de l'amour, vers la conjonction entre amour et sensualité, entre âme et corps, vers ce point où « deux personnes ne deviennent qu'une », où l'aimant et l'aimé, le sujet et l'objet d'amour se confondent.

Comment s'opère ce processus ? Par la progressive intégration des images, des songes, des fictions au réel : le portrait d'Astrée (médaillon de la jeune fille devenu figure reproduite pour le portrait de la déesse) indique que Céladon (lui-même ? son âme ? son amour ?) vit quelque part (« il est certain qu'il n'est pas mort »), les travestissements conduisent à la confusion entre Astrée et Céladon (celui-ci a revêtu la robe de sa bien-aimée), travestissements

qui avaient opéré dès le début de leur amour puisque Céladon, pour rejoindre Astrée, s'était naguère déguisé en femme travestie pour jouer le rôle d'un homme (Pâris).

Le druide, figure de metteur en scène, use des images, des songes, des mythes comme de moyens pour aller vers la vie : c'est dans son miroir qu'il a vu le lieu où Céladon gisait et il l'a signalé aux nymphes. À la tentation de Céladon de s'abîmer dans le souvenir de l'absente, de demeurer avec l'image, le souvenir, le songe, le druide oppose l'image et le travestissement comme moyens d'accomplir la rencontre des corps.

« Apprenez à aimer les personnes qui vivent et non celles qui sont mortes » dit à Astrée un berger qui la courtise. Ce sera long et passera par un apprentissage du voir, voir ce qui est et non ce que l'on croit qui est. Le malentendu amoureux entre les deux jeunes gens procède tout à la fois d'une erreur d'interprétation et d'un manque de foi : Astrée a cru voir que Céladon courtisait une autre jeune fille. Plus tard Astrée, égarée dans les bois avec la petite troupe de jeunes gens, est surprise endormie par Céladon, mais s'éveille au moment où il va la toucher. Céladon s'enfuit. « J'ai vu Céladon » dit Astrée. « Vous l'avez vu en songe », lui répond-on. « Non, j'étais éveillée... j'ai vu l'âme de mon berger ». « Nouvelle preuve qu'il est vivant » lui répond-on. Astrée doit envisager le songe non comme une image du passé, un lieu hanté par l'absent, mais comme un appel du présent.

À la fin du film, au terme d'un long échange de caresses, elle reconnaît enfin Céladon :

ASTRÉE.- –Tu es Céladon.

CÉLADON. – Céladon est mort.

ASTRÉE. – Faites qu'il vive.

CÉLADON. – Je vis.

ASTRÉE. – Vis ! vis ! vis ! je te le commande.

Pour son dernier film, Rohmer recourt au texte d'Honoré d'Urfé pour célébrer la nature française (rivière, bois) en de lumineuses images, ainsi que la réunion amoureuse de jeunes corps qui choisissent de vivre la réalité de leur désir.

## Chapitre 3

### L'adaptation : Genre ? Forme ? Écriture ?

#### 1. L'adaptation comme genre du cinéma français ?

##### 1.1. L'adaptation littéraire : un genre ?

Le fait même d'envisager l'adaptation littéraire en tant que genre suscite d'emblée une série de remarques, voire d'objections.

On observe que l'adaptation n'est pas répertoriée comme genre dans les catégories proposées par *Pariscope*, au temps où ce magazine offrait un classement des films par genre, pas plus que dans *L'Officiel des spectacles* ou que dans la section « genre » des livres de cinéma recensés par la BIFI. En revanche, Raphaëlle Moine évoque au moins une fois, dans *Les genres du cinéma* (Nathan, 2002, p. 159), l'« adaptation littéraire » comme genre à propos du cinéma français des années cinquante, genre s'inscrivant selon l'auteure, avec le film historique, dans « une même veine patrimoniale de grand spectacle à la française ». Elle donne l'exemple des films de cape et d'épée principalement interprétés par Jean Marais, du *Nez de cuir* d'Allegret en 1951 au *Masque de fer* de Decoin en 1962, en passant par *Le Comte de Monte-Cristo*, *Le Bossu*, *Le Capitaine*, *Le Capitaine Fracasse*, *La Princesse de Clèves*.

De son côté, Jean-Loup Bourget mentionne, dans *Hollywood, la norme et la marge* (Nathan, 1998), et de façon plus marquée, l'adaptation littéraire comme genre du cinéma hollywoodien, genre plus prestigieux que les comédies, les films d'horreur ou les westerns : ainsi le prestige de John Ford lui est acquis par *Le Mouchard*, *Les Raisins de la colère*, *Qu'elle était verte ma vallée*, bien plus que par ses westerns. J.-L. Bourget note également que certains genres littéraires ou dramatiques n'engendrent pas de genres cinématographiques correspondants : ou bien ceux-ci intègrent ceux-là, ou bien c'est le genre « adaptation littéraire » qui se crée. Ainsi des *Hamlet* (de Laurence Ollivier, de Kenneth Branagh ou d'autres), tragédie pour le théâtre,

adaptation littéraire pour le cinéma, qui ignore le genre tragique.

Dans le cas où le genre du texte source est également un genre cinématographique, on peut donc penser que c'est ce dernier qui va prédominer aux yeux du public, plutôt que le fait qu'il s'agisse d'une adaptation : un roman policier devient un film policier, un roman historique un film historique, etc. Mais on peut aussi postuler qu'une sorte de tension va s'établir entre le texte source et le film de sorte que, toujours aux yeux du public – mais cela peut aussi procéder d'une démarche délibérée de la part de ceux qui ont élaboré le film –, l'adaptation va s'imposer comme telle, au détriment du genre d'origine.

Mais à quelles conditions l'adaptation est-elle marquée comme genre ?

Globalement les critères concernant aussi bien les contenus et les formes de contenus que les formes d'expression ne fonctionnent pas. On peut répertorier – on l'a fait, c'est ce que les livres consacrés à des genres spécifiques étudient – des classes de personnages, des situations types, des scènes types, des traits formels récurrents, dans un contexte donné, propres au mélodrame, au film noir, au western, à la comédie musicale, etc. On peut aussi étudier des évolutions, des transformations, disparitions et résurgences quant à ces paramètres ou au genre lui-même. On ne peut guère le faire pour l'adaptation littéraire, puisque celle-ci, plongeant dans tous les genres littéraires et dramatiques, brasse tous les types de personnages et de situations et emprunte ses traits formels aux genres originaires.

L'adaptation serait-elle un genre introuvable ? indéfinissable ?

Avant de poursuivre, une observation incidente semblant confirmer que l'adaptation littéraire constitue bien, sinon un genre, du moins une catégorie bien spécifique. Nous voulons parler de sa place dans la hiérarchie des genres. Bourget note son caractère prestigieux à Hollywood, mais il fait aussi remarquer, toujours à propos de John Ford, que la critique a inversé la hiérarchie de ses films pour porter aux nues ses westerns et reléguer *Qu'elle était verte ma vallée* au second plan. On constate fréquemment un écart important entre la hiérarchie des œuvres établie par la profession et le public, d'une part, et celle qu'établissent les cinéastes et les critiques, d'autre part. Dans les années vingt, les « impressionnistes » français comme les formalistes russes condamnaient, au nom de la photogénie et du montage, l'adaptation et, plus généralement, toute ingérence du littéraire et de théâtral au cinéma. Ce qui n'a pas empêché la floraison des adaptations à cette époque, à laquelle les

Epstein, Dulac ou L'Herbier ont d'ailleurs contribué. Au cours des années soixante et jusqu'à aujourd'hui, une certaine conception de la notion d'auteur a conduit de nombreux cinéastes à condamner l'adaptation, en tout cas à s'en détourner, comme nous l'avons vu plus haut avec l'exemple de Chantal Akerman à la sortie de *La Captive*. C'est toujours l'académisme qui était redouté.

L'académisme, c'est en partie au sein des adaptations patrimoniales et prestigieuses (*Cyrano de Bergerac*, *Germinal*, *Le Hussard sur le toit*, etc.) qu'il sera détecté et dénoncé. Si bien qu'on observe un certain embarras critique, lorsque des cinéastes estampillés « auteurs » offrent des adaptations prestigieuses, telles *Les Destinées sentimentales* d'Olivier Assayas ou *Adolphe* de Benoît Jaquot, incontestablement marquées du sceau de l'infamie académique.

Ces péripéties critiques indiquent bien qu'il existe un sentiment d'existence de l'adaptation, ainsi que d'une certaine spécificité de son fonctionnement.

## 1.2. Séries et dédoublements

Revenons maintenant à la caractérisation de l'adaptation comme genre, en envisageant ses fonctions. Nous en distinguerons quatre.

Première fonction : alimenter le cinéma en fictions. Fonction pragmatique, très importante, mais sur laquelle nous n'insisterons pas, car elle semble insuffisante à marquer intrinsèquement un genre.

Deuxième fonction : contribuer à la légitimation du cinéma en tant qu'Art, en s'appropriant ou, du moins, en exploitant la valeur des textes sources et de leurs auteurs. Cela suppose que le film comporte en effet des « marques d'Art », des signes de reconnaissance de son appartenance à la sphère de l'Art, comme ce fut le cas, dès 1908, avec *L'Assassinat du duc de Guise* : présence au générique de noms d'auteurs, d'acteurs et de musiciens prestigieux, références picturales, théâtrales, architecturales. Dans le même ordre d'idée, l'adaptation peut anoblir le film de genre, le soustraire au vulgaire pour le hisser vers l'Art : Resnais adapte Bernstein et magnifie le mélodrame (*Melo*), L'Herbier, Renoir, Podalydès adaptent Gaston Leroux ou Simenon et tirent ces œuvres populaires vers le cinéma quasi expérimental : voir *Le Mystère de la chambre jaune* (1930 et 2002), *La Nuit du carrefour* (1932).

Troisième fonction : traduire et diffuser le patrimoine culturel, contribuer à l'édification d'une sorte de Musée imaginaire à la Malraux, d'espace culturel collectif où flottent des représentations de scènes et de personnages issus des univers de Hugo, Zola, Stendhal, Shakespeare, Dostoïevski, etc. Cela nous renvoie à la mission éducative du cinéma, sans cesse remise sur le chantier. Cela suppose des formes de présence des textes sources dans le film et dans ce qui accompagne le film (le paratexte), des marques de référence et de déférence.

Quatrième fonction : dédoubler la littérature (devrait-on écrire : « doubler », en assumant la charge équivoque contenue dans le mot ?), créer face aux séries littéraires des séries cinématographiques. Ainsi, très tôt dans le domaine des genres populaires, le « *serial* » est-il venu doubler le feuilleton, avec le processus de réciprocité que l'on sait : le *Fantômas* de Feuillade (1913) procède du *Fantômas* de Souvestre et Allain, mais *Les Vampires* (1915) et *Judex* (1916) sont d'abord des films avant leur parution feuilletonnesque. Le succès des films racontés (dans des magazines spécialisés, comme *Mon film*) relève du même phénomène de redoublement. Plus tard les romans policiers à énigme popularisés par la collection « Le Masque » se voient doublés par une série de films : *Les Disparus de Saint-Agil* en 1938 (Christian-Jaque/Very), *L'Assassinat du Père Noël* (Christian-Jaque/Very) et *Le Dernier des six* (Lacombe/Steeman) en 1941, *L'Assassin habite au 21* (Clouzot/Steeman) en 1942. Mais *Le Corbeau* (Clouzot/Chavance, 1943), s'il se présente sous une forme assez analogue aux films précédemment cités, est un scénario original, et affirme par là l'indépendance du cinéma à l'égard de la littérature. Quant à un film comme *Le Dernier tournant* (Pierre Chenal, adapté du *Facteur sonne toujours deux fois* de James Cain en 1939), il serait à rattacher à une série de « films noirs » à la française, peut-être à *Pépé le Moko*, comme le suggère Michel Serceau dans *L'adaptation cinématographique des textes littéraires* (Éditions du CÉFAL, Liège, 1999, p. 11). Dans les années cinquante, ce sera la « Série noire » de Marcel Duhamel qui se verra doubler à son tour par une autre série de films, notamment interprétés par Eddie Constantine (*Cet homme est dangereux*, Jean Sacha, d'après Peter Cheney, 1953).

Marie-Claire Ropars a développé l'idée selon laquelle une série de films présentant des traits communs et susceptibles de former un genre pouvait se construire à partir d'œuvres littéraires hétérogènes. Elle en voyait un exemple dans le cinéma français, avec une série se mettant en place au cours des années

trente et se prolongeant au-delà, et comprenant, entre autres, *La Nuit du carrefour* (Renoir, 1932), *La Tête d'un homme* (Duvivier, 1933), *Gueule d'amour* (Grémillon, 1937), *La Bête humaine* (Renoir, 1938), *Quai des brumes* (Carné, 1938), *Hôtel du Nord* (Carné, 1938), série orchestrant les thèmes de la fêlure, de l'identité perdue, de l'exil, de la folie et offrant une assez forte homogénéité formelle (grisaille, intérieurs glauques, ambiances nocturnes, belles femmes en perdition). Or ces films étaient issus d'un matériel littéraire plutôt hétérogène – romans populistes (Eugène Dabit, André Beucler), policiers (Simenon), poétiques (Pierre Mac Orlan), socio-naturaliste (Zola) –, même si ces œuvres tendent, dans l'ensemble, à représenter une sorte de prolongement du naturalisme si l'on en juge par l'importance qu'elles accordent aux déterminations sociales, au poids des lieux ou aux motifs de la possession amoureuse et de la folie meurtrière.

Cette idée et cet exemple – il faudrait d'ailleurs mettre cette proposition apparemment très féconde de M.C. Ropars à l'épreuve d'autres séries à d'autres époques – indiquent que les séries cinématographiques s'élaborent en concurrence et en relative indépendance par rapport aux séries littéraires.

Quant au dédoublement des œuvres littéraires prestigieuses, l'adaptation pose le problème de l'*aura*. Si l'on suit les thèses développées par Walter Benjamin à ce propos dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (1935-1938), on affirmera que l'adaptation contribue au dépérissement de l'*aura* de l'œuvre source : parce qu'elle démultiplie l'original et tend à le rapprocher du récepteur, à le rendre plus accessible – alors que l'*aura* se nourrit de l'éloignement et de l'unicité –, et parce qu'elle soustrait l'œuvre source à sa valeur d'origine, conférée par la tradition littéraire. Cependant, dans le processus d'élaboration, de diffusion et de présentation des adaptations prestigieuses, on peut observer une sorte de réactivation de l'*aura* de l'œuvre source, une manière de réimposer sa présence et sa valeur, voire de la fétichiser. À cet égard, le travail des critiques et des professeurs, gardiens de la fidélité à l'original, est déterminant. Par ailleurs, l'adaptation d'une œuvre prestigieuse effectuée par un cinéaste prestigieux confère au texte source un supplément d'*aura*, voire une *aura* qu'il n'avait pas, comme on a pu le voir avec Truffaut adaptant Henri-Pierre Roché (*Jules et Jim*, *Les Deux Anglaises et le Continent*) ou Godard adaptant Moravia (*Le Mépris*).

Au point où nous en sommes, il semblerait que, pour fonctionner comme genre, l'adaptation doit susciter et maintenir le sentiment de la présence du texte source (même si on ne l'a pas lu !) dans le corps du film. Présence annoncée par le paratexte (affiches, matériel promotionnel), puis confirmée dans l'œuvre, dès le générique, et par la présence effective du texte cité dans les intertitres, les dialogues, le discours d'une voix off, mais aussi par le rôle des noms de personnages et de lieux, de certains éléments de structure narrative (retours en arrière, récit dans le récit) ou par la tonalité générale.

### **1.3. Quelques remarques sur les adaptations dans les années trente**

On sait que les adaptations prolifèrent dans les années trente du fait du passage au parlant, du recours fréquent à des dramaturges pour l'écriture des scénarios et des dialogues, de l'impact du cinéma sur le public. Les deux tiers de la production française sont constitués d'adaptation (la liste jointe en annexe n'en donne qu'une faible idée).

L'examen de cette production fait apparaître des ensembles de films fonctionnant sinon comme genres du moins comme ensembles signifiants :

les « pagnolades », avec la conjonction Pagnol - Giono - Provence (lieux, soleil, accent) - Fernandel - Raimu, ainsi qu'une troupe d'acteurs secondaires et que la représentation de types sociaux récurrents ;

les films de Sacha Guitry ;

les films interprétés par Jean Gabin, marqués par la figure du comédien placé dans des contextes populaires ou marginalisés, voué à un destin fatal : Duvivier, Grémillon, Carné, Renoir ont contribué à nourrir cet ensemble.

On sait que Pagnol et Guitry se sont appliqués, chacun selon des moyens différents, à intégrer le littéraire et le dramatique dans le cinématographique, et les débats que cela a suscités. Mais il semble que leur œuvre, bien que produisant un indéniable effet sériel, brouille quelque peu les pistes quant à un éventuel « genre adaptation ». Des films comme *Regain*, *La Fille du puisatier*, *Le Roman d'un tricheur* ou *Faisons un rêve* produisent bien un effet de dédoublement textuel, de par la subtile distribution des figures filmiques (sens des corps dans l'espace, dynamique du montage et de la parole) et des éléments littéraires (écriture des dialogues) et dramatiques (agencement des scènes) – l'acteur apparaissant comme le lieu de condensation de tous ces paramètres –,

mais ce dédoublement a moins pour effet de suggérer l'existence d'un autre texte, l'existence d'une origine du film extérieure à lui-même, que d'exalter, au contraire, la complexe richesse intrinsèque des œuvres.

Quant aux films interprétés par Gabin, si l'on excepte *La Bête Humaine*, les textes sources, insuffisamment prestigieux, sont assimilés par le cinéma, assez vite oubliés du public, et c'est l'effet série relevé par M. C. Ropars qui prédomine.

Les adaptations « patrimoniales » sont prises en charge par des réalisateurs plus assujettis aux textes sources, et qui font appel, pour l'écriture des dialogues, à des dramaturges confirmés, comme pour renchérir sur le caractère littéraire de l'œuvre. Citons l'exemple de Pierre Chenal faisant appel pour *L'Homme de nulle part* (adaptation de *Feu Mathias Pascal* de Pirandello) à Armand Salacrou puis à Roger Vitrac et, pour *Crime et Châtiment*, à Marcel Aymé. La multiplication des signes de référence à l'œuvre source peut constituer un gage de succès, mais elle contribue à une certaine rigidification des œuvres, marque du genre adaptation que pointeront donc les critiques de la Nouvelle Vague (à propos de *Le Petit Chose* ou de *Lac aux dames*).

Il est un ensemble de films qui paraissent relever fortement du genre adaptation et former une sorte de série spécifique : il s'agit des films interprétés par Harry Baur. Dans ces films, les marques habituelles du genre sont présentes, mais s'y ajoute le fait que l'interprétation d'un personnage du patrimoine littéraire est prise en charge par un acteur alors au sommet de sa popularité. On verra donc Harry Baur en David Golder (*David Golder*), en M. Lepic (*Poil de Carotte*), en Maigret (*La Tête d'un homme*), en Tarass Boulba (*Tarass Boulba*), en Jean Valjean (*Les Misérables*), en Hérode (*Golgotha*), en empereur Rodolphe II (*Le Golem*), en Volpone (*Volpone*).

Au début de la seconde version de *Poil de Carotte* de Julien Duvivier, le nom de Jules Renard apparaît bien nettement au générique, ainsi que la mention du personnage (M. Lepic) et de son interprète (Harry Baur). Puis un long et complexe plan-séquence nous fait assister, au rez-de-chaussée de la maison des Lepic, à l'entrée du personnage (par un escalier intérieur), à sa déambulation muette accompagnée des commentaires de Mme Lepic (hors-champ jusqu'à la fin du plan, qui la recadre), à la sortie de ce corps massif surmonté d'un visage fermé, bougon.

Le plan suivant nous fait entendre, d'abord hors-champ, la fameuse définition

de la famille de Jules Renard, « réunion sous le même toit de personnes qui ne peuvent pas se sentir », censée avoir été écrite par Poil de Carotte dans une rédaction.

On voit comment le film sollicite le spectateur tout à la fois dans la référence à Jules Renard et dans le spectacle de Harry Baur en M. Lepic. Pour plus de détail, voir plus haut.

#### **1.4. Quelques remarques sur les adaptations dans les années soixante**

On observe la continuation des séries inspirées de la littérature populaire, prolongées notamment avec les *Fantômas* d'André Hunebelle. Mais, dans les années soixante, les textes de Souvestre et Allain ne sont plus guère présents dans les consciences, et ce sera le couple formé par Jean Marais et Louis de Funès qui assurera l'effet série aux yeux du public.

En revanche, les films inspirés de Peter Cheney et de son héros Lemmy Caution, interprété avec une désinvolture soigneusement dosée par l'acteur américain Eddie Constantine, fonctionnent mieux comme « doublures » de ces romans de série noire semi-parodiques.

Les cinéastes de la Nouvelle Vague vont faire subir aux auteurs anglo-saxons qu'ils adaptent un traitement beaucoup plus radical : transposés dans une France résolument moderne, interprétés par de jeunes acteurs nouveaux venus, alliant la liberté du récit, l'insolence des dialogues et l'amoralisme des situations, les films adaptés de Stanley Ellin (*À double tour*, Chabrol, 1959), David Goodis (*Tirez sur le pianiste*), Patricia Highsmith (*Plein soleil*), Keen (*Les Félics*), Hitchens (*Bande à part*), William Irish (*La Mariée était en noir*), Lionel White (*Pierrot le fou*), Nicolas Blake (*Que la bête meure*, Chabrol, 1969) constituent une sorte de série cinématographique comparable à la série dessinée par M. C. Ropars pour les années trente, mais se substituant plus nettement aux œuvres – d'ailleurs peu connues du public pour la plupart – de la non-série littéraire dont ils sont issus. Le genre « films de gangsters » sera, lui, pris en charge de manière bien plus délibérée par José Giovanni et Jean-Pierre Melville (*Le Trou*, *Le Doulos*, *Le Deuxième souffle*).

La pratique de l'adaptation irrespectueuse ou désinvoltée affecte également des œuvres prestigieuses, elle est une alternative divertissante aux adaptations patrimoniales (*La Princesse de Clèves*). Elle constitue aussi une sorte de

marque d'auteur en ces années où il s'agit presque systématiquement de s'imposer comme tel. Ainsi de *Lamiel* et de *De l'amour* de Jean Aurel, d'après Stendhal, transposés dans les années soixante, plus proches des comédies de Michel Deville, Nina Companeez ou Philippe de Broca que de l'auteur de *La Chartreuse de Parme*, ou même des *Liaisons dangereuses 1960* de Roger Vadim et Roger Vailland.

Cependant un certain type d'adaptation témoigne du souci d'allier la déférence au texte source, dont on s'efforce de conserver la hauteur de vue et l'intensité stylistique, à un véritable travail d'écriture cinématographique. Alexandre Astruc avait donné l'exemple en marquant de son écriture *Le Rideau cramoisi* (1952) de Barbey d'Aurevilly et *Une vie* de Guy de Maupassant. Suivant cet exemple, ainsi que celui du Bresson de *Journal d'un curé de campagne* (d'après Bernanos, 1950) ou, pour remonter encore plus loin, celui de Jean-Pierre Melville avec *Le Silence de la mer* (d'après Vercors, 1947-1948), des cinéastes vont s'engager délibérément dans la pratique du « cinéma impur » prôné par André Bazin : *Léon Morin prêtre*, *Mouchette*, *Éducation sentimentale* accompagnent *Thérèse Desqueyroux*, *Le Feu follet*, *Le Mépris*, *Suzanne Simonin - La Religieuse de Diderot*, *Jules et Jim*, *La Vieille dame indigne*.

Ces adaptations constituent bien des réécritures, moins respectueuses de la lettre ou même de l'esprit des œuvres sources que de leurs exigences esthétiques. Mais les recherches formelles qu'elles suscitent les rapprochent, à cette époque, de films réalisés par des cinéastes travaillant en étroite collaboration avec des écrivains ou par des écrivains : on pense bien sûr à Alain Resnais et à ses collaborations avec Marguerite Duras (*Hiroshima mon amour*), Alain Robbe-Grillet (*L'Année dernière à Marienbad*), Jean Cayrol (*Nuit et brouillard*), à Peter Brook et Marguerite Duras (*Moderato Cantabile*), à Jean-Daniel Pollet et Philippe Sollers (*Méditerranée*), à Alain Robbe-Grillet et Marguerite Duras en tant que cinéastes, à Chris Marker (*La Jetée*), etc.

Ces œuvres brouillent si bien les frontières avec les adaptations que *Hiroshima mon amour*, scénario original, a pu être identifié, au moment où il était question de l'inscrire au programme d'un baccalauréat, comme l'adaptation d'un récit de Marguerite Duras.

Un genre spécifiquement français – nous n'en voyons pas d'équivalent,

quantitativement, dans d'autres cinématographies – s'est ainsi mis en place et développé, le genre « film littéraire » (ou « Marien-barbe », si l'on se réfère à l'appellation irrévérencieuse d'un critique de l'époque). Le « littéraire » s'affiche dans la présence d'un texte très écrit, donné à lire ou à entendre selon un mode de diction volontiers sophistiqué, voire ostentatoire, ainsi que dans des formes narratives complexes. Le recours à des comédiens venus du théâtre est fréquent, et il est symptomatique de retrouver, par exemple, Emmanuelle Riva, « découverte » par Resnais pour *Hiroshima mon amour*, dans *Thérèse Desqueyroux* et *Léon Morin prêtre*. Mais l'écriture cinématographique ne le cède en rien au littéraire, dans ces œuvres, et c'est ce qui assure cet effet de dédoublement textuel qui nous paraît caractériser le genre.

L'adaptation, si on l'envisage comme genre, n'est pas un genre qui évolue mais qui se manifeste par des avatars ; ce n'est pas un genre qui se caractérise par des contenus ou des traits formels, mais par diverses manières de marquer un rapport à la littérature, rapport d'assujettissement ou d'affranchissement, rapport d'hommage ou d'irrespect, rapport inscrit dans un régime narratif et spectaculaire faisant éprouver des effets de dédoublement : dédoublement acteur/personnage (qui ramène de ce fait l'acteur de cinéma vers ses origines théâtrales et en fait pleinement un interprète), dédoublement sériel (renvoyant au sentiment de l'existence de genres parallèles et éventuellement complémentaires ou indépendants), dédoublement de l'écriture (mais dans ce dernier cas, l'adaptation constituerait une sous-catégorie du « film littéraire »), dédoublement d'auteur.

C'est peut-être ce rapport du cinéma avec la littérature qui est spécifiquement français.

À titre indicatif, et pour permettre au lecteur de prolonger la réflexion, voici une liste très sélective d'adaptations tournées dans les années trente et soixante.

## **1.5. Liste indicative d'adaptations des années trente et soixante**

### ***1930-1938***

1930 : *Jean-de-la-lune* (Choux/Achard).

1931 : *David Golder* (Duvivier/Némirovski), *Le Mystère de la chambre*

*jaune, Le Parfum de la dame en noir* (L'Herbier/Leroux), *Le Rêve* (de Baroncelli/Zola), *Marius* (Korda/Pagnol), *La Chienne* (Renoir/LaFouchardière et Mouzy-Eon).

1932 : *Les Croix de bois* (Bernard/Dorgelès), *La Nuit du carrefour* (Renoir/Simenon), *Poil de Carotte* (Duvivier/Renard), *Boudu sauvé des eaux* (Renoir/Fauchois), *Fanny* (Pagnol).

1933 : *La Dame de chez Maxim's* (Korda/Feydeau), *Ciboulette* (Autant-Lara/Flers et Croisset), *La Tête d'un homme* (Duvivier/Simenon).

1934 : *Les Misérables* (Bernard/Hugo), *Lac aux dames* (Allégret/Baum), *Liliom* (Lang/Molnar), *Angèle* (Pagnol/Giono).

1935 : *Crime et châtiment* (Chenal/Dostoïevski), *La Bandera* (Duvivier/Mac-Orlan), *Golgotha* (Duvivier).

1936 : *La Terre qui meurt* (Vallée/Bazin), *Les Amants terribles* (M. Allégret/Coward), *Sous les yeux d'Occident* (M. Allégret/Conrad), *Le Roman d'un tricheur* (Guitry), *Les Bas-fonds* (Renoir/Gorki), *Samson* (Tourneur/Bernstein), *Tarass Boulba* (Brachart/Gogol), *Le Golem*.

1937 : *Faisons un rêve* (Guitry), *L'Homme de nulle part* (Chenal/Pirandello), *Gueule d'amour* (Grémillon/Beucler), *Regain* (Pagnol/Giono), *Claudine à l'école* (De Poligny/Colette), *Pépé le Moko* (Duvivier/Ashelbé).

1938 : *Les Disparus de Saint-Agil* (Chritian-Jaque/Véry), *La Femme du boulanger* (Pagnol/Giono), *Le Quai des brumes* (Carné/Mac-Orlan), *Le Petit Chose* (Cloche/Daudet), *Hôtel du Nord* (Carné/Dabit), *Quadrille* (Guitry), *La Bête humaine* (Renoir/Zola).

1939 : *Volpone* (Tourneur/Ben Johnson).

## **1960-1968**

1960 : *Le Capitain* (Hunebelle/Zevaco), *Plein Soleil* (Clément/Highsmith), *Le Trou* (Becker/Giovanni), *Tirez sur le pianiste* (Truffaut/Goodis), *Le Capitaine Fracasse* (Gaspard-Huit/Gautier).

1961 : *Le Président* (Verneuil/Simenon), *La Princesse de Clèves* (Delannoy/de La Fayette), *Léon Morin prêtre* (Melville/Beck), *Lemmy pour les dames* (Borderie/Cheney).

1962 : *Jules et Jim* (Truffaut/Roché), *Procès de Jeanne d'Arc*

(Bresson/minutes du procès), *La Guerre des boutons* (Robert/Pergaud), *Un singe en hiver* (Verneuil/Blondin), *Le Caporal épinglé* (Renoir/Perret), *Éducation sentimentale* (Astruc/Flaubert), *Thérèse Desqueyroux* (Franju/Mauriac).

1963 : *Le Doulos* (Melville/Vial-Lesou), *Le Feu follet* (Malle/Drieu La Rochelle), *Les Tontons flingueurs* (Lautner/Simonin), *Le Mépris* (Godard/Moravia).

1964 : *Les Félines* (Clément/Keene), *Bande à part* (Godard/Hitchens), *Week-end à Zuydcoote* (Verneuil/Merle), *De l'amour* (Aurel/Stendhal), *Fantômas* (Hunebelle).

1965 : *La Vieille dame indigne* (Allio/Brecht), *La 317e section* (Schoendoerffer), *Pierrot le fou* (Godard/White), *Compartiment tueurs* (Costa-Gavras/Japrisot), *Fantômas se déchaîne* (Hunebelle/Allain).

1966 : *Le deuxième souffle* (Melville/Giovanni), *Fantômas contre Scotland Yard* (Hunebelle/Allain et Souvestre).

1967 : *Mouchette* (Bresson/Bernanos), *Belle de jour* (Bunuel/Kessel), *Suzanne Simonin - La Religieuse de Diderot* (Rivette/Diderot), *Lamiel* (Aurel/Stendhal).

1968 : *La Mariée était en noir* (Truffaut/Irish).

1969 : *Que la bête meure* (Chabrol/Blake).

## 2. Formes d'écritures de l'Histoire : l'exemple de John Ford

John Ford disait préférer ses adaptations littéraires aux westerns qui ont pourtant fait sa notoriété. Les années 1940-1941 furent particulièrement fastes, à cet égard : *Graps of Wrath* (*Les Raisins de la colère*, d'après J. Steinbeck, 1940), *The Long Voyage Home* (*Hommes de la mer*, d'après O'Neill, 1940), *Tobacco Road* (*La Route du tabac*, d'après E. Caldwell, 1941), *Qu'elle était verte ma vallée* (d'après Llewelyn, 1941). Ces adaptations sont pour lui des tremplins pour le développement de motifs qui lui sont chers : les valeurs familiales et les dangers qui menacent l'intégrité et l'unité des familles (et des petites communautés), le motif de la Terre promise et des obstacles ou déceptions qui assaillent sans relâche ceux qui errent en quête de ce havre inatteignable, le retour périodique des malédictions liées à la misère (les

Irlandais, les ouvriers agricoles de la Grande Dépression, les mineurs du Pays de Galles, les Cheyennes), les valeurs de dignité, d'amitié, de fraternité, voire de sacrifice qui parfois cimentent la vie communautaire. Mais c'est moins le travail d'adaptation portant sur une œuvre précise qui nous intéresse ici qu'un travail plus diffus et plus vaste d'écriture s'exerçant tout à la fois sur les grands récits historiques et sur les grands textes littéraires fondateurs des représentations de l'Histoire des États-Unis.

Il est d'observation courante que les quelque cent quarante films de John Ford ont, de 1917 à 1966, pratiquement embrassé toute l'Histoire des États-Unis, de la guerre d'Indépendance (*Drums along the Mohawk*, 1939) à la Grande Dépression des années trente, des guerres indiennes à la Deuxième Guerre mondiale, de la guerre de Sécession à la guerre 1914-1918. Cependant, d'un film à l'autre, et parfois même au sein d'un même film, l'écriture de l'Histoire n'est pas uniforme, pas unifiée ; elle est comme partagée entre divers régimes narratifs et représentatifs, tendue entre des tonalités divergentes. L'analyse de l'écriture composite de Ford, l'un des fondateurs du cinéma classique hollywoodien et, par conséquent, d'un certain type de représentation de l'Histoire de son pays, ainsi que la proposition de Peter Wollen (« Nous avons besoin de comparaisons avec des auteurs venant d'autres arts : Ford avec Fenimore Cooper, par exemple, ou Hawks avec Faulkner ») exploitée par Neil Sinyard nous amènent à suggérer brièvement une confrontation de cette écriture avec celles des trois fondateurs du roman américain et, par conséquent, des représentations de l'Histoire de leur pays : Fenimore Cooper, Mark Twain et Nathaniel Hawthorne.

## **2.1. Ford avec Fenimore Cooper**

Avec Fenimore Cooper, l'Histoire s'écrit via l'épopée, la geste héroïque. C'est le régime du cycle : celui de Bas-de-Cuir (cinq romans, dont *Le dernier des Mohicans*, 1826, et *La Prairie*, 1827), celui dit « de la cavalerie » chez Ford (trois films, *Fort Apache - Le Massacre de Fort Apache*, 1948, *She Wore a Yellow Ribbon - La Charge héroïque*, 1949 et *Rio Grande*, 1950) auquel on pourrait ajouter un (voire plusieurs) cycle John Wayne, ainsi qu'un cycle Henry Fonda et, peut-être, un cycle de la Marine. On y célèbre, sur des bases historiques, des exploits collectifs : conquête, peuplement, défense et

aménagements des territoires, construction de la Nation, mise en place et consolidation de l'ordre et des grandes valeurs. Des personnages types, conventionnellement caractérisés, y côtoient une figure emblématique, le héros américain, simple, viril, courageux (Gil Martin/Henry Fonda dans *Drums along the Mohawk*, Kirby York/John Wayne dans *Fort Apache*). Comme chez Fenimore Cooper, la figure du héros sera d'autant plus pure qu'il est seul, sans femme, chaste : voir Kirby York encore, l'un des héros les plus « droits » de Ford ; c'est lui qui célébrera la geste de la cavalerie, sur un mode résolument épique, à la fin de *Fort Apache*. Mais l'on peut songer aussi au motif récurrent de l'épouse ou de la fiancée perdue, historiquement inauguré par Abraham Lincoln en personne (*Young Mister Lincoln – Vers sa destinée* –, 1939) et continué avec *She Wore a Yellow Ribbon*, *The Horse Soldiers – Les Cavaliers* –, 1959, etc.). Le héros fordien se consacre corps et âme à la réalisation de cette utopie : le Nouveau Monde, l'Amérique. Et les œuvres ne célèbrent pas seulement les hommes et leurs exploits, elles exaltent la beauté des paysages, la majesté des sites, la sauvagerie des premiers habitants, la rustique fragilité des premières constructions. À l'instar des romans de Fenimore Cooper, les films de Ford (certains de ses westerns en tout cas) peuvent paraître partagés entre la nostalgie de la « frontière » ouverte, des terres libres, de la sauvagerie (*wilderness*) pure et le besoin d'ordre et de sécurité, l'admiration pour les pionniers bâtisseurs, la confiance dans les valeurs du progrès. Lorsqu'il s'empare du personnage mythique de Wyatt Earp (*My Darling Clementine – La Poursuite infernale* –, 1946, avec Henry Fonda), c'est pour en faire un héros porteur et fondateur, au sein de la ville de Tombstone, des valeurs fondamentales de la démocratie américaine. Les adaptations des récits relatant le célèbre règlement de comptes à OK Corral et les itinéraires sinueux de Wyatt Earp et de Doc Holliday sont nombreuses et fort contrastées : elles ont donné le *Gunfight at the OK Corral* de John Sturges (1957) avec Burt Lancaster et Kirk Douglas comme le *Wyatt Earp* plus qu'ambigu de Lawrence Kasdan, avec Kevin Costner, le film de Ford déjà cité comme *L'Homme aux colts d'or* d'Edward Dmytryk (1959), avec un Henry Fonda bien différent de celui de Ford et qui annonce celui de Sergio Leone dans *Il était une fois dans l'Ouest* (1969). Adapté du roman de Oackley Hall, *Warlock* (Passage du Nord-Ouest, 1958, 2010 pour la traduction française), le film de Dmytryk démythifie la légendaire ville de Tombstone – devenue foire d'empoigne vouée aux plus sordides intérêts – ainsi que la figure de Wyatt Earp, sorte de tueur à gages

enrôlé par les notables pour ramener l'ordre. Des questions comme celles de l'héroïsme, de la Loi ou de l'état de droit ne cessent d'y être problématisées.

Mais revenons aux motifs communs à F. Cooper et J. Ford, ils ne sont pas des moindres. Celui des couples métissés (une Blanche, un Indien), par exemple, et celui, surtout, des Indiens, amis, compagnons, chefs admirés ou ennemis, acharnés et sanguinaires. *Drums along the Mohawk*, qui se déroule vers 1775, durant la guerre d'Indépendance, reprend en gros la situation du *Dernier des Mohicans*, qui se déroule en 1757, durant le conflit franco-anglais. Le héros doit y affronter des tribus indiennes soulevées par des ennemis blancs (*tories* chez Ford, français chez Cooper).

Dans ses modalités visuelles, l'écriture épique de l'histoire prend ses sources dans la peinture, la statuaire, le cinéma épique (Eisenstein, par exemple). Elle « monumentalise » les paysages, use des contre-plongées expressivement éclairées sur fond de ciel nuageux, statue le héros (Lincoln, le sergent Rutledge dans *Le Sergent Noir*, 1960) ou magnifie son exploit dans des plans tableaux emblématiques. La course de Gil Martin pour trouver des renforts fait d'abord fugacement songer à celle d'Horace fuyant les Curiace – Gil est poursuivi par trois Indiens – puis, par sa durée, à la bataille de Marathon : elle se clôt sur la silhouette du héros se détachant sur l'horizon embrasé par le soleil levant. Michael Mann trouvera de semblables accents épiques en filmant les courses de Daniel Day Lewis et de ses compagnons dans sa belle adaptation du *Dernier des Mohicans*. *Drums along the Mohawk* est le premier film en couleurs de John Ford : il en use de manière très stylisée, pour élaborer, comme l'exprime très justement Jacques Lourcelles, une « peinture des origines de la nation américaine [...], une synthèse parfaite [...] entre l'historique et l'intemporel ».

## **2.2. Ford avec Mark Twain**

Neil Sinyard pointe de nombreux points communs entre les deux auteurs : usage du pseudonyme, double personnalité, anti-intellectualisme affiché, culture plus ou moins dissimulée, humour ravageur et sens du tragique, besoins de respectabilité bourgeoise le disputant à l'anarchisme profond et aux comportements « artistes », le plus souvent asociaux, attachement privilégié à un lieu tout à la fois naturel – donc intemporel et sauvage – et historique –

parcouru par les hommes (le Mississippi, Monument Valley), sentiments complexes, ambivalents à l'égard du Sud (objet des investissements affectifs les plus forts) et du Nord (dont ils reconnaissent les valeurs morales), regard évolutif sur les Noirs...

Avec Mark Twain, l'écriture de l'Histoire prend la forme de la chronique plus ou moins romancée. Twain interrompit la composition des *Aventures d'Huckleberry Finn* pour écrire des chroniques de voyage : *Old Time on the Mississippi* et *Life on the Mississippi*, en 1875 et 1883. Ses œuvres s'attardent sur la vie des petites gens et des communautés : activités sociales, querelles, vies simples et prosaïques traversées de violences brusques, de drames imprévus mais sans grandeur. Le réalisme descriptif domine (mœurs villageoises, pratiques commerciales, juridiques), alliant volontiers le grotesque au sérieux. Des films comme *Judge Priest*, 1934, *Le Soleil brille pour tout le monde*, 1953 – tous deux adaptés d'un même auteur, Irvin Cobb, visiblement inspiré par Twain –, *Steamboat round the Bend*, 1935, ou même *La Dernière fanfare*, 1958, évoquent irrésistiblement *Les Aventures d'Huckleberry Finn* et, surtout peut-être, *The Tragedy of Pudd'nhead Wilson* (Wilson Tête-de-Mou, 1894). Des filouteries quotidiennes à l'escroquerie caractérisée et au banditisme, des manœuvres juridiques et électorales à la manipulation politique, le tout sur fond de pudibonderie, d'intolérance et de racisme : ainsi se développent les villes et les villages américains. L'ordre et la vérité doivent inlassablement lutter contre la cupidité, la lâcheté et le préjugé.

Sinyard observe que Stoddard (James Stewart, dans *L'Homme qui tua Liberty Valance*, 1962) est, comme le Wilson de Twain, un «dude» (homme de l'Est), juriste affublé d'un surnom (« pilgrim »), forcé de se plier à des travaux dégradants avant de faire reconnaître la Loi et d'accéder au leadership. Amère victoire, cependant, puisqu'elle se paie de la disparition de la liberté, ou plus précisément de ce qu'il y avait d'énergie libre dans l'anarchie originelle : « Il est merveilleux qu'on ait découvert l'Amérique ; il serait plus merveilleux encore qu'on l'eût manquée » (*Journal de Wilson Tête-de-Mou*).

Dans ses aspects twainiens, l'œuvre de Ford offre du peuple américain (petit et moyen) une image contrastée : ivrognerie et droiture, poltronnerie et courage, bassesse et dignité, en d'incessants échanges et de continuels renversements. La caractérisation grotesque domine, Ford semblant bien inspiré par le théâtre vaudevillesque et la caricature. En ce sens, les cavaliers de *Fort Apache*

diffèrent peu des personnages de *Judge Priest*, sans parler des femmes (voir les piaillantes épouses d'officiers dans *Le Sergent noir*) ou des nègres (la morphologie et les attitudes de Stepin Fetchit dans *Judge Priest* et *Le Soleil brille pour tout le monde* font songer au personnage d'Horace, compagnon de Clarabelle, dans les *comic strips* du Disney des années trente).

Mais, tout autant que les trognes et les dégaines, ce sont les mots, les accents et les voix, en un mot la langue, qui apparentent les écritures de Twain et de Ford. Mark Twain, balayant la rhétorique du roman classique issu d'Europe, écrit comme l'on parle, s'efforce de transcrire l'extraordinaire diversité des parlures de l'Amérique profonde, y compris celle des Noirs. Et nombre de films de Ford offrent une véritable partition langagière, un témoignage de l'évolution linguistique et sociolinguistique au sein de certaines régions ou de certaines catégories sociales : comparer le parler de Stepin Fetchit à celui de Woody Strode dans *Le Sergent noir*, par exemple.

### 2.3. Ford avec Nathaniel Hawthorne

C'est moins de l'auteur de *La Lettre écarlate* (1850) que nous rapprocherons de Ford, que de celui des *Contes et Récits*, composés entre 1827 et 1836, contes « historiques », selon Pierre-Yves Pétilon, visant non pas à reconduire une quelconque rhétorique patriote, mais à « re-raconter la légende dorée de la nation américaine – sa geste d'Épinal, son Roncevaux, son Valmy –, en lui donnant une inflexion subtilement autre, mais dont l'effet est de déconstruire le processus par lequel cette légende s'est (ou a été) subrepticement imposée, au point de passer pour l'histoire elle-même... ».

Il est d'emblée troublant de lire *Ethan Brand* et de constater que ce personnage porte le même prénom que le personnage interprété par John Wayne dans *The Searchers* (*La Prisonnière du désert*, 1956 : dans le roman d'Alan Le May dont le film est adapté, il s'appelle Amos). Or, au début du récit, Brand revient d'une quête couronnée de succès, celle du Péché sans Pardon :

« C'est ainsi qu'Ethan Brand était devenu un démon. Il avait commencé à l'être dès l'instant où sa nature morale avait cessé de s'élever au même rythme que son intellect.

Et maintenant, au sommet de son effort et de son développement, pareil à la fleur éclatante et splendide, au fruit juteux et exquis du labeur de toute

une vie, il avait produit le Péché sans Pardon. »

À rapprocher du retour de John Wayne au début de *La Prisonnière du désert* : Ethan est-il un revenant ? a-t-il traversé l'Enfer ? est-il habité par la haine ?

La plupart des contes de Hawthorne se tournent vers le passé et sont des récits de remords et de culpabilité, tendus vers le rachat. Ils éclairent des zones d'ombre de l'Histoire, occultées par la légende officielle. Ainsi de *La sépulture de Roger Malvin*, qui se déroule en 1725, juste après la bataille de Lovewell, longtemps célébrée comme un héroïque désastre, puisque les Anglais, conduits par le Capitaine Lovewell, durent battre en retraite devant les Indiens, laissant de nombreux morts et trois blessés derrière eux. Hawthorne raconte comment un jeune blessé abandonne, à sa demande pressante, son compagnon plus âgé, épouse sa fille, dissimule aux yeux de tous la vérité, oublie la promesse faite au mourant de lui donner une sépulture, revient inconsciemment sur le lieu maudit où il tue par mégarde son propre fils.

Dans un court prologue, l'auteur laisse clairement entendre que son récit ramène au jour certaines circonstances laissées « judicieusement dans l'ombre » pour permettre à l'admiration inconditionnelle de se déployer devant la geste héroïque. L'ironie de ce prologue a pour effet de placer l'histoire à distance, de lui donner valeur d'apologue ou de parabole, procédé fréquent chez Hawthorne. Ce que l'on peut découvrir lorsqu'on revient sur les traces du passé et de l'Histoire : qu'à l'origine il y a toujours le sang, la mort, les massacres, avec leur cortège de bravoure, de lâchetés et d'oublis ; que la *wilderness*, loin d'être seulement un refuge contre la corruption de la civilisation, un site sacré, est aussi le lieu du chaos et de l'effroi ; que les ruses de la mémoire, individuelle et nationale, ne suffisent pas à effacer la vérité, au moins ancrée dans les remords. Reuben Bourne, comme Ethan Edwards dans *The Searchers*, est maudit pour avoir offensé les morts, plus encore que pour avoir trompé les vivants. Tous deux échangent peut-être leur salut contre une jeune vie, sacrifiée chez Hawthorne le puritain, épargnée chez Ford le catholique.

Déjà présente dans *Drums along the Mohawk* au travers de l'extraordinaire récit de bataille de Gil Martin – Gil que son épouse, inversant les rôles d'Orphée et Euridyce, a littéralement ramené d'entre les morts –, l'obsession d'un passé coupable ou honteux ne cesse d'envahir les films de John Ford jusqu'à *Cheyenne Autumn (Les Cheyennes)*, 1964). Dans *Drums along the*

*Mohawk* , la fin de la guerre d'Indépendance est ainsi placée dans la perspective des affrontements meurtriers qu'elle a suscités ; Gil revient de l'ombre, il rapporte, hagard, les horreurs du combat, la terreur et la jouissance de la tuerie, socle de la victoire finale. À la fin du film, alors qu'on hisse le drapeau américain, il ne sourit guère, « on a du travail à faire » sera son seul commentaire.

Ford re-raconte, lui aussi : l'épopée de Custer dans *Fort Apache* (sorte de « réponse » amère et désenchantée au panache de *La Charge fantastique* de Raoul Walsh en 1941, avec Errol Flynn), la guerre de Sécession dans *Les Cavaliers* (où l'on voit un officier nordiste, ingénieur des chemins de fer, forcé de détruire ce qu'il a contribué à construire : une gare, des voies ferrées, un train), l'ascension d'un homme politique (Lincoln, mais aussi Stoddard dans *L'Homme qui tua Liberty Valance* ), etc. Comme chez Hawthorne, les procédés d'« éloignement » de l'histoire (flash-back, récits enclavés, prologues et épilogues) ont pour effet de relativiser (le mot est faible) les « vérités » (qui était Thursday-Custer ? qui a vraiment tué Liberty Valance ?) et de mettre en évidence des zones d'ombre, voire des mensonges (on imprime la légende lorsqu'elle est plus flatteuse que la vérité). Dans *Le Sergent noir* , chaque flash-back est introduit par un changement d'éclairage à vue, le prétoire s'obscurcit, paradoxalement, comme si le moment de vérité était aussi le moment de l'ombre, ombre d'où surgissent les Noirs, les oubliés du 9<sup>e</sup> de cavalerie, les esclaves, affranchis ou non, les victimes de lynchages expéditifs, revendiquant alors leur place au sein de la nation. Ces procédés d'encadrement, ces effets de lumière délibérément artificielle soulignent le caractère exemplaire des histoires racontées, la permanence du passé dans le présent, le poids du narrateur sur le récit. Miniature, tapisserie : la scène ou le film est alors une leçon d'Histoire, somptueuse et amère.

L'écriture composite de Ford ne résout ni ne dépasse ses contradictions face à l'Histoire de son pays et à la manière d'en rendre compte avec le cinéma : elle les expose. Elle engage profondément leur auteur en chacun des termes de ses contradictions, affectivement et esthétiquement : dans la grandeur et la splendeur du mythe américain, dans la tendresse et la lucidité à l'égard du peuple américain, dans les abîmes maudits où mythe, tendresse et lucidité ne sont plus que vanités, où l'Histoire disparaît à force d'être réécrite.

### **3. D'une forme littéraire à une forme cinématographique : le tombeau (Chris Marker, Nanni Moretti, Theo Angelopoulos, Jean-Luc Godard)**

La fin du xxe siècle, qui fut aussi la fin du premier siècle du cinéma, engendra des sortes de tombeaux du cinéma : tombeaux littéraires (tels le *Damien* de Lucile Laveggi, inspiré de la vie et de la mort de Jean Eustache, ou *Ingrid Caven* de Jean-Jacques Schuhl, tous deux publiés chez Gallimard en 2000), tombeaux critiques (les deux « Hors-série » édités par les *Cahiers du cinéma* en avril et novembre 2000, « Aux frontières du cinéma » et « Le siècle du cinéma »), tombeaux cinématographiques enfin (*Histoire(s) du cinéma* de Godard).

Mais la notion de *tombeau* appliquée au cinéma est-elle pertinente ? Peut-être nous fournit-elle précisément, au-delà de la métaphore, un exemple significatif d'adaptation par le cinéma d'une forme littéraire.

#### **3.1. Tombeaux littéraires**

Le tombeau littéraire s'est constitué en genre poétique au milieu du xvie siècle, sous influences antiques et médiévales. Il s'inscrivait alors, et n'a jamais cessé de le faire depuis ce temps-là, dans un contexte artistique et politique bien spécifique. S'il s'agissait bien, comme pour les tombeaux consacrés à quelque personnage illustre (Henri IV, par exemple), d'honorer un grand disparu, un poète en l'occurrence (voir les *Tombeaux* de Du Bellay, en 1560, et de Ronsard, en 1586), il s'agissait aussi de faire reconnaître et de légitimer la fonction du poète en général, de célébrer la poésie et, éventuellement, les qualités et les mérites de ceux, seigneurs ou souverains, qui, par leur générosité et leur sensibilité aux choses de l'art, en permettaient et favorisaient l'épanouissement : « Le tombeau est un lieu où s'expriment et s'exhibent le statut de l'écrivain, ses rapports à l'idéologie, au pouvoir, plus généralement à l'institution », écrit Dominique Moncond'hui.

Qu'est-ce qui caractérise un tombeau poétique ? Nous insisterons brièvement sur deux points.

Le tombeau poétique est un monument. À l'instar du tombeau réel, il combine fréquemment l'architecture, le texte (épitaphes, inscriptions, citations) et l'image (sculptures, portraits). Son érection ou sa composition sont souvent

liées à une cérémonie commémorative, à un manifeste d'école (*Tombeau de Théophile Gautier* en 1873), à une commande conjointe de monument et de recueil d'hommages (*Le Tombeau de Charles Baudelaire* en 1896, ou *Le Tombeau d'Edgar Poe* commandé à Mallarmé alors qu'on érigeait un monument en l'honneur du poète aux États-Unis). Elles peuvent aussi constituer une affirmation, voire une protestation d'existence au regard d'une communauté (tombeaux des poètes de la Résistance assassinés : Aragon, *Les Poètes* ). En tant que genre poétique, le tombeau a connu des éclipses (au XVIII<sup>e</sup> siècle, semble-t-il) et des mutations : tombeaux satiriques, livres composés par un « collectif » d'écrivains ou poème d'auteur isolé, expression de la révolte plutôt que de la soumission à l'ordre et à l'autorité (à partir du moment où l'écrivain gagne en autonomie), expression de l'isolement et de la marginalité, du repli sur la seule poésie et sur la communauté des poètes (Mallarmé). Quoi qu'il en soit, le tombeau, sous une forme toujours relativement solennelle, combine l'hommage individuel à un discours socialement et idéologiquement marqué.

Seconde caractéristique, le tombeau poétique est un lieu de rencontre entre deux écrivains. Son auteur y célèbre une figure, y dresse un hommage, ce qui passe par la composition d'un portrait, par des descriptions, par l'énumération des qualités du disparu, par des citations voire du pastiche (voir *Le Tombeau de Charles Baudelaire* – « ...la bouche / Sépulcrale d'égout bavant boue et rubis... » – ou encore l'*Hommage* à Verlaine de Stéphane Mallarmé dans les *Poésies* ). Mais il affirme aussi une filiation, un lien entre le mort et les vivants, le vivant poète énonciateur surtout qui, par son discours, se situe par rapport au disparu, à son art, à son esthétique, à ses relations au monde et à la société. L'auteur du tombeau s'approprie la parole, y compris celle du mort dont il assure plus ou moins la succession, en son nom et au nom de la communauté qu'il représente.

### **3.2. Tombeaux cinématographiques**

Existe-t-il des tombeaux cinématographiques ?

Un seul film, à notre connaissance, se désigne explicitement en tant que tel : *Le Tombeau d'Alexandre* de Chris Marker (1993). Mais il ne s'agit pas ici de tenter un recensement. Plutôt de visiter quelques films, tous proches des années 2000 (ce n'est certainement pas un hasard) et qui paraissent bien relever du

genre « tombeau cinématographique » en ce qu'ils sont des tombeaux de cinéastes (et peut-être du cinéma), à l'instar des tombeaux poétiques qui sont des tombeaux de poètes, et des tombeaux musicaux (apparus au XVII<sup>e</sup> siècle) qui sont des tombeaux de musiciens. Ces œuvres présentent des analogies, ce sera notre hypothèse, mais différent par ailleurs de tout ce qu'on peut rattacher à l'hommage ou à la célébration des figures illustres de l'Histoire en général (voir, par exemple, les *biopics* hollywoodiens, ou biographies de grands hommes).

Nous évoquerons donc quatre films, selon leur ordre chronologique de sortie

:

*Le Tombeau d'Alexandre*, déjà nommé, qui se présente explicitement comme tombeau d'Alexandre Medvedkine, cinéaste soviétique né en 1900, mort en 1989, et que Chris Marker fit découvrir en France au début des années soixante-dix avec le film qui reste le plus célèbre de cet auteur : *Le Bonheur* (1934).

*Journal intime* de Nanni Moretti (1994), qui consacre la fin de son premier « chapitre » (« Sur ma Vespa ») à Pier Paolo Pasolini, assassiné en 1975, et à une visite de sa tombe à Ostie.

*Le Regard d'Ulysse* de Theo Angelopoulos (1995), qui s'ouvre sur une évocation des frères Manakis, lesquels filmèrent les premières vues cinématographiques grecques en mai 1905. Milton Manakis réalisa des films de type ethnographique ainsi que des bandes d'actualité et des documentaires sur les guerres balkaniques puis sur la Première Guerre mondiale. Une part importante de ses films est considérée comme perdue parce qu'il les conservait à l'état de négatifs non développés et que la formule des révélateurs adéquats à ces films est oubliée. Quelques bandes ont été sauvées. *Le Regard d'Ulysse* conte l'odyssée d'un cinéaste américain d'origine grecque en quête des bobines perdues et de la formule qui permettra de les « révéler » et de retrouver ainsi le regard premier du cinéma sur la Grèce. Par ailleurs, une scène du film montre le cinéaste porter, avec son ami et sur fond de ruines, un toast à de grands disparus : Murnau, Dreyer, Welles, Eisenstein.

*Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard (1998), film en 8 épisodes, coffret de 4 livres, autre coffret de 4 cassettes vidéo puis de DVD, évoque bien plus de figures disparues (auteurs, acteurs, producteurs) que de cinéastes vivants.

Deux observations préalables à propos de ces œuvres :  
de 1993 à 1998, on semble glisser du tombeau d'un cinéaste (Medvedkine, Pasolini) au tombeau du cinéma. Nous y reviendrons ;  
ces quatre films se présentent sous des formes très différentes : un film-lettre, un film-journal intime, une fiction sous les auspices du mythe, un essai à la première personne. La forme tombeau, à supposer qu'elle existe, transcenderait donc ces formes instituées ou, tout au moins, les travaillerait de l'intérieur. En effet, si ces œuvres sont bien à notre sens des tombeaux, c'est parce qu'elles se configurent selon trois formes.

### *Monuments*

Ce sont des monuments architecturalement conçus pour contenir et exhiber des noms, des images et des hommages concernant des cinéastes disparus, et s'inscrire ainsi dans un processus de deuil et de filiation (parfois problématique, comme nous le verrons).

Monuments en effet :

les six lettres adressées par Chris Marker à Alexandre Medvedkine en réponse à l'injonction télévisuelle du second au premier (« Tu devrais écrire un peu plus »/« Maintenant je peux t'écrire »), lettres de cinéma très rhétoriquement et également distribuées en deux parties intitulées « Le royaume des ombres »/« Les ombres du royaume » ;

les trois chapitres du *Journal intime* de Moretti, « Sur ma Vespa », « Les îles » et « Les médecins », les deux premiers visitant les ombres de Pasolini à Ostie, et de Rossellini à Stromboli (mais la présence de l'auteur de *Païsa* y est implicite : il n'est pas nommé) ;

l'odyssée filmée par Angelopoulos, itinéraire conduisant le personnage central et le spectateur, au gré de stations successives, au cœur de l'enfer, à Sarajevo, ville tombeau, cinémathèque tombeau d'où les survivants ne sortent qu'à la nuit tombante ;

les huit épisodes d'*Histoire(s) du cinéma* avec les cascades de titres et de sous-titres, les coffrets, l'agencement précieux des livres.

L'aspect monumental des œuvres est renforcé par les images documents et images monuments qui les parsèment : palais et statues démantelés, ruines

filmées en plans larges, parcourues de mouvements de caméra (Marker, Angelopoulos : chez ce dernier, notamment, la colossale statue couchée de Lénine), façades romaines, tombe (Moretti), images d'archives, plans de films célèbres, citations de toiles illustres (Godard). La solennité domine maintes séquences, engendrée par le texte et son énonciation (Marker, qui peut aussi manier l'humour, Godard surtout), et par la musique (montages sonores chez Godard, long recours au *Köln Concert* de Keith Jarrett chez Moretti, nappes symphoniques chez Angelopoulos).

### *Discours*

Les quatre films s'inscrivent dans des contextes historiques, économiques, politiques et esthétiques bien précis et tiennent un discours sur ces contextes.

Marker retrace l'itinéraire d'un homme qui a vu la Révolution de 1917 et a disparu juste avant de voir les effets de la Perestroïka. Et il en profite pour décrire l'enthousiasme, les illusions et les manipulations de la révolution soviétique, notamment en ce qui concerne les mensonges des images et les trahisons du cinéma. Trois figures émergent du récit : Dziga Vertov, qui a trahi « la vérité de la vie » du ciné-œil pour réaliser des films de propagande stalinienne ; Isaac Babel, écrivain martyr qui ne fit aucune concession au régime, arrêté en 1939, fusillé quelques mois plus tard (le film se révèle alors être un tombeau de Babel : le récit de son arrestation fait par sa femme, aux deux tiers du film, constitue un « climax » émotionnel) ; Medvedkine, sorte d'agent double représentant la foi en l'utopie communiste, ayant échappé, par force compromis, aux purges et aux procès ; ses films ont été néanmoins obstinément censurés par le régime et Marker scrute dans ses images des traces de son indépendance d'esprit. Mais *Le Tombeau d'Alexandre*, en fin de compte, ne se contente pas d'être le tombeau de Medvedkine, de Babel et du socialisme soviétique : il ensevelit (en 1993) « l'idée même d'utopie ».

Nanni Moretti, quant à lui, évoque dans son *Journal intime* la situation du cinéma italien (les salles fermées, le masochisme des films nationaux, la démission des critiques, leur soumission aux modes) ainsi que l'emprise de la télévision sur les imaginaires. Ce faisant, c'est bien la situation politique de l'Italie qui est visée puisqu'il se trouve que dans ce pays le sort du cinéma, le destin des médias et celui du gouvernement sont étroitement liés en la personne

de Silvio Berlusconi (les élections sont proches au moment de la sortie du film). Le visage de Pasolini, sa tombe, semblent renvoyer à un temps révolu où la pensée libre, l'intelligence provocatrice, l'expérimentation esthétique étaient encore diffusables.

Theo Angelopoulos conduit son « héros » de Grèce en Albanie, puis en Macédoine, en Bulgarie, en Roumanie, en Serbie, en Bosnie. L'itinéraire parcouru est également, du fait des retours en arrière, un itinéraire temporel : 1905 (les « Fileuses » vues par les frères Manakis), 1914, 1945, 1948 et 1950, 1994 enfin. Ascension et chute des régimes, retour périodique des guerres et des persécutions, impuissance croissante du cinéaste et du cinéma à retrouver le regard « primordial » des Manakis sur le monde, menace de renoncement total à tout regard, à toute survie de l'art.

Ces films sont bien des films de deuils, deuils d'artistes, deuils des pouvoirs de l'art cinématographique, deuil des utopies communistes ou démocratiques. Ces deuils s'expriment, comme dans nombre de tombeaux poétiques, au travers de figures, de schèmes ou de motifs mythiques, plus ou moins explicites. Nous en retiendrons deux, à titre d'exemples : celui du mythe des origines et celui de la descente aux enfers, que l'on retrouve dans chacun des films.

D'abord les origines idéalisées du cinéma : le regard innocent des frères Manakis en 1905 ; le cinéma « donné » par Medvedkine à la Révolution, en 1917, avec l'entreprise enthousiaste du ciné-train ; l'enfance de l'art et les « Lumière », en 1895 (Godard).

Puis c'est la descente aux enfers : le ciné-train révèle une Russie misérable, des paysans désemparés et craintifs dans les kolkhozes, des mineurs soumis à de terrifiantes conditions de vie ; l'ignorance supposée de Medvedkine ne résiste pas à cette épreuve, l'innocence du regard est à jamais perdue. Pour Godard, « ...la flamme s'éteindra définitivement à Auschwitz », le chapitre 3 de son film, « La monnaie de l'absolu », est une longue traversée des enfers de la guerre et des camps où l'on achève de désespérer du cinéma.

### *Hommages*

Ces films rendant hommage à un ou plusieurs cinéastes affirment tout à la fois une filiation et une distance.

Chez Chris Marker, les images de Medvedkine, les citations de ses films, les

paroles élogieuses prononcées par des témoins de son travail, par de jeunes étudiants cinéastes ou par Marker lui-même se confrontent à un discours critique, fait lui aussi de mots et d'images, plus que dubitatif quant aux compromissions de l'auteur du *Bonheur* avec le régime stalinien et même quant à sa foi en l'utopie communiste. Marker, cinéaste de gauche, cinéaste du témoignage documentaire (*Le Joli mai*) et de la fiction poétique et militante (*La Jetée*), cinéaste libre de tout assujettissement à un pouvoir politique et visiblement fasciné et horrifié par les effets de la puissance stalinienne, exploite la forme « épistolaire » de son film pour affirmer, très fortement et non sans narcissisme, son « je » face au « tu » de son destinataire. Par moments, le film semble davantage instruire un procès, avec appel à témoins, preuves et contre-preuves, que dresser un panégyrique. Sans aller jusqu'à évoquer *Un cadavre*, tombeau négatif édifié par les surréalistes à la « mémoire » d'Anatole France, on se doit de souligner l'ironie d'un titre évoquant un Alexandre qui n'eut apparemment rien d'un conquérant et un tombeau dont le prestige est bien finalement ramené à son auteur.

Chez Moretti, on glisse de la mort (de Pasolini, du cinéma italien) à la résurrection (de Moretti, après son malheureux séjour chez les médecins). La vitalité corporelle, psychologique et artistique du « splendide quadragénaire » (c'est ainsi que le cinéaste se qualifie et se filme) s'affirme contre toutes les formes de mort (esthétique, intellectuelle, politique) qui menacent les Italiens et leur cinéma.

Angelopoulos, à défaut du regard innocent des origines, à défaut de pouvoir filmer l'infilmable, persiste à faire entendre une parole, à conter l'histoire d'un cinéaste, son alter ego, histoire-en-film paradoxale en ce qu'elle montre l'impossible du cinéma.

Impossible traduit en échec ancien, chez Godard, échec du cinéma à faire l'Histoire ou à en rendre compte. Mais c'est de cet échec que Godard tisse un ruban d'images et de sons somptueux, bâtit un tombeau du cinéma où son visage et sa voix ne cessent de s'imposer, un film qui se clôt par une sorte d'épithaphe renvoyant à ce qu'il *était* (et non à ce qu'il a été) :

« si un homme  
si  
un homme  
traversait

le paradis  
en songe  
qu'il reçût une fleur  
comme preuve  
de son passage  
et qu'à son réveil  
il trouvât cette fleur  
dans ses mains  
que dire  
alors  
j'étais cet homme ; »

### *Autoportraits*

On l'a deviné, ces quatre tombeaux, à l'instar de maint tombeau poétique, sont quatre autoportraits, et c'est ce qui rapproche ces œuvres si différentes (avec aussi la propension de leurs auteurs au discours...).

Face à ces deuils, ceux des cinéastes, celui d'une certaine idée du cinéma associée à une certaine idée de la société (la vérité 24 fois par seconde, l'utopie bazinienne d'un cinéma nous faisant plus profondément participer au réel), la filiation, tout en étant *de facto* exprimée dans et par les films, est problématisée. Ainsi, en dépit de ce qu'il doit à l'évidence à Vertov et Medvedkine (grands cinéastes du réel, du montage et de la fantaisie subjective, un alliage rare), Marker s'en démarque nettement, non sans mélancolie. Moretti, visitant la tombe de Pasolini (ce qu'il n'avait jamais fait, dit-il) se tait ; plus tard, parcourant les pentes du volcan tel Ingrid Bergman dans *Stromboli*, il ne nomme pas Rossellini. Le tombeau est aussi un lieu où l'on prend congé des morts pour s'en aller vivre sa vie.

L'art poétique que formulent fréquemment les tombeaux est ici largement négatif. Il esquisse néanmoins une mission : garder quelque énergie pour lutter, avec les images et les sons, contre les mensonges et les omissions des images et des sons ; manifester qu'on est encore là, en tant que cinéaste, au milieu des ruines, tel un survivant ou un spectre :

« Mémoire spectrale, le cinéma est un deuil magnifique, un travail de

deuil magnifié. Et il est prêt à se laisser impressionner par toutes les mémoires endeuillées, c'est-à-dire par les moments tragiques ou épiques de l'histoire » (Jacques Derrida).

Si la fin du xx<sup>e</sup> siècle voit la réalisation de tombeaux cinématographiques, c'est sans doute qu'à la différence des tombeaux poétiques ou musicaux qui, à notre connaissance, n'envisagent jamais la mort de la poésie ou de la musique, ils peuvent contenir le cinéma lui-même puisque celui-ci peut aujourd'hui concevoir sa mort totale, c'est-à-dire la mort des œuvres et du support des œuvres, mort représentée dans *Le Regard d'Ulysse* (les bobines), racontée dans *Le Tombeau d'Alexandre* (les films perdus de Medvedkine), mise en acte dans *Histoire(s) du cinéma* (la vidéo et le montage numérique y vampirisant les images cinématographiques). En ce sens, les tombeaux cinématographiques sont moins métaphoriques que les tombeaux poétiques, plus proches des tombeaux réels, en ce qu'ils renferment bien un corps matériel voué à la décomposition, en ce qu'ils sont eux-mêmes des corps matériels voués à la décomposition. Cependant les cinéastes qui ont conçu ces tombeaux et qui s'y trouvent eux-mêmes enfermés se révèlent heureusement plus vivaces qu'on pourrait le penser. Tels les enterré(e)s prématuré(e)s d'Edgar Poe, ils reviennent en spectres agités, Marker en conjurateur, Moretti en splendide quadragénaire, Angelopoulos en survivant, Godard en créateur de métamorphoses, obstiné à continuer la lutte entre l'image (« elle est légère ») et le néant (« il est immensément lourd ») :

« Elle brille  
et il est  
cette épaisseur diffuse  
où rien  
ne se montre »

*Level Five* (Marker), *L'Éternité et un jour* (Angelopoulos), *Éloge de l'amour* (Godard), *La Chambre du fils* (Moretti) témoignèrent de la bonne santé de ces revenants du cinéma.

### *Post-scriptum*

1. Dans *La Fable cinématographique* (Seuil, octobre 2001), Jacques

Rancière consacre un beau chapitre au *Tombeau d'Alexandre*, « La fiction documentaire : Marker et la fiction de mémoire », où il évoque également *Histoire(s) du cinéma* de Godard. Les deux films sont confrontés : « Un tombeau contre un autre, un poème contre un autre ».

2. On peut considérer Romain Goupil comme une sorte de spécialiste du Tombeau : *Mourir à trente ans* en 1982 et *Lettre à L.* en 1994 constituent tout à la fois des adresses personnelles à un ami compagnon de route au sein de la Ligue communiste révolutionnaire en 1968 (Michel Recanati) et à une ancienne compagne mourante, et un constat souvent amer de l'échec des utopies face à un réel s'obstinant à l'insoutenable. Ce ne sont pas des tombeaux de cinéastes, à moins d'envisager le second film comme une sorte de tombeau de l'auteur en tant que cinéaste (car sa vitalité personnelle ne fait aucun doute), mais ils présentent avec les films que nous avons retenus de nombreux points communs.

#### **4. Des écrivains adaptent le cinéma : Soupault, Cendrars**

Si, dans le meilleur des cas, l'adaptation sert l'écriture cinématographique, l'inspire, la stimule, la relance, la renouvelle, elle sert aussi, en sens inverse, l'écriture littéraire. Nous laisserons de côté les novélisations, encore trop assujetties aux œuvres sources et qui représentent une sorte de degré zéro de l'adaptation, pour nous attarder sur des exemples d'écrivains qui nous semblent avoir effectivement opéré un travail d'adaptation d'œuvres ou d'extraits d'œuvres cinématographiques pour le bénéfice de leur travail littéraire. Un exemple très contemporain nous est offert par Tanguy Viel qui, dès son second récit, *Cinéma*, publié aux éditions de Minuit en 1999, opère une sorte de réécriture du *Limier (Sleuth)*, Joseph Mankiewicz, 1972). Ou, plutôt que de réécriture, devrait-on parler de transposition littéraire par l'entremise d'un narrateur qui raconte, re-raconte et commente à n'en plus finir le film de Mankiewicz autour duquel il semble avoir organisé sa vie et ses contacts sociaux. Le film est devenu support d'une sorte de logorrhée verbale, de discours obsessionnel qui, tout en manifestant sa fascination, son admiration pour l'œuvre, la détruit en s'y substituant et en dévoilant toutes les surprises soigneusement aménagées par le scénariste. D'un film qui mettait en scène une relation d'emprise entre deux hommes, Tanguy Viel fait le récit de l'emprise exercée par un film sur la conscience et la vie d'un narrateur littéralement

possédé par le cinéma.

Mais cette emprise du 7<sup>e</sup> art, observable chez nombre d'écrivains contemporains (outre Tanguy Viel, on peut songer à Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Christian Gailly, comme nous l'avons vu, et pour ne citer que quelques exemples), cette emprise donc remonte aux tous débuts du cinéma.

#### 4.1. Blaise Cendrars adapte *The Great Ziegfeld*

Le cinéma semble avoir tenu une grande place dans la vie, dans l'œuvre et dans l'imaginaire de Blaise Cendrars, du moins de 1916 (*La Fin du monde filmée par l'ange Notre-Dame*) jusqu'en 1936, puisque par la suite, c'est le « divorce » pour « incompatibilité d'humeur » déclarera-t-il à Michel Manoll en 1950. En fait, les rapports entretenus par Cendrars avec le septième art passent par trois étapes : d'abord la découverte, donnant lieu à des textes plus qu'enthousiastes, suivie d'un réel engagement dans la pratique du cinéma (écriture de scénarios, assistantat, réalisation de films) puis de la déception et du désenchantement. À cet égard, il partage le sort d'autres écrivains de sa génération (ou presque), tels Roger Martin du Gard, Paul Morand, Jean Giono ou Philippe Soupault, qui se sont diversement essayés au cinéma comme critique, scénariste ou metteur en scène, payant quelques succès de notables revers. Trois facteurs au moins expliquent ces déconvenues, par-delà la diversité des situations et des tempéraments de ces auteurs. D'abord, la difficulté à s'intégrer au milieu du cinéma, bien différent des milieux littéraires, et à passer d'une activité solitaire, la création poétique ou romanesque, à un travail collectif. Ensuite, le refus d'accepter les aspects matériels, toujours très contraignants, du cinéma : organisation du travail, investissements financiers et recherche du profit. Enfin, la confrontation entre des représentations idéalisées du cinéma, fondées sur une pratique de spectateur, au mieux de critique de films, et les réalités humaines, culturelles et concrètes de cet art impur.

C'est avec Abel Gance que Cendrars fait l'apprentissage du cinéma, dès 1917 à Nice. En 1918, il a figuré dans la fameuse scène du réveil des morts de *J'accuse*. En 1919, il est assistant de Gance sur le tournage de *La Roue*, qui le conduira de Nice au Mont-Blanc et lui permettra de faire ses premières armes en tant que cinéaste en réalisant une sorte de « *making of* » avant la lettre :

*Autour de « La Roue »*, images émouvantes des comédiens prises dans les coulisses du tournage. *Le Plan de l'Aiguille* porte en 1929 dédicace à Abel Gance. Il forme avec *Les confessions de Dan Yack* un roman en deux parties publiées séparément en 1929 et qui présente de troublantes analogies avec *La Roue*. Dans *Les Confessions de Dan Yack*, le richissime Dan Yack, devenu producteur de film par amour pour Mireille, se retire dans un chalet des Alpes avec un enfant adopté, tel Sisif avec Norma, l'orpheline, dans *La Roue*.

Mais il y a plus : durant les deux années de tournage de *La Roue*, la compagne de Gance, déjà malade, s'étiolé, telle Mireille devant la caméra du metteur en scène Lefauché, et, en dépit des bienfaits supposés du climat alpin, meurt peu après l'achèvement du film. Par ailleurs, Mireille et Norma, pour qui Dan Yack et Sisif constituent des figures paternelles, sont également intouchables. On multiplierait les rapprochements entre ces deux œuvres conçues parallèlement à partir de 1917-1919, où la littérature, le cinéma et la vie ne cessent d'interférer. Si Cendrars a été un peu scénariste, un peu accessoiriste, un peu « vice-metteur en scène », un peu chauffeur, un peu costumier, sur le tournage de *La Roue*, on peut penser qu'il y est essentiellement demeuré écrivain et qu'il a pu expérimenter là en quoi le cinéma pouvait nourrir son œuvre.

*Une nuit dans la forêt*, daté de mars 1925-mars 1927, a été publié en 1929. Entre-temps, Cendrars a passé près d'un an à Rome (1921-1922), où il a tourné *La Vénus noire*.

Selon Miriam Cendrars, c'est Jean Cocteau qui aurait proposé à Blaise, en 1920, de rejoindre la maison de production italienne Rinascimento en quête d'un cinéaste français. À Rome, il rencontre de sérieuses difficultés : équipe technique à maîtriser, maladie de la danseuse eurasienne Dourga, sa vedette, qui succombera à la fin du tournage, comme pour répéter la tragédie de *La Roue*. En 1921, un scandale financier conduit à la fermeture des studios de Rinascimento. Les copies de *La Vénus noire* auraient été détruites, selon Cendrars. Or Alain Masson a pu faire état de critiques du film, publiées en 1923, d'ailleurs très négatives (« ...un absurde mélange de scènes sans objet... »). C'est également en 1923 qu'un texte intitulé *La Perle fiévreuse* est publié en feuilleton dans cinq numéros successifs de la revue *Signaux de France et de Belgique*, à Bruxelles. Ce texte se présente comme une sorte de découpage technique en 850 plans, divisé en quatre parties, un prologue et un épilogue, la

deuxième partie étant intitulée *La Vénus noire* . Il s'agit d'un scénario rocambolesque mettant en vedette une « danseuse hindoue » nommée Rougha. On décèle les sources d'inspiration de Cendrars au relevé des noms de ses personnages secondaires : Fantômas, Nick Carter, Arsène Lupin, Gustave Lerouge, Conan Doyle, Maurice Leblanc, Rouletabille. L'ensemble oscille de fait entre pastiche et parodie de feuilleton criminel exotique et témoigne d'une certaine maîtrise du vocabulaire technique du cinéma : Cendrars jongle avec l'échelle des plans, les surimpressions et autres effets visuels. Mais ce ne sont peut-être là qu'effets de mots, si l'on en croit Gance qui estimait que Cendrars n'était nullement doué pour la technique. La publication de ce scénario montre le souci qu'a Cendrars de tirer parti de son travail d'écriture et la légende de la destruction des copies de *La Vénus noire* (jamais retrouvées) celui d'effacer les traces d'un échec.

Avec *Hollywood - La Mecque du cinéma* , Cendrars aborde le cinéma en tant que reporter. Il avait débuté dans cette carrière dès 1930 et publié notamment des « papiers » sur « l'affaire Galmot » (dans *Vu* ) et sur *Les Gangsters de la mafia* : 18 articles pour *Excelsior* en 1934 qui seront repris en volume sous le titre *Panorama de la pègre* . Cendrars tire du chapitre dixième de l'ouvrage (« Dans le pays basque ») un scénario, *Les Contrebandiers* (publié en 1995 dans l'*Anthologie du cinéma invisible* de Christian Janicot), destiné à Jean Vigo. Mais l'on sait que le cinéaste meurt prématurément en 1934, pendant que les producteurs défigurent son dernier film, *L'Atalante* . Philippe Soupault, lui aussi, avait écrit un scénario, *Le Cœur volé* (également reproduit dans l'*Anthologie du cinéma invisible* ), proposé à Vigo en 1933, et que celui-ci se serait engagé à tourner. Les textes de Cendrars et de Soupault sont très différents : dans *Les Contrebandiers*, Cendrars s'abandonne à son goût de l'anecdote rocambolesque, de la parodie (son héros contrebandier se nomme Ramuntcho) et de la couleur locale ; *Le Cœur volé* conte une errance parisienne fantastico-surréaliste. Cendrars se situerait plutôt du côté du *El Dorado* de L'Herbier(1921), Soupault du côté de *Un Chien andalou* de Bunuel et Dali (1929). Cependant tous deux ont un point commun : en 1933-1934, époque où les dialogues cinématographiques font l'objet de tous les soins des scénaristes, ils élaborent des scénarios de films muets ou quasi muets, par ailleurs bien éloignés de l'esthétique des films de Vigo et dont on peut douter que celui-ci les aurait tournés tels quels.

Le premier article sur « Hollywood 1936 » (ou « Les Secrets d'Hollywood

») paraît le 31 mai dans *Paris-Soir* , avec un dessin de Jean Guérin, ami retrouvé sur place. Neuf articles s'échelonnent du 31 mai au 13 juin, annoncés comme livrant « les secrets les plus profondément cachés de la cité des mirages », des « confidences singulières » et des « aveux brûlants ». C'est vraisemblablement Pierre Lazareff, alors directeur de *Paris-Soir* , qui envoie Cendrars à Hollywood où il séjournera une quinzaine de jours.

Le livre culmine dans les cinquième et sixième parties, consacrées au « sex-appeal ».

On sait que le récit de voyage à Hollywood, réel ou imaginaire, constitua dans les années trente en Europe une sorte de genre littéraire. Outre Cendrars, citons au moins Joseph Kessel (*Hollywood, ville mirage* , 1936) et Ilya Ehrenbourg (*Usine de rêves* , Gallimard, 1939). Dès 1929, le passage au parlant renforce l'impact du cinéma américain et de sa mythologie sur la culture et sur l'imaginaire européens. Michel Leiris note dans son Journal, en août 1929 :

« ... l'Amérique est en train de prendre la première place, dans tous les domaines. Le seul grand art vraiment populaire, à portée quasi universelle, est américain : cinéma, jazz (dont s'élabore actuellement la synthèse, sous les espèces du film sonore) [...] De toute manière, supériorité écrasante pour tout ce qui touche au spectacle. »

Georges Bataille publie la même année, dans le numéro 5 de *Documents* , un article intitulé *Hollywood* , annoncé comme le premier d'une série sur « les lieux de pèlerinage moderne » :

« Hollywood, en somme la ville pour faire sangloter ou rire aux larmes, la marchande de coups de revolver, d'empoisonnements et de pillage de banque et, en général, de tout ce qui fait circuler le sang. Hollywood est aussi le dernier boudoir où la philosophie (devenue masochiste) pourrait trouver les déchirements auxquels, enfin, elle aspire : en vertu d'une immanquable illusion il ne semble pas, en effet, qu'on puisse encore rencontrer ailleurs des femmes assez dénaturées pour paraître impossibles d'une façon aussi criante. »

Les stars sont pour Bataille objet de fascination érotique ambivalente :

« ... toute la terre leur jette l'argent pour qu'elles ne lui fassent pas faute, ainsi qu'autrefois cela se faisait aux statues des divinités ou des saintes : triste moyen de placer ce qui sauve le cœur dans un mirage

clinquant ».

Faire littérature du cinéma. D'une certaine manière, ces représentations du cinéma, dans leurs formes, contredisent les discours de Cendrars sur les pouvoirs du cinéma, que ceux-ci soient idéalisés (le cinéma c'est la Révélation, la révolution, l'Art total) ou diabolisés (c'est la Mort au travail). Le cinéma, en fin de compte, est d'abord un spectacle : il séduit, fascine, puis il nourrit l'écriture. Comme la femme ? Ce sont en effet des femmes qui symbolisent ou incarnent le cinéma, chez Cendrars : Louise Fazenda, Lilian Gish, Mireille, Pompon, Raymona. Elles réduisent l'homme à l'impuissance (voir Francis Scott Fitzgerald), pas l'écrivain. Et c'est bien l'écrivain, l'écriture, la littérature qui transmue la réalité prosaïque du travail dans les studios hollywoodiens (ou italiens) en mythes. L'épisode de la visite sur un plateau de la MGM au chapitre V de *Hollywood La Mecque du cinéma* est significatif à cet égard. Assistant au tournage d'une séquence de *The Great Ziegfeld*, Cendrars transpose en une page virtuose (p. 96 de l'édition Denoël), une figure filmique effectivement observable dans le film :

*La hantise d'un refrain de caf'conc'*

« Tout à coup une voix d'homme s'éleva et se mit à chanter un refrain sentimental de caf'conc', refrain que reprenaient les orchestres et les chœurs, tandis que sur le plateau un jeu compliqué de velums et de rideaux prestigieux glissaient sur leurs tringles, dévoilant peu à peu et tour à tour un gigantesque monument, une espèce de montagne truquée qui pivotait lentement sur sa base, en exposant à chacune de ses évolutions, progressivement, de nouvelles et de nouvelles cohortes de belles jeunes filles chantantes, des ensembles de danseurs et de danseuses, tout un régiment immobile d'habits noirs, adossés perpendiculairement autour de l'énorme fût cannelé de la massive colonne centrale qui se dressait et allait se perdre dans un ciel nocturne, tropical, étoilé, et dans chaque volute, sur chaque palier de l'escalier en spirale qui aboutissait au sommet de cette tour animée et vertigineuse à une plate-forme tournante, perdue très haut en l'air, de nouvelles et de nouvelles jeunes filles, étagées et comme entraînées dans le mouvement de rotation très lente des constellations, reprenaient, souriantes et nostalgiques, ce refrain initial de caf'conc' qui avait tout mis en branle et qui tombait maintenant de là-haut en sourdine, comme arrive jusqu'à terre, atténuée et comme un doux

murmure, des profondeurs effarantes du ciel la lointaine musique des sphères. »

*The Great Ziegfeld*, avec William Powell et Myrna Loy, remporta en 1936 l'Oscar du meilleur film. Réalisé par Robert Z. Leonard, le film s'inspire de la vie du grand producteur de revues musicales Florenz Ziegfeld. Busby Berkeley en 1941 (*Ziegfeld Girl*), Vincente Minnelli en 1946 (*Ziegfeld Follies*) célébrèrent aussi son talent. Le film de Leonard culmine en effet avec cet étonnant numéro.

La page de Cendrars suggère tout à la fois l'aspect musical de la scène (un refrain lancé par un chanteur, repris par l'orchestre et les chœurs, réapparaissant à la fin) et son mouvement complexe fondé sur un travelling ascendant associé à la rotation d'« une espèce de montagne truquée ». La description est si précise et si juste, lorsqu'on la confronte au film, qu'on peut penser que Cendrars l'a élaborée sur la base d'une vision des rushes ou du film terminé (a-t-il vraiment été admis sur le plateau de tournage d'une scène aussi délicate à réaliser ?).

La dernière touche de cette longue phrase projette le lecteur vers « la lointaine musique des sphères ». C'est alors que Cendrars déclare « reconnaître » en ce spectacle la page 89 de son roman *Le Plan de l'Aiguille*, qu'il cite (p. 97 de l'édition Denoël) :

« Une mêlée d'êtres cyclopéens constituait le soubassement du monument. Des hommes perpendiculaires s'échappaient de cette mêlée, gravissaient le premier étage de la montagne, étreignant dans leurs bras musclés des femmes de toutes les races. Les femmes jaillissaient rieuses de leurs étreintes, rieuses, légères, effarouchées. Comme un essaim de papillons ou d'oiseaux, elles voltigeaient autour du monument dont elles atteignaient presque le faite. Mais ce sommet était renflé. Un nuage d'enfants joufflus s'y accrochait, des garçons et des filles qui tournaient en chantant. Au milieu de cette ronde était assis un adolescent. Il se levait. Il faisait le tour du sommet en s'élevant graduellement. Marche par marche, il montait, de face, de trois quarts, de dos. Toujours plus haut. Toujours plus haut. Enfin il se détachait seul sur le vide. Il avait atteint le sommet : une boule, une sphère, un globe, une lampe, le soleil – qu'il tentait d'arracher, de soulever et de maintenir, haut, très haut en l'air, à bout de bras, sans faiblir. Prométhée ! »

On voit que le passage n'entretient en fait avec la scène évoquée de *The Great Ziegfeld* qu'une très superficielle ressemblance. D'ailleurs Cendrars admet que, « sur le plateau de la MGM » son « Prométhée était une adorable brunette... ». Mais on observe comment il projette son goût de la métaphore dans la scène filmée et, surtout, comment les mouvements du cinéma (travelling, rotation du décor) ont inspiré le mouvement continu de sa phrase.

Cendrars ne s'est pas, comme Cocteau, Guitry ou Pagnol, concilié le cinéma (il est vrai que ceux-ci étaient des dramaturges) : projets avortés, scénarios non tournés, déroutes financières, copies de films détruites, comédiennes sacrifiées (Dourga, Mireille) ou défigurées (Pompon). S'il n'imaginait peut-être pas vraiment faire fortune avec le cinéma, Cendrars projetait sans doute d'y manipuler joyeusement quelque argent : il n'y est jamais parvenu. Si ses rêves de cinéma messianique, d'arme poétique absolue firent long feu, il tenta de se raccrocher à des projets plus modestes : ils n'aboutirent pas. Jusqu'à son goût spontané pour les comédiens et les belles actrices qui ne fut pas payé de retour. Ce qu'il tenta de donner au cinéma avec son écriture, le cinéma n'en voulut pas. Du moins aura-t-il, à l'inverse, pris au cinéma, dans le meilleur des cas : le sens du montage, le goût du défilement des images, l'extravagance des sentiments et des situations, l'irrépressible mouvement.

Et puis les mots, les accumulations de mots, les pyramides de mots qui absorbent, digèrent et transforment les forces vives du visuel en poème.

## **4.2. Philippe Soupault adapte Chaplin**

On connaît généralement le Philippe Soupault (1897-1990) poète, ayant participé à l'aventure surréaliste et publié en 1920, en collaboration avec André Breton, *Les Champs magnétiques*.

On connaît aussi, mais moins bien aujourd'hui, le Philippe Soupault romancier (*Les dernières nuits de Paris*, 1928), journaliste, voyageur, homme de radio. Mais l'on peut avoir oublié qu'il s'est fortement intéressé au cinéma car, à la différence d'autres poètes français, tels Artaud, Cendrars, Cocteau ou Prévert, il n'a jamais pratiqué le cinéma en tant que scénariste, acteur ou réalisateur. On dispose bien d'un texte, *Le Cœur volé*, daté de 1934, se présentant, tel un scénario, en quatre-vingt-neuf paragraphes numérotés. Mais il s'agit à l'évidence d'un texte à lire et non d'un texte à filmer. On voit mal

comment et pourquoi, en 1934, on tournerait cette histoire non dialoguée – pourtant écrite pour Jean Vigo – et rappelant par son contenu (une errance dans Paris, une course-poursuite derrière un objet fuyant, des rencontres avec des femmes), comme par les formes filmiques qu’il suggère (ralentis, accélérés, surimpressions), un certain cinéma des années vingt, celui de Germaine Dulac (*La Coquille et le clergyman*), de Man Ray (*Le Mystère du château du Dé*) ou de René Clair (*Paris qui dort, Entracte*). En fait, Soupault semble viscéralement allergique aux dialogues, comme à la tendance du cinéma parlant à se référer à des modèles romanesques ou dramatiques. Ses chroniques cinématographiques à *L’Europe nouvelle*, de 1929 à 1934, en témoignent : il y exprime sa haine du théâtre filmé, son pessimisme à l’égard du parlant, ses résistances à concevoir le film comme œuvre collective, son refus des films de genre, sa détestation pour le sentimentalisme, le chantage à l’émotion. En fait, s’il échappe aux poètes, selon lui, le cinéma va nourrir sa poésie, il va bel et bien l’adapter.

Le *Charlot* de Soupault est intéressant à comparer avec le *Charlot* de Louis Delluc, publié en 1921, soit dix ans avant celui de Soupault, avant *Le Kid*, *L’Opinion publique*, *Le Pèlerin*, *La Ruée vers l’or*, *Le Cirque*, *Les Lumières de la ville*, bref avant les grands films de Chaplin. Louis Delluc est romancier et dramaturge avant de devenir critique, scénariste, enfin cinéaste à part entière. Son *Charlot* est un texte hétérogène. Divisé en sept sections d’inégales longueurs (d’une seule ligne à plusieurs pages), il comporte des analyses générales (le « masque » de Chaplin, ses chorégraphies – Delluc le compare à Nijinski –, sa tristesse), une biographie plutôt classique, des résumés de trente films, de *Charlot et les saucisses* à *Une Idylle aux champs*, de longues citations de Chaplin lui-même ou de commentateurs concernant ses méthodes de travail. Il s’agit tout à la fois d’une approche informative, documentaire et critique, analytique, doublée d’un essai poétique. Les résumés de films sont en effet composés sur le modèle des « critiques synthétiques » pratiquées par Soupault entre 1919 et 1922 pour *Littérature* – revue qu’il avait contribué à fonder avec ses amis surréalistes –, textes concernant notamment Chaplin, salués par Delluc qui reprendra *Une vie de chien* dans la revue *Le Film* du 15 octobre 1919. Les confrontations entre les deux auteurs sont éclairantes s’agissant de films qu’ils résument tous deux, *Une vie de chien* et *Une Idylle aux champs*. Les textes de Delluc sont plus longs, plus près des trames des films, néanmoins « poétisés » par le recours à l’anaphore, aux

questions rhétoriques, aux effets d'accélération narrative, aux comparaisons, aux répétitions, etc. Les textes de Soupault sont courts, allusifs, elliptiques, fondés sur la fulgurance de l'image :

« Le soleil se pose sur un arbre et les reflets dans les vitres sont des éclats de rire. Nous rions aux larmes parce que les fleurs sont celles du pissenlit et que dans les coquillages on écoute l'amour, la mer et la mort.  
»

En 1921, on voit bien que Louis Delluc penche vers la critique, s'intéresse au travail concret du cinéaste Chaplin, tente de cerner une esthétique, tout en s'offrant encore quelques plaisirs d'écriture. Mais il est perdu pour la littérature.

Le *Charlot* de Soupault est un texte homogène, une étrange entreprise. L'auteur dit se saisir d'un « héros de notre temps », le temps d'une « Europe de crépuscule », pour s'en faire « l'humble historiographe. » Il s'agit, sous la « dictée de la mémoire », de conter la vie, rêvée tout autant que reconstituée à partir de souvenirs de films, du personnage créé par Chaplin (et qui, rappelons-le, ne porte pas de nom mais est généralement désigné par le terme de vagabond). Mais il s'agit aussi de montrer que le cinéma « n'a pas encore détrôné le livre » et de conférer à Charlot une existence littéraire, poétique.

Le récit est agencé comme un mythe. Du chapitre I, « La source », au chapitre XV, « La fin », le héros est suivi de sa naissance (à Londres ? à Varsovie ? des nuages ?) à sa mort évoquée, ainsi qu'au travers d'épreuves plus ou moins initiatiques et glorifiantes. Les deux premiers chapitres, fuite de Charlot, nuit dans la forêt, découverte de la nature puis de la ville, font bien plus songer à Rimbaud qu'à Chaplin. Des phrases telles que « Il assista aux miracles de l'aube » ou « Il écouta. Il vit. Des miracles naissaient », des motifs récurrents, les étoiles, la marche, le vent, rappellent *Sensations*, *Ma bohème*, *Aube*. Ensuite, les films de Chaplin, *Le Cirque*, *Charlot policeman*, *Les Lumières de la ville*, *Une vie de chien*, *Le Kid*, *L'Émigré*, *Charlot soldat*, *La Ruée vers l'or*, d'autres encore, sont utilisés pour conter l'existence d'un personnage pur (ce que n'était certes pas Charlot), d'un saltimbanque christique (ce qu'il était parfois, notamment dans *Le Cirque*), d'« un poète au sens le plus pur et le plus fort du terme. Sa vie, blanche et noire, n'est aussi émouvante que parce qu'elle s'alimente aux sources mêmes de la poésie ». Rimbaud, le noir, le blanc, autant de figures qui, surimpressionnées, composent

un autoportrait. Dans le *Charlot* de Soupault, la question du vagabondage géographique, identitaire, professionnel, sentimental, est centrale, étroitement mêlée à celles de la poétisation de la vie, du refus des origines, de la solitude, de la volonté toujours réaffirmée de n'être qu'un passant, mais un passant dont l'épithète sera : « Ici repose celui qui fit rire le monde entier. » Si Charlot fascine Soupault, et avec lui bien d'autres écrivains dans les années vingt/trente, c'est sans doute parce que le personnage constitue une fantastique figure de projection. Dès lors chacun peut dorloter « son » Charlot. Mais derrière Charlot, il y a Chaplin et sa fantastique puissance d'acteur et de réalisateur, qui est aussi la puissance du cinéma que Soupault tente de concurrencer au travers d'une écriture tantôt lyrique, tantôt curieusement mate, surtout lorsqu'il s'attelle à la narration d'un gag. Prenons la scène de la cage au lion du *Cirque*.

Dans le film (1927), le vagabond, poursuivi par la police, perturbe la représentation d'un cirque, provoque l'hilarité des spectateurs et, de fil en aiguille, devient le clou du spectacle. Mais sans le savoir : le directeur l'a engagé comme homme de peine en lui cachant qu'il est en train de sauver le cirque de la faillite. Le vagabond, chargé de faire ingurgiter une pilule à un cheval, l'avale lui-même, se met à courir, affolé, bientôt poursuivi par un âne, et se précipite vers la première porte venue.

*Résumé schématique de la scène :*

Le vagabond entre dans la cage, découvre le lion, endormi.

Sur la pointe des pieds il revient vers la porte mais en rabat malencontreusement la fermeture.

Il sort son mouchoir de sa poche et adresse un signal de détresse à l'extérieur, en vain.

Sur la pointe des pieds il se dirige vers un volet situé au fond de la cage. Il l'ouvre.

Le volet donne sur une autre cage, celle d'un tigre menaçant.

Le volet se referme brutalement, le lion bouge un peu.

Le vagabond manque de faire tomber une sorte d'écuelle remplie d'eau posée sur une étagère.

Il la rattrape de justesse et la pose par terre.

Survient un chien devant la cage, qui se met à aboyer.

Le vagabond s'efforce de le faire taire. En vain. Le chien lui agrippe la jambe de pantalon.

Le lion dort toujours.

Survient la jeune fille.

« Ouvrez la porte, vite ! »

La jeune fille s'évanouit.

Le vagabond prend l'écuelle et l'asperge d'eau.

Le lion baille, s'éveille.

Le vagabond se précipite contre la porte de la cage.

Le lion se lève, se dirige vers lui, pacifique, puis retourne se coucher.

Le vagabond se tâte, il n'a rien. Le lion se roule par terre.

La jeune fille sort de son évanouissement.

Elle ouvre la porte de la cage.

Le vagabond, pas pressé, fanfaronne, n'a pas peur, fait signe au lion, s'approche de lui. Celui-ci se dresse et rugit.

Fuite éperdue du vagabond.

La jeune fille ferme la porte, suit le vagabond et le retrouve perché tout en haut d'un poteau, d'où il va finir par descendre, avec des mines et des gestes très charmeurs.

Cette scène est réécrite par Soupault au chapitre XIV de *Charlot*.

Charlot fuit la colère du patron du cirque, qui l'a surpris avec sa fille, l'écuyère, alors qu'elle lui révélait la vérité :

« À reculons il entre dans une des roulottes et ferme la porte de toutes ses forces. Le voilà en sûreté.

Et il se retourne. Hélas !

La roulotte était la cage du lion. Alexandre, le roi du désert, la terreur de l'Afrique, le lion le plus sanguinaire du monde, est devant lui. Charlot regarde Alexandre et Alexandre regarde Charlot. L'un a peur, l'autre a faim. Le lion baille. Charlot n'ose pas crier au secours, il n'a pas la force de crier. Il tremble.

En une seconde Charlot revoit toute sa vie. Il songe à tous les pays qu'il a vus, à toutes les femmes qu'il a aimées, à toutes les déceptions qu'il a connues... Il ne regrette rien. Mais il tient encore un peu à la vie à cause d'une jeune fille.

La voilà.

Elle l'a vu dans sa cage devant le lion.

Elle crie, elle appelle au secours. Effrayé par tout ce bruit, le lion se lève. Enfin le dompteur accourt et délivre Charlot.

Il l'a échappé belle.

C'est sans doute le plus grand danger qu'il a couru dans sa vie.

Tout est bien qui finit bien. Charlot court remercier son amie, elle qui l'a sauvé. Il s'approche de sa tente : elle n'est pas là. Tout le monde est réuni devant l'entrée. Le roi du fil de fer, le plus célèbre équilibriste du monde, est arrivé. »

Soupault a interverti l'ordre des scènes : dans *Le Cirque*, la révélation faite par la jeune fille au vagabond de ses talents et de la malhonnêteté du directeur suit immédiatement la scène de la cage au lion. C'est que, chez Soupault, la brusque disparition de la jeune fille projette déjà son Charlot vers d'amères déceptions.

On observe comment Soupault désamorce complètement le suspense créé par la situation, comiquement exploitée par Chaplin. La page est courte. Toutes les gesticulations du personnage sont éliminées (avec elles, toute son énergie). Le texte se recentre sur le motif de la déception et sur la menace de mort.

À propos d'un personnage qui suscite le rire, à partir de scènes burlesques, Soupault compose avec son *Charlot* un conte onirique et triste. S'appropriant le vagabond de Chaplin, il convertit une énergie toute tendue vers l'intégration sociale en un mouvement erratique, une fuite compulsive. De plus, opérant une sorte de fusion de Charlot et de Chaplin, il rêve un destin de poète universellement reconnu, sans attache, miraculeusement affranchi du labeur d'écrire. En effet, ce Charlot n'est pas cinéaste et c'est un écrivain qui l'a créé.

# Épilogue

## Le goût de l'adaptation

Le travail de l'adaptation se poursuit, fertilisant l'imaginaire des cinéastes et des écrivains. De fait, le cinéma et la télévision ont un besoin toujours accru d'histoires et de fictions et la littérature, sous toutes ses formes – romans, nouvelles, œuvres théâtrales, enquêtes sociologiques, biographies, recherches historiques, etc. – constitue une réserve quasi inépuisable de scénarios, sans parler des films eux-mêmes, anciens ou plus récents, faisant l'objet de *remakes*.

Mais ce qui nous a retenu ici, ce sont les subtiles opérations que l'adaptation suscite chez les lecteurs/spectateurs. Prenons l'exemple de Raoul Ruiz et de ses 4 h 26 de *Mystères de Lisbonne* (2010), adapté du roman de Camillo Castelo Branco. Le texte du romancier portugais permet à Raoul Ruiz de nourrir ses propres motifs labyrinthiques liés à la généalogie, à l'identité, à l'exil, dans les formes narratives complexes qu'il affectionne. Mais le film, de par son existence même, instaure un dialogue possible entre Camilo Branco et Proust, d'une part, dont Ruiz a adapté *Le Temps retrouvé* en 1998, entre Ruiz et Manuel de Oliveira d'autre part, qui a naguère adopté Camilo Branco (*Amour de perdition*, 1978). Nul doute que ces infinis jeux d'échos suscités par le travail de l'adaptation ne participent à l'édification de ce que Ruiz, précisément, désigne comme une « poétique du cinéma ». Un des aspects de ce travail des adaptations et des *remakes* nous apparaît à la lecture de l'ouvrage de Martin Lefebvre, « *Psycho* » : *de la figure au musée imaginaire*. L'auteur y décrit les transformations d'une scène matricielle du cinéma occidental, celle du meurtre sous la douche dans *Psychose* d'Alfred Hitchcock (1960), indéfiniment « réécrite », notamment par Brian De Palma ou Gus Van Sant (*Psycho*, 2003). Il élabore la notion de « *remake secret* » selon laquelle cinéastes et spectateurs collaborent à des lectures transversales des œuvres, reliées par des jeux d'échos souterrains. Marie Martin a pu ainsi proposer une lecture de *La Femme de l'aviateur* de Rohmer comme *remake secret* du *Blow Up* d'Antonioni, lui-même inspiré d'une nouvelle de Cortázar, *Les fils de la vierge*. Au cœur de ces deux films figure en effet une scène se déroulant dans un parc (à Paris, à Londres) où un jeune homme prend ou fait prendre une

photographie qui s'avérera sans objet. Et ces scènes s'inscrivent dans des récits de poursuite du réel, des sortes de méditation sur ce qui échappe à notre emprise, à nos désirs. Dans le prolongement de cette réflexion, et en guise d'épilogue, nous nous attarderons encore sur une scène des *Amours d'Astrée et de Céladon* : Céladon découvre sa bien-aimée endormie avec ses compagnons dans la forêt, le corps découvert. Il se penche vers elle, happé par le désir. Sa main frôle au plus près son corps, sans le toucher vraiment. Elle s'éveille, il s'enfuit avant qu'elle ne le voie. Or cette scène fait pour nous écho à une scène de *Par-delà les nuages* d'Antonioni (1995), film constitué d'adaptations signées Antonioni, Wenders et Tonino Guerra de textes écrits par Antonioni lui-même. Dans l'histoire qui se déroule à Ferrare, un très beau jeune homme retrouve une très belle jeune femme déjà croisée dans cette ville et qu'il a laissée lui échapper. Alors qu'elle s'offre nue, il se penche sur elle, sa main frôle de très près son corps sans le toucher, mais il en reste là et quitte la chambre. Elle le voit s'éloigner par une fenêtre. Tout se passe comme si Rohmer « corrigeait » Antonioni : de la beauté et du bonheur inatteignables, de la peur ou de l'interdit du bonheur, on passe à la possibilité et au risque du bonheur, puisqu'Astrée et Céladon finiront par se rejoindre et par se toucher. Ainsi parfois du rapport entre l'adaptateur et l'œuvre ou l'auteur adapté : désir, approches, frôlements, manœuvres détournées, fuites et repentirs, prise de possession, appropriation, idylle...

## Bibliographie

- BEYLOT (Pierre), *Le récit audiovisuel*, Paris, Armand Colin, 2005.
- BIEGALSKI (Christian), *Scénarios : modes d'emploi*, Paris, éd. Dixit, 2003.
- CALVINO (Italo), « Autobiographie d'un spectateur », in *La route de San Giovanni*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- CAMPBELL (Joseph), *Les héros sont éternels*, Paris, Seghers, 1987 (1949 pour l'original, *Le Héros aux mille visages*).
- CHION (Michel), *Écrire un scénario*, Éditions de l'Étoile/INA, Paris, 1987, nouv. éd. 2007.
- CLERC (Jeanne-Marie), *Écrivains et cinéma*, Klincksieck, 1985 et *Littérature et cinéma*, Nathan-Université, 1993.
- CLERC (Jeanne-Marie), sous la direction de, *Cinéma, littérature, adaptations*, Université Paul Valéry/Montpellier III, 2005.
- ELIAD (Tudor), *Les Secrets de l'adaptation*, Dujarric, Paris, 1981.
- GARCIA (Alain), *L'Adaptation du roman au film*, IF diffusion, Paris, 1990.
- GAUDREAU (André), *Du littéraire au filmique*, Méridiens-Klincksieck, Paris, 1988.
- HENNEBELLE (Guy), sous la dir., *Le Remake et l'adaptation*, Cinéma-Action-Corlet-Télérama, Paris, 1989.
- JANICOT (Christian), *Anthologie du cinéma invisible*, Jean-Michel Place/Arte éditions, 1995.
- LAVANDIER (Yves), *La Dramaturgie*, Le Clown et l'Enfant, Paris, 1994.
- MOINE (Raphaëlle), *Les genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2002.
- MOUREN (Yannick), *Le Flash-Back. Analyse et histoire*, Paris, Armand Colin, 2005.
- POLTI (Georges), *Les trente-six situations dramatiques*, éd. d'Aujourd'hui, 1980 (mais le texte original date de 1924).
- PRIEUR (Jérôme), « Le spectateur nocturne - Les écrivains au cinéma, une anthologie », *Cahiers du cinéma*, 1993.
- RUIZ (Raoul), *Poétique du cinéma*, éd. Dis Voir, Paris, 1995.
- SCHAEFFER (Jean-Marie), *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.
- SHENGHUI (Lu), *Transformation et réception du texte par le film*, Peter Lang, Bern, 1999.

SERCEAU (Michel), *L'adaptation cinématographique des textes littéraires, Théories et lectures*, Éditions du Céfal, Liège, 1999.

TISSERON (Serge), *Psychanalyse de l'image*, Paris, Dunod, 1995.

TOROK (Jean-Paul), *Le Scénario*, Veyrier, Paris, 1986.

VANOYE (Francis), *Récit écrit, récit filmique*, Nathan cinéma, Paris, 1989.

VANOYE (Francis), *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Armand Colin, 2e édition, 2008.

VANOYE (Francis), *L'emprise du cinéma*, Lyon, Aléas, 2005.

VANOYE (Francis), sous la dir., *Dictionnaire des images*, Paris, Vuibert, 2006

*Cahiers du cinéma*, « Film et roman : problèmes du récit », n° 185, Noël 1966, et « L'enjeu scénario », n° 371-372, mai 1985.

*IRIS* n° 30, automne 2004, « L'adaptation cinématographique : questions de méthode, questions esthétiques ».

## Remerciements

Nous remercions Michel Marie pour son soutien à ce projet et pour sa lecture attentive.

Ce livre étant en partie le produit de transformations, remaniements, refontes, en un mot : d'adaptations de textes publiés en divers lieux, nous remercions les responsables de ces publications de nous permettre de les reprendre ici.

« Alphonse Daudet au cinéma », in *Permanence d'Alphonse Daudet ?*, sous la direction de Colette Becker, collection *RITM*, université Paris X, 1997.

« Histoires de couteau ou Comment détailler les femmes », in *RITM* n° 19, *Cinéma et littérature*, sous la direction de Francis Vanoye, université Paris X, 1999.

« De l'adaptation d'un texte littéraire au cinéma », in *VERSUS* 85/86/87, Milano, Bompiani, 2000.

« Apocalypse Now ? », in *Révolutions du moderne*, Paris, Ed. Paris Méditerranée, 2004.

« L'adaptation : copie, citation, plagiat ? », in *IRIS* n° 30, automne 2004.

« L'adaptation comme genre du cinéma français », in *Le cinéma français face aux genres*, sous la direction de Raphaëlle Moine, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2005.

« L'adaptation comme jeu », in *Cinéma Littérature Adaptation*, textes réunis par Jeanne-Marie Clerc, université Paul Valéry – Montpellier III, 2005.

« Espaces potentiels, lieux, espaces cinématographique », in *Le Film architecte*, coordonné par Anne Goliot-Lété, *Les Cahiers de CIRCAV* n° 17, université de Lille 3, L'Harmattan, 2005.

« Avatars de Poil de Carotte », in *Le roman au théâtre*, sous la direction de Anne-Simone Dufief et Jean-Louis Cabanès, *RITM* n° 33, université Paris X, 2005.

« De quelques scandales cinématographiques et de la question de l'irreprésentable », in *Quel scandale !*, sous la direction de Marie Dollé, Presses universitaires de Vincennes, 2006.

« À propos de quelques représentations du cinéma chez Blaise Cendrars », in *BlaiseMédia, Blaise Cendrars et les médias*, sous la direction de Birgit

Wagner et Claude Leroy, *RITM* n° 36, université Paris X, 2006.

« Éloge de l'anachronisme. À propos de quelques adaptations cinématographiques de Maupassant », in *Maupassant aujourd'hui*, sous la direction de Laure Helms et Jean-Louis Cabanès, in *RITM* 39, université Paris Ouest – Nanterre La Défense, 2008.

« Portraits de cinéastes en marionnettistes : Bergman/Lynch, Renoir/Bunuel », in *La vie filmique des marionnettes*, sous la direction de Laurence Schifano, Presses universitaires de Paris X, 2008.

1. Voir le chapitre 3 de *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, intitulé « L'adaptation », Armand Colin, 2008.
2. Page 43 de l'édition en Livre de Poche.
3. Michel Schneider, *Voleurs de mots*, Gallimard, 1985.
4. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, 1982.
5. Voir André Bazin, « Le Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson » (juin 1951) in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Ed. du Cerf, coll. 7<sup>e</sup> Art, 1985, ainsi que « Pour un cinéma impur, défense de l'adaptation », dans le même volume.
6. Voir « Une certaine tendance du cinéma français » (janvier 1954) in *Le Plaisir des yeux*, Flammarion, coll. Champs Contre-Champs, 1987.
7. « Henri-Pierre Roché revisité » (janvier 1980) in *Le Plaisir des yeux*, *op. cit.*, p. 165.
8. « L'adaptation littéraire au cinéma », in *Le Plaisir des yeux*, *op. cit.*, p. 257.
9. « Journal de tournage de Fahrenheit 451 », in *Cahiers du cinéma* n° 175, fév. 1966, p. 27.
10. Voir Francis Vanoye, « Le cinéma la brûlure », in *L'emprise du cinéma*, Aléas, 2005.
11. *Télérama* n° 2635, juillet 2000, p. 29.
12. *Idem*, p. 30.
13. *Le Monde* du 27 septembre 2000, p. 30.
14. Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », in *L'Écran français* n° 144, mars 1948.
15. « Le larcin magique », in *Cinémathèque* n° 11, printemps 1997.
16. Annie Mottet, « Un film de...inspiré du roman de... : la représentation de l'écrivain dans les génériques de films », in RITM n° 19, « Cinéma et littérature », Université de Paris X - Nanterre, 1999.
17. « Oublier Proust », par Éric de Kuyper, in *Trafic* n° 35, automne 2000, P.O.L., p. 17.
18. *Rien qu'un rêve* est publié avec le scénario de *Eyes White Shut* chez Presses Pocket, 1999.
19. Voir Jacques Le Rider, *Modernité viennoise et crises d'identité*, PUF, 1990 (coll. « Quadrige »).
20. Albin Michel, 1975-1998.
21. Peter Lang, Bern, 1999.
22. 1933, disponible chez Presses-Pocket.
23. Voir notamment le n° 390-391 de *L'Avant-Scène-Cinéma*, mars-avril 1990, avec les découpages des films, ainsi que l'article de Laurent Jullier, « La distribution du savoir dans *Monsieur Hire*, film et roman », dans le n° 3 de la revue *Focales*, Presses Universitaires de Nancy, avril 1995.
24. Laffont/Jupiter, coll. « Bouquins », 1969-1982.
25. Paris, Denoël, 2004.
26. Paris, Gallimard, 1966.
27. Arasse, *op. cit.*, p. 166.
28. Pour plus de détails, je me permets de renvoyer à mon étude de ce film dans F. Vanoye, *Récit écrit-récit filmique*, Paris, A. Colin, 1992.
29. Voir « *Le Plaisir* », *étude critique*, Paris, Nathan, 1997, coll. « Synopsis ».
30. Voir, in CinémAction TV5, « Maupassant à l'écran », « Ma lecture », Entretien avec Alexandre Astruc par Jean-Marie Dizol, Centre culturel de Fécamp-Corlet-Télérama, 1993, p. 54.
31. Pierre Bayard, *Maupassant, juste avant Freud*, Paris, Minuit, 1994, p. 27.
32. *Op. cit.*, p. 185.

33. *Op. cit.*, p. 186.
34. D. W. Winnicott, « Le concept d'individu sain » (1967), in *Conversations ordinaires*, Gallimard, Paris, 1988.
35. D. W. Winnicott, *Jeu et réalité*, Gallimard, Paris, 1971-1975.
36. Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Éditions de Minuit, Paris, 1986.
37. Michel de M'Uzan, « Le même et l'identique », in *Revue française de psychanalyse* n° 34, 1970.
38. Voir Francis Vanoye, « Honte et rage : Pialat avec Renoir » (1996) et « Woody Allen et l'écriture plagiaire » (1995-1997), in *L'Emprise du cinéma*, Aléas, Lyon, 2005.
39. Voir Évelyne Jardonnet et Marguerite Chabrol, « *Pickpocket* » de Robert Bresson, Éditions Atlande, Paris, 2005.
40. Inclus dans le recueil *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Coll. « Folio essais », Gallimard, Paris, 1985.
41. *Op. cit.*, p. 34.
42. Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, Christian Bourgois, Paris, 1984.
43. Brian De Palma, *entretiens avec Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud*, Paris, Calmann-Lévy, 2001, p. 162.
44. *Hitchcock-Truffaut*, édition définitive, Paris, Ramsay, 1983, p. 55-58.
45. Francis Ramirez et Christian Rolot, « Le larcin magique », in *Cinémathèque* n° 11, printemps 1997, p. 77.
46. Cité par André Topia dans son introduction à « *Sous les yeux de l'Occident* », Paris, Garnier-Flammarion, 1991, p. 10.
47. Nous nous référons à l'édition de 1969 du Livre-Club des Champs-Élysées : p. 214, 229, 607-608.
48. *Le faux coupon*, in *Récits* de Tolstoï, Le Livre de Poche, p. 369.
49. Alphonse Daudet, *Œuvres complètes illustrées, La Belle-Nivernaise, Histoire d'un vieux bateau et de son équipage*, Paris, Librairie de France, 1930.
50. Pour une analyse détaillée du dispositif et de ses rapports avec le texte sadien, voir Évelyne Jardonnet, « D'un regard l'autre : de Sade à Pasolini », in *IRIS* n° 30, automne 2004, *L'adaptation cinématographique : questions de méthode, questions esthétiques*.
51. *Le Monde* du 23 août 2000.
52. Voir « Sade-Pasolini », *Le Monde* du 15 juin 1976.
53. Voir Serge Tisseron, *Psychanalyse de l'image*, Dunod, 1995.
54. « Et si c'est par la nuit qui est en nous, interne, que nous nous parlons, c'est dans la nuit externe, quotidienne, qui semble à nos yeux venir du ciel, que nous nous touchons », *La nuit sexuelle*, Paris, Flammarion, 2007, p. 13.
55. *Op. cit.*, p. 248.
56. *Op. cit.*, p. 118.
57. *L'Incident, op. cit.*, p. 241-243
58. *L'Incident, op. cit.*, p. 251.
59. *Op. cit.*, p. 253.
60. Peter Wollen, cité par Nail Sinyard dans *Filming Literature*, Croom Helm, London and Sydney, 1986, p. 99.
61. Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1992, p. 1411.
62. Voir Jacques Cabau, *La Prairie perdue*, Seuil, 1966-1981, p. 163.

63. Mark Twain, *Wilson Tête-de-Mou*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 1064.
64. Imprimerie Nationale, 1996, pour la traduction.
65. Présentation des *Contes et Récits*, *op. cit.*, p. 31.
66. *Contes et Récits*, *op. cit.*, p. 409-410.
67. Voir Jean-Louis Leutrat, *La Prisonnière du désert, une tapisserie navajo*, Adam Biro, 1990.
68. Voir « Qu'est-ce qu'un tombeau poétique ? » ? in *Le Tombeau poétique en France*, La Licorne, 1994, université de Poitiers.
69. Tome 4 de *Histoire(s) du cinéma*, p. 306-311.
70. *Cahiers du cinéma* n° 556, Entretien, p. 78.
71. *Op. cit.*, tome 4, p. 300.
72. Cité par Michel Décaudin, « De *Hollywood 1936 à Hollywood - La Mecque du cinéma* », in *Cendrars au pays de Jean Galmot*, sous la direction de Michèle Touret, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 1998.
73. Joseph Kessel, *Hollywood, ville mirage*, Gallimard, 1937, réédité en 1989 chez Ramsay Poche Cinéma.
74. Publié dans Christian Janicot, *Anthologie du cinéma invisible*, Jean-Michel Place, 1995.
75. In *Écrits de cinéma* de Philippe Soupault, Paris, Plon, 1979, p. 44.
76. *Charlot*, Paris, Plon, 1931. Dédicace, p. III-IV.
77. *Ibid.*, p. IV-V.
78. *Ibid.*, p. 199.
79. *Ibid.*, p. 182-183.
80. Coll. « Champs Visuels », L'Harmattan, 1998.
81. Dans une communication présentée en mai 2010 lors du séminaire *Rohmer en perspectives* dirigé par Laurence Schifano et Sylvie Robic à l'INHA.
82. Et rassemblés dans le recueil *Rien que des mensonges*, J.-Claude Lattès, 1985.



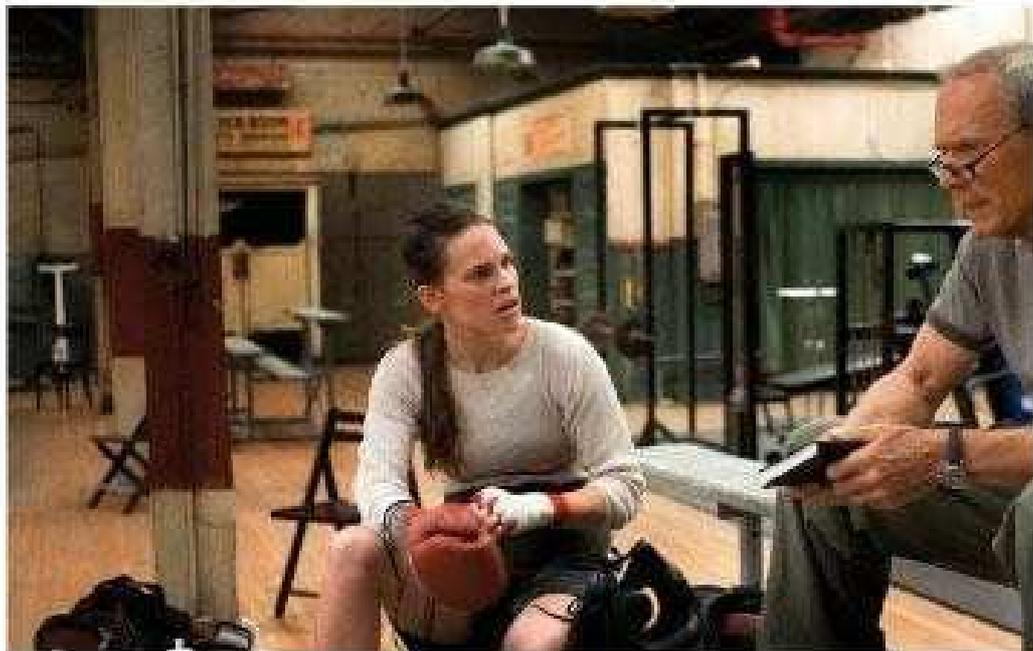
Les Biches (Stéphane Audran et Jacqueline Sassard)



*Betty (Stéphane Audran et Marie Trintignant)*



*Le Grand Ziegfield (1936)*



*Million Dollar Baby* (Hilary Swank et Clint Eastwood)



*Shining* (1980)



présenté par

**HARRY BAUR**

présente

UN FILM DE JULIEN DUVIVIER

# Poil de Carotte

d'après l'œuvre de Jules RENARD

avec

**Robert LYNEN - Christiane DOR**

et **Catherine FONTENEY** de la Comédie Française



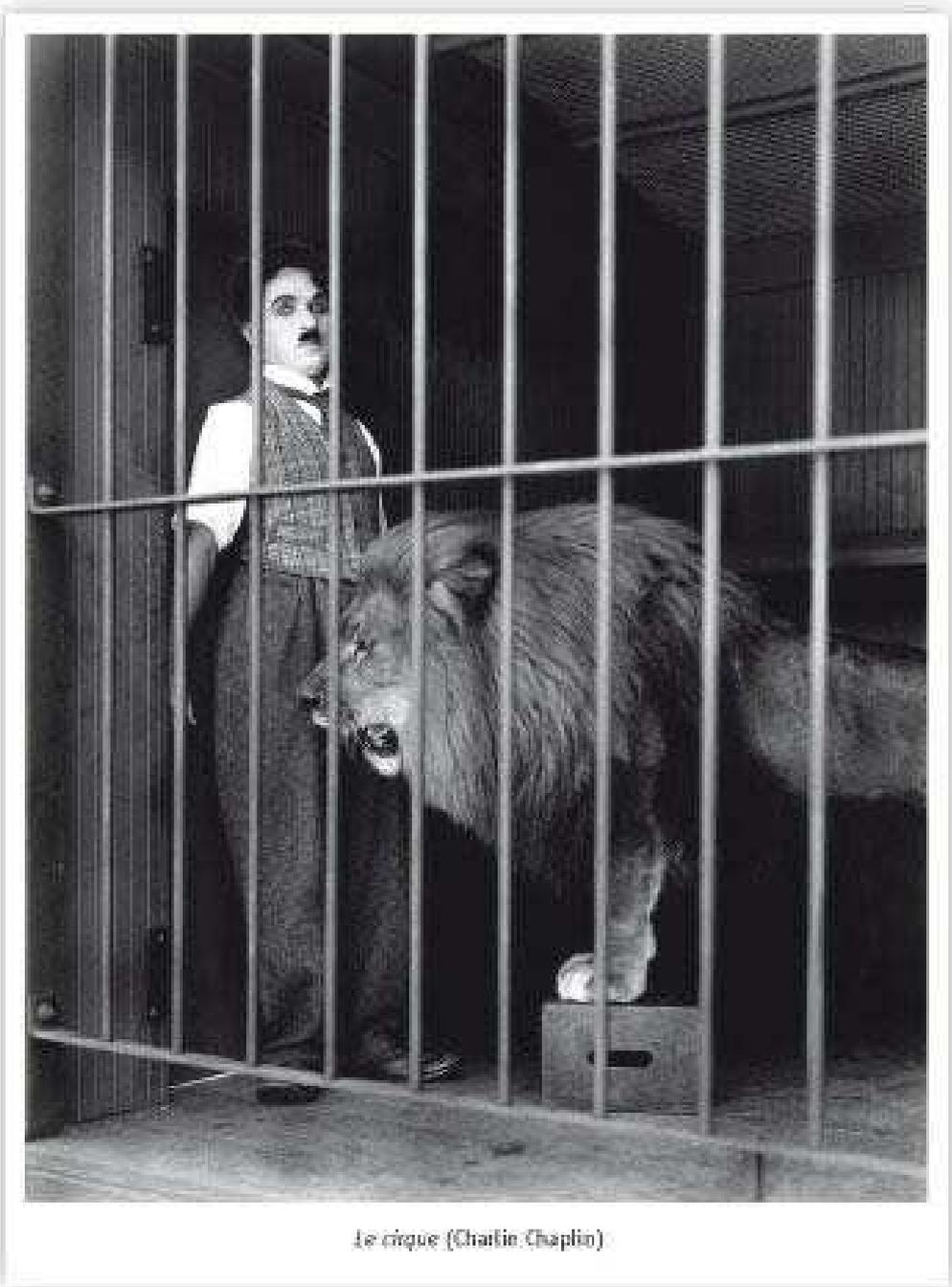
*Affiche de Poil de Carotte (1932)*



*L'Inconnu du Nord-Express (Farley Granger et Robert Walker)*



*Sur la piste des Mohawks (Henry Fonda)*



Le cirque (Charlie Chaplin)



*Les enfants terribles (Nicole Stéphane et Édouard Dhermille)*



*Une vie (Maria Schell et Christian Marquand)*

# Table of Contents

## Prologue : Le travail de l'adaptation

### 1 L'adaptation suspectée

#### 1. L'adaptation : vol, copie, citation, plagiat ? (Renoir, Losey, Kubrick)

##### 1.1. L'adaptation comme vol ?

##### 1.2. Contradictions, dénégations

##### 1.3. La question de l'auteur

##### 1.4. Losey, Kubrick : l'adaptation comme masque ?

#### 2. D'une adaptation travestie à un remake masqué : Les Biches et Betty de Claude Chabrol

#### 3. L'adaptation, allégeances et libertés : à propos de Monsieur Hire de Patrice Leconte

##### 3.1. L'adaptation comme traduction

##### 3.2. L'exemple de Monsieur Hire

#### 4. Éloge de l'anachronisme : à propos de quelques adaptations cinématographiques de Maupassant

##### 4.1. Partie de campagne, Jean Renoir, 1936

##### 4.2. Le Plaisir, Max Ophuls, 1951

##### 4.3. Une vie, Alexandre Astruc, 1958

##### 4.4. Le Horla, Jean-Daniel Pollet, 1966

### 2 L'adaptation est un jeu 53

#### 1. L'adaptation comme jeu

##### 1.1. Jeu et adaptation

##### 1.2. Quelques questions, quelques exemples

#### 2. Espaces potentiels, lieux, espaces cinématographiques

##### 2.1. Cocteau et Bertolucci

##### 2.2. Espaces potentiels, objets transitionnels, construction de soi : Shining, Million Dollar Baby 68

##### 2.3. Le cinéaste comme joueur : Brian De Palma

#### 3. Histoires de couteaux (Dostoïevski, Conrad, Hitchcock) 75

##### 3.1. Couteaux conradiens

##### 3.2. Couteaux hitchcockiens

##### 3.3. Variations autour d'un couteau dostoïevskien (Kurosawa, Hitchcock, Bresson) 83

#### 4. L'adaptation est un rêve

- [4.1. Epstein rêve avec Daudet : La Belle Nivernaise \(1923\)](#)
- [4.2. Rêver avec Jules Renard : Poil de Carotte, récit, théâtre, cinéma, télévision 92](#)
- [4.3. Rêver avec le marquis de Sade : Salo, Pier Paolo Pasolini, 1975 101](#)
- [4.4. Rêver avec Alan Ayckbourn et Christian Gailly : Coeurs, Les Herbes folles d'Alain Resnais 104](#)
- [4.5. Rêver avec Honoré d'Urfé : Les Amours d'Astrée et de Céladon, Éric Rohmer 111](#)

### [3 L'adaptation : Genre ? Forme ? Écriture ?](#)

#### [1. L'adaptation comme genre du cinéma français ? 115](#)

##### [1.1. L'adaptation littéraire : un genre ?](#)

##### [1.2. Séries et dédoublements](#)

##### [1.3. Quelques remarques sur les adaptations dans les années trente 121](#)

##### [1.4. Quelques remarques sur les adaptations dans les années soixante 124](#)

##### [1.5. Liste indicative d'adaptations des années trente et soixante 127](#)

#### [2. Formes d'écritures de l'Histoire : l'exemple de John Ford 129](#)

##### [2.1. Ford avec Fenimore Cooper](#)

##### [2.2. Ford avec Mark Twain](#)

##### [2.3. Ford avec Nathaniel Hawthorne](#)

#### [3. D'une forme littéraire à une forme cinématographique : le tombeau \(Chris Marker, Nanni Moretti, Theo Angelopoulos, Jean-Luc Godard\) 138](#)

##### [3.1. Tombeaux littéraires](#)

##### [3.2. Tombeaux cinématographiques 141](#)

#### [4. Des écrivains adaptent le cinéma : Soupault, Cendrars 150](#)

##### [4.1. Blaise Cendrars adapte The Great Ziegfeld](#)

##### [4.2. Philippe Soupault adapte Chaplin](#)

### [Épilogue : Le goût de l'adaptation](#)

### [Bibliographie](#)

### [Remerciements](#)

### [Cahier photos](#)