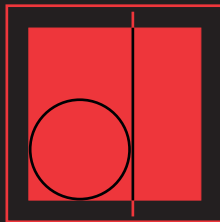


ÉTUDES LITTÉRAIRES

ADAPTER LE THÉÂTRE AU CINÉMA



UNIVERSITÉ LAVAL

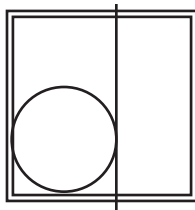
Automne 2014



ÉTUDES LITTÉRAIRES

ÉTUDES LITTÉRAIRES

ADAPTER LE THÉÂTRE AU CINÉMA



UNIVERSITÉ LAVAL

COMITÉ DE RÉDACTION

■ Anne-Marie Fortier, directrice ■ Hélène Cazes, University of Victoria ■ Nelson Charest, Université d'Ottawa ■ Nicholas Dion, Université de Sherbrooke ■ Guillaume Pinson, Université Laval ■ Anne Salamon, Université Laval ■ Éric Van der Schueren, Université Laval ■ Yen-Mai Tran-Gervat, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle.

COMITÉ CONSULTATIF

■ Mieke Bal, Université d'Amsterdam ■ Caroline Bayard †, McMaster University
■ Neil Bissoondath, Université Laval ■ Mireille Calle, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle
■ Patrick Dandrey, Université de Paris IV ■ François Dumont, Université Laval ■ Laurent Jenny, Université de Genève ■ Clive Thomson, University of Western Ontario.

■ Adresser la correspondance et les manuscrits à : *Études littéraires*, Département des littératures, Faculté des lettres, Université Laval, Québec (Québec), Canada, G1V 0A6.
Téléphone : 418 656-7844 ■ Télécopieur : 418 656-2991
Adresse électronique : revueel@lit.ulaval.ca ■ Site Internet : www.etudes-litteraires.ulaval.ca
■ Édition numérique : www.erudit.org/revue/etudlitt/ ■ Facebook : facebook.com/etudeslitt

■ Membre associé de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP : www.sodep.qc.ca) et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS : www.calj-acrs.ca) ■ *Études littéraires* est publiée sous l'égide du Département des littératures de l'Université Laval et avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

Les textes n'engagent que la responsabilité de leurs signataires ■ La revue *Études littéraires* est indexée dans *Repère*, dans la *Bibliographie der Französischen Literatur* d'Otto Klapp et dans le *MLA*.

Abonnement annuel : contactez-nous, voir à la fin de ce numéro.

Vente au numéro : voir bon de commande à la fin de ce numéro.

Abonnement institutionnel à la version numérique : www.erudit.org/revue/etudlitt

pour un individu : contactez-nous, voir coordonnées à la fin de ce numéro.

© 2015 Université Laval

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

Dépôt légal — 2^e trimestre 2015

Bibliothèque nationale du Québec

ISSN 0014-214X

ISBN 978-2-920949-58-4

ISBN PDF 978-2-920949-59-1

Maquette : Richard Ouellette

Infographie : Sophie Robichaud

Impression : Marquis Imprimeur inc.

Diffusion en France et en Europe :

Presses de l'Université Paris-Sorbonne

Maison de la recherche

28, rue Serpente

75006 – Paris

pups.paris-sorbonne.fr

SOMMAIRE

ADAPTER LE THÉÂTRE AU CINÉMA

CE DOSSIER A ÉTÉ PRÉPARÉ
SOUS LA DIRECTION D'ESTHER PELLETIER ET IRÈNE ROY

PRÉSENTATION 7

Études

CÉCILE SORIN <i>L'Esquive</i> de Kechiche : de Shakespeare à Marivaux, analyse d'une adaptation cinématographique protéiforme	15
RANA EL GHARBIE L'adaptation cinématographique d'œuvres théâtrales chez Jean Cocteau	31
THOMAS CARRIER-LAFLEUR <i>Opening Night</i> et la remédiation théâtrale. « Film-balade » ou film « tragique » ?	43
RENÉ LEMIEUX L'adaptation cinématographique comme héritage aporétique : l'hantologie shakespearienne dans <i>Ran</i> d'Akira Kurosawa	65
JULIE BEAULIEU Ce qui reste du théâtre dans le film : le « cas » Marguerite Duras	81
ÉRIC PRINCE <i>Medium, figure</i> : deux mots pour une conversation sur l'adaptation	101
LUCIE ROY <i>Dogville</i> : un récit en adaptation	135

JOHANNA KRAWCZYK La comédie du théâtre au cinéma : une histoire de dramaturgie ?	145
LUÍS CARLOS PIMENTA GONÇALVES Un cinéma sous influence : <i>Le Soulier de satin</i> de Manoel de Oliveira	163

Analyses

SAIDA BEN SALEM André Gide : entre cosmopolitisme, nationalisme et roman pur	185
MAXIME DECOUT L'épopée juive et américaine selon Philip Roth	201
CARMÉLIE JACOB Souvenir et désir infantile. L'autobiographie à la manière du récit de rêve chez Salvador Dalí	215
VINCENT LAMBERT Prosaïsme et flânerie chez Eudore Évantruel	231

Débats

ÉRIC VAN DER SCHUEREN Jacqueline Blancart-Cassou, <i>Ghelderode</i> , Grez-sur-Loing, Pardès (Qui suis-je ?), 2013.	243
JACQUELINE BLANCART-CASSOU Réponse à Éric Van der Schueren	249
BERNARD BEUGNOT Jacqueline Blancart-Cassou, <i>Anouillb</i> , Grez-sur-Loing, Pardès (Qui suis-je ?), 2014.	253
JACQUELINE BLANCART-CASSOU Réponse à Bernard Beugnot	257

Notices sur les collaborateurs et collaboratrices
Résumés / *Abstracts*



Présentation

ESTHER PELLETIER ET IRÈNE ROY

De nombreux films portés à l'écran sont des adaptations de romans ou de nouvelles. Plus rarement a-t-on adapté les œuvres théâtrales au cinéma. On pense alors à des classiques qui ont marqué l'imaginaire des spectateurs comme les célèbres adaptations des pièces de Shakespeare *La Mégère apprivoisée* (1967) ou *Roméo et Juliette* (1968) par Franco Zeffirelli ou encore de *Macbeth* (1948) et d'*Othello* (1952) par Orson Welles. Plus près de nous, au Québec, le cinéma a donné *Being at Home with Claude* (1992) de Jean Beaudin, d'après la pièce de René-Daniel Dubois ; *Le Polygraphe* (1996) de Robert Lepage, d'après la pièce du réalisateur ; *Les Muses orphelines* (2000) de Robert Favreau, film adapté de la pièce de Michel Marc Bouchard ; *Incendies* (2010) de Denis Villeneuve, adapté de l'œuvre de Wajdi Mouawad ; *Triptyque* (2013) de Pedro Pires et Robert Lepage, une adaptation, plus récente, de la pièce *Lipsynch* de ce dernier ; ou encore *Tom à la ferme* (2014) de Xavier Dolan, adapté d'après une autre œuvre de Michel Marc Bouchard.

Si, de temps à autre, le théâtre s'invite au cinéma, nous avons remarqué qu'il a inspiré, ces dernières années, de nombreux réalisateurs, et non les moindres, à travers le monde. En effet, l'on a pu constater, au Québec, le succès d'*Incendies* ou de *Monsieur Lazbar* (2011), un film de Philippe Falardeau adapté à partir de la pièce d'Évelyne de la Chenelière et sélectionné à l'occasion de la cérémonie des *Academy Awards* en 2012 dans la catégorie « Oscar du meilleur film étranger ». Ailleurs, la production cinématographique a notamment donné *Carnage* (2011) de Roman Polanski, un film inspiré de la pièce de Yasmina Reza, ou encore *Une méthode dangereuse* (2011) de David Cronenberg, d'après la pièce *The Talking Cure* de Christopher Hampton.

Ce recours aux œuvres dramaturgiques est-il le fruit du hasard ou l'illustration d'un besoin criant de « bons textes dialogués » et de « bons sujets » ? Si l'on a longuement disserté sur le passage du littéraire au cinématographique en parlant du roman et de la nouvelle, qu'en est-il exactement du passage du théâtre au cinéma, question dont on a beaucoup moins traité ? Alors que les œuvres cinématographiques inspirées du théâtre ont souvent donné lieu à des huis clos (*Carnage* en est un exemple), qu'en est-il de films comme *Incendies*, *Une méthode dangereuse* ou *Monsieur Lazbar*, qui réussissent à transformer le texte et l'intrigue de manière à répondre aux besoins du *medium* sans dénaturer le sens de l'œuvre de départ ? En quoi l'adaptation cinématographique d'un texte théâtral est-elle différente de celles d'un roman ou d'une nouvelle ? En quoi les procédés relatifs à l'écriture

dramaturgique différent-ils des procédés cinématographiques ? Au cours de son histoire, la cinématographie internationale, celle du Québec comprise, a-t-elle davantage produit des adaptations apparentées à des huis clos, voire au genre du « théâtre filmé » (pensons au cinéma des premiers temps) ou transforme-t-elle plutôt le théâtre qu'elle adapte en utilisant une panoplie de moyens d'expression propres au langage cinématographique ? L'adaptation d'œuvres dramaturgiques a-t-elle évolué et s'est-elle transformée depuis les débuts du cinéma ? Le cinéma a-t-il donné naissance à des films qui ont, ensuite, été adaptés au théâtre ? On pense ici à *Festen* de Thomas Vinterberg, présenté ces dernières années sur scène à Québec et en France ; à *Sur la route de Madison* de Clint Eastwood, aussi adapté au théâtre, avec, entre autres, Alain Delon ; à *Persona* d'Ingmar Bergman ; ou encore à *Tout sur ma mère* de Pedro Almodóvar. Tels sont les questionnements qui nous ont animés lorsque nous avons développé le présent numéro d'*Études littéraires*, consacré aux rapports existant entre le théâtre et le cinéma.

Ces questions, auxquelles les auteurs de ce dossier ont tenté de répondre, y sont abordées sous différents angles qui, nous l'espérons, enrichiront la compréhension de ce phénomène bien ancré dans la cinématographie actuelle. Trois grands axes se dégagent de l'ensemble.

D'abord envisagée comme mode de production de sens, l'adaptation du théâtre au cinéma est fonction des codes et des manières empruntés par ses concepteurs. Pour Cécile Sorin, le film d'Abdellatif Kechiche *L'Esquive*, dont le processus de scénarisation s'inspire de la pièce *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux, présente un rapport d'adaptation entre les deux œuvres. Ce dernier devient effectif grâce à l'approche intertextuelle adoptée par le cinéaste. Dans son étude, Sorin explique comment, tout en invitant le public à réfléchir sur des réalités socioculturelles de son temps, le réalisateur insère des procédés propres à l'œuvre théâtrale à même le scénario de son film et réussit un habile travail d'appropriation et de recréation qui fait appel à la mémoire et à la culture du spectateur.

L'article de Rana El Gharbie propose, pour sa part, d'analyser l'évolution des adaptations cinématographiques qu'a produites Jean Cocteau à partir de ses propres pièces, en se penchant sur la relation dynamique que l'artiste a instaurée, au cours de sa carrière, entre le théâtre et le cinéma. L'exposition et l'étude des nombreux procédés cinématographiques utilisés par Cocteau mettent en évidence que s'ils ont été, pour le créateur, une source d'inspiration, une référence, les éléments de composition de l'art théâtral lui ont également permis de mieux découvrir le pouvoir des spécificités du septième art. Grâce à lui, Cocteau a pu « filmer l'invisible », « le rendre visible¹ » et en « révéler les mécanismes devant les yeux du spectateur ».

Partant du postulat que « le cinéma contient virtuellement les autres arts ; [qu']il est aussi en mesure de multiplier leur puissance [...] grâce à ses propres modes de communication indirecte », Thomas Carrier-Lafleur démontre cette caractéristique en analysant un film de John Cassavetes, *Opening Night* (1977), exemple tout indiqué pour faire ressortir la capacité qu'a le cinéma d'inclure, de *contenir* ou, tout simplement, de remédiatiser le fait dramatique. En s'appuyant d'abord sur le

1 Jean Cocteau, *Opium. Journal de désintoxication*, Paris, Stock, 1999 [1930], p. 151.

concept de *film-balade* défini par le philosophe Gilles Deleuze en vue d'orchestrer une exploration libre du théâtre, puis s'inspirant d'un texte idoine de Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, l'auteur de cet article démontre comment le plateau fictionnel vise, dans *Opening Night*, à mettre en scène l'essence du tragique. Cette coexistence, ou ce mélange, de l'apollinien et du dionysiaque serait également palpable, avance Carrier-Lafleur, dans toute l'œuvre de Cassavetes.

Telle qu'elle est explorée de nos jours, l'adaptation du théâtre au cinéma ouvre nécessairement la porte à la convocation de nombreux concepts et de notions théoriques liés au phénomène. Reprenant la notion d'*hantologie* de Jacques Derrida, René Lemieux réussit à démontrer que le film *Ran* d'Akira Kurosawa, qui adapte la pièce *King Lear* de Shakespeare, n'est pas une traduction transculturelle, ou la simple transposition d'une intrigue occidentale devenue mythique dans un contexte japonais du XVI^e siècle. L'auteur décrit d'abord les différences majeures qui existent entre les deux textes et qui produisent entre eux un effet de disjonction, pour passer ensuite à l'étude de la figure du « revenant », posée comme un élément de jonction liant les deux œuvres. Il en conclut que « le film *Ran* est hanté par la figure du père et [que] cette figure est Shakespeare lui-même, revenant d'entre les morts pour constater son héritage ».

L'article de Julie Beaulieu propose, par la suite, une réflexion sur la relation complexe qui associe théâtre, cinéma et littérature dans l'œuvre de Marguerite Duras. D'abord consacré à l'étude de l'*entrécriture* et des procédés de réécriture propres au style durassien, à son entrelacement des pratiques artistiques, l'examen de Julie Beaulieu décortique ensuite les mouvements des écritures romanesque et filmique qui opèrent dans le texte de théâtre *L'Éden Cinéma*. Au final, elle pose la question suivante : « Que reste-t-il du théâtre une fois le film "passé" sur le texte ? »

Se démarquant des approches adoptées par Bazin, Metz, les structuralistes et les poststructuralistes, Éric Prince propose, avant tout, de définir le *medium* d'une manière générale, en le distinguant de tout support matériel, après quoi l'auteur propose une conception figurale du *medium* inspirée du pragmatisme de Peirce. Ceci lui permet de voir comment, bien qu'engagé dans la voie des transformations technologiques, le cinéma d'aujourd'hui possède une figure reconnaissable publiquement, qui émerge dans le contexte de pratiques partagées, celui d'un jeu de langage commun. L'auteur choisit de se pencher sur la comédie romantique des années quarante pour illustrer sa démonstration. Il suggère, enfin, que si l'on ne peut décider *a priori*, en considérant simplement sa matérialité, ce qu'est un *medium*, la question de l'adaptation doit nécessairement passer par un geste critique.

D'entrée de jeu, Lucie Roy précise que le film *Dogville* n'est pas le produit d'une adaptation qui aurait impliqué la réécriture d'un texte dramatique en vue de sa migration vers un support filmique, mais que le texte se trouvant à la source de cette œuvre est un scénario, écrit par Lars von Trier. L'originalité de cette étude tient au fait que ce film en appelle intrinsèquement au genre théâtral, tant sur le plan de la représentation spatio-temporelle que sur celui de l'intrigue. De fait, Lucie Roy analyse la relation dynamique établie entre les dispositifs scénique et filmique dans *Dogville*. Cela nous amène à constater qu'en même temps qu'il diffère de la tradition théâtrale, *Dogville* prend ses distances avec la tradition cinématographique,

dans la mesure où le spectateur est invité à voir comment le sens se construit tout au long du film à travers les procédés novateurs retenus par le cinéaste.

Dans un même ordre d'idées, Luís Carlos Pimenta Gonçalves s'intéresse à un film de Manoel de Oliveira, *Le Soulier de satin* (1985). Ce dernier reprend la pièce pareillement intitulée de Paul Claudel dans une version cinématographique française de sept heures en ajoutant au texte original deux sermons prononcés en portugais, qui « mettent l'action en contexte d'un point de vue historique ». Œuvre charnière dans l'ensemble de la production de ce cinéaste portugais, *Le Soulier de satin* opère, sur un mode non réaliste, un passage du théâtre au cinéma « qui garde bien visibles tous les artefacts, tous les artifices, toutes les conventions propres à l'art dramatique », qui réunit en un même espace la scène et la salle, confondant acteurs et spectateurs, brouillant les codes transposés au cinéma, produisant mise en abyme et rupture.

Cette question des procédés opératoires agissant dans le transfert d'une forme d'art à une autre intéresse également Johanna Krawczyk, qui se penche sur les adaptations filmiques d'œuvres théâtrales comiques en observant les nombreux enjeux que le passage de ce genre au cinéma suppose. Prenant appui sur *Cuisines et dépendances* et sur *Un air de famille*, deux pièces d'Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, Johanna Krawczyk s'attache à mieux « comprendre la spécificité de la dramaturgie de l'adaptation et de réfléchir aux processus de transposition des pièces en films, afin de saisir les possibilités d'échange, d'inventivité scénaristique et filmique inédites que peut offrir le dialogue entre ces deux arts ». Grâce à une étude minutieuse des ajustements qui ont été faits par les scénaristes et réalisateurs à la suite d'une collaboration avec les dramaturges, l'auteure en arrive à la conclusion que l'écriture filmique est fondamentalement une affaire de dialogue. Celui-ci doit inclure toutes les parties impliquées dans le projet, que la discussion concerne le processus de création scénaristique ou qu'elle porte sur le mode de production du film.

En conclusion, que l'on insère des procédés dramatiques dans une adaptation filmique, que l'on s'inspire de ceux-ci pour la réaliser ou que l'on crée une œuvre originale à partir d'un texte théâtral, l'ensemble des adaptations cinématographiques d'aujourd'hui, à l'image des films *Incendies*, *Une méthode dangereuse*, *Monsieur Lazhar* ou *Les Muses orphelines*, se situe davantage du côté de la « transparence² » ou de ce qu'André Bazin nommait « l'impression de réalité³ », éliminant ainsi les procédés théâtraux pour mieux tenter d'accentuer cette même impression.

2 Par *transparence*, il faut entendre ici, d'un point de vue formel, « l'effacement maximum des traces du procès signifiant dans sa matérialité textuelle » (Jean Collet *et al.*, *Lectures du film*, Paris, Éditions Albatros [Ça cinéma], 1976, p. 129).

3 Selon Bazin, « [quel que soit le film, son but est de nous donner l'illusion d'assister à des événements réels se déroulant devant nous comme dans la réalité quotidienne [... de faire] subsiste[r] en nous l'impression d'une réalité continue et homogène » (André Bazin, *Orson Welles*, Paris, Éditions du Cerf, 1972, p. 66-67).

Références

BAZIN, André, *Orson Welles*, Paris, Éditions du Cerf, 1972.

COCTEAU, Jean, *Opium. Journal de désintoxication*, Paris, Stock, 1999 [1930].

COLLET, Jean *et al.*, *Lectures du film*, Paris, Éditions Albatros (Ça cinéma), 1976.

ÉTUDES



L'Esquive de Kechiche : de Shakespeare à Marivaux, analyse d'une adaptation cinématographique protéiforme

CÉCILE SORIN

Si certaines adaptations se veulent classiques en ce qu'elles reprennent, de façon relativement fidèle, les personnages, situations et dialogues d'une œuvre initiale, d'autres, telles que les adaptations de textes de théâtre au cinéma, peuvent proposer de multiples variantes (adaptation libre, influence ou emprunt ponctuel). Ainsi, *Roméo et Juliette*¹ est adapté dans *West Side Story*², qui retient la trame de l'intrigue shakespearienne tout en en changeant le contexte de même que le cadre générique ; Sergio Leone s'inspire d'*Arlequin, valet de deux maîtres*³, de Goldoni, pour composer le rôle de l'Étranger dans *Pour une poignée de dollars*⁴ ; Doc Hollyday, l'une des légendes du *Far West*, cite Shakespeare dans *La Poursuite infernale*⁵ de John Ford. Ces interactions entre théâtre et cinéma sont constitutives de l'histoire de cet art puisque la narration cinématographique s'est construite en empruntant, entre autres, aux succès théâtraux, et ce, très souvent en dépit du droit d'auteur. Face à ce que l'on nommait, dans les années vingt, la « transposition » cinématographique d'un texte initial⁶, se côtoyaient ainsi des emprunts partiels de situations ou de personnages populaires ainsi que des dispositifs scéniques hérités du théâtre.

L'adaptation du théâtre au cinéma peut donc véritablement se comprendre comme phénomène structurant de l'histoire et de la narration cinématographiques à condition que l'on prenne en compte la diversité de ces phénomènes ainsi que leur

-
- 1 William Shakespeare, *Roméo et Juliette*, Paris, Flammarion, 2011.
 - 2 Robert Wise et Jerome Robbins (réalis. et chorégr.), *West Side Story*, Los Angeles, Mirisch Corporation, 1961.
 - 3 Carlo Goldoni, *Arlequin, valet de deux maîtres*, Paris, L'Arche, 1989.
 - 4 Sergio Leone (réalis.), *Pour une poignée de dollars*, Munich / Rome / Madrid, Constantin Film Produktion / Jolly Film / Ocean Films, 1964.
 - 5 John Ford (réalis.), *La Poursuite infernale*, Los Angeles, Twentieth Century Fox Film Corporation, 1946.
 - 6 Louis Delluc, *Écrits cinématographiques I*, édition établie et présentée par Pierre Lherminier, Paris, Cinémathèque française, 1985, p. 266.

complémentarité. L'approche intertextuelle présente l'intérêt de définir précisément différentes modalités d'emprunt, allant de la citation pure et simple à la parodie, et de les envisager dans leurs interactions mutuelles. L'analyse du film français *L'Esquive* d'Abdellatif Kechiche⁷ nous permettra à la fois d'identifier différentes manifestations de la présence du théâtre au cinéma, et d'interroger la notion même d'adaptation, qui, depuis qu'a paru l'ouvrage de Linda Hutcheon⁸, peut être envisagée sous un angle plus large et directement articulée avec le cadre théorique de l'intertextualité⁹ et de la réflexivité¹⁰. L'auteure entreprend de saisir l'adaptation comme processus, à la fois culturel et créatif, et non pas uniquement comme objet, ce qui implique non seulement de comprendre les dynamiques créatives mises en jeu dans l'adaptation, mais aussi de l'envisager dans ses interactions avec les spectateurs.

Si l'on peut s'entendre communément sur le fait qu'elle raconte la même histoire d'une façon différente¹¹, l'adaptation se distingue de la transposition au sens genettien du terme par le fait qu'elle implique une modification profonde liée au changement de format ou de média, ou des deux. En effet, Gérard Genette voit dans la transposition, transformation sérieuse d'un texte singulier, l'une des pratiques hypertextuelles les plus fréquentes. Ainsi, bien qu'elle procède par la transformation d'un texte unique, tel que le fait la parodie, la transposition se distingue de celle-ci par son régime sérieux¹². La parodie comme l'adaptation s'attaquent à des textes susceptibles d'être connus par les spectateurs¹³. Pour être comprise, l'adaptation ne requiert pas que l'œuvre première soit connue du spectateur, ce qui n'est pas le cas de la parodie, qui doit, au contraire, être identifiée à une référence. La transposition se distingue de l'adaptation, car elle n'implique pas nécessairement d'opérations liées au changement de média et peut comporter des régimes variés. L'adaptation est une interprétation du texte ; elle en propose une variante selon des modalités qui ne peuvent être parfaitement identiques à celles de la source et qui constituent donc un point de vue autonome, voire un discours ou un régime pouvant être relativement complexes, l'hommage pouvant se mêler à une certaine forme de critique ou de dépassement, par exemple. L'adaptation résulte alors d'un travail d'appropriation et de recréation qui peut faire appel à la mémoire et à la culture des spectateurs. Cette possibilité d'expression critique, à laquelle s'ajoute la possibilité de représenter le travail d'adaptation en lui-même dans le film, suffirait à assurer à nombre d'adaptations une dimension réflexive¹⁴. En effet, la réflexivité désigne tous les processus figuratifs, narratifs, métadiscursifs par lesquels l'œuvre

7 Abdellatif Kechiche (réalis.), *L'Esquive*, Paris, Lola Films, 2002.

8 Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York / Londres, Routledge, 2006.

9 Julia Kristeva, Semeiotikè. *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969 ; Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

10 Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature : From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, New York, Columbia University Press, 1985 ; Jean Bessière et Manfred Schmeling, *Littérature, modernité, réflexivité*, Paris, Honoré Champion, 1992.

11 Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, *op. cit.*, p. 8.

12 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 291-293.

13 Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, *op. cit.*, p. 3.

14 Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, *op. cit.*, p. 159.

dévoile ses mécanismes de création et exhibe sa dimension factice. Au cinéma¹⁵, ce procédé peut reposer sur des fonctionnements intertextuels appuyés telles des citations, représenter les phases d'élaboration du film telles des scènes de répétition, produire un retour critique sur des œuvres antérieures ou encore jouer sur la mise en abyme. Cette dernière désigne le cas particulier où le film se réfléchit lui-même, par des procédés d'enchâssement et de répétitions pouvant être visuels ou narratifs¹⁶.

Concernant l'analyse d'une adaptation de pièce de théâtre au cinéma, il ne serait donc pas complètement fantaisiste d'employer le terme « transposition » pour désigner le travail effectué spécifiquement dans le domaine textuel, notamment sur les dialogues. L'adaptation désignerait, quant à elle, l'ensemble des processus de transformation mis en œuvre, et plus particulièrement ceux qui sont liés aux changements de format et de média.

L'Esquive travaille justement de façon complexe la relation à la source théâtrale. Il joue, en effet, avec le dédoublement des occurrences du texte *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux, à la fois cité, représenté comme objet théâtral et, en parallèle, adapté puisque les personnages des deux œuvres vivent une situation affective et sociale semblable, la similitude se construisant dans la durée du film avec une densité croissante. À première vue, l'intrigue du film semble relativement éloignée de celle de la pièce : le contexte est déplacé dans une banlieue parisienne contemporaine et multiethnique ; les personnages principaux sont des adolescents traversés par des sentiments parfois contradictoires, partagés entre la camaraderie et les premiers émois amoureux. Krimo est épris de Lydia, qui ne pense qu'au théâtre. Certains personnages, comme le père, ou certains thèmes, comme celui du mariage, ont totalement disparu, pouvant laisser douter de l'effectivité de l'adaptation. Pourtant, la référence à la pièce de Marivaux est patente dans la construction du film, et ce, sur différents plans ; cette présence est rendue lisible par le fait que les adolescents doivent jouer *Le Jeu de l'amour et du hasard* lors du spectacle de fin d'année de leur collège. Cette utilisation de la pièce de théâtre enchâssée dans la fiction n'est pas non plus sans constituer un point commun avec *Hamlet*.

Kechiche transforme donc en profondeur *Le Jeu de l'amour et du hasard*. Ses dialogues, écrits dans un grand souci de réalisme, s'éloignent considérablement des textes ciselés de Marivaux. En effet, les adolescents recourent à de nombreux mots d'argot, de verlan, auxquels est associé un usage récurrent d'insultes et d'onomatopées. D'origines ethniques diverses, ces personnages empruntent des éléments lexicaux à différentes langues, notamment à l'arabe et à l'espagnol. Il s'agit d'une transposition-traduction, c'est-à-dire du passage d'une langue à une autre. Ce procédé opère à la fois en mode synchronique, par le passage dans un vocabulaire plurilingue et imagé de l'expression des personnages, et en mode diachronique,

15 Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le Site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991 ; le tout premier numéro de la revue *Vertigo* (Christian-Marc Bosséno [dir.], « Le cinéma au miroir », *Vertigo*, n° 1 [1987]) ; Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, op. cit.

16 À propos de la mise en abyme, voir Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1997 ; Sébastien Fevry, *La Mise en abyme filmique. Essai de typologie*, Liège, Éditions du Céfal, 2000.

par l'actualisation d'un langage ancien¹⁷. L'utilisation de l'argot, d'un vocabulaire ancré dans une réalité sociale contemporaine, elle-même appelle au multilinguisme, associant donc mode synchronique et diachronique.

Ce mode d'expression multilingue et populaire est donc radicalement différent de celui des personnages de Marivaux, qui n'est pas exclu du film pour autant puisque ses dialogues y sont cités à différentes reprises. La coprésence du français élevé de Marivaux et du français vulgaire de ces adolescents, qui ne saisissent pas toute la finesse du premier, n'est pas sans ironie. Il s'agit aussi de souligner, par l'effet de contraste ainsi produit, un décalage linguistique fort, à même d'accentuer ce qui différencie et caractérise ces deux registres de la langue : vulgaire et familière pour les adolescents, soutenu chez Marivaux.

Cette confrontation des niveaux de langage en rend la fonction sociopolitique particulièrement sensible et fait de la pratique linguistique un marqueur social. Aussi, lorsque Lydia troque ses jeans pour une robe de princesse — pareille à celles que portent les personnages féminins de Marivaux —, son accent, son vocabulaire l'amènent-ils inmanquablement à prendre conscience de son identité sociale. Lydia devient alors la synthèse du contraste porté par les dialogues, contraste qui joue ici d'une torsion, d'une tension opposant la beauté classique, visible, d'une jeune fille blonde vêtue d'une robe longue à la vulgarité, linguistique, de l'expression verbale. Cette distorsion souligne, par le fait même, l'anachronisme qu'implique l'apparition de cette silhouette fragile, presque venue d'un autre siècle, dans un décor de béton. Plus encore, Lydia devient Lisette, petite fille pauvre incarnant une princesse le temps d'une comédie, ce qui crée un premier effet de superposition entre les personnages de Kechiche et ceux de Marivaux.

Différentes formes d'expression linguistiques cohabitent donc dans le film, notamment le registre courant de l'enseignante jetant des passerelles entre l'argot multilingue des collégiens et le français ciselé de Marivaux. Aussi n'hésite-t-elle pas à niveler son langage pour le mettre à portée de ses élèves en recourant, lorsque c'est utile, à des expressions qui leur sont familières, tel le mot « craquer ». Parfaitement consciente des limites linguistiques des adolescents, elle témoigne de la sorte de sa conscience de la relation aiguë qui lie pratique linguistique et identité sociale. L'enjeu du spectacle de fin d'année se double donc d'une sorte de défi social et esthétique qui n'est pas sans faire écho à la démarche du réalisateur : comment donner à sentir et à comprendre la pièce de Marivaux dans ce qu'elle a d'intemporel ?

Chaque parler caractérise une classe sociale par le vocabulaire, l'accent, le phrasé, la syntaxe, mais aussi par des éléments de contenu, des expressions. Les langages se modulent, s'adaptent et n'ont rien d'unifié ; ils se nivellent en fonction de l'objectif à atteindre ou de l'interlocuteur auquel s'adresser. Ainsi, les adolescents ne s'expriment pas de la même façon lorsqu'ils sont entre eux, en famille ou au collègue. Lieu d'expression des rapports de classe et de la conscience qu'a chacun de son identité sociale, le dialogue met donc en jeu l'identité même des personnages. Lesdits rapports s'expriment par l'ancrage géographique choisi, une banlieue parisienne paupérisée, mais aussi par la situation sociale des adolescents. Ainsi, Krimeo est

17 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 297.

élevé par sa mère dans un minuscule appartement ; son père, d'une prison, lui envoie des dessins de bateaux, invitations à fuir un quotidien sordide. En ce sens, la logique de construction sémantique des dialogues demeure cohérente eu égard à la logique discursive dont procède le texte de Marivaux, qui utilise aussi le verbe pour souligner les différences de statut social de ses personnages.

Autre procédé relevant de la transposition, la *transmodalisation* marque le passage du dramatique au narratif¹⁸. S'agissant d'un film de fiction, le procédé de narrativisation d'une pièce est relatif, dans la mesure où les dialogues demeurent le moyen d'expression privilégié des personnages, ici peut-être encore plus qu'ailleurs puisque, chez Kechiche, les dialogues sont un vecteur privilégié de l'action. Souvent comparé à Cassavetes pour le réalisme de ces derniers, parfois perçus à tort comme relevant de l'improvisation, Kechiche les prépare, au contraire, avec minutie et tolère rarement que les comédiens interfèrent avec l'écriture des répliques¹⁹. Au-delà du travail sur le vocabulaire et sur la syntaxe, le réalisme des dialogues bénéficie aussi, chez ce réalisateur, d'un rythme et d'accents propres à chaque personnage. Le choix de comédiens non professionnels, issus du même milieu social et géographique que les personnages, confère au film un ancrage considérable dans le réel : ces comédiens amateurs apportent un phrasé, un accent particulier, sonnante juste, auxquels les acteurs professionnels vont pouvoir s'accorder, ce qui donnera un effet de corps considérable aux dialogues. Ainsi territorialisés, les dialogues contribuent aussi, par leur dimension sonore, à renforcer l'aspect descriptif du film. Le cinéma ajoute au texte dramatique le réalisme photographique, ce dernier conférant à l'image un puissant rôle descriptif. En s'appuyant sur des décors naturels et sur le jeu de comédiens qui ne sont pas tous des professionnels, Kechiche présente une banlieue sans fard, sans *pathos* ni exagération sordide, créant ainsi un profond décalage entre le réalisme et la dimension spectaculaire du film. Ce dernier décrit par l'entremise des moyens propres au cinéma ; il se dissocie ainsi du domaine textuel de la transposition pour privilégier celui de l'adaptation. Car si les dialogues, on l'a vu, colorent les personnages, le descriptif visuel, c'est-à-dire le pouvoir de représentation de l'image, repose, quant à lui, sur le changement de média.

Les citations de la pièce de Marivaux dans *L'Esquive* prennent deux formes bien distinctes. Premièrement, les dialogues de la pièce sont abondamment cités dans les différentes scènes de répétition représentées par le film, c'est-à-dire directement extraits, sans autre variation du texte original que celles causées par la coupure et par le déplacement du texte dans un contexte autre. Deuxièmement, le livret de la pièce, avec son titre clairement lisible, apparaît dans l'image filmique à plusieurs reprises, ce qui constitue une autre modalité de citation cinématographique. À la fois accessoire, objet de travail, mais aussi enjeu de la discussion, consultée, agitée, pliée, cette édition à bas prix destinée aux scolaires apparaît comme une véritable métaphore du travail des apprentis comédiens, malmenant le texte, l'interrogeant, le déformant, pour finalement y revenir. Le support livresque assure la circulation de

18 *Ibid.*, p. 396.

19 Stéphane Delorme et Jean-Michel Frodon, « Entretien avec Abdellatif Kechiche », *Cahiers du cinéma*, n° 629 (décembre 2007), p. 15.

ce monument du patrimoine littéraire, ainsi associé à sa reproductible matérialité, tissant un rapprochement entre cinéma et littérature.

Les citations verbales du *Jeu de l'amour et du hasard* départagent les personnages ayant la maîtrise de la culture et ceux qui ne l'ont pas. Elles opposent les enseignants, les intellectuels, aux collégiens, habitants des cités périurbaines. Toutefois, loin d'être binaire, cette opposition vise aussi à souligner l'enjeu pédagogique de la mise en scène de la pièce par les collégiens. Il s'agit véritablement d'un relais culturel et d'une représentation, un peu utopique, de l'expansion de la « culture pour tous » dans un contexte où le littéraire ne circule guère et est, ironie du sort, incarné par un auteur des Lumières. En effet, le choix de la pièce n'est pas innocent : Kechiche, dans son cinéma, accorde une place importante à tout ce qui évoque le siècle de la Révolution française, engendrant un décalage ironique entre la réalité sociale présentée dans ses films et l'idéal philosophique porté par les Lumières. Marivaux appartient à ce siècle. Or, interrogeant ce que la société française a fait de son héritage humaniste, *L'Esquive* nous présente une société cloisonnée socialement, des adolescents abandonnés à l'ennui et à la violence policière.

Quant à la pièce *Le Jeu de l'amour et du hasard*, elle présente l'immense intérêt de développer la question de l'identité sociale et du déterminisme par le truchement du rôle social des personnages. Ce faisant, Marivaux souligne l'importance du langage dans le jeu social. En effet, Lisette imite le parler de la noblesse afin d'essayer de se faire passer pour sa maîtresse, pendant que cette dernière, Silvia, s'essaye avec modération au parler populaire pour tenter de passer pour la suivante qu'elle n'est pas. Cela suscite un décalage, révélateur de la conscience que les personnages ont de leur identité sociale : Silvia et Dorante, fiers de leur rang, ne parviennent pas à s'abaisser à la pratique d'un langage trop fortement vulgaire, tandis que Lisette et Arlequin pastichent avec bonheur le discours précieux de leurs maîtres²⁰. Ainsi, Dorante ne s'accommode pas complètement du tutoiement, comme en témoigne cet exemple : « Laissez-moi du moins le plaisir de te voir²¹. » Il mélange maladroitement et imparfaitement le parler des serviteurs avec ses propres habitudes linguistiques, tandis qu'Arlequin et Lisette s'amuse à cumuler un vocabulaire recherché et des images ampoulées. À titre d'illustration, Arlequin surenchérit : « Comment donc, ma chère âme, élixir de mon cœur, avez-vous entrepris la fin de ma vie²² ? » De fait, Marivaux rend explicite l'articulation entre expression verbale et identité sociale ; plus encore, il associe l'imitation linguistique à celle du jeu du comédien, du travail de composition du personnage. Selon un principe de *mimesis* réciproque, Lisette et Silvia composent leur personnage tout comme Marivaux le fait avec les siens. Il s'empare de ce qui caractérise chaque parler et en fait une synthèse. Ce principe de composition des dialogues est, lui aussi, mis en œuvre par Kechiche : il s'empare de ce qui caractérise le parler des adolescents vivant dans les cités et le mélange à un langage courant, afin que n'importe quel spectateur puisse comprendre les

20 Patrice Pavis, « Préface », dans Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, Paris, Librairie générale française, 1999, p. 22.

21 Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, *op. cit.*, acte II, scène 9, p. 59.

22 *Ibid.*, acte III, scène 6, p. 79.

paroles des personnages. Ce travail stylistique relève d'un compromis entre la réalité linguistique dont s'inspire le réalisateur et celle de son public²³.

Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, les maîtres se déguisent en valets et les valets en maîtres sans que cela ne change quoi que ce soit au fait que chacun sera inévitablement attiré par un représentant de sa caste. Leur amour est déterminé socialement ; leur déguisement ne parvient pas à masquer leur classe d'origine, tout comme la robe de princesse n'efface pas l'identité sociale de Lydia. Cela renforce la relation entre les personnages du film et ceux de la pièce. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si les deux personnages principaux de *L'Esquive*, Lydia et Krimo, endossent les rôles de Lisette et d'Arlequin, ceux-là mêmes qui représentent la classe populaire chez Marivaux. Se faisant passer, comme Arlequin, pour ce qu'il n'est pas, Krimo est bien vite démasqué par ceux qui ont le privilège de maîtriser le langage et les codes sociaux. Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, Silvia détecte très vite qu'aucun des deux protagonistes masculins n'est « à sa place²⁴ ». De même, dans *L'Esquive*, l'enseignante comprend rapidement que Krimo n'est pas le comédien auquel il essaie de faire croire.

Lors des répétitions, l'enseignante tente de faire comprendre aux adolescents que le déterminisme dénoncé par la pièce est aussi celui dont ils sont les victimes évidentes et qu'il existe un parallèle entre leur situation sociale, puis affective et les personnages de l'œuvre théâtrale commentée :

On peut toujours se mettre en haillons quand on est riche, et en robe de haute couture quand on est pauvre, on ne se débarrasse pas d'un langage, d'un certain type de sujet de conversation, d'une manière de s'exprimer, de se tenir qui indique d'où on vient²⁵.

Cette réplique des plus explicites peut s'entendre de différentes manières. Elle sert à faire comprendre aux élèves en quoi la pièce reflète leur situation et comment elle peut leur parler au-delà des différences d'époque ou de langage. Vis-à-vis des spectateurs, elle tisse des liens sensibles entre les personnages de *L'Esquive* et ceux de Marivaux, soulignant ainsi l'effectivité du travail d'adaptation, mais aussi la lecture profondément politique de la pièce de Marivaux que propose Kechiche.

Par ailleurs, les citations textuelles des dialogues de Marivaux permettent à Krimo de verbaliser, par l'intermédiaire du jeu, les émotions qui l'habitent. Parce qu'il repose sur des insultes et est associé à la vie en groupe, le parler des collégiens

23 « Les dialogues étaient effectivement très écrits, à part une ou deux scènes un peu libres. La stylisation a consisté à doser, à ne pas aller trop loin dans le langage de la banlieue, à limiter le verlan, sinon le film devenait incompréhensible. Mais même si, pour les comédiens, cette langue-là était plus familière que celle de Marivaux, elle restait un texte, qu'ils devaient apprendre et répéter, donc tout aussi dur à jouer pour eux que Marivaux » (réponse d'Abdellatif Kechiche à une question de Jean-Marc Lalanne, « *L'Esquive* : entretien avec Abdellatif Kechiche », *Les Inrockuptibles*, 7 janvier 2004, p. 2).

24 Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, *op. cit.*, acte I, scène 8, p. 45.

25 Transcription libre d'une réplique du film *L'Esquive* (Abdellatif Kechiche [réalis.], *L'Esquive*, *op. cit.*).

s'avère peu propice à l'expression du sentiment amoureux²⁶. Bien au contraire, la redondance d'injures aurait plutôt pour fonction de masquer les sentiments en ôtant toute réalité signifiante aux mots, comme le souligne l'usage que les adolescentes font entre elles du systématique « j'm'en bats les couilles », une expression qui, dépouillée de son rapport à la notion de genre, devient une simple interjection. De même, dans la scène exposant la rupture de Krimo et Magalie, les insultes épargnent aux personnages toute tentative d'explication ou d'expression de leurs émotions. Prononcées en boucle, répétitives, les injures scandent, rythment les dialogues au même titre que les onomatopées. Afin de toucher leurs interlocuteurs, les adolescents sont donc contraints soit d'opérer par répétition et surenchère verbale²⁷, soit de trouver une autre façon de s'exprimer, plus sensible et convaincante. Par sa finesse et par son décalage avec la langue des adolescents, le texte de Marivaux apparaît comme une enclave, une fenêtre ouverte sur l'intime. Krimo, vêtu de la livrée bariolée d'Arlequin, peut ainsi prononcer devant Lydia/Lisette : « De la raison ! Hélas, je l'ai perdue, vos beaux yeux sont les filous qui me l'ont volée²⁸ », paroles qu'il est bien incapable de lui dire en privé avec ses propres mots.

Enfin, dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, la comédie à laquelle se livrent les personnages au moyen d'une permutation leur permet d'approcher leur promise, tout comme Krimo cherche à séduire Lydia en se faisant passer pour le comédien qu'il n'est pas. Le déguisement et la feinte assument bien les mêmes fonctions dans la pièce et dans le film. Les citations textuelles du *Jeu de l'amour et du hasard* confrontent différentes réalités linguistiques selon des objectifs politiques, et soulignent ainsi la composante déterministe du film. En devenant des énonciateurs du texte de Marivaux, en endossant le déguisement de ses personnages et en utilisant des moyens d'action comparables, les personnages de Kechiche mettent leur fonction de doubles contemporains en évidence.

On a reproché à Kechiche d'avoir une vision angélique de l'enseignement collégial et d'offrir une représentation erronée de la réalité scolaire²⁹. Or, ce contresens pointe une particularité quelque peu déroutante du cinéma de Kechiche, qui est de mêler des éléments d'un réalisme extrêmement fort à d'autres, purement réflexifs. Dès lors, ceux-ci ouvrent, dans le tissu social et urbain décrit par le film, des interstices spectaculaires, territoires d'art et de culture. Ainsi, tout comme les citations de Marivaux ouvrent un nouvel espace d'expression dans des dialogues façonnés par le social, les scènes filmées en classe construisent un territoire à part, bien distinct de celui de la cité, dans lequel les rapports de force et la parole sont distribués autrement, selon des modalités mises au service du spectacle. De ce fait,

26 Jean-Philippe Tessé, « *L'Esquive* d'Abdellatif Kechiche », *Cabiers du cinéma*, n° 586 (janvier 2004), p. 52-53.

27 Ainsi, lorsque Lydia montre sa robe : « Elle est chromée, ta robe ; elle est super belle ; on dirait Miss France ; elle est trop belle... » (transcription libre d'Abdellatif Kechiche [réalis.], *L'Esquive*, op. cit.). La répétition devient une façon de donner une valeur aux mots.

28 Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, op. cit., acte II, scène 3, p. 50.

29 François Bégaudeau, « Répliques. *Esquives* (retour sur un film dont on parle) », *Cabiers du cinéma*, n° 592 (juillet-août 2004), p. 78.

l'estrade située devant le tableau noir suffit à créer une scène, transformant l'école en espace théâtral³⁰.

Le discours de l'enseignante attire systématiquement l'attention sur la relation associant la pièce et la situation des adolescents ou sur la nature même de leur expression, ajoutant en cela à la dimension réflexive des séquences tournées en classe. Ainsi, l'explication portant sur le rôle de la ponctuation chez Marivaux et sur la nécessité de faire une pause lorsqu'on lit le texte, de donner du sens par le rythme de la phrase, est une découverte pour les élèves. Or, cet éclaircissement vise autant à attirer l'attention sur le débit verbal très rapide des adolescents et sur la vacuité de leur mode d'expression qu'à inviter les spectateurs à réfléchir sur le sens des mots et sur les différentes modalités de langage présentes dans le film. Les dialogues sont donc partie prenante du mélange de réalisme et d'éléments purement réflexifs qui caractérise le cinéma de Kechiche.

Les répétitions ayant lieu en classe inscrivent dans le film son propre processus d'élaboration, l'enseignante endossant auprès des collégiens le rôle qui a été celui de Kechiche : les faire répéter inlassablement, leur donner à comprendre la pièce de Marivaux jusqu'à ce qu'elle soit leur³¹. La cité, grâce à quelques marches disposées en demi-cercle, devient, elle aussi, un lieu de spectacle et accueille les répétitions dans ce théâtre antique improvisé. Comme l'écrit Vincent Thabourey, « [c]e rapport "direct" à l'Antiquité permet de dépasser le simple marivaudage sentimental et de tenir un discours véritablement politique qui fait écho à celui de Marivaux sur la société de son époque³² ». La présence de la scène dans *L'Esquive* ajoute, par ailleurs, une nouvelle dimension intertextuelle au film en suscitant un certain nombre de comparaisons avec *Hamlet*.

Excepté l'absence notable du père, il existe peu de points communs immédiatement lisibles entre *Hamlet* et *L'Esquive* ; aucune citation textuelle, aucune reprise de situations ne permettent d'attribuer à la pièce de Shakespeare le statut d'œuvre première. Il est toutefois possible de voir en *Hamlet* une source qui aurait inspiré Kechiche lors de la réalisation de *L'Esquive*. En effet, les représentations théâtrales insérées dans les deux intrigues y jouent le même rôle, à la fois de catalyseur et de mise en abyme de la situation, bien que celle-ci soit de nature fort différente dans les deux œuvres. Krimo vit sa passion pour Lydia de façon passive jusqu'à ce qu'il comprenne, en assistant à une répétition, que sa propre participation au spectacle pourrait le rapprocher de ses fins. Aussi, comme Hamlet, Krimo fait-il du spectacle un miroir de sa propre réalité : Hamlet choisit la pièce *La Souricière* en écho au piège qu'il espère tendre au roi ; Krimo endosse le rôle de l'arlequin épris, figurant sur les planches l'amoureux transi qu'il est au quotidien. Ainsi, dans les deux cas, la représentation théâtrale enchâssée redouble une situation dans laquelle se projettent les personnages : Hamlet reconstitue, dans la pièce en abyme,

30 Jean-Marc Lalanne, « *L'Esquive* : entretien avec Abdellatif Kechiche », *art. cit.*, p. 3.

31 Serge Kaganski, « *L'Esquive*, un film subtil et électrisant », *Les Inrockuptibles*, 7 janvier 2004, p. 6.

32 Vincent Thabourey, « *L'Esquive*. Une banlieue si sensible », *Positif*, n° 515 (janvier 2004), p. 43.

le meurtre de son père tel qu'il l'imagine et n'ose le dénoncer ; Krimo égrène sur scène les mots d'amour qu'il est incapable de prononcer ailleurs.

Les sentiments freinent le passage à l'acte de ces deux personnages et les empêchent d'agir sereinement : Hamlet est aveuglé par la colère et Krimo, désarmé par cet amour nouveau. Les planches apparaissent comme le lieu propice pour mettre en scène ce qui habite ces protagonistes, pour exprimer ce qu'ils ne peuvent verbaliser ni même traduire en actes, et pour leur permettre enfin d'atteindre leurs objectifs. Qu'il s'agisse de l'étiquette et des codes du royaume du Danemark ou de la langue de la rue de banlieue parisienne, le langage, très marqué socialement, ne permet pas d'exprimer la force des sentiments qui animent les personnages. L'espace scénique représenté dans l'œuvre va leur offrir un nouveau territoire d'expression, et donc d'action.

Comme dans *Hamlet*, la mise en abyme du théâtre dans le film de Kechiche construit une circulation entre le jeu social des personnages, le jeu de l'expression des sentiments et le jeu d'acteur, ce qui a pour effet de renforcer un peu plus étroitement les liens avec la pièce de Marivaux. Dans *Hamlet*, les dialogues se modulent selon le rang social des personnages et se colorent aussi de leurs sentiments jusqu'à la déraison. Les errements verbaux d'Ophélie expriment la réalité de son désespoir, tandis qu'Hamlet feint soit la folie par des propos absurdes, soit la déférence afin de se protéger et de masquer le trouble qui l'habite. Sa connaissance du théâtre et de la mise en scène donne toute la mesure de son art de la mystification et attire l'attention sur la portée même des dialogues. Non seulement la pièce de théâtre est mise en abyme, mais Hamlet use aussi volontairement, voire impertinamment, des rôles sociaux, favorisant ainsi les glissements jusqu'à mêler jeu social et jeu théâtral.

Dans *Hamlet* comme dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, les personnages se jouent la comédie et feignent d'être ce qu'ils ne sont pas. La mise en abyme, la présence de comédiens et du théâtre, rend, dans *Hamlet*, particulièrement sensible cette idée du jeu social, qui se manifeste aussi chez Marivaux. Chez Kechiche, en permettant aux collégiens de mieux comprendre la pièce de Marivaux, de saisir la division sociale qui y cloisonne les personnages, le travail de mise en scène éclaire les rôles sociaux. De même, les moments de répétition passés en classe amènent les personnages principaux à prendre conscience de leur statut, celui d'adolescents soumis à la bonne volonté de leur enseignante. Ce phénomène s'observe aussi chez Shakespeare : c'est par la mise en scène qu'Hamlet accède au statut de prince déchu, décide et agit en homme de pouvoir ; il demeure, en dehors de cela, ballotté par les événements, la vivacité de ses sentiments et les machinations de son beau-père. Dans l'œuvre de Shakespeare et dans celle de Kechiche, l'écart générationnel marque, lui aussi, fortement l'identité des protagonistes, la jeunesse ayant, de part et d'autre, le privilège des émotions et de l'emportement.

Le miroir est un élément central dans *Hamlet*, à la fois métaphore de la fonction du théâtre, objet tendu pour confondre le roi criminel, mais aussi symbole d'un effet de specularité (la mise en abyme), réplique d'un supposé geste criminel passé, accusant ainsi la dimension mimétique de l'art dramatique. Pour Hamlet, le théâtre a, en effet, la mission d'imiter la nature. Le miroir a donc une double utilité dans *Hamlet* : il reflète l'intrigue tout en incarnant la fonction théâtrale et

participe à la construction de l'effet de mise en abyme, de redoublement scénique. La dimension spéculaire de la pièce shakespearienne y justifie la présence de nombreuses assertions concernant le rôle du théâtre, le travail de mise en scène ou encore le jeu des comédiens. Ainsi, Hamlet ne tarit pas de recommandations et se pose comme le véritable metteur en scène de la pièce enchâssée. On l'entend donner des conseils de diction : « Dites ce discours, je vous prie, comme je l'ai prononcé devant vous, en le laissant légèrement courir sur la langue³³. » Ou encore intervenir sur la gestuelle des comédiens : « N'allez pas non plus trop scier l'air en long et en large avec votre main³⁴. » Il donne, de la sorte, aux spectateurs une piètre idée du jeu des comédiens, probablement raide et emprunté. Kechiche ne procède pas autrement lorsque les répétitions en classe lui permettent d'insérer, par l'intermédiaire des commentaires de l'enseignante, de nombreuses assertions sur le rythme du texte, sur sa diction, mais aussi sur le parallèle associant la situation des collégiens et les personnages de Marivaux.

Hamlet offre donc un modèle permettant d'articuler mise en abyme et jeu social³⁵. Ce n'est certes pas la première et seule pièce ayant recours à ce dispositif de redoublement scénique³⁶. Celui-ci se rapproche du procédé employé par Kechiche par la dimension profondément réflexive des dialogues attirant l'attention sur leur propre nature et sur les limites d'une expression normalisée socialement. *Hamlet* fonctionne donc comme un sous-texte dans *L'Esquive*. N'ayant pas nécessairement la vocation d'être reconnu comme une référence par les spectateurs, il lie la démarche de Kechiche, réalisateur mais aussi comédien, à une approche, à une sensibilité que l'on pourrait qualifier de shakespearienne, compte tenu de la confiance et de la priorité qu'accorde le réalisateur aux dialogues. Enfin, comme le remarquent Thomas Cartelli et Katherine Rowe, *Hamlet* est aussi une pièce sur la mémoire, la peur de l'oubli, le héros éponyme associant sa propre mémoire à la matérialité de l'écrit³⁷. Or, dans *L'Esquive*, le livret permet la circulation du texte dramatique, son appropriation, faisant du support livresque un vecteur de la mémoire littéraire, plutôt qu'un objet de consommation culturelle.

La réalisation de Kechiche refuse en bloc les conventions théâtrales, tout comme celles du théâtre filmé : ici, peu de plans larges, pas de positionnement central par rapport à l'objet, aucun respect de la rampe. Bien au contraire, mobile, la caméra change d'axe, cadre au plus près les personnages par des gros plans et des plans rapprochés. Portée à l'épaule, elle passe vivement d'un visage à un autre, traquant la moindre réaction qu'ont les personnages par rapport aux dialogues.

33 William Shakespeare, *Hamlet*, Paris, Gallimard, 2005 [1603], acte III, scène 2, p. 53.

34 *Id.*

35 *Hamlet* est d'ailleurs fréquemment cité comme un exemple d'œuvre réflexive (Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, *op. cit.*, p. 5) jouant de la mise en abyme (Sébastien Fevry, *La Mise en abyme filmique*, *op. cit.*, p. 24).

36 Tadeusz Kowzan, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2008.

37 Thomas Cartelli et Katherine Rowe, *New Wave Shakespeare on Screen*, Cambridge, Polity Press, 2007, p. 54-55.

Ce choix est commun à différents films de Kechiche : le cadre y est au service des mots et de leur effet, à l'inverse de ce que l'on observe dans un cinéma trop souvent au service seul de l'action. Par là, Kechiche fait de l'adage d'Hamlet sa propre devise : « Réglez l'action sur les paroles, et les paroles sur l'action³⁸. » Le théâtre élisabéthain était joué à la lumière du jour, en l'absence de décors ; ses principaux artifices consistaient en quelques accessoires et en de somptueux costumes. Le spectateur devait donc faire preuve d'imagination et se concentrer sur le texte, véritable poème plutôt que véhicule d'action dramatique³⁹. C'était avant tout un paysage sonore et poétique qui s'offrait à l'imaginaire du spectateur. Kechiche procède de façon similaire : peu d'action, quelques costumes riches et colorés suffisent à recréer les personnages de Marivaux dans un décor suffisamment banal pour qu'il s'efface devant l'énergie dégagée par les jeunes comédiens et devant la force de leurs joutes verbales. Car le réalisateur organise toute sa mise en scène de façon à valoriser ces deux aspects.

Ce choix esthétique cohérent subordonne donc l'image aux dialogues, inversant ainsi l'habituelle emprise qu'exerce, au cinéma, le caractère visuel des films par rapport à l'élément sonore. Ceci confère aux dialogues le rôle de vecteurs d'action, accroît leur dimension performative, mais entrave délibérément toute reconstitution d'un espace scénique par le cadre. Le dispositif de mise en scène de la pièce dans le film doit assumer ce rôle et assigner aux éléments du décor une fonction scénique, ce qui renforce la nécessité de la mise en abyme.

Autre différence marquante, le mixage du son valorise les voix, les rend présentes en assumant une hiérarchie sonore explicite, créant ainsi une proximité presque physique entre personnages et spectateurs, agressés par le volume des interjections verbales, baignés par les accents. Par le cadrage serré et par ce traitement de la voix, Kechiche rapproche au plus près le spectateur et les personnages ; le film donne lieu, par là, à un effet d'immersion qui se distingue nettement des impressions que peut produire la mise en scène du théâtre classique.

Par ailleurs, l'adaptation cinématographique prive la mise en abyme de mécanismes propres à renforcer certains effets de redoublement. Effectivement, alors qu'une pièce enchâssée dans une pièce bénéficie, au théâtre, de la répétition du dispositif scénique, il en est autrement pour une œuvre dramatique enchâssée à l'écran. Même si le public fictif d'une telle pièce peut renvoyer à l'auditoire du film enchâssant, une différence distingue les deux modes de représentation ou de présentation, et tend de fait à souligner la spécificité des dispositifs théâtraux et cinématographiques. Ainsi, l'estrade, dans le film de Kechiche, figure une scène, mais cette scène elle-même s'inscrit dans un écran. L'effet spéculaire en est donc amoindri. En s'appuyant sur les caractéristiques propres à chaque dispositif, particularités qui agissent ici comme autant d'écarts productifs, ce décalage tend, en plus, à mettre le travail d'adaptation en évidence. C'est lui, en effet, qui est au cœur des jeux de spécularité scénique qui se déploient dans *L'Esquive* : non seulement la pièce de Marivaux y reflète la situation des personnages tout en leur permettant de prendre

38 William Shakespeare, *Hamlet*, *op. cit.*, acte III, scène 2, p. 53.

39 Philippe Pilard, *Shakespeare au cinéma*, Paris, Nathan, 2000, p. 13.

conscience de leur cloisonnement social et d'exprimer leurs sentiments, mais elle certifie aussi que le film de Kechiche est bien une adaptation du *Jeu de l'amour et du hasard*.

L'important travail de transposition, diachronique et synchronique, des dialogues ainsi que l'entreprise de narrativisation, qui passe par des éléments de réalisme appuyé, tendent donc à rendre la pièce de Marivaux méconnaissable au quidam. De plus, le texte de Marivaux n'est pas identifié comme une source dans le générique du film, bien que la mention « adaptation et dialogues » y apparaisse. Kechiche met donc au point toute une stratégie d'indices visuels (le livret, la robe), de citations, de redoublement des personnages, de mise en abyme scénique afin que le spectateur puisse identifier clairement que la pièce de Marivaux est l'œuvre première du film. Cela rend le travail d'adaptation lisible, détectable, et confère ainsi un fonctionnement référentiel au film. Le personnage de l'enseignante assume un rôle de médiateur à l'égard des spectateurs en ce qu'elle attire leur attention sur le parallèle existant entre les collégiens et les personnages de Marivaux, ainsi que sur l'orientation des choix faits par Kechiche quant à l'interprétation de la pièce. Les répétitions théâtrales nous donnent littéralement à voir le travail d'adaptation, distinguant ainsi le fonctionnement spéculaire de *L'Esquive* de celui d'*Hamlet*. La spécularité engendre un véritable effet de boucle dans *Hamlet*, tandis qu'elle ouvre *L'Esquive* à ses sources, au moyen d'une mise en perspective profondément intertextuelle. L'adaptation est donc dévoilée au spectateur, révélant la source première du film, mais aussi le processus ayant mené à sa création, invitant le spectateur à faire une lecture référentielle. Ici, ce ne sont pas les écarts existant entre les deux œuvres qui produisent du sens, à la différence de la torsion qu'implique la parodie. Bien au contraire, ce sont leurs nombreux points communs, qui, en tissant des liens entre deux mondes radicalement différents, proposent au public une lecture politique et intemporelle de l'œuvre de Marivaux.

Références

- BÉGAUDEAU, François, « Répliques. *Esquives* (retour sur un film dont on parle) », *Cahiers du cinéma*, n° 592 (juillet-août 2004), p. 78-81.
- BESSIÈRE, Jean et Manfred SCHMELING, *Littérature, modernité, réflexivité*, Paris, Honoré Champion, 1992.
- BOSSÉNO, Christian-Marc (dir.), « Le cinéma au miroir », *Vertigo*, n° 1 (1987).
- CARTELLI, Thomas et Katherine ROWE, *New Wave Shakespeare on Screen*, Cambridge, Polity Press, 2007.
- CHION, Michel, *Le Complexe de Cyrano*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.
- DELORME, Stéphane et Jean-Michel FRODON, « Entretien avec Abdellatif Kechiche », *Cahiers du cinéma*, n° 629 (décembre 2007), p. 15-19.
- DELLUC, Louis, *Écrits cinématographiques I*, édition établie et présentée par Pierre Lherminier, Paris, Cinémathèque française, 1985.
- FEVRY, Sébastien, *La Mise en abyme filmique. Essai de typologie*, Liège, Éditions du Céfal, 2000.
- FORD, John (réalis.), *La Poursuite infernale*, Los Angeles, Twentieth Century Fox Film Corporation, 1946.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1992 [1982].
- GOLDONI, Carlo, *Arlequin, valet de deux maîtres*, Paris, L'Arche, 1989.
- HATCHUEL, Sarah et Nathalie VIENNE-GUERRIN (dir.), *Shakespeare on Screen : Hamlet*, Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2011.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York / Londres, Routledge, 2006.
- KAGANSKI, Serge, « *L'Esquive*, un film subtil et électrisant », *Les Inrockuptibles*, 7 janvier 2004, p. 6.
- KECHICHE, Abdellatif (réalis.), *L'Esquive*, Paris, Lola Films, 2002.
- KOWZAN, Tadeusz, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- KRISTEVA, Julia, Semeiotikè. *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- LALANNE, Jean-Marc, « *L'Esquive* : entretien avec Abdellatif Kechiche », *Les Inrockuptibles*, 7 janvier 2004, p. 2-4.
- LEONE, Sergio (réalis.), *Pour une poignée de dollars*, Munich / Rome / Madrid, Constantin Film Produktion / Jolly Film / Ocean Films, 1964.
- MARIVAUX, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, Paris, Librairie générale française, 1999 [1730].
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « Une société dans la cité ? *L'Esquive*, ou l'énergie utopique du théâtre », dans Laurence SCHIFANO et Martial POIRSON (dir.), *Filmer le XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquère, 2009, p. 146-156.

- METZ, Christian, *L'Énonciation impersonnelle ou le Site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.
- PAVIS, Patrice, « Préface » et « Commentaires », dans Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, Paris, Librairie générale française, 1999 [1730], p. 6-24 et 93-116.
- PILARD, Philippe, *Shakespeare au cinéma*, Paris, Nathan, 2000.
- TESSÉ, Jean-Philippe, « L'Esquive d'Abdellatif Kechiche », *Cahiers du cinéma*, n° 586 (janvier 2004), p. 52-53.
- SEKNADJE-ASKÉNAZI, Enrique. « Du langage de Marivaux et de celui, actuel, des jeunes de banlieues dans le film *L'Esquive* », dans Sophie ROCHEFORT-GUILLOUET (dir.), *La Parole*, Paris, Ellipses, 2012, p. 169-174.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, Paris, Gallimard, 2005 [1603].
- , *Roméo et Juliette*, Paris, Flammarion, 2011.
- SORIN, Cécile, *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- STAM, Robert, *Reflexivity in Film and Literature : From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, New York, Columbia University Press, 1985.
- SWAMY, Vinay, « Marivaux in the Suburbs : Reframing Language in Kechiche's *L'Esquive* », *Studies in French cinema*, vol. 7, n° 1 (avril 2007), p. 57-68.
- THABOUREY, Vincent, « L'Esquive. Une banlieue si sensible », *Positif*, n° 515 (janvier 2004), p. 43-44.



L'adaptation cinématographique d'œuvres théâtrales chez Jean Cocteau

RANA EL GHARBIE

« Quand je fais un film, je n'écris pas ; quand j'écris un poème, je ne fais pas de film ; quand j'écris une pièce, je ne m'occupe plus ni de poésie ni de cinématographe : je n'ai jamais mélangé les genres¹ », souligne Jean Cocteau. Dans ses écrits théoriques, le poète explique les différences qui existent entre le théâtre et le cinéma. Le théâtre, « art de l'artificiel, des masques », et le cinématographe, « art du détail, de la nature² », se contredisent. Plus encore, ces deux genres, « l'un de souffle et d'étude, l'autre de mécanisme et de vie animale surprise³ », se desservent. Questionné sur les divergences dissociant ces deux « véhicule[s] de la pensée⁴ » lors de divers entretiens, Cocteau évoque la relation du créateur à l'acteur et le rôle du metteur en scène : « Au cinéma, les acteurs nous appartiennent, au théâtre, nous appartenons aux acteurs⁵ », note-t-il. Par ailleurs, ce dernier rappelle que la mise en scène ne triomphe que lorsque les acteurs ne sont plus ces « monstres sacrés⁶ » capables de donner l'illusion d'être les personnages qu'ils jouent. Il ajoute que si les metteurs en scène se substituent aux acteurs au théâtre, au cinéma, ils sont de « véritables auteurs⁷ ».

La méthode de travail, l'essence de l'œuvre, la hiérarchie entre l'acteur et le créateur et la fonction de la mise en scène sont quelques éléments qui distinguent le théâtre du cinéma, selon Cocteau. Toutefois, le théâtre est présent dans le cinéma coctalien dès 1930, date de sortie du premier film de l'écrivain, *Le Sang d'un poète*⁸. Dans ce long métrage, tous les lieux rappellent la topographie théâtrale. Les espaces sont fermés et les moyens d'évasion vers le monde extérieur, chimériques. Dans l'atelier du poète, la porte s'ouvre sur son double, puis est fermée à clé ; la fenêtre est condamnée et le protagoniste doit casser une vitre pour pouvoir sortir

1 Jean Cocteau, *Jean Cocteau par Jean Cocteau. Entretiens avec William Fifield*, Paris, Stock, 1973, p. 41.

2 Jean Cocteau, *Du cinématographe*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003, p. 21.

3 *Ibid.*, p. 26.

4 Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003, p. 13.

5 *Ibid.*, p. 187. Voir aussi *Du cinématographe, op. cit.*, p. 43 et 199.

6 *Ibid.*, p. 177.

7 *Ibid.*, p. 171.

8 Jean Cocteau (réalis.), *Le Sang d'un poète*, Paris, André Paulvé, 1930.

sa main. De plus, le poète passe de son atelier au couloir de l'hôtel des Folies-Dramatiques en plongeant dans un miroir. Dans *Le Sang d'un poète*, le seul espace qui semble ouvert est celui qui représente la cour d'une école, mais il s'agit d'une illusion, puisque la scène est filmée dans un théâtre. Et les applaudissements des personnages aux balcons, retentissant à la suite du suicide du poète, accentuent la théâtralité de la scène.

Tout en affirmant que le théâtre et le cinéma « se tournent le dos⁹ », Cocteau multiplie les références à l'art dramatique dans ses films. Ainsi, l'auteur rappelle que les draps, dans la fameuse séquence du linge blanc de *La Belle et la Bête*¹⁰, sont des « ruelles » avec « les perspectives du Théâtre de Vincennes¹¹ » et forment un véritable « rideau à l'italienne¹² ». En outre, Cocteau tente de transgresser cette opposition entre les deux arts, en adaptant à l'écran trois de ses pièces : *L'Aigle à deux têtes*¹³ en 1947, *Les Parents terribles*¹⁴ en 1948 et *Orphée*¹⁵ en 1950. L'étude de ces trois transpositions permet l'analyse des rapports liant ces deux arts chez Cocteau. L'œuvre cinématographique se construit-elle en fonction de l'œuvre théâtrale ? Dans cette étude, il ne s'agira pas de comparer les pièces et les films, ni de poser « la question de la nature de l'adaptation » ou de déterminer si l'écrivain effectue une « reproduction fidèle du sens », une « traduction formelle » ou une « métamorphose interprétative¹⁶ ». Il s'agira plutôt de présenter le lien unissant le cinéma et le théâtre, tel qu'il se déploie par les adaptations des pièces à l'écran, dans l'œuvre coctalienne. Le rapport entre la *poésie cinématographique* et la *poésie de théâtre* semble évoluer : *L'Aigle à deux têtes* est un « film théâtral¹⁷ » ; *Les Parents terribles* « déthéâtr[ent] une pièce¹⁸ » ; et *Orphée* est un film affranchi de tout ton dramatique.

Dans *L'Aigle à deux têtes* et *Les Parents terribles*, l'origine dramaturgique des œuvres est évoquée à plusieurs reprises. D'abord, la référence au théâtre se manifeste dans la structure dramatique du récit cinématographique. L'architecture de ces deux œuvres adaptées à l'écran est rythmée par les composantes classiques d'une pièce de théâtre : l'exposition, le nœud, les péripéties et le dénouement. À cette structure théâtrale s'ajoutent les spécificités de l'écriture scénique. Le langage est au centre de ces deux films, qui se caractérisent par leurs longues séquences montrant deux personnages dialoguant. Par exemple, dans *Les Parents terribles*, la scène de l'aveu fait par Georges à sa mère dure une dizaine de minutes. En outre, Cocteau privilégie

9 Jean Cocteau, *Du cinématographe*, op. cit., p. 43.

10 Jean Cocteau (réalis.), *La Belle et la Bête*, Paris, André Paulvé, 1946.

11 Jean Cocteau, *La Belle et la Bête. Journal d'un film*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003, p. 22.

12 *Ibid.*, p. 23.

13 Jean Cocteau, *L'Aigle à deux têtes, Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2003, p. 1057-1143 ; Jean Cocteau (réalis.), *L'Aigle à deux têtes*, Paris, Ariane Films / Sirius, 1947.

14 Jean Cocteau, *Les Parents terribles, Théâtre complet, op. cit.*, p. 673-773 ; Jean Cocteau (réalis.), *Les Parents terribles*, Paris, Ariane, 1948.

15 Jean Cocteau, *Orphée, Théâtre complet, op. cit.*, p. 383-424 ; Jean Cocteau (réalis.), *Orphée*, Paris, André Paulvé / Films du Palais-Royal, 1950.

16 André Helbo, *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 19.

17 Jean Cocteau, *Du cinématographe, op. cit.*, p. 194.

18 *Ibid.*, p. 195.

le décor théâtral. Dans les deux adaptations, les scènes sont généralement filmées à l'intérieur. Dans *L'Aigle à deux têtes*, quelques-unes sont tournées à l'extérieur du château. Tel est le cas de la scène d'ouverture : elle expose la reine et ses deux serviteurs qui écoutent, sur une colline, les échos de leurs cris. Néanmoins, le drame se déploie essentiellement au sein du château, plus particulièrement au cœur de l'appartement de la reine. De plus, les forces de l'ordre encerclent cet espace, afin d'éviter à Stanislas de s'échapper, le siège accentuant alors le caractère fermé des lieux. Dans *Les Parents terribles*, toutes les scènes se déroulent dans des espaces fermés : la « roulotte » — surnom donné par la famille à l'appartement — et le logement de Madeleine. Les déplacements des personnages d'un lieu à l'autre se font en ellipse. L'organisation des lieux, qui représentent des zones closes, rappelle les limites de la scène théâtrale. Si elle souligne un environnement de divertissement, de frivolité et une atmosphère de théâtre forain, la comparaison de l'appartement familial à une roulotte marque surtout l'exiguïté des lieux et la nette démarcation de l'espace, l'apparentant à une architecture scénique. La référence au théâtre dans les adaptations de Cocteau ne se manifeste pas seulement dans la structure dramatique, l'importance du langage et l'organisation du décor. Le théâtre est également l'un des sujets de ces deux œuvres cinématographiques du poète. L'art scénique se révèle dans un jeu de mise en abyme du théâtre au cinéma. Dans la bibliothèque de *L'Aigle à deux têtes*, la reine se sert de la miniature d'une ville comme d'un modèle pour s'exercer au tir. Cet espace est à l'image des décors construits sur une scène de théâtre, d'autant plus que cette reproduction réduite d'un milieu urbain est édiflée derrière des rideaux, qui la séparent du reste de la bibliothèque. Par ailleurs, le film *Les Parents terribles* s'ouvre sur un plan fixe représentant des rideaux fermés sur lesquels défile le générique. Dans la scène suivante, ceux-ci sont levés sous les yeux des spectateurs et découvrent un gros plan montrant le visage d'un personnage, Georges, portant un masque de plongée. Le spectateur est introduit, dès la première scène du film, dans cet espace intime qu'est le corps du personnage. Cette séquence préfigure l'ensemble du film, imaginé par Cocteau comme une scène de théâtre où « le spectateur [peut] se promener en regardant les acteurs sous le nez¹⁹ ». Le troisième plan montre le père de dos, qui se retourne et qui jette à la dérobée un regard à la caméra, regard « brechtien en ce qu'il dénonc[e] la fiction comme leurre et démasqu[e] l'acteur en tant que tel²⁰ ». La succession de ces premières images témoigne non seulement de l'essence théâtrale de ce film, mais également d'une réflexion approfondie sur la relation associant la pièce de théâtre et le cinéma : selon le poète, le changement d'échelle des plans constitue l'essence du cinéma. Le masque apposé sur le visage de Marcel André (Georges), qui délimite son regard, symbolise également l'importance qu'a le cadrage pour le cinéaste. Plus généralement, c'est l'intrigue même des *Parents terribles* qui est comparée par les protagonistes à une pièce de théâtre. Afin d'évoquer le nœud de

19 Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 191.

20 Marc Vernet, *De l'invisible au cinéma. Figures de l'absence*, Paris, Cahiers du cinéma, 1988, p. 10.

l'intrigue, ils utilisent les termes « vaudeville », « drame » et « chef-d'œuvre²¹ ». De même, la séquence qui se déroule dans l'appartement de Madeleine, qualifiée de « scène²² » par le père de Michel, requiert un véritable jeu de rôles des membres de la famille.

La théâtralité de *L'Aigle à deux têtes* et des *Parents terribles* est évidente. Si Cocteau note qu'il filme deux pièces, il affirme que le rapport entre le cinéma et le théâtre n'est pas identique dans les deux adaptations. Dans *L'Aigle à deux têtes*, il s'agit « de faire un film de style théâtral et de souligner le côté volontairement théâtral de la pièce²³ ». Cocteau cherche alors à conserver « le caractère théâtral²⁴ » de la pièce, avec le jeu outré des acteurs, par exemple. Jugé comme une « obscénité au cinéma », ce « jeu théâtral » « fait partie des moyens filmiques » employés par Cocteau. Comme le note Francis Ramirez, « une telle "fausseté" ne relève [...] pas d'une déficience mais participe de la conception même qu'a [le poète] de tout spectacle et de toute poésie comme transfiguration du naturel et appareillage du monstrueux²⁵ ». Dans *L'Aigle à deux têtes*, l'objectif du cinéaste est de « [se] promener, invisible sur la scène, et de saisir les innombrables aspects, nuances, violences et regards qui échappent au spectateur, incapable de les suivre en détail, d'un fauteuil d'orchestre²⁶ ». Quelques séquences témoignent de la réussite du projet du poète, comme celle du dénouement, où la caméra, cet « œil le plus indiscret et le plus impudique²⁷ », permet de visualiser le drame sous un nouvel angle. La fin de ce film témoigne de cette « innervation commune aux deux arts²⁸ » qui prévaut chez Cocteau. La reine a enfin réussi à tromper Stanislas pour que ce dernier lui ôte la vie. Un gros plan montrant le visage d'Edwige Feuillère (la reine), qui rayonne de la joie de mourir, illustre parfaitement le souffle cinématographique qui caractérise cette scène. Un deuxième plan rapproché, montrant la même séquence d'un autre point de vue, révèle Stanislas mourant, dont le visage « sensationnel [...] se décompose au fur et à mesure qu'il monte les marches²⁹ ». Les expressions théâtrales mémorables que reflètent les visages de la reine et de Stanislas ne peuvent être saisies que par la caméra d'un cinématographe.

Avec *Les Parents terribles*, il ne s'agit pas de « photographier le théâtre », mais de faire du « vrai cinéma³⁰ ». Cocteau explique les objectifs de ce long métrage dans les entretiens qu'il accorde à André Fraigneau :

[L]es *Parents terribles* sont, cinématographiquement parlant, ma grande réussite. J'y ai, comme disait Barrès, « bouclé ma boucle ». Je souhaitais trois choses :

21 Jean Cocteau (réalis.), *Les Parents terribles*, *op. cit.*

22 *Id.*

23 Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 192.

24 Jean Cocteau, *Du cinématographe*, *op. cit.*, p. 190.

25 Francis Ramirez, « Les comédiens terribles, éclats de théâtre dans les films de Jean Cocteau », *CinémAction*, n° 93 (1999), p. 233-234.

26 Jean Cocteau, *Du cinématographe*, *op. cit.*, p. 190.

27 *Ibid.*, p. 71.

28 André Helbo, *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*, *op. cit.*, p. 39.

29 Jean Cocteau, *Du cinématographe*, *op. cit.*, p. 194.

30 Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 163.

1° fixer le jeu d'artistes incomparables ; 2° me promener parmi eux et les regarder en pleine figure au lieu de les voir à distance, sur une scène ; 3° mettre mon œil au trou de serrure et surprendre mes fauves avec le télé-objectif³¹.

Afin de réaliser ce projet, le poète exploite de nombreux outils propres à l'art cinématographique, comme la dimension des plans, les angles des prises de vues, les mouvements de l'appareil, le cadrage et le montage. Dans *Les Parents terribles*, le cinéaste modifie l'échelle de ses plans afin de créer des atmosphères différentes. Il privilégie les gros, voire les très gros plans quand il s'agit de capter les moments intenses de son film. Chez Cocteau, « l'essence de la tragédie se donne à voir à travers le grossissement [quil] ne permet plus seulement de la rendre visible mais surtout de rejeter hors du champ tout ce qui ne sert pas de support direct à la montrée de l'émotion³² ». Ainsi, lorsque Michel avoue son amour pour Madeleine à sa mère, le jeu des plans est significatif. Michel, gêné par sa mère, évite son regard afin de pouvoir s'exprimer librement : « Je n'aimerais pas que tu me regardes. Nous regarderons ensemble droit devant nous la fenêtre de l'immeuble d'en face, la nuit³³ », lui dit-il. Le gros plan fixant les visages du couple mère/fils témoigne à la fois de l'ampleur et des contradictions des émotions des personnages. Le visage de Jean Marais (Michel) rayonne d'amour et celui d'Yvonne de Bray (la mère) passe de la joie d'être la confidente de son fils à la peur de perdre son enfant, amoureux d'une autre femme. Le contraste entre le bonheur du fils et l'inquiétude de la mère est mis en évidence par un changement d'échelle. Cocteau cadre différemment sa scène : il la compose afin de délimiter la partie inférieure du visage de Marais et la partie supérieure de celui de De Bray. Le très gros plan, saisissant la bouche souriante de l'un et les yeux qui « brillent et angoissent » de l'autre, fait poindre une « intensité toute différente de celle du théâtre³⁴ », selon Cocteau. Toutefois, « la détermination de l'encadré par l'encadrement est ce qui produit l'effet théâtral dans le cinéma³⁵ » ; et ce que le poète désigne comme une force cinématographique n'est autre qu'une profondeur que le cinématographe acquiert grâce à sa théâtralité. Par ailleurs, lors de la séquence des retrouvailles de Michel et de Madeleine, Cocteau change d'angle à plusieurs reprises. Il s'agit surtout de séparer la mère des autres personnages afin d'insister sur ses sentiments de solitude et de désespoir. Au long gros plan montrant le visage d'Yvonne de Bray, dont les yeux humides signalent une tristesse, s'ajoute un travelling arrière qui suit le mouvement de recul de la mère et qui représente ce qu'elle est censée voir, c'est-à-dire l'heureuse réunion familiale dont elle se sent exclue. Tandis qu' « au théâtre, le public, attiré vers le groupe qui parle, risque de perdre la pantomime d'une mère qui se croit abandonnée », avec le cinématographe, Cocteau « m[et] l'œil du public sur le parcours de Mme de Bray et

31 *Ibid.*, p. 64.

32 Jeanne-Marie Clerc, *Écrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots : adaptations et ciné-romans*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 88.

33 Jean Cocteau (réalis.), *Les Parents terribles*, *op. cit.*

34 Jean Cocteau, *Du cinématographe*, *op. cit.*, p. 199.

35 Samuel Weber, « La théâtralité "dans" le cinéma : considérations préliminaires », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 30 (automne 2001), p. 17.

l'isol[er], avec elle, de ce qui motive sa démarche³⁶ ». André Bazin, analyse la portée de ce mouvement de travelling dans son article « Théâtre et cinéma ». Le critique note que Cocteau place la caméra derrière Yvonne de Bray : « L'objet du plan n'est pas ce qu'elle regarde, pas même son regard ; il est : de la regarder regarder³⁷. » Le cinéaste privilégie donc le point de vue du spectateur, « seul dénominateur commun à la scène et à l'écran », et caractérise son film par un « surcroît de théâtralité³⁸ ».

En somme, avec les changements d'échelle des plans, le cinéaste filme ce que « nous ne pouvons pas voir³⁹ » et, avec la variation des angles, il met en scène le regard du spectateur. Dans ses films, Cocteau ne cherche pas seulement à guider celui-ci et à attirer son attention vers ce qui lui semble pertinent. Il tente surtout de mouvoir la caméra afin qu'elle joue le rôle du regard d'un spectateur se déplaçant sur une scène de théâtre. La caméra coctaulienne évoque le fonctionnement du regard du spectateur de théâtre et rappelle donc qu'« au théâtre, le spectateur se fait son cinéma⁴⁰ ». Cocteau compare la représentation cinématographique à la scène théâtrale visionnée à partir des « mauvaises places », qui « [ont] à l'avance le travail d'un appareil de prise de vues » et qui « présent[ent] le spectacle avec une singularité qui ressemble au coup d'œil indiscret à travers [...] des œils-de-bœuf ou des soupiraux de cave⁴¹ ».

Certes, Cocteau distingue théoriquement l'adaptation de *L'Aigle à deux têtes* de celle des *Parents terribles*. Cependant, la méthode de travail adoptée par le cinéaste pour réaliser ces deux films ne semble pas avoir été si différente. Celui-ci ne rappelle-t-il pas qu'il s'agit, dans les deux adaptations, de se promener sur la scène avec une caméra indiscreète afin de surprendre des personnages « en liberté, comme des fauves dans la jungle⁴² », tout en préservant l'essence théâtrale des œuvres ? En effet, le poète évolue d'un film à l'autre et *Les Parents terribles* se rapproche davantage de sa conception personnelle du cinématographe. La réflexion sur le rapport liant le théâtre et le cinéma est non seulement plus maîtrisée dans le deuxième film, mais elle est également plus problématisée. D'un film qui cherche à conserver le caractère théâtral de la pièce qui l'a inspiré, Cocteau passe à un film « déthéâtré », débarrassé des « innombrables "traditions" des artistes, c'est-à-dire les ah ! et les oh !, les tics et les rajouts inévitables⁴³ », sans que les épisodes ne perdent « l'allure théâtrale pour adopter l'allure du film⁴⁴ ». La complexité du dialogue établi entre cinéma et théâtre dans l'adaptation des *Parents terribles* explique l'hommage que rend André Bazin à ce long métrage de « théâtre filmé⁴⁵ ».

36 Jean Cocteau, *Du cinématographe*, op. cit., p. 199. Cocteau commente également cette scène dans *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 193.

37 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1985, p. 147.

38 *Ibid.*, p. 148.

39 Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 163.

40 André Helbo, *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*, op. cit., p. 56.

41 Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 70.

42 *Ibid.*, p. 191.

43 *Ibid.*, p. 64.

44 Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 66.

45 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 129.

Les jeux de caméra témoignent à la fois de la cinématographicité et de la théâtralité de *L'Aigle à deux têtes* et des *Parents terribles*. Dans *Orphée*, les artifices propres au septième art ne permettent pas seulement « de faire plus vrai que le vrai⁴⁶ », mais également de s'affranchir du théâtre. Lorsqu'il commente ses adaptations du mythe d'Orphée — la pièce de théâtre de 1927 et le film de 1950 —, Cocteau rappelle qu'il s'agit de deux entreprises nettement distinctes. Le film *Orphée* est « tout autre chose que la pièce⁴⁷ », souligne le poète.

La différence entre ces deux réinterprétations se déploie sur plusieurs plans. La structure de l'intrigue, le nombre des personnages, l'importance de leur rôle, les thèmes principaux et le ton général ne sont pas identiques d'une œuvre à l'autre⁴⁸. Placé dans un contexte plus moderne où les voitures émettent des messages radiophoniques étranges, le film *Orphée* n'illustre plus « le célèbre mythe », mais « le mythe du poète⁴⁹ » que Cocteau avait déjà mis en scène dans son premier long métrage. Grâce à une multiplication des aventures amoureuses⁵⁰, le cinéaste s'éloigne du drame classique ; il étudie « le problème du libre arbitre⁵¹ » et s'approprie le mythe. *Orphée* est un véritable « film policier⁵² ». Il représente une double poursuite : celle que fait Orphée d'Eurydice et de la princesse. Contrairement à celui de *L'Aigle à deux têtes* et des *Parents terribles*, le nœud dramatique d'*Orphée* n'est pas exposé par les répliques des personnages, mais plutôt par leurs actes. Si le mensonge et l'aveu sont fatals dans *L'Aigle à deux têtes* et *Les Parents terribles*, c'est le coup d'œil jeté par le personnage éponyme dans le rétroviseur d'une voiture qui condamne Eurydice à la mort dans *Orphée*. Ainsi, de deux films construits autour d'un jeu de langage, Cocteau passe à un film d'action. Cependant, quelques scènes exigent la contemplation de l'image en elle-même et perturbent le spectateur, qui se demande, comme le rappelle Deleuze : « “Qu'est-ce qu'il y a à voir dans l'image ?” (et non plus qu'est-ce “qu'on va voir dans l'image suivante ?”)⁵³. » Le plan succédant à la séquence qui montre la première visite que fait Orphée des appartements de la Mort en est un excellent exemple. Le spectateur découvre le protagoniste sous une « lumière pâle et intense⁵⁴ », au bord d'une flaque d'eau, le visage et le reflet se touchant. Ce type d'image, qui rompt avec la dynamique générale du film, souligne une filiation, non plus théâtrale, mais picturale. Ces véritables tableaux qui ponctuent *Orphée* rappellent les scènes pittoresques du *Sang d'un poète* et préfigurent celles du *Testament d'Orphée*.

À la multiplication des intrigues et des actions dans *Orphée* s'ajoute celle des décors. D'abord, plusieurs scènes fondamentales sont filmées dans des espaces

46 *Ibid.*, p. 182.

47 *Ibid.*, p. 194.

48 Pour plus d'informations, voir Caroline Surmann, *Cinéma et théâtre chez Jean Cocteau. Intermédialité et esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 271-276.

49 Jean Cocteau, *Du cinématographe*, op. cit., p. 204.

50 Eurydice est amoureuse d'Orphée, Orphée d'Eurydice et de la Mort, la Mort d'Orphée et Heurtebise d'Eurydice.

51 Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 202.

52 Jean Cocteau, *Du cinématographe*, op. cit., p. 205 et 207.

53 Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 356.

54 Jean Cocteau, *Orphée. Film*, Paris, Éditions J'ai lu, 1987, p. 20.

extérieurs. La séquence qui représente le héros parcourant les rues d'une ville abandonnée à la recherche de la Mort en est un exemple notable. Cette scène « relève du travail d'écrivain », puisqu'elle requiert « la création d'une petite ville déserte et inconnue en enchaînant plusieurs quartiers de Paris⁵⁵ ». L'aération et la diversité des décors remettent en question la théâtralité du film. On trouve ensuite, dans *Orphée*, quelques espaces qui n'agissent pas simplement comme les supports décoratifs des scènes, mais qui sont dotés de significations considérables. En effet, les différents lieux reproduits par le film se divisent en deux catégories : ceux qui représentent le monde visible, comme l'appartement du couple Orphée/Eurydice ou le commissariat de police, et ceux qui illustrent le monde invisible, comme la zone, le chalet ou le tribunal. La distinction des deux univers est marquée par une topographie spécifique à chacun et par un changement de décor. Le monde visible est représenté par des intérieurs communs ; le monde invisible possède des caractéristiques différentes. Ce dernier se dévoile dans des espaces inhabités et dégradés, où le placement de rares objets semble temporaire. C'est dans les ruines de Saint-Cyr et dans un studio, où l'équipe de Cocteau construit une reproduction des arcades de ces ruines, que sont tournées les scènes de la zone. La zone, ce « no man's land entre la vie et la mort », où les hommes ne sont « ni tout à fait mort[s] ni tout à fait vivant[s]⁵⁶ », justifie à elle seule le choix d'une adaptation cinématographique du mythe. Selon Cocteau, le septième art est propre à illustrer les « incidents de frontière qui séparent un monde de l'autre⁵⁷ » et « toute la différence entre l'*Orphée* théâtral et l'*Orphée* cinématographique [...] tient à cette aptitude spécifique du cinéma⁵⁸ ». La séquence du passage d'Orphée dans la zone permet alors au poète de mettre en œuvre sa conception intime du cinématographe, qui « pose la question de la représentation [...] de l'intériorité et de l'invisible⁵⁹ ».

Cocteau définit « l'art cinématographique » comme « un art manuel⁶⁰ ». La vision qu'a l'auteur du montage et des truquages témoigne de l'importance qu'il accorde à l'association de la fabrication manuelle et de la poésie cinématographique. Les artifices et le montage sont décrits comme des entreprises artisanales. Ce dernier, que Cocteau perçoit comme une « écriture⁶¹ », permet, grâce à des « coups de ciseaux et de colle », de « corrig[er] la vie qu'on a créée⁶² ». Par ailleurs, le cinéaste invente les trucs dont il use dans ses films et évite de recourir aux laboratoires⁶³. Les innovations techniques d'*Orphée* sont longuement commentées dans les entretiens qu'accorde Cocteau à André Fraigneau. Le poète y dévoile les coulisses de son long métrage et explique les différents mécanismes auxquels il a eu recours pour le réaliser. Ces commentaires se rapportent à plusieurs scènes du film : les passages

55 Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 89.

56 Jean Cocteau, *Orphée. Film*, op. cit., p. 10.

57 Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 79.

58 Jeanne-Marie Clerc, *Écrivains et cinéma*, op. cit., 1985, p. 105.

59 Laurence Schifano, *Orphée de Cocteau*, Neuilly, Atlande, 2002, p. 61.

60 Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 17.

61 Jean Cocteau, *La Belle et la Bête. Journal d'un film*, op. cit., p. 221. Cocteau souligne.

62 *Ibid.*, p. 233.

63 Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 80.

de personnages à travers des miroirs, traversées qui ont nécessité la construction de chambres jumelles et la participation d'acteurs doubles ; l'étrange marche d'Orphée et d'Heurtebise, lors de laquelle les acteurs avançaient sur un décor filmé et placé au sol d'un studio ; la plongée des mains d'Orphée dans un miroir, qui a impliqué le recours, illusoire, à une cuve remplie de mercure ; le cognement de la tête du héros contre un miroir qui n'a été introduit qu'au deuxième plan. À ces truquages fabriqués s'ajoutent les artifices dus à un jeu de montage. Plusieurs scènes d'*Orphée* sont tournées à l'envers et au ralenti, comme celles d'enfilages de gants. De plus, le maniement des sons relève de ces subterfuges, comme l'utilisation, dans la scène de résurrection pendant laquelle Cégeste répond à l'ordre de la princesse, de paroles captées lors du tournage d'une prise manquée⁶⁴. L'originalité et l'essence cinématographique d'*Orphée* résultent de ces illusions d'optique élaborées par le réalisateur et son équipe. En usant de ces truquages, Cocteau « conserv[el] l'atmosphère des miracles qui [lui] est propre⁶⁵ ». L'importance des « trouvailles⁶⁶ » ne réside pas dans leur découverte. Cocteau ne rappelle-t-il pas que tous ces trucs sont « les vieux mots du dictionnaire⁶⁷ » ? La force des artifices cinématographiques d'*Orphée* tient de leur faculté à introduire l'irréalisme dans le quotidien de la vie conjugale d'un jeune couple. Il s'agit de « rendre l'irréalité réaliste » par l'usage de truquages, « ces actes irréfutables parce qu'ils se produisent devant les yeux⁶⁸ ». La mise en scène de la pièce *Orphée* exige quelques artifices, comme le procédé qui permet à Heurtebise de rester suspendu en l'air. Dans son long métrage, tout en s'inspirant des illusions propres au théâtre, Cocteau approfondit la recherche de la représentation du réalisme irréel afin de filmer l'invisible.

Le théâtre est une source d'inspiration cinématographique pour Cocteau. Dans *L'Aigle à deux têtes* et *Les Parents terribles*, le cinéaste appréhende le théâtre comme une référence artistique. Dès lors, il construit ces films en fonction de leur origine théâtrale. Si la première adaptation témoigne encore des hésitations d'un dramaturge cinéaste, l'association de la caméra au regard d'un spectateur libéré sur une scène de théâtre permet à Cocteau, dans la seconde, de réussir pleinement sa pièce filmée. Théâtralité et cinématographicité se confondent dans *Les Parents terribles*, chacune étant à la source de l'autre. Ainsi, ce film est un hommage au théâtre, tandis que « la pièce même, dans son projet esthétique fondamental, est déjà du cinéma, du pré-cinéma⁶⁹ ».

En façonnant ces œuvres par rapport à la poésie de théâtre, Cocteau découvre les spécificités du septième art. Dans *Orphée*, film affranchi de la filiation théâtrale,

64 *Ibid.*, p. 82-91.

65 Jean Cocteau, *Du cinématographe*, *op. cit.*, p. 206. Pour une analyse du rapport entre le cinématographe et le merveilleux, voir Jean Cocteau, « Du merveilleux au cinématographe », *La Difficulté d'être*, Monaco, Éditions du Rocher, 1989, p. 55-60.

66 Jean Cocteau, *La Difficulté d'être*, *op. cit.*, p. 59.

67 Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 84.

68 Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, Paris, Grasset, 2003, p. 93.

69 Barthélemy Amengual, « Théâtre et théâtre filmé », dans Christine Hamon-Sirejols, Jacques Gerstenkorn et André Gardies (dir.), *Cinéma et théâtralité*, Lyon, Aléas (Cahiers du GRITC), 1994, p. 41.

le poète utilise divers artifices afin d'illustrer sa mythologie personnelle. L'hommage rendu aux truquages dans cette adaptation témoigne du pouvoir du cinématographe à « filmer l'invisible », à « le rendre visible », à « le ramener à notre rythme, comme il ramène à notre rythme la gesticulation des fleurs⁷⁰ ».

Si le théâtre permet à Cocteau, comme l'écrit Michel Décaudin, « de suggérer le surnaturel, dans lequel selon lui nous baignons⁷¹ », le cinématographe permet au poète d'en exposer le processus et d'en révéler les mécanismes devant les yeux du spectateur. Axée sur les dialectiques du réel et de l'irréel, du visible et de l'invisible, la poésie cinématographique coctalienne correspond parfaitement à la personne intime de l'auteur qui se définit comme « le plus invisible des poètes et le plus visible des hommes⁷² ». Le cinématographe met en scène l'invisible et est donc une allégorie de l'ensemble de la création de Cocteau, dont la fonction essentielle est de lever le masque qui pèse sur le visage du poète.

70 Jean Cocteau, *Opium*, *op. cit.*, p. 151-152.

71 Michel Décaudin, « Préface », dans Jean Cocteau, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. XXX.

72 Jean Cocteau, *Le Passé défini*, Paris, Gallimard, 1983, t. 1, p. 145.

Références

- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1985.
- CLERC, Jeanne-Marie, *Écrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots : adaptations et ciné-romans*, Paris, Klincksieck, 1985.
- COCTEAU, Jean, *Du cinématographe*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003.
- , *Entretiens Jean Cocteau, André Fraigneau*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988.
- , *Entretiens sur le cinématographe*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003.
- , *Jean Cocteau par Jean Cocteau. Entretiens avec William Fifield*, Paris, Stock, 1973.
- , *Journal d'un inconnu*, Paris, Grasset, 2003.
- (réalis.), *La Belle et la Bête*, Paris, André Paulvé, 1946.
- , *La Belle et la Bête*, Paris, Balland (Bibliothèque des classiques du cinéma), 1975.
- , *La Belle et la Bête. Journal d'un film*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003.
- , *La Difficulté d'être*, Monaco, Éditions du Rocher, 1989.
- (réalis.), *L'Aigle à deux têtes*, Paris, Ariane Films / Sirius, 1947.
- , *Le Passé défini*, Paris, Gallimard, 1983, t. 1.
- (réalis.), *Le Sang d'un poète*, Paris, André Paulvé, 1930.
- , *Le Sang d'un poète*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003.
- , *Les Parents terribles*, Paris, Ariane, 1948.
- (réalis.), *Le Testament d'Orphée ou Ne me demandez pas pourquoi !*, Paris, Jean Thuillier / Éditions cinématographiques, 1960.
- , *Le Testament d'Orphée*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003.
- (réalis.), *Orphée*, Paris, André Paulvé / Films du Palais-Royal, 1950.
- , *Orphée. Film*, Paris, Éditions J'ai lu, 1987.
- , *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2003.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- HAMON-SIREJOLS, Christine, Jacques GERSTENKORN et André GARDIES (dir.), *Cinéma et théâtralité*, Lyon, Aléas, 1994.
- HELBO, André, *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1997.
- RAMIREZ, Francis, « Les comédiens terribles, éclats de théâtre dans les films de Jean Cocteau », *CinémAction*, n° 93 (1999), p. 229-235.
- SCHIFANO, Laurence, *Orphée de Cocteau*, Neuilly, Atlande, 2002.
- SURMANN, Caroline, *Cinéma et théâtre chez Jean Cocteau. Intermédialité et esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- VERNET, Marc, *De l'invisible au cinéma. Figures de l'absence*, Paris, Cahiers du cinéma, 1988.



Opening Night et la remédiation théâtrale. « Film-balade » ou film « tragique » ?

THOMAS CARRIER-LAFLEUR

*C'est par la peau qu'on fera rentrer la
métaphysique dans les esprits.*

Antonin Artaud¹

Pour mettre en relief les divers pans du problème que constitue le passage ou la remédiation² du théâtre au cinéma, il n'est pas inutile de relire un texte important d'André Bazin où l'auteur déploie son goût habituel pour le paradoxe et, surtout, pour l'« impureté » ontologique du septième art. Dans cet article du début des années cinquante, nommé simplement « Théâtre et cinéma³ », Bazin pratique une méthode généalogique qui lui permet d'interroger ce que l'on nommait à l'époque, et que l'on nomme toujours aujourd'hui, le « théâtre filmé » : il en questionne l'essence et l'histoire. Par-delà l'adaptation proprement dite d'œuvres théâtrales, on peut également s'intéresser aux structures *dramatiques* desquelles savent tirer profit l'écriture scénaristique et l'art de la mise en scène, des décors au jeu des comédiens, en passant, bien sûr, par le tournage en soi (capture, découpage et montage des images). Une sorte de « théâtre cinématographique » surplomberait l'histoire du cinéma, pour mieux s'actualiser dans certains courants ou dans certains corpus filmiques. C'est le cas, selon Bazin, de la première comédie américaine qui, à la suite de l'arrivée du parlant, se serait construite sur un théâtre « invisible », mais *virtuellement* présent. Une question se pose alors : est-ce le théâtre, par exemple les

1 Antonin Artaud, « Le théâtre de la cruauté » [1932], *Le Théâtre et son double*, suivi de *Le Théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard (Idées), 1972, p. 153.

2 Terme qu'il faut comprendre dans ses deux acceptions (*médiation nouvelle* ou *trouver une solution*), tel que décrit dans l'ouvrage de David Bolter et Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999. La remédiation théâtrale est, en effet, un enjeu pour l'art cinématographique, et qui plus est, un enjeu toujours actuel, voire plus actuel que jamais. Dans la culture de masse et à l'ère du numérique, un média n'en remplace jamais un autre ; il ne fait que le remédier.

3 André Bazin, « Théâtre et cinéma » [1951], *Qu'est-ce que le cinéma ?*, édition définitive, Paris, Éditions du Cerf (Septième art), 1975, p. 129-178.

comédies de Shakespeare⁴, qui « inspire » ce genre hollywoodien des années trente, ou encore est-ce le cinéma qui prolonge, à quelque degré d'inconscience, une certaine tradition théâtrale, quitte à la modifier chemin faisant ? Il n'est sans doute pas nécessaire de répondre directement à cette interrogation, qui vise seulement à souligner la capacité interne à l'art cinématographique de créer de la *nouveauté théâtrale*⁵. L'essentiel est, ainsi, de voir en quoi les passages du théâtre au cinéma (et inversement) sont plus anciens, plus « ancrés » ontologiquement qu'on peut habituellement le croire, et aussi de prendre conscience que le théâtre filmé est loin d'être la seule manifestation tangible de ces rapports. C'est donc dire que, pour étudier un tel phénomène, il faut d'abord être en mesure de comprendre la conception ontologique⁶ qui le présuppose. C'est pour cette raison que nous définirons ici le cinéma comme l'art des « relations-médiations », et plus encore comme le média par excellence de la coexistence. Le cinéma, pourrait-on ajouter, est le lieu où se tracent des passages nouveaux entre les différentes formes d'arts qui l'ont précédé et qui l'ont suivi, de la tragédie grecque aux technologies numériques. Pour le dire autrement, on se risquera à accorder au cinéma le statut de *point de vue* (fictionnel ou fictif, cela va de soi) sur les autres arts, et spécifiquement sur le

4 C'est, entre autres, l'hypothèse que Stanley Cavell développe dans ses deux ouvrages que sont, en miroir, *Le Dénî de savoir dans six pièces de Shakespeare* et *À la recherche du bonheur*. Ces textes sont également des continuations de l'*opus magnum* du philosophe, à savoir *Les Voix de la raison. Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*. Pour les références complètes : Stanley Cavell, *Le Dénî de savoir dans six pièces de Shakespeare*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Maquerlot, Paris, Éditions du Seuil (Chemins de pensée), 1993 [1987] ; Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, traduit de l'anglais par Christian Fournier et Sandra Laugier, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma (Essais), 1993 ; Stanley Cavell, *Les Voix de la raison. Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*, traduit de l'anglais par Sandra Laugier et Nicole Balso, Paris, Éditions du Seuil (L'Ordre philosophique), 1996 [1979].

5 Nous ne sommes pas sans savoir que Bazin — ce que l'on pourrait lui reprocher, par ailleurs — tend souvent à « hégélianiser » sa dialectique, qui met en relation le cinéma avec les autres arts. Ici, ou du moins par moments, dans le texte « Théâtre et cinéma », l'auteur mentionne que l'art cinématographique *améliore* le théâtre, qu'il comble ses diverses imperfections. Cette idée ressort, en effet, d'une fable que cite Bazin dans le même article : « Il existe au Mexique une espèce de salamandre capable de se reproduire à l'état de larve et qui en demeure là. En lui injectant l'hormone appropriée on a pu lui faire atteindre la forme adulte. De même, on sait que la continuité de l'évolution animale présentait d'incompréhensibles lacunes jusqu'à ce que les biologistes découvrirent les lois de la pedomorphose qui leur ont appris, non seulement à intégrer les formes embryonnaires de l'individu à l'évolution des espèces, mais encore à considérer certains individus, apparemment adultes, comme des êtres bloqués dans leur évolution. En ce sens, certains genres de théâtre sont fondés sur des situations dramatiques congénitalement atrophiées avant l'apparition du cinéma » (André Bazin, « Théâtre et cinéma », *loc. cit.*, p. 133).

6 « Ontologie » est un mot cher à Bazin et à tous les penseurs et philosophes ayant écrit sur le cinéma, qui, loin de devoir faire peur au lecteur, se restreindra ici à englober les termes, plus habituels, de « nature », d'« essence » et de « geste ».

théâtre. Pour être un peu plus nuancé que Bazin, ou encore qu'Élie Faure⁷, nous pouvons du même coup soutenir l'idée suivante : le cinéma contient virtuellement les autres arts ; en les ordonnant et en les redistribuant, il est aussi en mesure de multiplier leur puissance grâce à *sa propre* puissance, c'est-à-dire grâce à ses propres modes de communication indirecte.

Dans les lignes qui suivront, nous verrons comment l'analyse d'un film en particulier — *Opening Night*⁸, réalisé en 1977 par John Cassavetes — est à même de faire ressortir cette capacité que semble avoir le cinéma : celle d'« inclure », de « contenir » ou, tout simplement, de remédier le fait dramatique. Il s'agira alors de décaler la problématique du théâtre filmé au profit de celle, que l'on espérera tout aussi stimulante pour l'esprit, de « filmer le théâtre ». À travers une série de répétitions et de représentations de la pièce fictive *The Second Woman* (qui n'existe que dans le film de Cassavetes), *Opening Night* tente de réfracter ce qui est à la base du théâtre, soit son *instauration*. Nous croyons également que Cassavetes intensifie un problème essentiellement théâtral, celui de la crise d'une actrice entre deux âges, problème existentiel auquel répond une métamorphose esthétique. *Opening Night* est, en effet, l'histoire de l'actrice Myrtle Gordon (interprétée par Gena Rowlands, la femme de Cassavetes, qui tient lui-même les rôles de Maurice Aarons dans le film [« la vie »], soit l'amant occasionnel de Myrtle, et de Marty, le second mari de l'interprète, dans la pièce enchâssée⁹). Devant jouer le rôle de Virginia dans la pièce mise en abyme, la comédienne se trouve confrontée au même problème que celui qui se présente à cette héroïne (doublement) fictive : le problème de la maturité et de l'image que nous voulons projeter (à nous-mêmes et aux autres), le scepticisme devant la vieillesse qui approche, et toute la remise en cause existentielle qui s'ensuit. Contrairement à ce qu'a pu écrire Kierkegaard à propos de l'actrice danoise d'origine allemande Johanne Luise Pätges, qui interpréta deux fois le rôle de Juliette, l'une à seize ans et l'autre à trente-cinq, la « vieillesse » (on ne connaît pas l'âge de Myrtle, mais on peut déduire qu'elle a plus ou moins trente-cinq ans, si l'on se fie à l'âge de Rowlands : quarante-six) n'est pas pour Myrtle une « seconde

7 On se souviendra de ces paroles célèbres qui, dans leur ton et dans leur esprit, représentent bien l'enthousiasme des premiers théoriciens du cinéma : « Le cinéma n'est pas un art nouveau — dans cette affirmation réside l'erreur initiale — mais bien plutôt un langage nouveau qui peut exprimer tous les arts. Il est le commun moyen d'échange entre l'univers même et tous les éléments de cet univers et tous les hommes vivants. Il y aura des Rembrandt et des Bach, des Eschyle et des Newton, des Spinoza et des Lamarck de la cinématographie. Elle est le plus complet des instruments poétiques qui aient été mis par la science à notre disposition » (Élie Faure, « La langue universelle » [texte posthume non daté], *Cinéma*, Houilles, Éditions Manucius [Écrits sur l'art], 2010, p. 104-105). À bien étudier cette question, on verrait, par ailleurs, les rapports nombreux existant entre la pensée de Faure et celle de Bazin.

8 John Cassavetes (réalis.), *Opening Night*, Hazlet, Faces Distribution, 1977.

9 Nul besoin de souligner plus qu'il ne faut le constant va-et-vient entre la vie et la fiction, sans compter celui survenant entre le théâtre et le cinéma, qui caractérise *Opening Night* et qui, du même coup, rend la tâche d'en résumer l'histoire pour le moins ardue.

puissance », un rapport à l'idée qui soit « purement idéal¹⁰ ». C'est le début de la fin de sa carrière d'actrice : l'entrée dans un nouveau type (un nouveau cliché), celui de la « femme mûre », qu'elle tente à tout prix d'éviter en changeant ses répliques et en modifiant ainsi le point focal de la pièce qu'elle interprète, et qu'elle sabote par la même occasion. Pour rendre compte des conditions et des conséquences d'une telle « crise-métamorphose », nous opterons pour une analyse en deux temps. D'abord, seront repris certains concepts que le philosophe Gilles Deleuze associe à la « crise de l'image-action¹¹ », crise qui a affecté le cinéma américain « indépendant » des années soixante et soixante-dix, un mouvement dans lequel s'inscrit l'œuvre de Cassavetes. Plus particulièrement, nous tenterons de voir ce que gagne *Opening Night* à être compris comme un « film-balade » (le film *en tant que* balade, promenade « métaphysique ») orchestrant une exploration libre du thème du théâtre. Puis, nous convoquerons un texte idoine, *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche¹², pour éclairer l'intérêt qu'il y aurait à penser le film théâtral de Cassavetes et la crise de l'actrice Myrtle comme un plateau fictionnel visant à mettre en scène l'essence du tragique, à savoir la coexistence de l'apollinien et du dionysiaque, mélange qui vaudrait également pour toute l'œuvre du cinéaste.

Balade et dispersion

On remarque, dans *Opening Night*, une volonté de redéfinir des notions immémoriales, comme celles d'intrigue, de narration et de récit. Il s'agit d'une sorte de cinéma *indirect*, en ce que le présent de la narration n'est pas tant actualisable spatialement et temporellement, mais renvoie plutôt à ce que Deleuze nomme un « événement en train de se faire¹³ ». Or, une telle saisie de l'événement implique dans son sillage ce que l'on pourrait qualifier de nouvelle « forme » de l'action. Dans

10 En fait, le texte de Kierkegaard (une série de quatre articles produits pour les journaux) traite exactement du même problème que celui qu'aborde Cassavetes dans *Opening Night*, mais d'un point de vue inversé : la jeunesse n'est pas quelque chose que l'on possède directement, mais bien ce qu'il faut retrouver indirectement, une fois que nous avons vieilli. La jeunesse naturelle ne serait qu'une illusion en comparaison avec la jeunesse spirituelle : « Le temps est l'élément dialectique extérieur ; c'est pourquoi il dévore plus ou moins rapidement la jeunesse qui en est dépourvue. Mais qu'il y ait une autre vie et le temps, effaçant la jeunesse immédiate, révélera du même coup la génialité, et la révélera dans le rapport purement esthétique de l'idéalité à l'idée. L'actrice ne rajeunira naturellement pas suivant la définition ridicule des garçons bouchers et du public parlant d'une gamine qui n'a pas froid aux yeux ; c'est suivant la seule idéalité qu'elle ne cessera d'être jeune et de rajeunir encore. Elle devient objet d'une critique recevable quand, pour la seconde fois et s'élevant à la seconde puissance, elle entre en rapport avec la même idée, ou plus exactement : parce que c'est la seconde fois, son rapport avec l'idée devient purement idéal » (Søren Kierkegaard, *La Crise et une crise dans la vie d'une actrice*, traduit du danois par Else-Marie Jacquet-Tisseau, Paris, Éditions Payot et Rivages [Rivages poche / Petite Bibliothèque], 2012 [1848], p. 73).

11 Voir le chapitre « La crise de l'image-action », dans Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit (Critique), 1983, p. 266-290.

12 Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, traduit de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe, Paris, Gallimard (Folio Essais), 2008 [1869-1872].

13 Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 277-278.

le cas d'*Opening Night*, cette action, on l'aura deviné, est aussi bien théâtrale que cinématographique. Dans le film, la pièce n'est pas à proprement parler *jouée* (en partie ou dans son intégralité). Elle est plutôt *répétée*, parfois devant un large public (durant quelques semaines, à New Haven, avant la « première », d'où le titre du film) et, parfois, en la seule compagnie des membres de la troupe (principalement Manny Victor [Ben Gazzara], le metteur en scène ; sa femme Dorothy [Zohra Lampert] ; David Samuels [Paul Stewart], le producteur ; Sarah Goode [Joan Blondell], l'auteure). Le spectateur (du film) assiste ainsi au déploiement d'une série de fragments, de moments disparates, sans connexion réelle, qui représentent moins une histoire ou une intrigue qu'une sorte de présent vivant, en mouvement, en train de se faire à coup de répétitions et de reprises, sans pour autant que l'accent ne soit mis sur la construction de la pièce en soi. Il n'y a pas d'autre « sujet » dans *Opening Night* que la crise de Myrtle, mais cette crise, disons-le tout de suite quitte à y revenir plus loin, n'est en rien justifiée psychologiquement ou narrativement. Le spectateur doit alors déduire, à partir des maigres éléments narratifs qui sont à sa disposition, les « raisons » qui ont poussé la protagoniste dans une pareille chute vers les bas-fonds existentiels du théâtre¹⁴.

On pourrait même croire que, par le montage elliptique¹⁵, le véritable sujet d'*Opening Night* — la houleuse mise en scène de la pièce *The Second Woman* en vue de sa première new-yorkaise — nous est caché au profit d'un hors-sujet ou d'un « sous-sujet », à savoir la crise et la métamorphose de Myrtle. Plus encore, plusieurs répétitions de la pièce sont avortées par la comédienne qui ne cesse de questionner Manny, David et Sarah sur la nature du drame qu'elle doit interpréter. Ce faisant, *The Second Woman* ne nous est précisément livrée que dans un *discours second et dispersif*, un discours qui commente allusivement la pièce sur laquelle nous ne savons pourtant que si peu de choses, à l'exception de l'antipathie de Myrtle pour Virginia. Ce sentiment qu'éprouve l'actrice devant son rôle s'explique soit par le fait que le personnage de Virginia est tout simplement « mal écrit », soit par celui qu'il est comme un miroir dans lequel l'actrice ne peut tolérer de se faire renvoyer sa propre image, celle d'une femme qui n'a plus dix-sept ans. La mise en scène cinématographique souligne à nouveau le caractère second, déphasé, d'un tel discours : en faisant ressortir les artifices propres au théâtre (et au cinéma) — qu'il s'agisse de projecteurs, de cordes, d'échelles, de rideaux, de coulisses —, la caméra accentue l'artificialité des revendications de Myrtle (incomprise, du reste, de la troupe, sauf peut-être de son ancien amant Maurice, qui, n'étant justement qu'un

14 À l'inverse, dans un film comme *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), œuvre avec laquelle *Opening Night* dialogue indirectement, la crise de l'actrice Elizabeth Vogler (personnage incarné par Liv Ullmann) est surinterprétée, surcommentée. La confusion du spectateur ne vient pas d'un manque de communication ou d'une errance du récit, mais d'un arrêt surdiscursif de ce dernier.

15 Autre caractéristique du cinéma de Cassavetes, que l'on trouve aussi, avec variantes, dans celui de Terrence Malick : les scènes de ses films sont toujours des « milieux » ; leurs limites temporelles sont peu circonscrites ; ces scènes commencent et finissent « trop tôt », si bien que le spectateur n'est pas en mesure de se situer adéquatement dans le récit.

acteur « secondaire », ne peut risquer de braver l'autorité du metteur en scène et du producteur pour supporter l'actrice, « en direct », dans sa refonte de la pièce).



Myrtle/Virginia et le théâtre comme discours second

La déconstruction de l'intrigue de la pièce répétée va donc de pair avec celle du lieu théâtral en lui-même, puisqu'il n'y a plus de frontière entre les coulisses, la scène, la salle. De ce point de vue, comme le montre bien la mise en scène de Cassavetes, le drame n'a plus à être joué sur la scène : il se disperse dans tout l'espace du théâtre, qui devient comme la matrice de cette nouvelle forme de fiction.

Il va de soi que la mise en question de l'intrigue et de ses diverses composantes n'est pas une problématique foncièrement originale, surtout en ce qui a trait aux œuvres de la modernité (littéraire, cinématographique, théâtrale). Néanmoins, ce stéréotype, exploité à répétition dans *Opening Night*, est un passage obligé pour celui qui tient à juger des rapports originaux que ce film a su forger entre le théâtre et le cinéma. Étrangement peut-être, le théâtre ne vient pas ici *intensifier* (comme on a pu le dire plus haut) le cinéma ou le cinéma, le théâtre. À l'inverse, ils participent tous deux d'une mutuelle *dédramatisation*. Et si l'on tient à parler d'intensification, il faut reconnaître qu'il s'agit d'une intensification qui procède par le négatif, c'est-à-dire par le faux et par le simulacre : par *le faux comme puissance affirmative*.

La mise en scène de Cassavetes, à l'image du personnage de Myrtle, fonctionne donc par « court-circuit » : le récit ne peut plus suivre le chemin d'une intrigue qui serait prévue, préexistante, à savoir le texte de la pièce *The Second Woman*, que Myrtle ne cesse de modifier et de couper. C'est comme si le jeu et la mise en scène reprenaient un droit qu'ils auraient perdu sous le diktat de l'intrigue et du récit. La performance de Myrtle se comprend, ainsi, comme un analogue de la vision cassavetienne du cinéma, et plus particulièrement de la communication indirecte : à la ligne droite, il faut préférer le détour, l'expérimentation, la balade. Par conséquent, rien ne doit préexister à l'opération proprement cinématographique de filmer, ou à l'opération proprement théâtrale de jouer. Le film en soi est une balade, c'est-à-dire

une recherche fictionnelle de sa propre identité. Ce qui devient secondaire, c'est la pièce elle-même : plutôt que d'être le but que les comédiens doivent atteindre, elle est le point de départ de cette balade exploratoire. En tant que types précis, mais pas pour autant antinomiques, de communication, l'acte cinématographique et l'acte théâtral ont ainsi remplacé les trois composantes de l'intrigue, que l'on pourrait sans doute décrire de cette manière (en poursuivant les intuitions formulées par Deleuze au sujet de la *crise de l'image-action*) : procédé de totalisation d'une situation donnée (la pièce *The Second Woman*) ; procédé d'orientation vectoriel (le suivi du texte original de la pièce) ; procédé de distribution des événements (distribution entre éléments principaux et secondaires, entre personnages principaux et secondaires, etc.). L'entreprise de déconstruction imposée par Myrtle, tant que celle-ci restera seule dans son camp, sera néanmoins condamnée à demeurer négative (la déconstruction pour la déconstruction), sans pouvoir susciter une critique essentiellement positive de l'intrigue et du drame.

C'est un autre des « hors-sujets » d'*Opening Night* : Myrtle devra trouver le moyen d'entraîner Maurice non plus à jouer la pièce, mais à *se jouer* d'elle, et ce, devant le grand public de la première à New York. Plus encore, une telle dédramatisation deviendra le nouveau point focal du film, le nouveau noyau de l'action. Du même coup, cette action déterritorialisée (en ce qu'elle passe de l'écrit dramatique à l'*acte*) devient un vecteur existentiel : c'est en redramatisant *The Second Woman* que Myrtle et Maurice, improvisant devant la foule new-yorkaise, en viendront à s'aimer à nouveau et à poursuivre leur idylle, sur une scène où la conjugalité s'exprime et où rien ne préexiste, sinon l'acte, les forces et les puissances.



Maurice/Marty s'adresse à la foule, rit et la regarde directement



De l'avant à l'arrière-plan : réactions mitigées du producteur, de l'auteure et du metteur en scène de la pièce enchâssée dans Opening Night

On citera à bon escient une grande partie de leur conversation, qu'ils ont non plus en tant que « Virginia » et « Marty » (même s'ils continuent à se répondre en utilisant les prénoms de leurs personnages), mais en tant que Myrtle et Maurice (et il ne faut pas oublier qu'il s'agit du couple réel Rowlands/Cassavetes) :

Myrtle. *I am not me. I used to be me. I'm not me anymore.*

Maurice. *What the hell do you want from me ? Do you want me to get down on my knees ? What the hell do you want ?*

Myrtle. *Everything you can't give me. I want youth. Super strength. Dream building, happiness, fun, emotion...*

Maurice. *Babe...*

Myrtle. *Practically anything.*

Maurice. *Babe !*

Myrtle. *No, no...*

Maurice. *I love you !*

Myrtle. *Hey no...*

Maurice. *I am Superman ! I am Superman !*

Myrtle. *Oh, you're weird ! And you make me feel old.*

Maurice. *I am so strong you can't believe it ! I am... I am Superman !... We are not we !*

Myrtle. *What are we fighting about, Marty ?*

Maurice. *We are...*

Myrtle. *What are we fighting about, Marty ?*

Maurice. *We are absolutely different people than we were. When I look at my face in the mirror when I'm shaving in the morning, you know what I see ? I can see it then in my face. It's hard to cover it up.*

Myrtle. *What ?*

Maurice. *There's something deeply cynical about my face. It's hard to cover it up.*

Myrtle. *Congratulations. [...] Well, I am not me.*

Maurice. *And I know that I am someone else.*

Myrtle. *Do you think I am too ?*

Maurice. *Yes !*

Myrtle. *Okay, it's definite then. We've been invaded. There's someone posing here as us, and you're right : there is something definitely wrong with your smile. There's one question I'd like answered, Marty.*

Maurice. *Yes, what is it ?*

Myrtle. *What do you suppose they've done with us ? Do you think they killed us ? Do you think they murdered us ? Do you think we're dead ? Or do you think we're just losing our sense of humor ? You know, I used to be very funny. When were you ever funny ? [...]*

Maurice. *When I was a kid.*

Myrtle. *Marty, I've got it.*

Maurice. *Good.*

Myrtle. *I've got the answer.*

Maurice. *Good.*

Myrtle. *Marty, this is terrific. Terrific. This is a wonderful idea. It's just so easy that it's... it's silly : isn't it marvelous, the way the mind works ?*

Maurice. *Yes.*

Myrtle. *I mean it's sick, the way the mind works. You don't see it, do you ? Listen, it's easy. It's so easy. The telephone rings, you answer it, right ? You get sick, you go to the doctor. Your heart gets broken, you get someone else... We're grim, right ? We're grim and we're depressed... Alright, we don't have to sit here and take this. We can turn on the lights, we can dance a little, we can... If we need touching, we can touch each other. Hey, Marty, we have each other.*

Maurice. *Virginia, for God's sake, I don't want to...*

Myrtle. *Hey, no, honest, this is simple. It's simple, honest to God, this is the best idea. It's just so simple... you don't see it. It means I love you, that's what it means. I love you. And I don't care if you don't think I'm beautiful anymore.*

Maurice. *I do*¹⁶.

Ce théâtre rimbaldien où « je » est toujours un autre, ce théâtre déconstruit, puis repotentialisé devient, en quelque sorte, *le lieu de la coexistence et du vivre-ensemble* : coexistence du jeu et de l'action, de la vie et de la fiction. Pour sortir de sa crise — personnelle aussi bien que professionnelle —, Myrtle ne devait donc pas fuir le théâtre et le jeu (que ce soit par l'alcool, la gloire, la célébrité), mais y pénétrer encore plus profondément. Elle se devait de casser les clichés pour trouver une nouvelle essence du drame où la vie ne s'oppose plus au théâtre, au même titre que Cassavetes a su penser *ensemble* le cinéma et le théâtre, sans hiérarchie aucune entre chacun des deux arts. L'enjeu est donc celui d'une double remédiation.

Au cours de la conversation tout juste citée, on assiste donc à une forme de *duel* entre les deux protagonistes, duel que Cassavetes ne cesse, par ailleurs, de

16 Pour la traduction, que nous avons établie, voir l'annexe. Il est évident qu'une telle reconstruction de la conversation de Myrtle et de Maurice ne saurait rendre compte de la dimension proprement cinématographique et théâtrale de cette scène, mais il fallait, toutefois, donner une idée de la nature singulière de leur entretien improvisé où rien ne préexiste, sinon l'acte et le fait d'être ensemble. Par ailleurs, on trouvera la retranscription (que la nôtre suit à quelques variantes près) du scénario d'*Opening Night*, ainsi que sa traduction en vis-à-vis, dans le 443^e numéro (juin 1995) du mensuel *L'Avant-scène cinéma* (l'extrait cité correspond aux pages 106-109).

rejouer dans tous ses films, et qui a une importance qui dépasse le film en soi pour atteindre à ce que l'on pourrait nommer l'histoire du cinéma. La conversation entre Myrtle et Maurice, aussi décousue soit-elle — et peut-être précisément parce qu'elle est décousue — a tout d'un manifeste. Un tel affrontement, qui ne serait pas seulement advenu entre les deux protagonistes fictifs, mais aussi entre Cassavetes et l'industrie américaine du cinéma, revendique une certaine *rupture* : pour Myrtle, et éventuellement pour Maurice, altération d'un certain type de jeu et d'une vision typée d'un théâtre qui s'oppose à la vie ; pour Cassavetes, coupure par rapport à la manière industrielle, « professionnelle » de faire du cinéma (avec scénario, découpage, horaire de tournage, etc.). Pour le spectateur d'*Opening Night*, de telles paroles résonnent d'une façon singulière : tout en signifiant la reprise de la relation amoureuse de Myrtle et Maurice, ainsi que la reprise de la pièce *The Second Woman* par des acteurs qui la *recréent* (qui la créent *autrement*), en la jouant au plus grand plaisir du public, cet échange incarne aussi la visée même du film, à savoir le désir de briser les clichés et la recherche de nouveaux types d'images.

En tant que forme caractéristique du cinéma américain indépendant, la balade (construite en spirale et par nombre de détours, mais jamais en ligne droite, la conversation de Myrtle et de Maurice a tout d'une *promenade*) se distingue des images-actions filmées dans les grands studios, dont elles sont le propre ; elle se démarque du cinéma conçu comme production, et non pas comme création. Il n'y a donc plus de « situations motrices », plus d'« enchaînements d'actions », termes importants du système que Deleuze a nommé « l'image-mouvement¹⁷ ». D'un tel discours théâtral, capté et « potentialisé » par la mise en scène cinématographique, ne naît pas un sentiment de totalité à proprement parler (une totalité que l'on pourrait expliquer narrativement), mais bien une totalité dispersive, formée par ce que l'on pourrait appeler des « fragments d'intensité ». Pas seulement dans ce dialogue final, mais tout au long d'*Opening Night*, c'est la narration elle-même qui devient dispersive. Il faut également être précis quant à ceci : Maurice, personnage secondaire (dans le film comme dans la pièce en abyme), ne cesse de tenir la réplique à Myrtle, la grande vedette. L'action de la pièce s'arrête pour laisser toute la place à la performance non prévue des deux comédiens, jouant non plus un rôle, mais leur propre personnage (leur être ou leur essence). De vecteur narratif devant mener à une autre scène et à d'autres personnages, la conversation intime devient une *situation pure* : elle *transcende* le récit et son intrigue. C'est un pur geste théâtral, que la caméra saura filmer et intensifier, car la scène est très découpée, d'autant qu'elle n'est pas tournée suivant la convention, propre au théâtre filmé, des longs plans-séquences. Cela revient également à dire que la technique du découpage et du montage utilisée pour filmer la confrontation de Myrtle et de Maurice répond à la dispersion essentielle du récit « hollywoodien » et de l'histoire aristotélicienne. Ainsi, cette séquence, signe de la métamorphose de la pièce, a tout d'un élément prélevé au sein d'une réalité conçue comme dispersive : « rhizomatique », et non plus linéaire. Les événements ne sont plus prévus ; *ils surgissent* : tout à coup, Myrtle et Maurice ne sont plus eux-mêmes, ce qui veut aussi bien dire qu'ils ont cessé de

17 Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, op. cit.

jouer la comédie de leurs personnages fictifs, ou qu'ils sont en train de vivre, grâce au théâtre, une transformation existentielle, comme si le fait de détourner l'intrigue de *The Second Woman* offrait une seconde chance à leur propre histoire d'amour.

On lit chez Deleuze, bien que l'auteur ne fasse pas mention, ici, du cinéma de Cassavetes :

Il y a toujours un moment où le cinéma rencontre l'imprévisible ou l'improvisation, l'irréductibilité d'un présent vivant sous le présent de narration, et la caméra ne peut même pas commencer son travail sans engendrer ses propres improvisations, à la fois comme obstacles et comme moyens indispensables¹⁸.

Or, comme nous avons tenté de le montrer, *Opening Night* semble un film tout désigné pour exemplifier de tels constats sur l'esthétique et la modernité cinématographiques propres à l'« après-Hollywood ». Soyons clair : c'est bien le théâtre — le passage du cinéma au théâtre, ou plutôt leur interpénétration — qui permet la naissance de ce *moment* où l'improvisation *et la balade* se donnent à l'état pur, dédramatisées, dénuées des artifices d'un récit totalisant. Ce n'est donc pas sans paradoxe que l'on découvre qu'en tant qu'univers du faux et des simulacres, le théâtre est à même de devenir le lieu d'une sorte de cinéma direct, d'une certaine vérité cinématographique, propre à la modernité du septième art, ou du moins à celle du cinéma américain réalisé après l'âge d'or des studios et des grandes maisons de production.

Apollinien et dionysiaque

On ne peut qu'espérer que le lecteur ait bien compris le caractère proprement *métaphysique* du théâtre mis en scène par un film comme *Opening Night*, en ce sens qu'il s'agit d'une dialectique de l'*être* et de l'*apparaître*. Évidemment, si l'on tient à explorer un peu plus avant cette voie, il faut aussi remarquer qu'une telle métaphysique est, pour la désigner ainsi, « détraquée » : la vérité de l'être n'est plus seulement dans l'être lui-même, mais aussi, et peut-être surtout, dans l'apparaître. Pour le dire simplement : l'artifice théâtral — le théâtre comme artifice — est propre à révéler une certaine vérité cinématographique qui est certes intérieure au film, mais qui incarne aussi le symptôme d'un phénomène esthétique plus global.

C'est en nous inspirant d'un autre dualisme, celui de l'« apollinien » et du « dionysiaque », tel que développé par le jeune Nietzsche, que nous tenterons, pour conclure, de définir le jeu d'oppositions et de va-et-vient qui caractérise le film de Cassavetes ici étudié¹⁹. On se contentera, par ailleurs, d'une simple affirmation, que nous chercherons à illustrer, à savoir que :

18 *Ibid.*, p. 278.

19 C'est en toute connaissance de cause que nous désignons ici le concept d'« inspiration » — relevant bien plus d'un acte d'interprétation que de l'établissement d'une pseudo-vérité historique, qu'il nous serait, par ailleurs, impossible de valider — au profit de celui de « filiation ». Tenter de procéder à l'inverse, dans le cas qui nous intéresse et qui met Cassavetes et Nietzsche en relation, aurait été pour le moins hardi, si ce n'est loufoque, et aurait tout eu d'un malentendu.

[L]’entier développement de l’art est lié à la dualité de l’*apollinien* et du *dionysiaque* [...]. Ces noms, nous les empruntons aux Grecs, lesquels, pour qui les comprend, ont donné à entendre le sens profond et la doctrine secrète de leur intuition esthétique non pas, certes, dans des concepts, mais dans les figures incisives et nettes de leur panthéon²⁰.

Pour notre part, il s’agira justement de (re)conceptualiser quelque peu, toujours à partir d’*Opening Night*, les figures apolliniennes et dionysiaques qui peuplent ce film et qui lui donnent une certaine forme, duelle, de communication. On se risquera à avancer que *la dédramatisation de l’intrigue va de pair avec une repotentialisation des figures tragiques*, suivant des effets particuliers qu’il nous reste encore à explorer. Par une redistribution de l’apollinien et du dionysiaque, *Opening Night* explore le milieu du tragique.

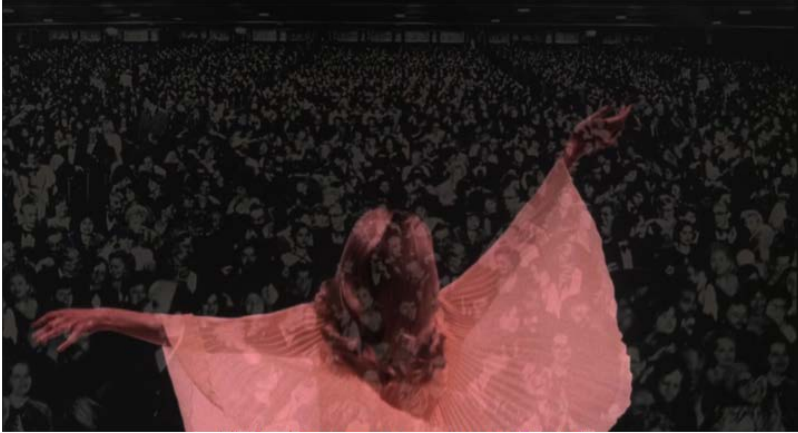
Ce qui nous intéresse avec la tragédie telle qu’elle a été conceptualisée par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie* est, pour reprendre un terme que nous avons utilisé plus haut, un certain *vivre-ensemble*²¹ : la coexistence d’Apollon et de Dionysos. Le premier est le dieu du rêve ; le second, le dieu de l’ivresse. Plus encore, l’apollinien et le dionysiaque sont des pulsions artistiques issues de la nature. Ce sont donc deux forces qui s’opposent ; et le rôle de l’artiste sera, justement, d’arriver à les faire coexister dans une œuvre sans que l’élasticité de leur dialectique ou de leur dualité ne soit affaiblie. Or, ces deux pulsions représentent aussi une opposition « médiatique » : une tension entre deux conceptions de l’art théâtral — et, par là même, de l’art cinématographique.

Dans cette perspective, *Opening Night* est un film essentiellement dionysiaque par ses excès — comme le montre bien l’ivresse propre au long dialogue de Myrtle et Maurice —, mais qui se présente sur fond apollinien, à savoir sur celui du théâtre comme milieu (professionnel, surtout, réglé, typé, bref sur celui du théâtre en tant que cliché). La crise de Myrtle susciterait ainsi chez elle une prise de conscience dionysiaque (d’une certaine réalité de cette nature). Celle-ci entraînerait alors le personnage à métamorphoser la pièce *The Second Woman*, d’abord en se rebellant contre le diktat du texte et contre la préexistence du drame et des affects, puis en faisant, pour elle-même, la remédiation de cette œuvre. S’il y a une crise, c’est bien parce que Myrtle, dans un premier temps, doit elle-même quitter le monde du rêve et du cliché que représente le théâtre apollinien. En effet, qu’est-ce qui caractérise, en premier chef, une grande actrice, une vedette ? Bien sûr, l’image. Myrtle sait qu’elle est avant tout une image, pour ses proches, comme pour le public qui l’adule. Elle est aussi bien au fait de l’image qu’elle ne doit pas projeter, mais vers laquelle la pousse le rôle de Virginia tel qu’il est écrit par Sarah, la dramaturge : celle d’une actrice vieillissante. Et comment la mise en scène montre-t-elle que Myrtle n’est qu’une image ? Il suffit de porter attention au générique du film, où deux photographies

20 Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, *op. cit.*, p. 27. L’auteur souligne.

21 Sur l’importance de cette notion en art, et particulièrement en littérature, voir Roland Barthes, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, Paris, Éditions du Seuil / IMEC (Traces écrites), 2002.

sont surimpressionnées : en arrière-plan, une salle de théâtre bondée, représentation d'une sorte de civilisation de l'image ; et en avant-plan, l'image translucide de Myrtle, que l'on voit de dos, habillée d'une sorte de tige blanche et transparente.



Myrtle et les images théâtrales

On entend, par ailleurs, en voix *off*, Myrtle tenir un monologue qui ne semble pas faire partie de *The Second Woman*, mais qui serait comme une phrase-symbole représentant le film en soi. L'actrice dit, donc :

*They want to be loved. The whole world. Everybody wants to be loved. When I was seventeen, I could do anything. It was so easy. My emotions were so close to the surface. I'm finding it... harder, and harder to stay in touch*²².

Dix-sept ans, c'est, entre autres, l'âge des illusions, c'est-à-dire l'âge des images et l'âge du rêve. Il ne faut donc pas seulement associer à l'apollinien les figures de l'ordre et d'une certaine beauté, mais aussi celles des rêves les plus fous et des images les plus claires, les plus lisibles.

Suit la séquence célèbre de l'accident (reprise, d'ailleurs, par Almodóvar dans *Todo sobre mi madre*²³) : Myrtle, Maurice et quelques autres membres de la troupe sortent du théâtre sous une pluie torrentielle et se dirigent vers une limousine, tout en étant suivis par une admiratrice de l'actrice, une jeune fille de dix-sept ans du nom de Nancy, qui, en larmes devant son idole et encore sous le choc de cette rencontre, sera frappée par une autre voiture alors que la limousine vient juste de démarrer.

22 Nous traduisons : « Ils veulent être aimés. Ils doivent être aimés. Tout le monde. Tout le monde veut être aimé. Quand j'avais dix-sept ans, je pouvais tout faire. Mes émotions étaient si près de la surface. Je trouve cela de plus en plus... dur, de plus en plus dur de communiquer. » Pour la retranscription et une traduction quelque peu différentes, voir John Cassavetes, « *Opening Night*. Dialogues bilingues », dans *L'Avant-scène cinéma*, *op. cit.*, p. 8-9.

23 Pedro Almodóvar (réalis.), *Todo sobre mi madre*, Madrid / Paris, El Deseo / Renn Productions / France 2 Cinéma, 1999.



Derrière la vitre de la voiture, l'image de Nancy tentant de toucher Myrtle

Il n'est donc pas impossible de percevoir la mort subite et inexplicable de Nancy comme un symbole de la crise de Myrtle : la mort de l'image, la fin de la jeunesse. Mais, comme dans nombre de films de Cassavetes, cet événement est avant tout un élément « flottant » : il flotte dans la fiction comme une ombre, sans qu'aucun des personnages ne se l'approprie réellement. En fait, on serait presque porté à croire que Myrtle ait été le seul témoin de l'accident, ce qui n'est pourtant pas le cas. En effet, personne, sauf elle, n'en discute ou ne s'en préoccupe. Les personnages qui étaient, malgré tout, dans la voiture en même temps que Myrtle se débarrassent de l'événement ; il ne les concerne pas. C'est que, pour ainsi dire, ce dernier ne les a pas choisis. Myrtle sera donc le seul personnage sur qui *se posera* l'événement, sans pour autant que celui-ci ne lui appartienne en propre. C'est une autre des caractéristiques du cinéma américain indépendant, selon Deleuze : les actions des personnages ne leur appartiennent pas, ou à peine²⁴. Pensons au film *Taxi Driver*²⁵. Réalisé en 1976, et donc contemporain d'*Opening Night*, le personnage de Travis y hésite entre le suicide et le meurtre, puis opte pour une grande tuerie qui décimera la bande de Sport, le proxénète. Or, peut-on dire que ce carnage trouve son origine chez Travis, qu'il *appartient* proprement à ce personnage ? Ce massacre est-il motivé psychologiquement, affectivement, socialement ? Non, c'est plutôt *l'événement en train de se faire* qui a choisi Travis, sans raison, ce qui lui donnera ses quinze minutes de gloire, avant qu'il ne retombe dans l'anonymat de son taxi et de ses errances new-yorkaises. Avec toutes les nuances qui s'imposent, il en va de même pour Myrtle. Elle sera non seulement choisie par l'événement, mais également hantée par lui : Nancy « réapparaît » dans l'univers mental de la comédienne, sous forme de visions. L'actrice est possédée par les images de ce jeune *alter ego*.

24 Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 280-282.

25 Martin Scorsese (réalis.), *Taxi Driver*, Los Angeles, Columbia Pictures Corporation / Bill / Philips / Italo / Judeo Productions, 1976.

La première apparition de Nancy se fera, d'ailleurs, dans un miroir, celui de la loge de Myrtle, élément de mise en scène qui nous permet de formuler le constat suivant : Nancy est le double apollinien de Myrtle ; elle perpétue le monde des images dans l'univers mental de l'actrice.



Myrtle et les images dans le miroir



Nancy comme reflet

Ce nouveau milieu apollinien est paradoxal. Il est, d'une part, l'élément déclencheur de la crise de l'actrice ; il lui fait peu à peu réaliser que son *être* ne correspond pas à son *apparaître* (que l'image qu'elle souhaiterait toujours projeter ne lui appartient plus : celle d'une jeune fille de dix-sept ans). Il est, d'autre part, une sorte de refuge, un lieu pour se protéger de l'hypocrisie et des simulacres propres au théâtre et au spectacle. Là s'actualise, pour ainsi dire, l'apollinien et le monde des images. Mais, d'apparition en apparition, la « relation » entre Myrtle et son double dégénérera, au

point de tomber dans la violence. Sarah, l'auteure de la pièce, consciente des troubles psychologiques de l'actrice, l'amènera voir des spirites pour exorciser l'image de la jeune fille, mais sans succès. C'est Myrtle elle-même, dans un combat avec l'image, qui « assassiner » son double, peu avant la première de *The Second Woman* à New York. Du même coup, on avancera que, de remédiation en remédiation, le monde apollinien devient dionysiaque, en ce que les clichés et les stéréotypes font place à l'ivresse, voire à une sorte de délire rimbaldien (« *I am someone else. We are not we* », disent bien Myrtle et Maurice). En fait, les apparitions de Nancy — passant du statut de situation motrice à celui de rupture et de situation pure — seront l'occasion qui permettra à Myrtle de casser des clichés, de rompre avec ses propres illusions, relativement au théâtre, à la jeunesse, à la beauté, à l'amour. On pourrait même dire, si le lecteur nous permet pareil rapprochement, que Myrtle s'apparente à Hamlet, « homme dionysiaque » selon Nietzsche, en ce qu'il a su jeter « un vrai regard au fond de l'essence des choses ». Ainsi, à la suite du philosophe, qui compare en ces termes la figure mythologique du personnage shakespearien, on pourrait écrire de Myrtle et d'Hamlet : « [T]ous deux ont vu, et ils n'ont plus désormais que dégoût pour l'action. [...] La connaissance tue l'action, parce que l'action exige qu'on se voile dans l'illusion²⁶. » Le monde de l'intrigue, le monde du théâtral tel qu'il est généralement conçu est bien un monde apollinien, un monde de l'action contrôlée et intelligente.



Le regard de Myrtle/Dionysos

À l'inverse, le dionysiaque est un regard de voyant, un regard, comme le dit Nietzsche, « jeté sur l'horreur de la vérité²⁷ » : un art d'interpréter et de percer les masques, c'est-à-dire de détruire les clichés. Dans *Opening Night*, passant de l'apollinien au dionysiaque pour atteindre une nouvelle forme d'harmonie (harmonie de l'ivresse et du retournement), le théâtre devient ainsi son propre double.

²⁶ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op. cit., p. 55-56.

²⁷ *Ibid.*, p. 56.

À l'univocité et au diktat des clichés apolliniens *Opening Night* semble bien opposer les pulsions dionysiaques, qui libèrent le génie du pluralisme et la puissance des métamorphoses : métamorphoses de la jeunesse, du rôle de l'actrice, de la pièce en train de se faire de même que de l'amour de Maurice et Myrtle. Le tragique nietzschéen, dont on perçoit la présence dans le film de Cassavetes, serait ainsi non pas quelque chose de triste, mais de *joyeux*. Il y a une certaine joie dans l'affirmation dionysiaque, affirmation dont sont, par ailleurs, emplis le jeu de Myrtle et celui de Maurice lors de la séquence du *vivre-ensemble*. Les acteurs semblent, du coup, avoir compris que *vouloir* — vouloir la métamorphose dionysiaque — revient à *créer*. L'image-cliché est alors quelque chose qui doit être surmonté : pour le dire ainsi, il faut sauter par-dessus le cliché pour trouver de nouvelles sortes d'images. Le pouvoir dionysiaque tel que mis en scène dans *Opening Night* — caractéristique des films de Cassavetes — se comprend alors comme une forme de transformation : il est la valeur métaphysique de la crise de l'actrice ; il donne vie aux refoulements et aux pulsions. Au même titre que les apparitions de Nancy, les répétitions de la pièce *The Second Woman* sont autant de stades dans la formation, dans le *devenir*, d'une réalité dionysiaque. Par son refus du récit totalisant, *Opening Night* semble construit sur le hasard, et plus précisément sur l'une de ses formes bien particulière : celle de la répétition-remédiation comme *affirmation*, comme force singulière de vie. C'est avec le jeu, et par le hasard, que le devenir prend forme, que la seconde puissance de la métamorphose se tient et se libère.

Le théâtre d'*Opening Night* permet, par conséquent, à Cassavetes de tendre vers une sorte de cinéma direct où les images ne sont pas préexistantes, c'est-à-dire où elles ne sont pas des images-clichés : un cinéma dionysiaque *en train de se faire*. La caméra témoigne du même *instinct de jeu* que les acteurs, une fois que ceux-ci ont délaissé le texte et les conventions au profit de l'ivresse de l'instant. Plutôt que d'incarner un vecteur d'orientation et de continuité, le montage devient *patchwork*, collage, symbole de l'unité dispersive, ou *multiple* pour le dire autrement, à l'instar de Dionysos et de son cortège. Le dispersif devient alors une métamorphose essentielle : Myrtle et Maurice sont, à la lettre, envahis par le multiple, par l'ivresse tragique, mais joyeuse, du dionysiaque. L'acte théâtral d'*Opening Night* retrouve, par là, l'ontologie de l'ivresse comme puissance affirmative. Caractéristique du cinéma américain indépendant réalisé à la suite de la mort des grands studios et après l'arrivée de la télévision, le film participe aussi à mettre en question la vérité, surtout celle des images. À partir du théâtre compris comme réserve ou comme matrice d'images, Cassavetes ne cesse de faire circuler les clichés (les images-clichés), à tel point que tout se renverse : les images se brisent ; elles ne seront plus *que* des images. Le dionysiaque serait donc également cette opération qui permet d'extraire quelque chose de l'image, quelque chose qui ne soit plus un cliché ; ou, plutôt, peut-être est-ce toujours un cliché, mais un cliché qui aurait été redramatisé, repotentialisé. Il s'agit donc de s'emparer des images et des clichés, mais pour les pousser jusqu'au bout ; d'user de la remédiation, essentiellement cinématographique, pour dépasser le simple constat de la société du spectacle et du monde des images.

Par le théâtre, le cinéma est comme ramené à la source de ses conflits dialectiques : l'image apollinienne et l'ivresse dionysiaque, l'unité et la dispersion,

l'action et la voyance, l'unité et le multiple. Dans *Opening Night*, le théâtre a une fonction de révélation. La caméra tentera d'en capter la nature pour en dégager les forces et pour en déclencher les possibilités. Au-delà du personnage de Myrtle, le théâtre en soi implique donc une crise dans le film, ou y constitue plutôt l'occasion d'une crise, c'est-à-dire d'une *conversion*. La balade cinématographique, en mettant en crise les clichés du théâtre et du monde du spectacle, a su retrouver le tragique, qui, lui-même, s'est transformé en joie.

Annexe

Opening Nigth : conversation de Myrtle et de Maurice

Myrtle. Je ne suis pas moi-même. Je l'ai été, mais je ne le suis plus.

Maurice. Mais qu'est-ce que tu attends de moi, bon Dieu ? Tu veux que je me mette à genoux ? Mais qu'est-ce que tu veux, bon sang ?

Myrtle. Tout ce que tu ne peux pas me donner. Je veux la jeunesse. La force. Concevoir des rêves. Le bonheur, la joie, des sentiments...

Maurice. Chérie...

Myrtle. Pratiquement tout.

Maurice. Chérie !

Myrtle. Non, non...

Maurice. Je t'aime !

Myrtle. Non !

Maurice. Je t'aime !

Myrtle. Hé là, non...

Maurice. Je suis Superman ! Je suis Superman !

Myrtle. Tu es si étrange ! Et tu me fais sentir vieille.

Maurice. Je suis si fort, tu ne peux même pas savoir ! Je suis... je suis Superman ! Nous ne sommes pas nous-mêmes !

Myrtle. À propos de quoi est-ce qu'on se dispute, Marty ?

Maurice. Nous sommes...

Myrtle. À propos de quoi est-ce qu'on se dispute, Marty ?

Maurice. Nous avons changé du tout au tout. Quand je me regarde dans le miroir en me rasant le matin, tu sais ce que je vois ? Je peux le voir sur mon visage ; c'est difficile à cacher.

Myrtle. Quoi ?

Maurice. Mon visage a quelque chose de profondément cynique. C'est dur à cacher.

Myrtle. Félicitations [...] ! Et bien moi je ne suis pas moi-même.

Maurice. Et moi je sais que je suis quelqu'un d'autre.

Myrtle. Et moi aussi ?

Maurice. Oui !

Myrtle. Bon, c'est décidé. On nous a envahis. D'autres sont ici à notre place et jouent notre rôle. Et tu as raison : il y a quelque chose qui ne tourne pas rond avec ton sourire. Il y a une question que j'aimerais te poser, Marty.

Maurice. Oui, qu'est-ce que c'est ?

Myrtle. Que crois-tu qu'ils nous ont fait ? Tu crois qu'ils nous ont tués ? Assassinés ? Tu crois que nous sommes morts ? Ou alors, crois-tu que nous sommes simplement en train de perdre notre sens de l'humour ? Tu sais, j'étais très drôle avant. Et toi, as-tu jamais été drôle avant ?

Maurice. Quand j'ai été drôle, moi ?

Myrtle. Je ne t'ai jamais entendu raconter une simple blague, et tu ne ris jamais de celles des autres. Jamais ! Jamais !

Maurice. J'étais très drôle avant ! J'étais très drôle !

Myrtle. Quand ça ?

Maurice. Quand j'étais enfant.

Myrtle. Marty, je l'ai.

Maurice. Tant mieux.

Myrtle. J'ai trouvé la réponse.

Maurice. Tant mieux.

Myrtle. Marty, c'est formidable. Formidable ! C'est une idée merveilleuse. C'est si simple que c'en est bête. N'est-ce pas génial la façon dont le cerveau fonctionne ?

Maurice. Si.

Myrtle. Je veux dire, c'est fou, la façon dont le cerveau fonctionne. Tu ne comprends pas, n'est-ce pas ? Écoute, c'est facile ; c'est tellement facile. Le téléphone sonne, tu réponds. Non ? Tu tombes malade, tu vas chez le médecin ? Tu as le cœur brisé... Tu trouves quelqu'un d'autre. Nous sommes sinistres, non ? Nous sommes sinistres et nous sommes déprimés. Personne ne nous oblige à rester ici et à supporter ça. Nous pouvons allumer la lumière ; nous pouvons danser un peu ; nous pouvons... Si nous avons besoin de nous toucher, nous pouvons le faire, toi et moi. Marty, je t'ai et toi, tu m'as.

Maurice. Virginia, pour l'amour du ciel, je ne veux pas...

Myrtle. Non mais, vraiment, c'est simple. C'est si simple, je te le jure ; c'est la meilleure idée. C'est tellement simple que tu ne le vois pas. Ça veut dire que je t'aime.

Voilà ce que ça veut dire. Et je me fiche bien que tu ne me trouves plus jolie.

Maurice. Mais si.

Références

- ALMODÓVAR, Pedro (réalis.), *Todo sobre mi madre*, Madrid / Paris, El Deseo / Renn Productions / France 2 Cinéma, 1999.
- ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, suivi de *Le Théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard (Idées), 1972.
- BARTHES, Roland, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, Paris, Éditions du Seuil / IMEC (Traces écrites), 2002.
- BAZIN, André, « Théâtre et cinéma » [1951], *Qu'est-ce que le cinéma ?*, édition définitive, Paris, Éditions du Cerf (Septième art), 1975, p. 129-178.
- BOLTER, David et Richard GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999.
- CASSAVETES, John (réalis.), *Opening Night*, Hazlet, Faces Distribution, 1977.
- , « *Opening Night*. Dialogues bilingues », dans *L'Avant-scène cinéma*, n° 443 (juin 1995).
- CAVELL, Stanley, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, traduit de l'anglais par Christian Fournier et Sandra Laugier, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma (Essais), 1993.
- , *Le Dénî de savoir dans six pièces de Shakespeare*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Maquerlot, Paris, Éditions du Seuil (Chemins de pensée), 1993 [1987].
- , *Les Voix de la raison. Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*, traduit de l'anglais par Sandra Laugier et Nicole Balso, Paris, Éditions du Seuil (L'Ordre philosophique), 1996 [1979].
- DELEUZE, Gille, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit (Critique), 1983.
- FAURE, Élie, « La langue universelle » [texte posthume non daté], *Cinéma*, Houilles, Éditions Manucius (Écrits sur l'art), 2010, p. 101-106.
- KIERKEGAARD, Søren, *La Crise et une crise dans la vie d'une actrice*, traduit du danois par Else-Marie Jacquet-Tisseau, Paris, Éditions Payot et Rivages (Rivages poche / Petite Bibliothèque), 2012 [1848].
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, traduit de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe, Paris, Gallimard (Folio Essais), 2008 [1869-1872].
- SCORSESE, Martin (réalis.), *Taxi Driver*, Los Angeles, Columbia Pictures Corporation / Bill / Philips / Italo / Judeo Productions, 1976.



Ce qui reste du théâtre dans le film : le « cas » Marguerite Duras

JULIE BEAULIEU

Il est bien connu que les films de Marguerite Duras empruntent au littéraire. Cela va de soi dans la mesure où Duras est d'abord et avant tout une écrivaine, une voix singulière et singulièrement féminine dans l'histoire littéraire française du XX^e siècle¹. Le cinéma de Duras emprunte également au théâtre — et en est empreint. Les éléments formels des textes de théâtre de l'auteure vont même jusqu'à éclairer son système filmique non conventionnel². Dans le texte dramatique *La Musica*³, ce sont précisément les aspects cinématographiques de la mise en scène qui attirent l'attention. En effet, la mise en scène de théâtre préfigure celle d'un cinéma à venir, d'un cinéma *différent* pour reprendre l'expression même de l'auteure⁴, d'un cinéma autre qui demeure en soi un acte politique, un acte de rupture⁵, s'appuyant sur un rapport de distanciation entre la bande-son et les images, sur un *montage discrèpant*⁶, selon la formule du lettriste Isidore Isou. Le texte *La Musica* préfigure cette mise en scène filmique à venir, où seuls les personnages principaux, une

1 Voir, à ce sujet, l'article de Julie Beaulieu, « La voie/voix féministe durassienne », dans « L'écriture au féminin : histoire, apports, enjeux (XIX^e et XX^e siècles) » [en ligne], *Intercâmbio. Revista de Estudos Franceses da Universidade do Porto*, série II, n° 2 (2009), p. 19-38 [http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8689.pdf].

2 Jean Cléder parle d'un « rapport complexe à la syntaxe cinématographique classique [...] dans le cinéma de Marguerite Duras, en particulier dans *India Song* » (Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 127).

3 Marguerite Duras, *La Musica, Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1965.

4 Voir la « Déclaration du jury du cinéma différent (Marguerite Duras, Dominique Noguez, Shuji Terayama) au Festival de Toulon le 16 septembre 1975 », dans Dominique Noguez, *Duras, Marguerite*, Paris, Flammarion, 2001, p. 225-226.

5 Voir le document audiovisuel « Marguerite Duras et Dominique Noguez à propos de "cinéma différent" » (Daniel Georgeot [réalis.], « Marguerite Duras et Dominique Noguez à propos de "cinéma différent" » [en ligne], France Régions 3, 1975, Institut national de l'audiovisuel [INA] [http://www.ina.fr/video/I04258925/marguerite-duras-et-dominique-noguez-a-propos-de-cinema-different-video]).

6 Dans l'esprit du poète et cinéaste Isidore Isou, cofondateur, avec Gabriel Pomerand, du groupe lettriste en 1945 à Paris, le *montage discrèpant* a pour principe de base la disjonction entre le son et l'image au cinéma et vise à briser cette association naturelle. *Traité de bave et d'éternité (Venom and Eternity)*, premier film lettriste réalisé en 1951 par Isidore Isou, est un manifeste dans lequel l'auteur introduit différents concepts dont celui de montage discrèpant. Le film peut être visionné sur le site Internet *UbuWeb*, spécialisé dans les

femme et un homme ordinaires, seront présents sur scène dans un décor minimaliste qui annonce la future « disparition » des personnages à l'écran — ou leur image évidée. Quelques meubles et décorations placés ici et là serviront d'assise aux voix, celles-là mêmes qui donneront naissance au cinéma durassien, notamment dans les films *India Song* et *Son nom de Venise dans Calcutta désert*⁷. Un « cinéma de la littérature⁸ », disait Dominique Noguez, mais surtout un cinéma de la parole.

C'est ainsi que Marguerite Duras fait de la mise en scène de *La Musica* une véritable mise en plan. Elle emprunte conséquemment au jargon cinématographique non seulement son vocabulaire, singulier (et technique), mais aussi sa conception de l'image filmique. De fait, l'échelle des plans sert à décrire des aspects scéniques, tel l'éclairage, comme le confirme l'extrait suivant : « Éclairage violent des visages qui équivaldrait aux plans rapprochés et plongée de ces visages dans le noir, parfois. Le reste de la scène devrait être gagné par l'ombre à mesure que progressent les propos⁹. » Cette indication souligne de manière providentielle le rôle crucial que jouera le plan noir dans les films de Duras, par exemple dans le court-métrage *Les Mains négatives*¹⁰ réalisé en 1979, et que *L'Homme atlantique*¹¹ poussera à son extrême limite (le plan noir constitue la moitié du film) en 1982.

Le texte qui suit propose une réflexion sur le rapport singulier que le théâtre entretient avec le cinéma au sein du texte durassien. Il s'agira donc d'inscrire la mise en scène théâtrale et filmique contenue dans le texte dans le contexte d'une *entrécriture*, c'est-à-dire d'une écriture qui se situe au carrefour des pratiques, des genres et des discours. Consacrée à l'entrécriture et aux procédés de réécriture, la première partie de cet article permettra de réfléchir sur l'entrelacement des écritures de théâtre et de cinéma, l'influence du littéraire sur le filmique ayant été abondamment commentée par le passé¹². La seconde partie proposera une réflexion sur le texte

ressources écrites et audiovisuelles relatives aux avant-gardes et au cinéma expérimental (voir, à ce sujet, Isidore Isou [réalis.], *Venom and Eternity* [en ligne], 1951, *UbuWeb* [http://www.ubu.com/film/isou_venom.html]).

- 7 Marguerite Duras (réalis.), *India Song*, Paris, Les Films Armorial, 1974 ; Marguerite Duras (réalis.), *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, Paris, Cinéma 9 / Éditions Albatros, 1976.
- 8 Marguerite Duras, *La Couleur des mots. Entretien avec Dominique Noguez. Autour de huit films*, Paris, Éditions Benoît Jacob, 2001, p. 21.
- 9 Marguerite Duras, *La Musica*, *loc. cit.*, p. 141.
- 10 Marguerite Duras (réalis.), *Les Mains négatives*, Paris, Les Films du Losange, 1979.
- 11 Marguerite Duras (réalis.), *L'Homme atlantique*, Paris, Des femmes filmé / Institut national de l'audiovisuel (INA) / Productions Berthemont, 1982.
- 12 Voir, entre autres, les ouvrages suivants : Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère et Robert Harvey, *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002 ; Madeleine Borgomano, *L'Écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris, Éditions Albatros, 1985 ; Florence de Chalonge, *Espace et récit de fiction. Le Cycle indien de Marguerite Duras*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2005 ; Sarah Gaspari, *Formes en mutation. Le cinéma « impossible » de Duras*, Rome, Arcane, 2005 ; Renate Günther, *Marguerite Duras*, Manchester, Manchester University Press, 2002 ; Sylvie Loignon, *Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2003 ; Najet Limam-Tnani, *Roman et cinéma chez Marguerite Duras*, Tunis, Alif, 1996 ; Dominique Noguez, *Duras, Marguerite, op. cit.* ; Janine Ricouart et Anne-Marie Alonzo, *Marguerite Duras Lives On*, Lanham, University Press of America, 1998 ; Michelle Royer, *L'Écran de la passion*, Brisbane, Boombana Publications, 1997.

de théâtre *L'Éden Cinéma*¹³ en portant une attention particulière aux mouvements de l'écriture, qui passe par le texte romanesque pour ensuite filer vers le film. La troisième partie fera le point sur cette « contamination » des écritures caractérisant l'œuvre de Marguerite Duras. On y posera, au final, la question suivante : « Que reste-t-il du théâtre une fois le film "passé" sur le texte ? »

Entrécriture et réécritures

Présenter l'écriture de Marguerite Duras comme une entrécriture permet, d'une part, de réunir sous un même vocable l'ensemble des pratiques qui constitue son œuvre : textuelles (entre autres le roman, mais également des écrits plus poétiques ou de nature essayiste¹⁴), théâtrales et filmiques. D'autre part, le terme entrécriture inscrit ces dernières dans le mouvement de la réécriture. Chez Duras, la réécriture s'apparente à la dynamique des vases communicants plus qu'à celle de l'adaptation filmique, comprise dans son sens littéral comme un transfert sémiotique du texte au film. Cette pratique de la réécriture, chère à l'auteure en tant qu'elle participe de son processus de création, se loge dans l'entre-deux-textes comme dans l'entre-deux-pratiques. Par exemple, le sous-titre original du texte *India Song*¹⁵, « Texte, théâtre, film », sous-entend et prescrit l'hybridité des genres, et ce faisant, leur caractère intermédial (« qui se situe à l'intersection de »). Trois formes d'écriture, donc trois pratiques qui ne sont pas étrangères l'une à l'autre tant elles échangent, coopèrent et dialoguent.

Je conçois l'entrécriture comme un concept qui permet d'accéder aux différentes trajectoires des pratiques durassiennes, d'embrasser et de comprendre, dans un même mouvement, la circulation des écritures dans une œuvre au demeurant foisonnante et ouverte. Ainsi, l'entrécriture repose principalement sur les notions d'*entre-deux* (formulée par Daniel Sibony¹⁶) et de *devenir* (mise au jour par Gilles Deleuze¹⁷). Ces deux concepts font référence à un troisième, la *répétition*, beaucoup plus ancien et développé par le philosophe Søren Kierkegaard¹⁸. Dans l'esprit de Daniel Sibony, « l'entre-deux désigne un espace, un lieu, un écart entre deux termes d'où s'exerce un double mouvement entre eux, sorte de va-et-vient générateur de sens » ; c'est un « lieu ou milieu de production et de création¹⁹ ». Quant au concept de devenir, emblématique du mouvement des écritures durassiennes, Gilles Deleuze s'inspire

13 Marguerite Duras, *L'Éden Cinéma*, Paris, Gallimard (Folio), 1986.

14 À titre d'exemple : les courts textes contenus dans le recueil *Le Navire Night et autres textes* (Marguerite Duras, *Le Navire Night et autres textes*, Paris, Mercure de France, 1986 [1979]), qui contient les trois *Aurélia Steiner* (*Aurélia Melbourne*, *Aurélia Vancouver* et *Aurélia Paris*), dont deux deviendront des films ; Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, Paris, P.O.L., 1987 ; et Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1996 [1980].

15 Marguerite Duras, *India Song*, Paris, Gallimard, 1973.

16 Daniel Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Éditions du Seuil, 2003 [1991].

17 Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996 [1977].

18 Voir Søren Kierkegaard, *La Reprise*, Paris, Flammarion, 1990 [1843].

19 Julie Beaulieu, *L'Entrécriture dans l'œuvre de Marguerite Duras. Texte, théâtre, film*, Thèse de doctorat en littérature comparée, Montréal, Université de Montréal, 2007, p. 84. Pour une conceptualisation détaillée de l'entre-deux, voir le quatrième chapitre de cette thèse, « Mouvement de l'écriture et écriture en mouvement » (p. 84-114), et plus particulièrement la sous-section intitulée « L'entre-deux » (p. 84-100).

des réflexions de Rémy Chauvin pour expliquer une évolution non parallèle de deux termes. Ainsi, afin d'illustrer le mouvement producteur et évolutif de ces termes (par exemple, le texte et le film), qui ne s'opposent, ni ne s'imitent, ni ne s'assimilent dans leur rencontre, le philosophe fait appel à l'exemple désormais bien connu de la guêpe et de l'orchidée, qui évoluent dans une trajectoire « aparallèle²⁰ ». Enfin, tel que l'écrit toujours Deleuze, « [...] Søren Kierkegaard définit la reprise en l'opposant à la répétition, qui n'engendre ni renouvellement ni recommencement²¹ ». Autrement dit, l'entrécriture se conçoit d'emblée comme une pratique intermédiaire qui surgit de l'entre-deux-écritures. Il est important de préciser, à ce stade-ci de la réflexion, que le terme « texte » doit impérativement être compris dans son sens large, c'est-à-dire qu'il doit inclure les différents genres que pratique l'auteure (le roman, le texte de théâtre, le texte filmique, l'essai, le texte journalistique). Par conséquent, le texte durassien est hybride, au sens où l'entendent Dominique Budor et Walter Geerts²² : c'est une production qui exalte l'ouvert, le composite et le métissage, dans un mouvement de va-et-vient qui se produit généralement entre deux termes.

L'œuvre de Marguerite Duras évolue selon des motifs de transformation, de répétition, d'oscillation. Ses écritures reposent, à l'instar de la musique, essentielle à la structure de son roman *Moderato cantabile*²³ comme à celle de son film *Le Camion*²⁴, sur la modulation et la variation. Le travail d'écriture passe, chez Duras, par la réécriture, c'est-à-dire par le retranchement, par l'ajout, par la modulation, pour créer un nouveau texte (qu'il s'agisse de roman ou de théâtre) ou un nouveau film à partir d'une même trame. Cette dernière, qui n'est cependant pas identique en tous points dans le texte original et son « adaptation », sera modifiée par l'auteure selon les besoins de l'œuvre au cours du processus de réécriture. Par exemple, la trame narrative du bal de T. Beach contenue dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*²⁵ sera reprise dans le roman suivant, *Le Vice-consul*²⁶, l'année 1965 étant celle du théâtre avec *Les Eaux et forêts*, *Le Square* et *La Musica*²⁷. Ce même événement, élément fondateur des récits précédents, se transformera en un bal à l'ambassade de France dans les texte et film *India Song*, puis sera visuellement effacé dans le film *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, bien que des voix le rappellent sur la bande sonore.

Dans le contexte d'une pratique singulière de la création comme celle de la réécriture chez Marguerite Duras, il s'avère pertinent d'insister sur les glissements de l'écriture, sur ses trajectoires. En ce sens, l'entrécriture vise essentiellement une compréhension intermédiaire de ce dialogue établi entre le théâtre et le cinéma, le cinéma et le théâtre et, à plus forte raison, une connaissance globale de l'œuvre de l'auteure, qui se construit dans l'entre-deux-textes, l'entre-deux-films, voire l'entre-deux-textes-et-films. L'entrécriture, c'est par conséquent ce lieu de passage,

20 Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, op. cit., p. 9.

21 *Ibid.*, p. 79.

22 Dominique Budor et Walter Geerts (dir.), *Le Texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 17.

23 Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, Paris, Éditions de Minuit, 1958.

24 Marguerite Duras (réalis.), *Le Camion*, Paris, Cinéma 9 / Auditel, 1977.

25 Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964.

26 Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, Paris, Gallimard, 1966.

27 Ce sont ces trois textes qui composent l'ouvrage de Marguerite Duras, *Théâtre I*, op. cit.

de connexion, de convergence des écritures, des genres et des discours. C'est également analyser les différents territoires de passe qui se situent au cœur même de l'histoire (thèmes, personnages, lieux, images et discours) et de l'Histoire²⁸. Enfin, c'est tracer les trajectoires possibles de cette rencontre des écritures, prendre des sorties dissimulées, au risque de se perdre. L'entrécriture, comme une cartographie de contrées à venir, celles de la scène et de l'écran, contenues sous la forme de possibles dans l'arpentage du texte qui est roi — je reviendrai plus avant sur cet aspect fondamental qu'est le texte dans l'œuvre durassienne.

L'Éden Cinéma ou l'entre-deux-textes

Le texte de théâtre *L'Éden Cinéma* voit le jour dans les années soixante-dix, une période foisonnante de l'œuvre de Marguerite Duras qui a donné lieu à la production des textes et films *India Song* et *Le Camion*, exemplaires de son style littéraire et cinématographique unique²⁹. La pièce *L'Éden Cinéma* fut d'abord présentée en octobre 1977 au théâtre d'Orsay par Claude Régy, l'un des premiers metteurs en scène français ayant monté des textes de Nathalie Sarraute et de Marguerite Duras. Cette pièce participe de la réécriture de son célèbre roman *Un barrage contre le Pacifique*³⁰, duquel l'auteure tirera *L'Amant*³¹, puis *L'Amant de la Chine du Nord*³². Créé en réaction à l'adaptation filmique de Jean-Jacques Annaud³³, qui a grandement déçu — voire choqué — Duras, ce roman est également une réécriture du *Barrage*, mais avant tout de *L'Amant*.

Le texte *L'Éden Cinéma* demeure effectivement une forme condensée et orale du *Barrage* et, cela étant, une affirmation d'autant plus violente de ce qui a déjà été dit au sujet de la mère au fil des réécritures. Il s'agit bien là d'un texte plus brut, plus direct et affirmatif. Cette version minimaliste de l'histoire de la mère, créée essentiellement pour la scène, n'est cependant pas sans rapport avec le cinéma. Le titre évoque d'ailleurs le nom de l'établissement où la mère, dans le *Barrage*, avait été embauchée. *L'Éden Cinéma* contient, en fait, l'essentiel, cette « chose » que même les personnages n'osent nommer pour ce qu'elle est, c'est-à-dire cette possibilité d'échange qu'incarnent les diamants de M. Jo, l'amant de Suzanne (la jeune fille), et que la narration du *Barrage* ne formule pas dans des termes aussi clairs et précis :

28 Voir, à ce sujet, le premier ouvrage collectif de la collection Marguerite Duras aux Éditions Peter Lang (Christophe Meurée et Pierre Piret [dir.], *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras*, Bruxelles, Peter Lang [Marguerite Duras], 2009). Dans le même ouvrage, voir, en particulier, le texte « Les entrelacs de la mémoire. Écritures, corps et histoire(s) » de Julie Beaulieu (p. 217-235), qui porte essentiellement sur le rapport entre l'histoire et l'Histoire chez Duras.

29 Marguerite Duras, *India Song*, *op. cit.* ; Marguerite Duras (réalis.), *India Song*, *op. cit.* ; Marguerite Duras, *Le Camion*, Paris, Éditions de Minuit, 1977 ; Marguerite Duras (réalis.), *Le Camion*, *op. cit.*

30 Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1950.

31 Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984. *L'Amant* obtient le prix Goncourt en France et le prix Ritz-Paris-Hemingway aux États-Unis. Le roman a été traduit dans plus de quarante langues.

32 Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991.

33 Jean-Jacques Annaud (réalis.), *L'Amant*, Paris, Renn Productions, 1992.

M. JO

Ça vient de ma mère, elle les aimait à la folie...

Suzanne regarde les bagues et les essaye.

VOIX DE SUZANNE

C'étaient des choses à part. Leur importance, ce n'était pas leur éclat, ni leur beauté mais leurs *possibilités d'échange*³⁴.

De même, la prostitution, à peine suggérée dans le *Barrage*, est nommée, dite par Suzanne ; elle n'est, cependant, jamais racontée de manière détaillée. En effet, Duras ne fait pas une description minutieuse de cette situation pour le moins gênante qui s'interpose entre la fille et la mère. Elle préfère évoquer la possibilité d'échange, cet état de fait qui prend forme dans un geste plutôt anodin, le sourire de l'enfant adressé à l'amant (l'acheteur), et relègue ainsi au domaine de l'imaginaire l'acte de soumission (de perversion) :

Il fallait partir de la plaine. Je savais que la mère avait peur de mourir alors qu'on était encore si jeunes. J'ai compris le regard de ma mère. J'ai souri au planteur du Nord.

Temps.

C'était ma première prostitution³⁵.

L'Éden Cinéma confirme ce qui a déjà été raconté ailleurs au sujet de la mère — son histoire, terrible, celles des plantations maudites — dans une forme romanesque et un style plus traditionnel. La facture classique du texte *L'Éden Cinéma*, c'est-à-dire sa forme dialogique, propre à la situation d'oralité que commande la mise en scène théâtrale s'adressant d'office à un public, confirme la donne. C'est bien en nommant la chose (l'échange) qu'on arrive à la faire exister. Ce principe sera d'ailleurs repris dans les texte et film *Aurélia Steiner*³⁶, dans lesquels le nom de la jeune fille, Aurélia, sera prononcé à haute voix par le marin rencontré le matin (l'amant), et ce, durant l'union de leurs corps. Dans le *Barrage*, l'idée de l'échange demeure toutefois vague. À peine est-il évoqué ; Duras ne précise d'ailleurs pas les termes du « contrat ». Dans *L'Éden Cinéma*, les personnages prononcent les mots et les phrases à voix haute et, ce faisant, précisent d'emblée le caractère illicite de l'entente. C'est là le propre de la situation d'oralité de la mise en scène théâtrale, qui se transformera en mise en voix dans les films, par exemple dans *India Song* et *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. La prostitution suggérée par *L'Éden Cinéma* doit toutefois être comprise dans son sens métaphorique, car jamais le texte n'en fait la description. Dans le roman *L'Amant*, l'échange sexuel a cependant lieu :

34 Marguerite Duras, *L'Éden Cinéma*, *op. cit.*, p. 85. Je souligne. Une autre édition de ce texte a été publiée aux Éditions Mercure de France en 1977.

35 *Ibid.*, p. 43.

36 Comme nous l'avons déjà mentionné, les trois textes que Marguerite Duras a intitulés *Aurélia Steiner* (*Aurélia Melbourne*, *Aurélia Vancouver* et *Aurélia Paris*) sont regroupés dans le recueil *Le Navire Nighbt et autres textes*, *op. cit.* Les deux premiers de ces textes ont donné lieu à la création de deux films (Marguerite Duras [réalis.], *Aurélia Steiner* [*Melbourne*], Paris, Les Films du Losange, 1979 ; Marguerite Duras [réalis.], *Aurélia Steiner* [*Vancouver*], Paris, Les Films du Losange, 1979).

les corps sont consommés dans la garçonnrière ; l'évènement est raconté — il est également montré de façon sulfureuse dans l'adaptation filmique de Jean-Jacques Annaud. Dès lors, comment qualifier cette relation entre la jeune fille et l'amant chinois ? D'un texte à l'autre se dessine une forme de glissement de sens qui se répercutera sur la représentation de cet échange. À l'image des vers libres en poésie, les modulations narratives de cet échange témoignent de l'étendue de sa portée créative et significative. Car raconter ne suffit pas chez Duras. Il faut dire à voix haute l'interdit, le tabou, pour ainsi le faire exister, dire/écrire ce dont il s'agit, la nature de l'échange : le nommer. Par conséquent, il faut choisir les mots justes, qui évoqueront à eux seuls ses possibilités imaginaires. Le lecteur-spectateur choisira, par la suite, d'y voir — d'imaginer — ce qu'il veut à partir du contexte de l'œuvre (le texte de théâtre) ou à partir du rapport qui lie celle-ci aux textes et aux films qui la précèdent ou lui succèdent. Les possibilités de signification en sont d'autant plus grandes que le lecteur-spectateur ne se voit jamais enfermé dans un circuit de lecture fermée. C'est là le principe même de l'*œuvre ouverte* définie par Umberto Eco (l'œuvre d'art se résume essentiellement à un message ambigu, à une pluralité de signifiés qui entrent en relation dans un signifiant³⁷), que Marguerite Duras pousse à son extrême limite, notamment avec les différents cycles d'écriture.

Le texte dramatique durassien se situe, par conséquent, en marge du théâtre plus traditionnel, composé de dialogues, de tableaux ou de scènes jouées par des personnages. Certes, *L'Éden Cinéma* orchestre une série de dialogues, mais ces « conversations » ouvertes entre les personnages sont toutefois basées sur des monologues prononcés par chacun des personnages. Ainsi, *L'Éden Cinéma* est construit à partir de trois monologues distincts, qui renvoient aux personnages principaux du *Barrage* : Joseph (le grand frère), Suzanne (la jeune fille, la sœur) et la mère. La mise en scène prévoit d'emblée la rencontre de ces trois voix.

Le style d'écriture de *L'Éden Cinéma* correspond à celui des années soixante-dix qui ont vu naître les texte et film *India Song*. Le rapport de distanciation introduit dans la mise en scène est dû à l'écart existant entre les voix, qui contrôlent la narration (elles narrent l'histoire de la mère), et l'absence de jeu des acteurs, qui font plutôt image pour laisser ainsi toute la place aux voix. Celles-ci incarnent donc, beaucoup plus que les corps d'ailleurs, les personnages. Cette mise en scène de la distanciation marquera aussi le film *Le Camion*, cependant de manière différente. *Le Camion* et *L'Éden Cinéma* reposent toutefois sur la narration, élément essentiel de l'écriture durassienne, qui d'emblée raconte. Ainsi, les voix de Joseph, de Suzanne et de la mère narrent l'histoire de cette dernière (la mère rapporte donc son histoire selon sa perception) alors que Duras narre l'histoire de la femme dans le film *Le Camion*. Lecture théâtrale dans le cas de *L'Éden Cinéma*, qui rappelle à la mémoire le livre (le *Barrage*) ; lecture filmée dans le cas du *Camion*, qui rappelle le texte contenant le film à faire (le texte ne sera jamais représenté à l'écran, mais simplement lu devant la caméra). Dans le même ordre d'idées, le théâtre d'*India Song* et de *L'Éden Cinéma* relate des faits qui ont déjà eu lieu, qui précèdent le présent de la mise en scène dans le texte, sans pour autant les montrer, les représenter. Le théâtre

et le cinéma semblent, en conséquence, fonctionner de manière similaire, excluant toute forme de représentation dans le but de préserver les capacités d'imagination du spectateur, qui se modèle sur la figure du lecteur prévu par le texte durassien. Plus justement, c'est un lecteur-créateur qui participe activement au texte, à la mise en scène comme à la mise en images.

L'Éden Cinéma contient effectivement très peu de scènes jouées, ce qui marque le caractère avant-gardiste et singulier du théâtre durassien. Mais qu'entend-on exactement par l'expression « jeu de l'acteur » ? À ce propos, Anne Ubersfeld écrit :

Les éléments du jeu de l'acteur sont : a) la construction physique d'un individu par la gestuelle, la diction, le phrasé (tout le domaine du perlocutoire), et le jeu de ces divers éléments les uns par rapport aux autres ; b) la construction des divers actes scéniques réclamés par l'action ; c) la chance que son inventivité laisse au hasard³⁸.

Seules deux scènes du texte *L'Éden Cinéma* semblent être jouées, au sens où l'entend Ubersfeld. L'une est nommée à sa clôture par l'expression « *Fin de la scène jouée*³⁹ » tandis que l'autre est annoncée dès son ouverture par les mots « *Deuxième scène jouée*⁴⁰ ». Le lecteur suppose que ces scènes permettent la véritable incarnation des personnages, c'est-à-dire la corrélation des performances du corps et de l'esprit que définit le jeu théâtral, selon son acception littérale et courante. Parce que « jouées », ces deux scènes créent à elles seules une rupture sur le plan formel : rupture parce que *L'Éden Cinéma* est, d'abord et avant tout, une narration, construite à partir des trois monologues qui se croisent et se rencontrent ; rupture, également, parce que la narration y est partagée par les principaux personnages du *Barrage*, qui se transforment en narrateurs. Ceux-ci récitent l'histoire de la mère comme si elle n'était pas présente sur scène à leurs côtés alors qu'elle dicte, pour sa part, sa propre histoire comme si elle demeurait l'unique personnage de la pièce. Les monologues récités font écran, c'est-à-dire qu'ils bloquent l'identification aux personnages et produisent ainsi un effet de distanciation. Devant une telle mise en scène, voire une telle mise à distance, le spectateur comprend qu'il est au théâtre, mais plus encore, qu'il est placé devant un récit (et non pas une représentation) qui se joue, comme au cinéma, ailleurs, c'est-à-dire sur une autre scène. Une distance est ainsi créée entre le spectateur et les actants, écart qui permet la production de sens plutôt que l'association systématique à la scène présentée. Opérant au moyen de procédés de distanciation, l'évacuation de toute forme d'identification libère ainsi l'imaginaire du spectateur.

L'effet de distanciation contenu dans le texte en prévision de sa mise en scène provient, entre autres, du caractère textuel des personnages représentés par des actants. Je m'arrête ici sur cette notion clé du théâtre, le personnage, afin d'apporter quelques précisions éclairantes. Comme le jeu, le personnage est une notion plutôt difficile à cerner. De fait, Ubersfeld note que ce dernier est un concept textuel « dont

38 Anne Ubersfeld, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 49.

39 Marguerite Duras, *L'Éden Cinéma*, op. cit., p. 55. Duras souligne.

40 *Ibid.*, p. 58. Duras souligne.

la fonction est d'être un élément dans une séquence narrative⁴¹ ». Conséquemment, le personnage prend racine dans le texte. Pourtant, il renvoie aussi à l'être humain dans le spectacle vivant. Le personnage a, pour ainsi dire, une double nature : être de fiction (de papier) et être vivant (acteur, comédien). Le théâtre durassien ne met cependant pas l'accent sur le jeu de l'acteur. La mise en scène, chez Duras, repose plutôt sur le personnage-papier, cet être de fiction qui tire ses origines du romanesque (ici, du *Barrage*). Le lecteur-spectateur ne sort pas du texte dans la mesure où il ne quitte jamais la mise en scène imaginaire et virtuelle que contient celui-ci. De manière similaire, le lecteur-spectateur ne quittera jamais le texte du film, par exemple du *Camion*. Il sera alors toujours confronté au personnage-papier, représenté par la lecture que Duras et Depardieu effectuent devant la caméra, feuillets à la main. Cette impossibilité de jouer le personnage, de l'incarner, demeure en partie la raison pour laquelle les personnages de l'écran semblent complètement dépossédés de leur corps, à l'exemple de ceux d'*India Song* mais aussi de films précédents, dont *Nathalie Granger* (1972), précurseur de cette absence significative de toute forme de jeu. Ce non-jeu de l'acteur durassien participe donc à l'effet de distanciation théâtral que l'auteure imposera au spectateur de cinéma, dans le seul but de lui redonner son pouvoir d'imagination. L'utilisation de la voix *off* participera aussi de cette volonté de faire du spectateur un agent actif du film, et ce faisant, un créateur d'images.

Ce qui reste du théâtre dans le film

L'un des textes exemplaires de la « contamination » des écritures durassiennes est, sans aucun doute, *India Song*, qui a donné lieu à la création du film du même nom comme à *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, qui reprend intégralement la bande sonore d'*India Song* en l'agencant avec de nouvelles images. Dans son article « Texte, théâtre, film », Jean-Louis Libois fait une description assez juste de cette imbrication des scènes — théâtrale et filmique — et de son rapport avec la représentation :

Texte théâtre film ou comment déjouer la représentation. Autrement dit, la scène doit porter la marque de cette décision : l'autre scène est à ce prix. Et c'est en ce sens que la pratique de Duras nous sollicite. À la fois écrivain, metteur en scène, réalisateur. Destructrice. Un texte, cela peut être lu, joué, filmé mais aussi détruit⁴².

En effet, le film *India Song* se pose d'emblée comme une figure de l'entrecriture (entre le théâtre et le cinéma), dont le texte, également emblématique de l'entrecriture (entre le texte de théâtre et le scénario de film), se situe dans une zone intermédiaire et permet de générer la suite, qu'il s'agisse de continuité, de reprise ou de réécriture. Il faut percevoir ici le texte comme une forme incomplète et inachevée, c'est-à-dire comme le conçoit le poète et cinéaste Pier Paolo Pasolini, pour qui un scénario — un *scéno-texte*, selon sa propre appellation — est une

41 Anne Ubersfeld, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, op. cit., p. 65.

42 Jean-Louis Libois, « Texte, théâtre, film », dans Maurice Blanchot, Jacques Lacan, Marguerite Duras et al., *Marguerite Duras*, Paris, Éditions Albatros, 1979, p. 194.

structure tendant vers une autre structure⁴³. Ainsi, le texte de théâtre est conçu dans le but d'être mis en scène, le scénario de film, dans le but d'être tourné, et c'est en ce sens qu'ils sont « placés dans l'attente » d'une autre structure, ou plutôt d'un autre système sémiotique, qui permettra de les actualiser — d'en faire une mise en scène théâtrale ou un film. Bien que destiné à un écrit, le sous-titre original du texte *India Song* (« Texte, théâtre, film ») évoque d'emblée plusieurs systèmes sémiotiques qui appartiennent tant au théâtre qu'au cinéma. Car il s'agit bien d'un texte, hybride certes, mais texte tout de même, qui peut servir à la fois pour la mise en scène ou la mise en images. Cette rencontre de plusieurs systèmes sémiotiques se voit aussi dans la présentation de l'écriture sur deux colonnes, qui prescrit une lecture de type scénique (apparentée à celle de l'écrit dramaturgique) ou de type scénaristique (apparentée à celle du scénario de film). Fait pour le moins intéressant, d'une édition à l'autre, la disposition du texte varie. Dans l'édition originale, publiée chez Gallimard en 1973, elle demeure semblable à celle d'un scénario conventionnel de film, alors que Marguerite Duras n'a jamais pratiqué l'écriture scénaristique selon les conventions de l'industrie cinématographique⁴⁴. Dans l'édition publiée dans la collection Quarto de Gallimard (1997), la mise en pages se fait sur deux colonnes : d'un côté ce qui a trait au visuel ; de l'autre, ce qui concerne le son. Cette dernière prend davantage l'apparence d'un découpage technique (des photos du film sont d'ailleurs insérées dans le texte). Et pourtant, la vocation première du texte *India Song*, c'est le théâtre ! Le texte a effectivement été commandé par le National Theatre de Londres. Cela confirme à quel point l'écriture de Marguerite Duras est faite d'ambiguïtés génériques. La création d'*India Song* s'inscrit par ailleurs à un moment (les années soixante-dix) où le littéraire entre en dialogue avec le filmique, voire le contamine, alors que subsistent dans le film des éléments théâtraux. Mais quels sont ces éléments restants ?

Ce qui reste du théâtre est sans aucun doute les voix, ces voix tragiques durassiennes, qui participent de cette situation d'oralité sur laquelle se fonde la pratique théâtrale, mais qui est médiatisée par la caméra au cinéma. Ainsi, ce qui émerge de la scène de théâtre, cette distance entre ce qui est dit (lu) et ce qui est montré (en l'occurrence, les silhouettes des corps), se trouve également dans le film ; la scène est toutefois remplacée par l'image, la représentation. Et si, dans le texte *India Song*, les voix ne décrivent jamais la scène, dans le film, elles procèdent de la même manière, par « glissements », par « dérapages », selon Libois⁴⁵. La voix, comme au théâtre, reste souveraine dans le film, peut-être parce que, de toute évidence, le texte est roi pour Marguerite Duras, la voix étant ce qui importe — et particulièrement les voix féminines, mais non exclusivement. Ce qui reste, aussi, du

43 Pier Paolo Pasolini, *L'Expérience hérétique : langue et cinéma*, Paris, Payot, 1976.

44 Dans le texte « Notes sur *India Song* », Marguerite Duras précise qu'elle distribue un « découpage » aux membres de l'équipe de tournage : « [C]e découpage est celui à partir duquel nous avons travaillé et tourné le film. Le manuscrit lui-même a été polycopié et distribué » (Marguerite Duras, « Notes sur *India Song* », *Le Navire Night et autres textes*, *op. cit.*, p. 13). Il s'agit cependant moins d'un texte technique, comme on le retrouve sur les plateaux de tournage, que d'un ouvrage littéraire.

45 Jean-Louis Libois, « Texte, théâtre, film », *loc. cit.*, p. 191.

théâtre dans le cinéma durassien, et en particulier dans *India Song*, c'est ce jeu de l'acteur désintéressé de la caméra. Ce sont des corps qui errent, comme les voix qui se perdent, ces corps qui ne posent pas pour la caméra ; des « personnages » qui lisent, comme dans *Le Camion*, où Marguerite Duras, cinéaste, pose des questions à Gérard Depardieu, acteur, qui répond encore une fois sans se soucier de la caméra.

Ce qui reste du théâtre, au final, n'est-ce pas le texte ? Car, sans le texte, que deviennent le théâtre et le cinéma de Marguerite Duras ? Dans *La Vie matérielle*, Duras avance que « le jeu enlève au texte, il ne lui apporte rien, c'est le contraire, il enlève de la présence au texte, de la profondeur, des muscles, du sang⁴⁶ ». C'est ainsi que le spectateur de théâtre est placé dans l'attente de la scène, alors que le spectateur du cinéma se voit placé dans l'attente du film à faire, attente interminable pour *Le Camion*, film de sa lecture. Placé devant la scène, le spectateur espère le jeu des comédiens, mais Marguerite Duras aspire au théâtre lu, non joué, avec *Les Yeux bleus, cheveux noirs*⁴⁷, par exemple. Dans *La Vie matérielle*, elle évoque, par ailleurs, la puissance de la parole des officiants qui chantent un langage « complètement prononcé, sans accent tonique, sans accent du tout, plat et qui n'a pas d'égal, ni au théâtre ni à l'opéra⁴⁸ ». Cet idéal de la parole, de la prolifération et de l'incantation du texte, demeure la source d'inspiration pour la mise en scène de théâtre, laquelle « contaminera » la mise à l'écran. Car Marguerite Duras cherche effectivement dans cette lecture à voix haute du texte, au théâtre d'abord, puis au cinéma, la résonance du mot, le son qui lui est particulier, celui « entendu dans la vie courante », explique-t-elle en citant pour exemples *Les Noces* et la *Symphonie de psaumes* de Stravinsky⁴⁹.

Comment ne pas reconnaître, dès lors, l'héritage du théâtre dans la mise en voix au cinéma ? Le champ sonore d'*India Song* — texte dialogué qui rappelle des romans eux aussi construits sur l'échange oral, dont *Moderato cantabile*, *Détruire, dit-elle*⁵⁰ et *Les Yeux bleus, cheveux noirs* — est un exemple probant de l'importance qu'acquiert le son dans l'œuvre durassienne. Le texte, chez Marguerite Duras, commande la mise en scène de la voix en tant que le cinéma, issu du texte à quelques exceptions près, tire son origine d'une mise en scène théâtrale — il en va ainsi du film *India Song*. D'où, au cinéma, l'importance de la mise en voix du texte qui passe par sa lecture, sa récitation. La « matérialité » de l'écriture durassienne résiderait donc dans la mise en scène de la parole, celle qui récite une histoire ayant déjà eu lieu, comme dans *L'Éden Cinéma* ou *India Song*. Au cinéma plus qu'au théâtre, cette mise en scène repose à la fois sur les voix et sur des procédures de distanciation — dès *La Femme du Gange*⁵¹, Marguerite Duras renonce à la collusion

46 Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, op. cit., p. 17.

47 Marguerite Duras, *Les Yeux bleus, cheveux noirs*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.

48 *Ibid.*, p. 17-18.

49 *Ibid.*, p. 18.

50 Marguerite Duras, *Détruire, dit-elle*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.

51 Marguerite Duras (réalis.), *La Femme du Gange*, Paris, Office de radiodiffusion-télévision française, 1974.

entre l'image et le son —, contribuant ainsi au « flottement⁵² » des personnages, qui, dans *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, disparaissent complètement de l'écran pour n'apparaître, brièvement, qu'à la toute fin du film.

52 Dans son ouvrage *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*, Jean Cléder parle de procédures de « fantomisation » dans le film *India Song* (Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*, op. cit., p. 125).

Références

- ALAZET, Bernard, Christiane BLOT-LABARRÈRE et Robert HARVEY, *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.
- ANNAUD, Jean-Jacques (réalis.), *L'Amant*, Paris, Renn Productions, 1992.
- BEAULIEU, Julie, « La voie/voix féministe durassienne », dans « L'écriture au féminin : histoire, apports, enjeux (XIX^e et XX^e siècles) » [en ligne], *Intercâmbio. Revista de Estudos Franceses da Universidade do Porto*, série II, n° 2 (2009), p. 19-38 [http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8689.pdf].
- , *L'Entrécriture dans l'œuvre de Marguerite Duras. Texte, théâtre, film*, Thèse de doctorat en littérature comparée, Montréal, Université de Montréal, 2007.
- BORGOMANO, Madeleine, *L'Écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris, Éditions Albatros, 1985.
- BROWN, Llewellyn, « Les voix *off* de Marguerite Duras » [en ligne], *Passage d'encre*, n° 9 (décembre 1998) [http://independent.academia.edu/LlewellynBROWN/Papers/264606/Les_Voix_off_de_Marguerite_Duras].
- BRUN, Patrick, *Poétique(s) du cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- BUDOR, Dominique et Walter GEERTS (dir.), *Le Texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- BURGELIN, Claude et Pierre DE GAULMYN (dir.), *Lire Duras. Écriture — théâtre — cinéma*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000.
- CALLE-GRUBER, Mireille et Hélène CIXOUS (dir.), *Au théâtre, au cinéma, au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- CLÉDER, Jean, *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2012.
- DE CHALONGE, Florence, *Espace et récit de fiction. Le Cycle indien de Marguerite Duras*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2005.
- DELEUZE, Gilles et Claire PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996 [1977].
- DURAS, Marguerite, *Détruire, dit-elle*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
- , *India Song*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 1976.
- (réalis.), *India Song*, Paris, Les Films Armorial, 1974.
- , *La Couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez. Autour de huit films*, Paris, Éditions Benoît Jacob, 2001.
- (réalis.), *La Femme du Gange*, Paris, Office de radiodiffusion-télévision française, 1974.
- , *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- , *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991.
- , *La Vie matérielle*, Paris, P.O.L., 1987.
- , *Le Camion*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.
- (réalis.), *Le Camion*, Paris, Cinéma 9 /Auditel, 1977.
- , *L'Éden Cinéma*, Paris, Gallimard (Folio), 1986 [1977].
- , *Le Navire Night et autres textes*, Paris, Mercure de France, 1986 [1979].
- , *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964.

- (réalis.), *Les Mains négatives*, Paris, Les Films du Losange, 1979.
- , *Les Yeux bleus, cheveux noirs*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.
- , *Les Yeux verts*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1996 [1980].
- , *Le Vice-consul*, Paris, Gallimard, 1966.
- (réalis.), *L'Homme atlantique*, Paris, Des femmes filment / Institut national de l'audiovisuel (INA) / Productions Berthemont, 1982.
- , *Moderato cantabile*, Paris, Éditions de Minuit, 1958.
- (réalis.), *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, Paris, Cinéma 9 / Éditions Albatros, 1976.
- , *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1965.
- , *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1950.
- ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.
- GASPARI, Sarah, *Formes en mutation. Le cinéma « impossible » de Duras*, Rome, Arcane, 2005.
- GEORGEOT, Daniel (réalis.), « Marguerite Duras et Dominique Noguez à propos de “cinéma différent” » [en ligne], France Régions 3, 1975, Institut national de l'audiovisuel (INA) [<http://www.ina.fr/video/I04258925/marguerite-duras-et-dominique-noguez-a-propos-de-cinema-different-video>].
- GÜNTHER, Renate, *Marguerite Duras*, Manchester, Manchester University Press, 2002.
- HOFFERT, Yannick et Lucie KEMPF (dir.), *Le Théâtre au cinéma. Adaptation, transposition, hybridation*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2010.
- ISOU, Isidore (réalis.), *Venom and Eternity* [en ligne], 1951, *ŪbuWeb* [http://www.ubu.com/film/isou_venom.html].
- KIERKEGAARD, Søren, *La Reprise*, Paris, Flammarion, 1990 [1843].
- LIBOIS, Jean-Louis, « Texte, théâtre, film », dans Maurice BLANCHOT, Jacques LACAN, Marguerite DURAS et al., *Marguerite Duras*, Paris, Éditions Albatros, 1979, p. 189-194.
- LIMAM-TNANI, Najet, *Roman et cinéma chez Marguerite Duras*, Tunis, Alif, 1996.
- LOIGNON, Sylvie, *Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- MARINIELLO, Silvestra, « L'intermédialité : un concept polymorphe », dans Célia VIEIRA et Isabel RIO NOVO (dir.), *Intermedia. Études en intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 11-29.
- , « Présentation », *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*, vol. 10, n° 2-3 (printemps 2000), p. 7-11.
- MÉCHOULAN, Éric, « Intermédialité : ressemblances de famille », *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 16 (automne 2010), p. 233-259.
- MEURÉE, Christophe et Pierre PIRET (dir.), *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras*, Bruxelles, Peter Lang (Marguerite Duras), 2009.
- MÜLLER, Jürgen E., « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*, vol. 10, n° 2-3 (printemps 2000), p. 105-134.
- NOGUEZ, Dominique, *Duras, Marguerite*, Paris, Flammarion, 2001.
- PAPIN, Liliane, *L'Autre Scène. Le théâtre de Marguerite Duras*, Saratoga, Anma Libri, 1988.
- , « Théâtres de la non-représentation », *The French Review*, vol. 64, n° 4 (mars 1991), p. 667-675.
- PASOLINI, Pier Paolo, *L'Expérience hérétique : langue et cinéma*, Paris, Payot, 1976.

- RICOUART, Janine et Anne-Marie ALONZO, *Marguerite Duras Lives On*, Lanham, University Press of America, 1998.
- ROYER, Michelle, *L'Écran de la passion*, Brisbane, Boombana Publications, 1997.
- SIBONY, Daniel, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- ÜBERSFELD, Anne, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- VILLENEUVE, Johanne, « La symphonie-histoire d'Alfred Schnittke. Intermédialité, cinéma, musique », *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 2 (automne 2003), p. 11-29.



L'adaptation cinématographique comme héritage aporétique : l'hantologie shakespearienne dans *Ran* d'Akira Kurosawa

RENÉ LEMIEUX

Comment qualifier, comment juger ou évaluer l'adaptation cinématographique d'une pièce de théâtre ? Faut-il voir dans l'adaptation quelque chose comme la simple mise en scène, qui opérerait par le moyen des techniques propres au cinéma, des dialogues de la pièce ? Faut-il plutôt y voir la traduction onomasiologique de ce qui pourrait être l'idée ou le concept de l'œuvre dramatique, élément de l'ordre du signifié qui pourrait éventuellement être interprété par le réalisateur et les scénaristes à leur guise ? Nous aimerions explorer ces questions à partir du film *Ran*¹, une adaptation que réalise Akira Kurosawa en 1982 à partir de la pièce *King Lear*² de William Shakespeare (circa 1603-06). Comme nous le verrons, *Ran* se caractérise, de prime abord, par le fait qu'il procède à la traduction interculturelle d'un drame occidental mythique dans le Japon féodal du XVI^e siècle, un type de transposition que Kurosawa avait déjà proposé, en 1957, dans le film *Throne of Blood*³, une adaptation de *Macbeth*⁴ (circa 1603-07).

Il serait tout à fait possible, comme y ont excellé certains commentateurs⁵, de mettre le caractère « japonais » de *Ran* en lumière et de montrer en quoi Kurosawa confère à l'œuvre shakespearienne un surplus — fait *plus* — en l'adaptant, en la modulant, en en modifiant le cadre. En ce sens, l'adaptation va au-delà de la

1 Akira Kurosawa (réalis.), *Ran* [亂], Paris / Tokyo, Greenwich Film Productions / Herald Ace / Nippon Herald Films, 1985. En japonais, le terme *ran* signifie « chaos », « trouble », ou encore « désaccord », « discord ».

2 William Shakespeare, *Le Roi Lear* [*King Lear*], édition bilingue, traduction de l'anglais par Armand Robin, Paris, Flammarion, 1995.

3 Akira Kurosawa (réalis.), *Throne of Blood* [*Le Trône de sang* / *Kumonosu-jō* (蜘蛛巣城)], Tokyo, Toho Company / Kurosawa Production Company, 1957. Le titre original de ce film est *Kumonosu-jō*, littéralement *le château de la toile d'araignée*, et est parfois traduit par « le trône de sang ».

4 William Shakespeare, *Macbeth*, édition bilingue, traduction de l'anglais par Pierre Jean Jouve, Paris, Flammarion, 1993.

5 Nous pensons notamment à Anne-Marie Costantini-Cornède, Cathy Cupitt, Christopher Hoile et Thaïs Flores Nogueira Diniz, dont nous parlerons plus loin.

simple traduction (du texte) et campe l'intrigue dans un environnement contextuel adéquat⁶, dans la mesure où il était nécessaire d'adapter la pièce, et ce, à cause du public précis auquel était destiné le film : le public, dans ce cas-ci japonais, avec ses conventions, ses coutumes, son niveau de tolérance, devient le critère établissant la valeur de l'adaptation⁷.

Sans nécessairement proposer une définition de la notion d'adaptation qui permettrait d'expliquer *Ran*, nous tenterons plutôt d'aborder une aporie conceptuelle relevant du problème de la « répétition » dans l'adaptation. Un texte classique qui traite de ce sujet est « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique⁸ » de Walter Benjamin. Le cinéma, selon Benjamin, est « la liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel⁹ ». Tradition, héritage, génération : c'est précisément ce qui

6 C'est ce que suggère Linda Hutcheon dans *A Theory of Adaptation* (New York, Routledge, 2006), et plus particulièrement dans la section « Transcultural Adaptation » (p. 145-148). Dans le cas de *Ran*, par exemple, les trois filles du roi Lear sont devenues les trois fils du chef de clan Hidetora Ichimonji, la raison étant qu'il serait inacceptable, pour un public japonais, de voir trois filles hériter d'un pouvoir politique. Dans son article « *King Lear's Filmic Adaptation : A Chaos ?* », Thaïs Flores Nogueira Diniz mentionne : « *According to the old concept of translation, Kurosawa's film cannot be considered a good translation. [...] Instead of Lear's three daughters, the Japanese lord has three sons ; [...] However, during the last decade, the concept of translation has changed, in the attempt to meet the requirements of a changing environment in which not only language, but also culture, history and ideology are said to transgress from one text to another* » (Thaïs Flores Nogueira Diniz, « *King Lear's Filmic Adaptation : A Chaos ?* », *Canadian Review of Comparative Literature / Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 23, n° 3 [1996], p. 776).

7 L'adaptation comme processus relationnel d'adaptation au public (plutôt que relatif à l'auteur) est le point de départ de l'analyse qu'élaborent Gary R. Bortolotti et Linda Hutcheon dans « *On the Origin of Adaptations : Rethinking Fidelity Discourse and "Success" — Biologically* », *New Literary History*, vol. XXXVIII (2007), p. 443-458. En traductologie, on parlerait d'une position « annexionniste » ou « ethnocentrique » (selon les termes d'Antoine Berman), « cibliste » (Jean-René Ladmiral) ou encore « *domesticating* » (Lawrence Venuti).

8 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [dernière version de 1939], *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000.

9 *Id.* Un peu plus loin, Benjamin cite Abel Gance : « Shakespeare, Rembrandt, Beethoven feront du cinéma » (Abel Gance, « Le temps de l'image est venu », dans *L'Art cinématographique II*, Paris, F. Alcan, 1927, p. 94, cité par *ibid.*, p. 277), puis commente : « [Gance] nous conviait sans s'en douter à cette vaste liquidation » (*id.*). Benjamin semble adhérer au préjugé que Theodor W. Adorno et Max Horkheimer avaient émis à propos du cinéma, qu'ils associaient à une forme esthétique de la culture de masse. Au sujet de l'adaptation comme traduction d'une forme à une autre, voir précisément « La production industrielle de biens culturels », un texte publié dans *La Dialectique de la raison* : « Quand une branche de l'art procède suivant la même recette qu'une autre très différente d'elle par son contenu et ses moyens d'expression, quand l'intrigue dramatique d'un opéra à la guimauve diffusé à la radio ne devient qu'un moyen de montrer comment résoudre des difficultés techniques aux deux extrémités de l'échelle de l'expérience musicale — le vrai jazz ou une mauvaise imitation de celui-ci — ou quand un mouvement d'une symphonie de Beethoven est dénaturé pour servir de bande sonore comme un roman de Tolstoï peut l'être dans le script d'un film, prétendre que l'on satisfait ainsi aux désirs spontanés du public n'est que charlatanerie » (Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, « La production industrielle de biens culturels », *La Dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1974, p. 131).

est en jeu *dans* la pièce de Shakespeare et *entre* la pièce et son adaptation. Il s'agira de démêler les fils de ce problème et, pour ce faire, nous utiliserons les notions d'*hantologie*, de *revenance* et de *spectralité* définies par Derrida¹⁰. C'est à partir de cette hantologie — possibilité de la hantise de l'absent dans la présence, ou possibilité de la spectralité du non-être dans l'être comme de la revenance du non-transmissible dans la transmission — que nous voudrions énoncer notre thèse : le film *Ran* est hanté par la figure du père et cette figure est Shakespeare lui-même, revenant d'entre les morts pour constater l'échec de son héritage. Afin de développer cette thèse, nous commencerons par décrire les différences majeures engendrées entre la pièce shakespearienne et le film d'Akira Kurosawa — la disjonction créée entre Shakespeare et Kurosawa. Nous procéderons ensuite à une analyse de la figure du fantôme en nous appuyant sur certains écrits de Jacques Derrida — l'adjonction de Shakespeare à Kurosawa. Nous terminerons avec une réflexion portant sur la spectralité telle qu'elle se manifeste à notre époque, celle de la *reproductibilité technique* de toutes les formes d'art — une certaine injonction de Shakespeare par Kurosawa. Nous entreprendrons toutefois notre commentaire en passant en revue quelques éléments théoriques que Benjamin associait à l'aura et en expliquant le lien qui peut servir à rapprocher cet auteur et Derrida.

De l'aura au spectre, chez Benjamin et chez Derrida

L'intérêt de penser l'adaptation se révèle habituellement lorsqu'une œuvre est reprise par une autre à travers un nouveau *medium*¹¹. Il y a donc là toujours l'idée d'une certaine répétition, au sens où la réinterprétation, par exemple le film, reprend, en l'adaptant, un « hypotexte » (un texte littéraire ou dramaturgique) en l'inscrivant dans un nouveau texte (ou « hypertexte », pour reprendre la typologie qu'emploie Gérard Genette dans *Palimpsestes*¹²). Qu'un lien demeure dans l'esprit du spectateur entre le texte premier et la forme nouvelle est parfois nécessaire, notamment pour les adaptations de Shakespeare — si nombreuses que leur enjeu est moins d'afficher un caractère de fidélité (par rapport à l'œuvre originale) que de se différencier des adaptations ayant déjà été réalisées.

10 Derrida voyait notamment la notion d'*hantologie* se manifester chez Shakespeare et Karl Marx, deux penseurs du retour et de la répétition ; voir Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993.

11 C'est l'opinion de Linda Hutcheon, qui voit dans la forme de l'adaptation sa principale caractéristique : l'adaptation est un palimpseste qui agit par le truchement d'une transposition entre deux *media*, et son problème se pose lorsque, du fait d'un certain idéalisme, l'opinion générale procède à une appréciation esthétique où l'original, généralement l'écrit, est qualifié de supérieur à son dérivé. Des cas inverses — par exemple la novélisation — existent, mais demeurent moins importants, à la fois du point de vue de leur production et de leur critique. Au sujet de la nature de l'adaptation, pour accéder à de nombreux exemples et pour en savoir davantage sur les préjugés formulés contre elle, on pourra lire *A Theory of Adaptation*, particulièrement le deuxième chapitre intitulé « What ? (Forms) », qui est suivi d'un compte rendu des « clichés » les plus fréquents en la matière (Linda Hutcheon, « What ? [Forms] », *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, p. 33-77).

12 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

Hormis cette répétition, il est possible d'en voir d'autres : tout d'abord, celle qui est à l'œuvre au théâtre. En effet, la pratique de l'art dramatique pourrait être qualifiée elle-même d'adaptation en ce sens qu'une pièce de théâtre (donc le texte dramaturgique) doit être répétée, interprétée, performée, *chaque fois* de manière unique¹³. La répétition est ici *itération* où le même est toujours de l'ordre de l'altérité, du différent. En ce sens, l'« original », à savoir le texte de la pièce, est destiné à disparaître pour laisser sa place à la performance théâtrale elle-même.

L'adaptation filmique — comme l'est toute manifestation de l'art cinématographique ou de la culture télévisuelle, mais aussi toute forme d'*art à l'époque de sa reproductibilité technique*, pour employer l'expression de Walter Benjamin — écrase la possibilité de l'altérité et réduit le matériau artistique à la répétition sans différence. La photographie et le cinéma, par exemple, *n'arrivent qu'une seule fois*, mais le rapport que ces formes d'art constituent avec leur public est celui d'une répétition dans l'identité. Notre époque se conçoit elle-même à l'intérieur de ce rapport à l'art ; elle n'est rien de moins que celle d'un désir d'identité dans l'archivage technique et, conséquemment, dans sa conception de l'héritage comme origine inentamée¹⁴. En ce sens, une peinture photographiée ou une pièce de théâtre filmée fonctionnent de la même manière qu'une photographie ou qu'un film : c'est la possibilité de l'enregistrement qui élimine l'authenticité de l'original. Le constat de Benjamin semble plutôt pessimiste et il le formule ainsi :

À l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura. [...] On pourrait dire, de façon générale, que la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elle substitue à son occurrence unique son existence en série. Et en permettant à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit. Ces deux processus aboutissent à un puissant ébranlement de la chose transmise, ébranlement de la tradition qui est la contrepartie de la crise que traverse actuellement l'humanité et de son actuelle régénération. Ils sont en étroite corrélation avec les mouvements de masse contemporains. Leur agent le plus puissant est le film¹⁵.

13 Dans la typologie classique de Richard Schechner, on parlera, pour désigner le texte, du combiné du *script* et du *drama*, ce combiné se réalisant (ou se manifestant) lors de l'institution du *theatre* sous forme de *performance* (Richard Schechner, « Drama, Script, Theatre, and Performance », *The Drama Review*, vol. XVII, n° 3 [1973], p. 5-36).

14 Cela ne veut pas dire que ce désir mimétique comme possibilité ontologique n'ait pas toujours déjà existé, mais simplement que notre époque se constitue dans ce désir. Benjamin Renaud rappelle, par ailleurs, que la première phrase du texte de Benjamin dit que « l'œuvre d'art a toujours été fondamentalement [*grundsätzlich*] reproductible » et commente : « Benjamin donne très nettement à penser que la valeur culturelle est d'emblée entamée par la valeur d'exposition. Il n'y a pas, jamais, d'œuvre d'art pleinement "auratique", dès lors que l'œuvre auratique est, rigoureusement, l'œuvre d'art religieuse » (Benjamin Renaud, « L'aura et la trace : de Walter Benjamin à Jacques Derrida » [en ligne], *La Tache aveugle*, 2010 [http://www.tache-aveugle.net/spip.php?article285]).

15 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *loc. cit.*, p. 276.

Benjamin Renaud lie la question de l'aura, que traite Walter Benjamin, à celle de la trace, que définit Derrida, en ce qu'elles sont toutes deux ce qui reste secondairement (selon la métaphysique de la présence). Si la trace est d'abord, chez Derrida, « l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée¹⁶ », l'aura est, écrit Benjamin dans un texte portant sur la photographie, « une trame singulière d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-elle¹⁷ ». Chez les deux penseurs, donc, on trouvera une même volonté de mettre au jour une logique qui fait de l'absence un dérivé de la présence : il faut penser un nouveau mode d'être qui se soustrait aux binarités léguées par la philosophie traditionnelle.

Derrida s'y était attelé dès les années soixante en élaborant sa pensée de la *trace* et de la *différance*¹⁸. La figure du fantôme suivra cette réflexion lorsque le philosophe abordera la question du cinéma dans les années quatre-vingt. Dans le film un peu expérimental *Ghost Dance*¹⁹, auquel il avait participé en « jouant » en quelque sorte son propre rôle, Derrida parlait du cinéma comme d'une *fantômachie*, un combat de fantômes. Dans un entretien accordé à une revue de Toronto après la sortie du film, il s'explique :

Le cinéma est un art du fantôme, c'est-à-dire qu'il n'est ni image ni perception. Il n'est pas comme la photographie ou comme la peinture. La voix au téléphone a aussi une apparence fantomatique. C'est quelque chose qui n'est ni réel ni irréel : qui revient, qui est reproduit, enfin, c'est la question de la reproduction. À partir du moment où la *première* perception d'une image est liée à une structure de reproduction, on a affaire à du fantomatique²⁰.

Une dizaine d'années plus tard, Derrida définira l'hantologie — jouant sur les mots « anthologie » et « ontologie » — comme une certaine mise en scène pour une fin de l'histoire²¹ (mise en scène dont nous ne nous échappons pas) :

Appelons cela une *hantologie*. Cette logique de la hantise ne serait pas seulement plus ample et plus puissante qu'une ontologie ou qu'une pensée de l'être (du

-
- 16 Benjamin Renaud, « L'aura et la trace : de Walter Benjamin à Jacques Derrida », *art. cit.*
- 17 Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Œuvres II*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 311. Je corrige la traduction en remplaçant « soit-il » par « soit-elle », tel que le recommande Benjamin Renaud et plusieurs autres traducteurs de Walter Benjamin : « Je dis bien "si proche soit-elle", et non "si proche soit-il" : c'est l'apparition qui peut être proche, et non pas le lointain » (Benjamin Renaud, « L'aura et la trace : de Walter Benjamin à Jacques Derrida », *art. cit.*).
- 18 Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.
- 19 Ken McMullen (réalis.), *Ghost Dance*, Londres / Mayence, Looseyard Productions / Channel Four Films / Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1983.
- 20 Jacques Derrida, « La danse des fantômes. Entretien avec Mark Lewis et Andrew Payne », *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004*, textes réunis et établis par Ginette Michaud, Joana Masó et Javier Bassas, Paris, La Différence, 2013, p. 308.
- 21 Je fais ici évidemment référence à la théorie de la « fin de l'histoire » de Francis Fukuyama, que celui-ci emprunte à l'interprétation hégélienne d'Alexandre Kojève (voir, à ce sujet, Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, New York, Free Press, 1992) et qui est critiquée par Jacques Derrida dans *Spectres de Marx, op. cit.*, particulièrement dans le chapitre « Conjurer — le marxisme », p. 87-127.

« *to be* », à supposer qu'il y aille de l'être dans le « *to be or not to be* », et rien n'est moins sûr). Elle abriterait en elle, mais comme des lieux circonscrits ou des effets particuliers, l'eschatologie et la téléologie mêmes²².

Selon Derrida, Karl Marx, après la chute des régimes socialistes, agit en quelque sorte comme un fantôme ou un spectre, celui-là même que ce dernier annonçait avec Friedrich Engels dans l'*incipit* du *Manifeste*. Mais plus encore, ce sont les fantômes de Marx qui continuent à nous hanter — au premier chef, le *Geist* de Hegel —; ce sont ses spectres qui *font retour*²³. C'est cela même qui revient, mi-vivant, mi-mort — c'est ce qu'il s'agit de comprendre —, dans la forme des interprétations cinématographiques d'œuvres de l'auteur le plus adapté, donc répété, de l'histoire du cinéma : Shakespeare.

Disjonctions entre Shakespeare et Kurosawa

Il s'agira ici de comparer succinctement *King Lear* et *Ran* pour montrer leurs différences les plus frappantes. L'intrigue de *King Lear* met en scène un roi celte de la période antérieure à la conquête romaine qui divise son royaume en trois parties pour les donner en héritage à ses trois filles. Le legs sera transféré à la condition que chacune des filles exprime son amour au vieux roi, ce que les deux filles aînées, Goneril et Regan, feront. La troisième, Cordelia, répondra au monarque de manière à le fâcher ; n'ayant rien à lui dire pour le flatter, elle juge les gestes plus importants : « *Unhappy that I am, I cannot beave / My heart into my mouth. I love your Majesty / According to my bond, no more nor less*²⁴. » Ce sont, pour elle, les gestes qui comptent et témoignent d'un amour, non pas les mots et la flatterie. La suite de la pièce exposera la longue déchéance du roi : s'étant retournées contre lui, ses deux héritières comploteront pour le tuer, puis s'entretueront. À la fin, Cordelia sera pendue et Lear mourra de chagrin.

Pour sa part, l'intrigue de *Ran* se déroule dans le Japon du XVI^e siècle et a pour sujet la relation d'un père avec ses trois fils. Dans un article fort détaillé²⁵, Anne-Marie Costantini-Cornède explique que Kurosawa avait commencé à écrire son scénario dix ans avant la réalisation du film en ayant en tête la figure historique de Mōri Motonari (1497-1571), un *daimyō* (noble, seigneur) qui légua son domaine à ses trois fils — un héritage qui, dans ce cas, ne souleva aucun problème. Or,

22 *Ibid.*, p. 31.

23 Derrida consacre une bonne partie de son livre *Spectres de Marx* à l'ouvrage *L'Idéologie allemande* de Karl Marx et à la critique que formule Marx contre les « spectres » de Max Stirner, problème d'héritage évident, pour Derrida, au cœur de la génération post-hégélienne (*ibid.*, p. 201-279).

24 William Shakespeare, *Le Roi Lear*, *op. cit.*, acte I, scène 1, p. 60. La traduction française se lit ainsi : « Malheureuse que je suis. Je ne sais pas jusqu'à mes lèvres / Élever mon cœur... J'aime Votre Majesté / Selon mon devoir, ni plus ni moins » (*ibid.*, p. 61).

25 Anne-Marie Costantini-Cornède, « De *King Lear* à *Ran* d'Akira Kurosawa (1985) : chaos, tumulte ou les couleurs de la violence » [en ligne], *Cahiers Shakespeare en devenir*, n° 1 (2007) [<http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=112>].

lors de la rédaction de ce scénario, c'est *King Lear* qui s'imposa à Kurosawa²⁶. Des deux drames, identiques dans leur amorce, l'intrigue conçue par Shakespeare est donc venue, en quelque sorte, parasiter l'histoire de Motonari, la disjoindre de son identité. Le drame shakespearien a relancé, du même coup, le problème de l'héritage sur une autre voie, et ce, par un effet paradoxal du temps, le passé étant peu à peu revenu reprendre ses droits dans le présent.

Ran semble donc confondre deux drames puisque les fils qu'il met en scène entrent en conflit — on pourrait aussi dire « en discord », équivalent français de l'expression « *aus der Fuge sein* » employée par Heidegger²⁷ —, à la manière des personnages de *King Lear*, et contrairement aux héritiers de Motonari. Nous pourrions suggérer que c'est l'*esprit* de l'œuvre shakespearienne qui s'incarne dans le projet de Kurosawa. Dans *Ran*, comme dans *King Lear*, le vieux souverain offre son royaume à ses trois enfants, l'aîné Taro, le puîné Jiro et le cadet Saburo, et comme dans *King Lear*, c'est le plus jeune qui se rebelle contre son père.

Au tout début du film, après une chasse au sanglier, le vieux Hidetora, chef de la maison Ichimonji, s'assoupit et fait un rêve prémonitoire : seul sur une plaine, il appelle mais personne ne répond. Ce rêve l'incite à léguer son autorité à son aîné et à partager ses terres entre ses trois fils. Si la réaction du roi devant l'attitude de Cordelia semble un peu exagérée dans *King Lear*, Saburo s'attaque, pour sa part, à la décision de son père en prononçant ce qui peut être vu comme une prophétie : le fils annonce à son père qu'il ne doit pas espérer pouvoir finir ses jours en paix, lui qui a vécu en perpétuant la violence, la trahison et la haine toute sa vie²⁸. La prédiction deviendra une malédiction ; à preuve, le film n'exposera ensuite que la longue déchéance du clan Ichimonji et sa chute dans le chaos, premier sens du mot japonais *ran*.

26 Kiyoshi Watanabe, « Entretien avec Akira Kurosawa », *Positif*, n° 296 (octobre 1985), p. 41-62. Cet entretien a été traduit en anglais par Dorna Khazeni sous le titre « Interview with Akira Kurosawa on *Ran* », puis publié dans le livret accompagnant le disque DVD *Ran : A Film by Akira Kurosawa* distribué par The Criterion Collection en 2005.

27 Je fais référence, par cet usage de l'expression allemande, au problème d'une époque lors de laquelle la justice (*adikia*) était absente, problème soulevé par Martin Heidegger dans son commentaire portant sur Anaximandre (« Der Spruch des Anaximander », dans *Holzwege. Gesamtausgabe. Band 5*, Francfort-sur-le-Main, Vittorio Klostermann, 1977, p. 354 et 361). Dans *Spectres de Marx*, Derrida rapproche l'expression « *aus der Fuge* », ou « hors des gonds », traduite en français par « le discord » (traduction de Wolfgang Brokmeier), du célèbre vers d'*Hamlet* : « *The time is out of joint* » (William Shakespeare, *Hamlet*, édition bilingue, traduction de l'anglais par François Maguin, Paris, Flammarion, 1995, acte I, scène 5, p. 130 ; en français : « Ce temps est disjoint. »). Voir, à ce sujet, Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 49-52.

28 Cette vision de la violence qui ne peut que continuer pourrait être perçue, à l'identique, comme celle exprimée dans *Macbeth*, mais aussi comme son contraire, à tout le moins comme son image spéculaire. Dans cette pièce de Shakespeare, la violence du pouvoir, une fois entamée, ne peut que dégénérer dans la folie meurtrière la plus totale. *Ran* est différent : c'est le désir du vieux Hidetora de finir ses jours en paix, c'est-à-dire de laisser à d'autres son autorité sur le clan, qui est la source de son annihilation. C'est le désir qu'a le personnage de voir son héritage intact, pacifié — identique à lui-même —, qui ruinera paradoxalement l'héritage.

King Lear met en scène une intrigue secondaire : l'histoire du comte de Gloucester, père de deux fils. Le premier, Edgar, est légitime ; le second, Edmond, illégitime. Cette intrigue, en rappelant l'enjeu de la première, renforce la présence du thème de l'héritage au cœur de la pièce. L'articulation de cette seconde trame, toutefois, est celle d'un complot ourdi par le fils illégitime pour déshériter son frère et pour exécuter le meurtre de son père. Dans la pièce de Shakespeare, les deux intrigues s'entremêlent puisqu'Edmond complot pour tenter d'obtenir la main des deux filles aînées de Lear et donne l'ordre de pendre Cordelia. Seul survivant des personnages principaux, Edgar, pour sa part, devient le souverain du royaume à la toute fin de la pièce.

Il ne reste à peu près rien de cette histoire dans *Ran*. Kurosawa y inclut toutefois une intrigue secondaire. Or, il ne s'agit plus d'une répétition de l'intrigue principale (comme celle qui opère dans *King Lear*), mais de l'inverse à certains égards : les événements secondaires, qui impliquent les dames Kaede et Sué, non seulement précèdent, mais génèrent le nœud de l'œuvre (l'impossible héritage de Hidetora Ichimonji). Dames Kaede et Sué sont respectivement les femmes du premier et du second fils de Hidetora, donc ses belles-filles²⁹. Ces deux personnages féminins représentent l'histoire du passé refoulé de Hidetora, qui lui revient à la mémoire au fil du film. Elles sont en quelque sorte les fantômes de ce passé. Dans les deux cas, elles sont les filles d'anciens opposants assassinés par Hidetora. On considère généralement dame Kaede comme le moteur de la destruction dans *Ran* : épouse de l'aîné du clan, elle tente, après la mort de son mari, de séduire son beau-frère, Jiro, le second fils, et le convainc de faire assassiner sa rivale, dame Sué, afin de devenir la seule épouse légitime de celui qui deviendra le chef du clan Ichimonji. On découvre bien vite les motivations de tout ce complot : celle qui n'a pas de sourcils — signe de la trahison dans le théâtre nô — recherchait depuis le début à venger la destruction de sa propre famille, tombée aux mains du clan Ichimonji.

L'autre personnage secondaire du film, dame Sué, a été victime, avec son frère Tsurumaru, de la même violence, perpétrée par le clan Ichimonji jusqu'à la destruction du château de sa famille. Contrairement à la vengeresse Kaede, Sué a trouvé dans sa conversion au bouddhisme, plus particulièrement à l'amidisme, une source de résilience. Sué est à l'image du pardon, de la compassion et de la résignation devant les tourments de l'existence. La différence entre ces deux personnages suggère qu'ils symbolisent deux attitudes antagonistes qu'il est possible

29 Christopher Hoile propose de voir dans les rapports familiaux des personnages féminins de *Ran* l'inversion de ceux de *King Lear* : les filles de Lear devenant les belles-filles de Hidetora Ichimonji. Cette interprétation suggère à l'auteur que le « mal » du récit (dame Kaede) est extérieur à la famille : l'impossibilité de l'héritage familial ne serait pas *intérieure*, mais viendrait du dehors (voir, à ce sujet, Christopher Hoile, « *King Lear* and Kurosawa's *Ran* : Splitting, Doubling, Distancing », *Pacific Coast Philology*, vol. XXII, n° 1-2 [1987], p. 32). Costantini-Cornède fait le même constat, cette fois en associant Kaede à Edmond du point de vue de la « bâtardise » (Anne-Marie Costantini-Cornède, « De *King Lear* à *Ran* d'Akira Kurosawa », *art. cit.*, note 36). Nous ne sommes pas du même avis que ces auteurs, car, comme nous allons l'expliquer, le « mal » ne nous semble pas si facilement identifiable à un seul personnage de *Ran*.

d'adopter devant les aléas du monde : d'une part, le ressentiment et la haine ; de l'autre, l'abnégation et l'acceptation des vicissitudes de la vie³⁰.

On pourrait penser que les personnages féminins ont moins d'importance dans *Ran* que dans *King Lear* : des filles capables d'hériter on passe à de simples belles-filles, à peine auxiliaires du pouvoir patriarcal. Ann Thompson montre toutefois qu'il faut lire différemment cette subordination politique : les trois filles du roi Lear n'ont aucune profondeur psychologique ni aucune histoire personnelle et servent tout au plus à montrer que léguer un pouvoir politique à des femmes ne peut avoir que des conséquences catastrophiques³¹. Dans *Ran*, à l'inverse, les personnages de Kaede et de Sué déterminent le cours de l'intrigue bien plus fondamentalement que les hommes, même si elles ne semblent pas si importantes à première vue. C'est bien dame Kaede qui fomentera la ruine de la maison Ichimonji, et c'est bien grâce à Sué que Hidetora prendra ultimement conscience des actes de violence qu'il a commis par le passé. Ce constat s'imposera dans une très belle scène lors de laquelle Hidetora, abandonné par son premier fils, réclamera la haine de Sué, qu'elle refusera d'accorder à son beau-père.

Plutôt que de souscrire à la thèse proposant de voir, au cœur de *King Lear* et de *Ran*, une dichotomie bien/mal représentée par les personnages féminins³², nous voudrions souligner quelques différences plus fondamentales. Dans la pièce de Shakespeare, Cordelia signale son amour par ses actes — elle prouve sa bravoure (presque sa masculinité) en prenant part à la guerre menée par les forces françaises contre ses deux sœurs aînées —, alors que Sué est, dans le film de Kurosawa, la figure même de la passivité (ici non pas seulement *féminine*, mais *spirituelle*). La question de la division des « genres » est déplacée pour devenir, dans l'œuvre cinématographique, une disjonction d'ordre théologico-politique opposant le séculier et le religieux. Au pouvoir mondain (celui de Hidetora, auquel Kaede participe) répond un désir d'accéder à l'esprit. Ainsi, nous pourrions suggérer que la dichotomie Kaede/Sué n'est pas la reprise de la distinction des bons et des mauvais héritiers à laquelle procèdent Shakespeare (Cordelia contre les deux filles aînées du roi Lear, Edgar contre Edmond), puis Kurosawa (Saburo contre ses deux frères), mais le reflet de deux attitudes que l'on peut adopter face à la perte de son propre héritage ; et ces deux attitudes sont également violentes. Certes, Kaede manipule en apparence

30 Certains commentateurs ont suggéré la vanité des attitudes de ces deux personnages secondaires. Les belles-sœurs, en effet, meurent décapitées, la première après que son stratagème eut été découvert, la deuxième sur l'ordre de la première. Cette mort — gratuite dans le cas de Sué puisque Kaede, qui a donné l'ordre d'assassiner sa belle-sœur, est morte avant elle — serait le signe qu'aucune des deux attitudes, aussi opposées soient-elles l'une de l'autre, ne peut faire cesser la violence qui emporte tout sur son passage.

31 Ann Thompson, « Kurosawa's *Ran* : Reception and Interpretation », *East-West Film Journal*, vol. III, n° 2 (1995), p. 8.

32 Cathy Cupitt, par exemple, propose de voir la différence entre Kaede et Sué comme une reproduction des deux premières sœurs (pour Kaede) et de Cordelia (pour Sué). Ces deux dernières seraient des figures symboliques de la bonté (Cathy Cupitt, « Daughters of Chaos : An Examination of the Women in *King Lear* and *Ran* » [en ligne], *Cathy Cupitt*, 2010 [http://www.cathycupitt.com/daughters-of-chaos-an-examination-of-the-women-in-king-lear-and-ran/]).

les actions des personnages principaux pour obtenir ce qu'elle désire : la ruine de la maison Ichimonji. Sa trahison est malicieuse, mais aussi étrangement compréhensible pour le spectateur qui compatit avec le personnage en considérant ce que sa famille a pu endurer. En ce sens, le comportement de Sué, contrairement à ce qu'on a pu dire d'elle — en l'associant à l'image de la femme d'une bonté extraordinaire — pourrait être interprété comme une réponse tout aussi violente aux événements. En refusant de succomber à la haine, et donc à la violence, Sué résiste au désir du père : elle commet un ultime affront à la volonté de ce dernier. Hors de son « programme » ou d'une certaine économie du calcul (donc du « gramme »), *Ran* se présente comme une *différence en nature* — incommensurable —, ou mieux comme une disjonction par rapport à l'œuvre (« l'original ») qui l'a inspiré.

Adjonctions de Shakespeare à Kurosawa

Nous avons voulu placer notre commentaire de *Ran* sous l'éclairage de la figure tutélaire du spectre, de sa spectralité (phénoménologique) comme de sa revenance (historique). À première vue, et tous les commentateurs s'accordent là-dessus, c'est plutôt le thème de la folie — à la fois celle de l'humain en général, comprise comme un destin ou comme une conséquence de la violence politique, et celle, plus particulière, du personnage principal, Hidetora Ichimonji — qui devrait sembler l'aspect le plus évident du film. Hidetora ne devient-il pas lui-même fou à la suite de la destruction du troisième château (celui-là même qui devait revenir au troisième fils), domaine où le vieux père voit ses gardes et ses concubines mourir aux mains des armées de ses deux premiers fils réunis ? La folie, dans *King Lear*, se veut également l'un des thèmes centraux, comme dans plusieurs autres grandes œuvres shakespeariennes qu'elle traverse : elle est, par exemple, aussi bien présente dans *Macbeth* et *Hamlet*³³. Rien n'indique de prime abord, dans *King Lear*, qu'on ait affaire à un revenant. Tout semble, au contraire, suggérer que c'est la folie qui devrait faire l'objet d'une analyse de l'héritage manqué, de ce qui a lieu dans l'adaptation que *Ran* propose de la pièce.

Ran est le troisième film de Kurosawa ayant pour thème une pièce de Shakespeare. Réalisé en 1957, le premier, *Throne of Blood* (*Le Château de l'araignée*)³⁴, est une adaptation de *Macbeth* au temps des samouraïs³⁵. Le deuxième, *The Bad Sleep*

33 Dans « La folie à la scène : quelques tendances contemporaines », Sophie Bastien compare plusieurs pièces qui traitent le thème de la folie. Au sujet de ce thème, on peut donc voir, par exemple, Sophie Bastien, « La folie à la scène : quelques tendances contemporaines », *Jeu. Revue de théâtre*, n° 140 (mars 2011), p. 70-75.

34 Akira Kurosawa (réalis.), *Throne of Blood*, *op. cit.*

35 À l'époque, Kurosawa ne possédait pas encore la reconnaissance mondiale qu'il allait obtenir. Les critiques de cinéma du moment ont été particulièrement durs à son endroit, mais déjà, et pour longtemps, l'idée de voir les adaptations de Kurosawa simplement comme des traductions transculturelles était présente : « *If you think it would be amusing to see Macbeth done in Japanese then pop around [...] and see Akira Kurosawa's Throne of Blood. For a free Oriental translation of the Shakespeare drama is what is, and "amusing" is the proper word for it* » (Bosley Crowther, « Screen : Change in Scene », *New York Times*, 23 novembre 1961, p. 50L, cité dans Anthony Davies, *Filming Shakespeare's Plays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 154). Nous traduisons : « Si vous pensez que ce serait amusant

Well (*Les Salauds dorment en paix*)³⁶, a été produit trois ans plus tard. Il transpose plusieurs éléments d'*Hamlet* dans le Japon corrompu de l'après-guerre. Dans les deux cas, il y a folie — dans la pièce originale et dans l'adaptation —, mais il y a aussi des fantômes. Dans le premier, Kurosawa substitue une vieille femme aux allures spectrales filant avec un rouet, aux personnages shakespeariens des trois sorcières (*weird sisters*) qui annoncent à Macbeth son destin, à savoir devenir le roi d'Écosse³⁷.

Dans *The Bad Sleep Well*, le fantôme est tout autre. Contrairement à l'apparition du père qui enjoint son fils à venger sa mort dans *Hamlet*³⁸ (cette scène est absente de l'adaptation, où le personnage principal décide, de lui-même, de venger son père), le spectre participe, dans le film, à une stratégie visant à faire avouer aux dirigeants d'une compagnie leur implication dans la mort du père et à montrer ainsi aux yeux de tous la corruption du système public japonais. Cette *mêkbanê*, à la fois machine de théâtre *et* machine de guerre, procède de la fausse mort d'un des participants au complot, d'un suicide feint. Le personnage de Wada *apparaît* à quelques occasions aux autres comploteurs après sa mort supposée. Ces apparitions permettront la confession du crime commis par l'un des conspirateurs.

Dans un film comme dans l'autre, on retrouve une certaine forme de métadiscours (théâtral et cinématographique) qui, quoique relatif à une extériorité de l'œuvre, prend part à cette dernière, et la détermine même. Au sujet de *Throne of Blood*, Jack Jorgens a suggéré que la fileuse fantomale était la représentation même du cinéaste et de son pouvoir de profération³⁹ ; l'auteur précise : « *This image links the witch's supernatural powers with the director's cinematic ones, as both possess*

de voir *Macbeth* fait en japonais, alors faites-y un tour [...] et assistez au *Trône de sang* de Kurosawa. Car c'est bien ce que c'est, une traduction orientale libre du drame de Shakespeare, et "amusant" est le bon mot pour ça. »

36 Akira Kurosawa (réalis.), *The Bad Sleep Well* [*Les Salauds dorment en paix* / *Warui yatsu bodo yoku nemuru* (悪い奴ほどよく眠る)], Tokyo, Toho Company / Kurosawa Production Company, 1960.

37 « *All hail, Macbeth! that shalt be king hereafter* » (William Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit.*, acte I, scène 3, p. 60). La traduction française se lit ainsi : « Très grand salut, Macbeth ! qui plus tard seras roi » (*ibid.*, p. 61).

38 « *If thou didst ever thy dear father love [...] Revenge his foul and most unnatural murder* » (William Shakespeare, *Hamlet*, *op. cit.*, acte I, scène 5, p. 114). La traduction française se lit ainsi : « Si tu as jamais aimé ton tendre père [...] Venge son meurtre ignoble et monstrueux » (*ibid.*, p. 115).

39 « *The endless winding of thread from one spool to another by the forest spirit [is] an analogue of the Greek Fate Clotho's spinning the thread of life, and of Kurosawa's act of creation — film too winds from spool to spool, and the director, like the spirit, has god-like power and detachment* » (Jack J. Jorgens, *Shakespeare on Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1979, p. 156, cité par Erin Suzuki, « Lost in Translation : Reconsidering Shakespeare's *Macbeth* and Kurosawa's *Throne of Blood* », *Literature/Film Quarterly*, vol. XXXIV, n° 2 [2006], p. 99). Nous traduisons : « L'enroulement sans fin du fil d'une bobine à l'autre par l'esprit de la forêt est un analogue de la Moire Clotho filant le fil de la vie, et de l'acte de création de Kurosawa — un film file aussi d'une bobine à l'autre, et le réalisateur, comme l'esprit, possède un pouvoir et un détachement divin. »

*the ability to create and see through illusion*⁴⁰. » Dans *The Bad Sleep Well*, la stratégie du simulacre du fantôme — on *joue* le fantôme — agit comme le lieu d'où se laisse voir le pouvoir du théâtre pris comme machine de guerre. Le stratagème adopté par le fils vengeur a une fonction similaire à la mise en abîme de *Mousetrap*⁴¹ (la *Souricière*, en français) dans *Hamlet* : provoquer la confession de leur crime par les coupables, en simulant la mort, et faire ainsi du théâtre une machine de guerre contre les corrompus du temps présent.

De prime abord, il n'y a nulle trace de fantôme ou de spectre dans *Ran* — ni dans *King Lear* au demeurant. Ontologiquement, on pourrait caractériser un spectre comme une « chose », celle-ci se refusant à être seulement absente, à simplement manquer (à) la présence. Nous aimerions suggérer que le lieu du métadiscours théâtral et cinématographique que nous voyons dans les deux autres adaptations que Kurosawa a faites à partir des pièces de Shakespeare, le non-lieu duquel *revient* le spectre pour hanter son entourage, est, dans *Ran*, le lieu de la destruction du troisième château. À l'exact milieu du film, alors qu'un coup de feu mortel atteint l'aîné des fils de Hidetora, l'atmosphère représentée par l'œuvre change⁴². Bientôt, les forces alliées des deux aînés réussissent à abattre les derniers gardes du père, et Hidetora tente un *seppuku*, suicide rituel qu'il manque de la plus absurde des façons : son sabre s'étant cassé, Hidetora ne peut l'utiliser pour s'ouvrir l'abdomen — feinte du suicide encore une fois, mais ici involontaire. Les ciux, auparavant clairs, s'assombrissent. La musique traditionnelle japonaise, qui a accompagné le spectateur depuis le début du film, s'arrête pour faire place aux compositions de Tōru Takemitsu⁴³, proches, par leur style, des trames sonores du cinéma de l'Ouest. La gestuelle singulière du théâtre nô, qui caractérisait les attitudes des personnages, devient plus fluide — « occidentale ». Des dispositions architecturales rigides de châteaux et des scènes d'intérieur aux couleurs chaudes, on passe à des représentations de plaines ouvertes, mais enténébrées. Les mouvements deviennent alors circulaires : la grande bataille menée par les forces alliées des deux fils, sorte de rendu mondain du tumulte de la tempête, se présente comme une spirale de la violence. De même, les errements de Hidetora se produiront comme des retours giratoires que le personnage entreprendra sur la violence qu'il a perpétrée depuis des années — car c'est elle *qui fait retour* —, notamment dans les ruines du château de la famille de Sué, où il devra se réfugier.

40 *Id.* Nous traduisons : « Cette image lie les pouvoirs surnaturels de la sorcière avec les pouvoirs cinématiques du réalisateur, en ceci que les deux possèdent la capacité de créer et de voir à travers l'illusion. »

41 William Shakespeare, *Hamlet*, *op. cit.*, p. 228-239.

42 Fait à remarquer, le premier mort dans *Ran* est l'un des gardes de Taro : après avoir menacé le bouffon Kyoami et avoir voulu se saisir de la bannière symbolisant l'autorité sur le clan, il a reçu une flèche, lancée par Hidetora à partir d'une fenêtre. Entre la flèche et le coup de feu — l'ancien monde et le nouveau —, il y a à la fois une différence (dans le « moyen ») et une identité (dans la « finalité » : la mort).

43 Costantini-Cornède commente : « Composée à partir des adagios de Mahler, musique d'un lyrisme sombre qui transmet une impression de désespoir » (Anne-Marie Costantini-Cornède, « De *King Lear* à *Ran* d'Akira Kurosawa », *art. cit.*, note 34).

Il y a, dirions-nous, « tour de force » dans *Ran* : quelque chose se passe entre la première partie du film, déjà elle-même très différente de celle de *King Lear*, et la deuxième. Or, ce qui se passe, c'est que *quelque chose ne (se) passe pas*. Une fin « normale » aurait montré la mort imminente de Hidetora, sinon par *seppuku*, à tout le moins aux mains des armées de ses deux fils indignes. Pourtant, en sortant du château incendié, les mercenaires affiliés à ceux-ci laisseront Hidetora passer à travers leurs rangs : seul, démuné, montrant un visage blanc transformé et transfiguré, le vieux seigneur déchu n'est plus le même, il est comme passé dans un autre monde — ou mieux, il en *revient*.

Depuis la chute du mur de Berlin, ce *revenir* constitue un thème majeur chez Jacques Derrida. Il distingue les « revenants » de l'« esprit », figure récurrente de la philosophie occidentale, et en fait, dans un commentaire sur Karl Marx et sur *Hamlet*, le *topos* de notre époque :

Le spectre est une incorporation paradoxale, le devenir-corps, une certaine forme phénoménale et charnelle de l'esprit. Il devient plutôt quelque « chose » qu'il reste difficile de nommer : ni âme ni corps, et l'une et l'autre. Car la chair et la phénoménalité, voilà ce qui donne à l'esprit son apparition spectrale, mais disparaît aussitôt dans l'apparition, dans la venue même du revenant ou le retour du spectre. Il y a du disparu dans l'apparition même comme réapparition du disparu⁴⁴.

Le spectre se donne, à titre de revenant, comme la figure du retour. Or, le revenant ne revient pas *intact* ou *indemne*. Il y a une économie de la revenance où, par un jeu d'équivalence, ce qui resurgit, revient avec *plus*, à condition de voir cette « plus-value » comme quelque chose en moins. Cette revenance se produit toujours dans un lieu : le revenant *hante* le lieu, y habite sans y habiter. On sait que *hanter* signifiait d'abord « habiter⁴⁵ ». Le terme ne prendra que plus tard le sens qu'on lui connaît, associé aux spectres. Or, nous pourrions pousser l'analogie de l'hantologie

44 Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 25.

45 Par exemple, dans le *Dictionnaire de la langue française* de Littré, pour l'étymologie, il est écrit : « Angl. *to haunt* ; allem. *bantieren* ; dan. *bantere*. Origine très controversée. Diez regarde *bantieren* comme venu du français, et pense que *hanter* est un mot introduit par les Normands dans le français (ce qui est tout à fait hypothétique), et qu'il vient de l'ancien scandinave *heimta* (de *heim*, chez soi), désirer un objet perdu ou absent. Scheller y verrait le verbe fictif *hamitare*, dérivé du bas-latin *hamus*, hameau, dérivé aussi du germanique *heim*, demeure. *Hanter* a, en outre, dans l'ancienne langue, un sens de exercer, pratiquer, qui fait songer Chevallet à l'allemand *Hant* ou *Hand*, main [...]. Comme le sens de hanter est celui du latin *versari* au propre et au figuré, le kimry et le bas-breton *hent*, chemin, qui convient pour la forme, pourrait aussi par détournement avoir fourni le sens de *versari*. Mais, après avoir passé tout cela en revue, ce qui reste le plus probable, c'est l'étymologie anciennement proposée du latin *habitare*, habiter ; le sens est bon, la forme aussi : car *habitare*, devenant *habtare*, a pris facilement une nasale, et, dérivant de *habere*, a eu dans la latinité et a pu avoir dans le français le sens de avoir souvent » (Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Librairie Hachette, 1873-1874, p. 1978). Il y aurait, donc, soit une racine latine au mot *hanter*, au sens de « posséder » ou d'« être possédé » qui ne va pas sans une certaine hantise, soit une racine germanique, de *heim* ou de *home*, de la maison, du domestique et du familial, signification sur laquelle nous reviendrons.

plus loin, avec Derrida : ce n'est pas seulement le revenant qui hante une maison (comme si la maison était hantée de l'extérieur, par une force du dehors) ; c'est aussi la maison qui (se) hante — ou mieux, *ça hante* dans la maison (« *es spukt* », disait Freud dans *Das Unheimliche*, ce que rappelle Derrida dans un détour sur le *cogito*⁴⁶). Il y a de l'impersonnel, parce que la maison (*Heim*) — qui, par métonymie, implique ses occupants, mais aussi sa filiation, plus ou moins noble — n'est plus la maison ; elle est *unheimlich* : on ne reconnaît plus la maison (la famille, le clan) ; la maison ne (se) reconnaît plus (dans) son apparaître.

À la fois intérieure et extérieure, comme un lieu où ce qui se donne à proximité est aussi le plus lointain, la hantise derridienne, telle que nous la concevons ici à partir de *Ran*, est un point aveugle chez Kurosawa : c'est l'exorbitant, ou l'agent externe, qui définit, et du même coup détermine, l'indéfinition de l'héritage, toujours disséminante. Rappelons que, pour Derrida, le point aveugle d'une œuvre détermine le lieu d'où il peut être déconstruit pour montrer des zones d'ombre. Ce sont ces zones d'ombre qui déterminent la structure de l'œuvre. Derrida suggère de les voir comme des points hors de l'orbe, comme en témoigne ce passage tiré de l'ouvrage *De la grammatologie*, qui démontre l'intérêt du penseur pour la supplémentarité définie par Rousseau :

À partir de ce point d'extériorité [de la totalité de l'époque logocentrique], une certaine déconstruction pourrait être entamée de cette totalité, qui est aussi un chemin tracé, de cet orbe (*orbis*) qui est aussi orbitaire (*orbita*). [...] Excéder l'orbe métaphysique est une tentative pour sortir de l'ornière (*orbita*), pour penser le tout des oppositions conceptuelles classiques [...]⁴⁷.

L'orbe, ici, est la tradition de l'œuvre shakespearienne adaptée au théâtre, puis au cinéma. L'exorbitant se trouve peut-être dans cette absence présente qui ne se résout pas à disparaître, celle du père ou du chef de famille qui aurait dû mourir. Dans le cas de *Ran*, le bouc émissaire, l'élément à exclure, devient paradoxalement le lieu

46 Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 212. Et encore : « Tout se condense donc dans cette locution allemande, *es spukt*, que les traductions françaises sont obligées de contourner. Il faudrait dire : ça hante, ça revenante, ça spectre, il y a du fantôme là-dedans, ça sent le mort-vivant — manoir, spiritisme, science occulte, roman noir, obscurantisme, atmosphère de menace ou d'imminence anonyme. Le sujet qui hante n'est pas identifiable, on ne peut voir, localiser, arrêter aucune forme, on ne peut décider entre l'hallucination et la perception, il y a seulement des déplacements, on se sent regardé par ce qu'on ne voit pas » (*ibid.*, p. 214).

47 Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 231-232. Pour comprendre le rapport existant entre l'intérieur et l'extérieur, dualité fondamentale de la métaphysique parmi bien d'autres, de même qu'entre la présence et l'absence, notamment, un autre exemple pourrait être celui de Socrate pris comme *pharmakos* — sorcier, magicien, empoisonneur (aussi appelé *parmakeus*), mais aussi bouc émissaire —, seul mot de la famille de *pharmakon* à être absent du texte platonicien : « Mais que veut dire ici *absent* ou *présent* ? [...] Des forces d'association unissent, à des distances, avec une force et selon des voies diverses, les mots "effectivement présents" dans un discours à tous les autres mots du système lexical, qu'ils apparaissent ou non comme "mots", c'est-à-dire comme unités verbales relatives dans un tel discours » (Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 161).

par lequel le jugement de l'exclusion devrait se faire : le père ou la loi. En divisant son héritage avant le temps, c'est-à-dire avant de mourir, Hidetora Ichimonji s'était déjà mis en réserve, placé dans une position de mort-vivant. Pour ce qui est de *Ran*, nous voudrions suggérer que l'image du père revenant peut se voir un peu de la même manière qu'il est possible de percevoir celle du père dans *Hamlet* ; et ce revenir, c'est la non-reconnaissance de la maison, comprise comme unité filiale, pour elle-même. Toutefois, dans *Hamlet*, le vrai roi décédé revient pour gérer son héritage, alors que le souverain faussement mort ne peut plus, dans *Ran*, légiférer sur son héritage — et aucun Hamlet pour venir le venger.

Figure plus radicale encore, et plus exorbitante, plus à même de montrer l'extériorité/absence qui agit de l'intérieur dans une présence, le père de la maison pourrait se voir comme le retour du père originel mort, Shakespeare lui-même, qui contemple ce que sa pièce est devenue : le devenir de son œuvre et de son héritage. Il ne s'agit pas ici de dire que Kurosawa *a voulu faire* de Hidetora Ichimonji son Shakespeare, mais que la figure du père meurtri par la déchéance de son legs est entièrement reprise dans ce personnage. Shakespeare *est* le spectre qui revient, et l'adaptation est la scène même de l'inaccomplissement de l'héritage.

Entre ce qui passe et ce qui ne passe pas, entre la vie et la mort ou entre le théâtre et le cinéma, il y a une mince ligne qui délimite deux régions, du coup les faisant se joindre⁴⁸. Cette ligne, qui se fait frontière, est tout entière structurée selon la logique paradoxale de l'échange : elle délimite, donc partage, et du même coup, *permet le partage*. Sur le plan de la communication — et plus précisément de ses conditions de réussite —, il y a, dans *Ran*, une scène particulièrement importante qui joue sur les deux bords de la limite : avant la mort de Taro, lors de la bataille finale menée par l'armée de Saburo, le deuxième fils a fait envoyer, par l'intermédiaire d'un messenger, des assassins pour tuer son frère. Coupés des événements qui étaient en train de se produire sur le champ de bataille, à savoir la mort de celui qui avait envoyé l'ordre, et donc de l'inutilité de commettre l'attentat en son nom, les assassins ont cependant accompli l'action ; ils ont assassiné Saburo, alors que ce dernier avait déjà vaincu militairement l'armée de son frère, commanditaire de l'ordre. Un coup du sort, une malédiction des dieux. La scène reprend presque identiquement le schème de la mort de Sué, réclamée par Kaede, pourtant elle-même tuée avant l'accomplissement de son ordre. La question qui se pose alors est celle-ci : la mort de Saburo — absurde d'un point de vue interne à l'intrigue — est-elle due à la réussite du message (ici, l'ordre de tuer) ? En ce sens, l'ordre serait bien passé : ce qu'on attendait des assassins s'est réalisé. Ou encore s'agit-il de l'échec du message puisque, le commissionnaire de l'ordre étant mort, l'exécution de l'acte n'était plus nécessaire ? Cette scène qui clôt le récit détermine la finalité des personnages

48 Derrida rappelle que les revenants se trouvent bloqués entre la vie et la mort, mais aussi qu'ils ne reconnaissent plus les frontières, par exemple les murs, qu'ils traversent sans problème (Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, op. cit., p. 59).

principaux : une mort absurde pour les hommes abandonnés par les dieux⁴⁹. Elle est aussi la meilleure représentation de l'aporie à l'œuvre dans l'héritage : l'héritage a lieu, aux conditions de sa ruine ; l'héritage n'a jamais lieu, à force d'advenir comme ce qu'il a toujours été, un rien en reste, à peine quelques cendres.

Injonctions de Shakespeare par Kurosawa ?

Dans *King Lear*, la fille du roi qui semble la moins prompte à louer le père se révèle finalement la plus fidèle. Dans *Ran*, l'infidélité de la descendance se manifeste non seulement par un acte de rébellion filiale, mais par la prédiction de la chute de tout le clan. S'il y avait encore espoir, dans *King Lear*, que la dissociation originelle puisse se résoudre dans une relève — ce qui arrive, effectivement, avec Edgar, fils fidèle et figure d'une possible assumption du discord, qui héritera finalement du royaume —, chez Kurosawa, toutefois, il n'est plus possible d'espérer la conjonction entre l'être et l'apparaître. Il en va désormais de l'accomplissement de la prophétie malheureuse, apocalyptique même, certainement eschatologique — qui œuvre à la fois comme si Kurosawa s'adressait à Shakespeare et lui disait « n'espère pas de réconciliation avec moi ou avec mon cinéma », et comme si c'était Shakespeare qui prenait la voix du cinéma pour dire l'impossible rédemption de l'œuvre. Le seul moyen pour qu'un héritage ait lieu, c'est dans sa ruine. La condition paradoxale, aporétique, dans laquelle peut se penser, à notre époque, un héritage, une adaptation ou une traduction, c'est dans le deuil de l'origine. Le cinéma travaille toutefois ce deuil par l'absorption de toutes les formes esthétiques antérieures :

Mémoire spectrale, le cinéma est un deuil magnifique, un travail du 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. Ce sont alors ces deuils successifs, liés à l'histoire et au cinéma, qui, aujourd'hui, « font marcher » les personnages les plus intéressants. Les corps greffés de ces fantômes sont la matière même des intrigues du cinéma. [...] Le cinéma travaille de plus en plus souvent la référence d'un livre, d'un tableau ou d'une photographie. Aucun art, aucun récit ne peut aujourd'hui ignorer le cinéma. La philosophie non plus, d'ailleurs. Disons qu'il pèse son poids de fantômes. Et ces fantômes sont, de manières très diverses et souvent très inventives, incorporés par les « concurrents » du cinéma⁵⁰.

Le film *Ran* n'est pas seulement la *traduction* d'une œuvre (adaptée, donc héritée) ; c'est une œuvre nouvelle *sur* l'héritage — et *sur* l'adaptation, et *sur* la traduction. En lui, l'héritage passe *et* ne passe pas. On pourra dire qu'il est « bloqué », d'où le recours à la figure du revenant que nous proposons de voir dans *Ran*, car il faut

49 C'est ce que semble dire Kyoami, le fou du roi, qui, après la « seconde » mort de Hidetora Ichimonji suivant l'assassinat de Saburo, maudit les dieux pour leur désintérêt envers les événements mondains, ce à quoi Tango Hirayama, le garde du corps de Saburo, s'objecte : « Assez ! Ne blasphème pas ! Ce sont les dieux qui pleurent de nous voir ainsi nous entretuer depuis le commencement du monde. Ils ne peuvent rien pour nous sauver de nous-mêmes » (Akira Kurosawa [réalis.], *Ran*, *op. cit.*).

50 Jacques Derrida, « Le cinéma et ses fantômes. Entretien avec Antoine de Baecque et Thierry Jousse », *Penser à ne pas voir*, *op. cit.*, p. 322.

de la revenance pour passer *entre la vie et la mort*. C'est de ce non-lieu que le spectre revient pour hanter les lieux de l'œuvre. Le testament qu'il adresse à ceux qui vivent en cette *époque de reproductibilité technique* n'est-il qu'une injonction qui vise à nous affliger ? *Il n'y a pas d'héritage* : cela semble tout ce qu'on pourra retenir de notre monde. Kurosawa nous avertit-il que nous ne laisserons, comme seul héritage, qu'une absence d'héritage ?

Le dédoublement entre une « bonne » répétition (l'itération vivante, qui se vit dans la différence) et la « mauvaise » (répétition du même, de l'archivé, donc de la mort) se transforme peut-être avec le cinéma : la possibilité de la hantise ou de la spectralité réintroduit de l'événement, cet *im-possible* qui modifie la mesure avec laquelle les temps présents sont jugés⁵¹. Le jugement, sur la bonne ou la mauvaise adaptation, n'est jamais arrêté, sauf à imaginer une mesure pour la juger, et c'est peut-être le cinéma comme revenance des morts, dans sa force d'ébranlement de la tradition — elle-même authenticité construite —, qui assumera la *politisation* de l'esthétique espérée par Benjamin⁵². C'est le cinéma qui pourra faire « frémir des réflexes de l'avenir⁵³ » de ce monde, pour employer les mots d'André Breton cités par Benjamin, un monde où l'on ne peut plus s'identifier aux vainqueurs, car nul ne triomphe à recevoir un héritage *im-possible*. À cet égard, Benjamin dit, dans sa deuxième thèse sur le concept d'histoire :

Le passé est marqué d'un indice secret, qui le renvoie à la rédemption. Ne sentons-nous pas nous-mêmes un faible souffle de l'air dans lequel vivaient les hommes d'hier ? Les voix auxquelles nous prêtons l'oreille n'apportent-elles pas un écho de voix désormais éteintes ? Les femmes que nous courtisons n'ont-elles pas des sœurs qu'elles n'ont plus connues ? S'il en est ainsi, alors il existe un rendez-vous tacite entre les générations passées et la nôtre. Nous avons été attendus sur la terre. À nous, comme à chaque génération précédente, fut accordée une *faible* force messianique sur laquelle le passé fait valoir une prétention. Cette prétention, il est juste de ne point la repousser⁵⁴.

Ce n'est peut-être, donc, pas nous qui prétendons à l'héritage ; c'est le passé qui a des prétentions sur notre génération parce qu'il fait retour. La spectralité et la hantise, qui sont des formes spéculaires de la différance — là où la présence se diffèrait indéfiniment, c'est maintenant l'absence qui persiste, dans son refus d'être différée —, l'aura de l'œuvre benjaminienne, sont transmuées : il ne s'agit

51 Il faudrait peut-être remarquer les adaptations théâtrales contemporaines faites en anglais des pièces de Shakespeare, adaptations qui, bien souvent, sont la répétition non pas du texte, au demeurant *inaudible*, mais des films dans lesquels jouaient Laurence Olivier. Aujourd'hui, c'est peut-être plutôt le théâtre qui répète ou adapte le cinéma que le contraire. C'est peut-être du cinéma que peut advenir une nouveauté par l'itération.

52 Ainsi se lisent les deux dernières phrases du texte « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » : « *Voilà l'esthétisation de la politique que pratique le fascisme. Le communisme y répond par la politisation de l'art* » (Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *loc. cit.*, p. 316 ; les italiques sont de Benjamin).

53 André Breton, cité par Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *loc. cit.*, p. 306. Notons que Benjamin lui-même, dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », n'indique pas la source exacte de la citation de Breton.

54 Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire. Thèse II » [1940], *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 428-429.

plus d'une « originalité » intacte perdurant dans la matérialité de l'œuvre, mais du procès de la secondarité *entamante à l'œuvre*, c'est-à-dire de la revenance de ce qui demeure bloqué entre la vie et la mort. Nous pourrions, dès lors, suggérer qu'une certaine *im-possibilité* aporétique de l'héritage se manifeste dans l'adaptation cinématographique du théâtre : le film fait revenir le point aveugle de la pièce, que nous suggérons de voir en son auteur, un revenant indépassable. Comme l'*Angelus novus* de Klee, qui prend son envol, l'auteur voit devant lui, en s'en éloignant, la dissémination progressive de son œuvre :

Là où nous apparaît une chaîne d'événements, [l'ange] ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel⁵⁵.

L'époque de la reproductibilité technique serait-il le moment de *re-penser* l'histoire des ruines ? Un peu plus qu'un rien, ça demeure quand même un héritage.

Références

- ADORNO, Theodor W. et Max HORKHEIMER, *La Dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974.
- BASTIEN, Sophie, « La folie à la scène : quelques tendances contemporaines », *Jeu. Revue de théâtre*, n° 140 (mars 2011), p. 70-75.
- BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [dernière version de 1939], *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 269-316.
- , « Petite histoire de la photographie » [1931], dans *Œuvres II*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 295-321.
- , « Sur le concept d'histoire » [1940], *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 427-443.
- BORTOLOTTI, Gary R. et Linda HUTCHEON, « On the Origin of Adaptations : Rethinking Fidelity Discourse and "Success" — Biologically », *New Literary History*, vol. 38 (2007), p. 443-458.
- COSTANTINI-CORNÈDE, Anne-Marie, « De *King Lear* à *Ran* d'Akira Kurosawa (1985) : chaos, tumulte ou les couleurs de la violence » [en ligne], *Cahiers Shakespeare en devenir*, n° 1 (2007) [<http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=112>].
- CUPITT, Cathy, « Daughters of Chaos : An Examination of the Women in *King Lear* and *Ran* » [en ligne], *Cathy Cupitt*, 2010 [<http://www.cathycupitt.com/daughters-of-chaos-an-examination-of-the-women-in-king-lear-and-ran/>].
- DAVIS, Anthony, *Filming Shakespeare's Plays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
- , « La danse des fantômes. Entrevue avec Mark Lewis et Andrew Payne », *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004*, textes réunis et établis par Ginette Michaud, Joana Masó et Javier Bassas, Paris, La Différence, 2013, p. 307-314.
- , « La pharmacie de Platon », *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 69-197.
- , « Le cinéma et ses fantômes. Entretien avec Antoine de Baecque et Thierry Jousse », *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004*, textes réunis et établis Ginette Michaud, Joana Masó et Javier Bassas, Paris, La Différence, 2013, p. 315-335.
- , *L'Écriture et la Différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.
- , *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993.
- FUKUYAMA, Francis, *The End of History and the Last Man*, New York, Free Press, 1992.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- HEIDEGGER, Martin, « Der Spruch des Anaximander », dans *Holzwege. Gesamtausgabe. Band 5*, Francfort-sur-le-Main, Vittorio Klostermann, 1977.
- HOILE, Christopher, « *King Lear* and Kurosawa's *Ran* : Splitting, Doubling, Distancing », *Pacific Coast Philology*, vol. XXII, n° 1-2 (1987), p. 29-34.

- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006.
- KUROSAWA, Akira (réalis.), *Ran* [亂], Paris / Tokyo, Greenwich Film Productions / Herald Ace / Nippon Herald Films, 1985.
- , *The Bad Sleep Well* [*Les Salauds dorment en paix* / *Warui yatsu hodo yoku nemuru* (悪い奴ほどよく眠る)], Tokyo, Toho Company / Kurosawa Production Company, 1960.
- , *Throne of Blood* [*Le Trône de sang* / *Kumonosu-j* (蜘蛛巣城)], Tokyo, Toho Company / Kurosawa Production Company, 1957.
- LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Librairie Hachette, 1873-1874.
- McMULLEN, Ken (réalis.), *Ghost Dance*, Londres / Mayence, Looseyard Productions / Channel Four Films / Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1983.
- NOGUEIRA DINIZ, Thaïs Flores, « *King Lear's* Filmic Adaptation : A Chaos ? », *Canadian Review of Comparative Literature* / *Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 23, n° 3 (1996), p. 775-780.
- RENAUD, Benjamin, « L'aura et la trace : de Walter Benjamin à Jacques Derrida » [en ligne], *La Tache aveugle*, 2010 [<http://www.tache-aveugle.net/spip.php?article285>].
- RICHIE, Donald, « *Ran*, 1985 », *The Films of Akira Kurosawa*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 214-219.
- SCHECHNER, Richard, « Drama, Script, Theatre, and Performance », *The Drama Review*, vol. XVII, n° 3 (1973), p. 5-36.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, édition bilingue, traduction de l'anglais par François Maguin, Paris, Flammarion, 1995.
- , *Le Roi Lear* [*King Lear*], édition bilingue, traduction de l'anglais par Armand Robin, Paris, Flammarion, 1995.
- , *Macbeth*, édition bilingue, traduction de l'anglais par Pierre Jean Jouve, Paris, Flammarion, 1993.
- SUZUKI, Erin, « Lost in Translation : Reconsidering Shakespeare's *Macbeth* and Kurosawa's *Throne of Blood* », *Literature/Film Quarterly*, vol. XXXIV, n° 2 (2006), p. 93-103.
- WATANABE, Kiyoshi, « Entretien avec Akira Kurosawa », *Positif*, n° 296 (octobre 1985), p. 41-62.



Medium, figure : deux mots pour une conversation sur l'adaptation

ÉRIC PRINCE

Plusieurs s'accordent aujourd'hui à rejeter les conceptions essentialistes des *media* pour privilégier une idée plus pragmatique, donnant un rôle définitoire à l'usage qui est fait, à un moment donné, d'un ensemble de technologies de représentation¹. Comme Nelson Goodman, on ne se demande plus « qu'est-ce qu'un *medium* ? », mais « quand y a-t-il *medium*² ? ». On s'éloigne alors singulièrement de la question que Bazin a posée à propos du cinéma³. Mais, si on évite alors les définitions essentialistes, ou même des définitions données en termes de critères nécessaires et suffisants⁴, on peut se demander si l'interrogation de Goodman ne nous relègue pas dans un pragmatisme superficiel. Qu'attend-on véritablement comme réponse à cette question ? Dans quel contexte cette dernière est-elle douée de sens ? S'agit-il d'un contexte de recherche-crédation, où l'on vise à dégager pour un *medium* donné des possibilités jusque-là inaperçues ? D'un contexte d'apprentissage, où une définition précisée en termes normatifs est souvent la bienvenue, et d'ailleurs indispensable ? Du contexte du sens commun, où l'on parle couramment, sans problème, de moyens spécifiques au cinéma ou au théâtre, pour atteindre un rendu donné ? Enfin, est-ce un contexte philosophique global, où l'on cherchera, par exemple, à montrer l'importance qu'a un art par rapport aux autres, ou la place qu'occupe l'art dans la pensée en général, ou dans la société ? On répète sous plusieurs cieux qu'il n'existe plus de « système des beaux-arts » et que les différents *media* artistiques seraient davantage à considérer comme des pratiques liées par une série de contingences historiques plutôt que par une nécessité interne.

1 David Norman Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Cambridge, Harvard University Press, 2007 ; Dominique Château, *Philosophie d'un art moderne : le cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2009 ; Francesco Casetti, « Back to the Motherland : The Film Theatre in the Postmedia Age », *Screen*, vol. 1, n° 52 (printemps 2011), p. 1-12.

2 Nelson Goodman intitulé « When is Art? » [« Quand y a-t-il art ? »] la quatrième partie de son ouvrage *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett, 1978 (ce chapitre a été traduit de l'anglais par Marie-Dominique Popelard dans *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard, 1992, p. 87-105).

3 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1999 [1958].

4 Noël Carroll, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Il vaudrait mieux, dès lors, considérer ces pratiques comme les nœuds d'un réseau informationnel (*network*). Mais, là encore, on peut se demander si l'on n'accorde pas la belle part à un relativisme qui ouvrirait la porte aux nombreuses entreprises de futurologie caractéristiques des travaux portant sur les nouveaux *media* et sur les transformations qu'ils suscitent. Avec cette mouvance des concepts, c'est toute la question de l'adaptation d'un *medium* à un autre qui se trouve fragilisée.

Cette question avait certainement un contour mieux défini au moment fort du structuralisme, alors que l'on était confiant d'établir le passage tantôt du littéraire, tantôt du théâtral au filmique, l'étude de l'adaptation d'un *medium* à un autre s'étant surtout faite, à cette époque, dans le contexte d'une recherche de spécificité. Ainsi, Metz cherche à définir le cinéma comme langage et il en trouve les possibilités dans le mode d'expression, c'est-à-dire dans la matérialité des moyens utilisés⁵. On pourra alors évaluer la fidélité du cinéaste au *medium* en considérant son utilisation de moyens spécifiques. C'est la voie choisie par Vanoye. Dans *Récit écrit. Récit filmique*, l'auteur se questionne sur les effets que la matérialité rend possibles pour divers moyen d'expression⁶. C'est là également le contexte dans lequel évoluera André Gaudreault⁷. Ce dernier veut bonifier l'entreprise de Genette⁸ qui a établi une typologie de la poétique. Gaudreault remarque que, contrairement à la littérature, le cinéma a des modes d'expression variés et que l'on doit postuler l'existence de deux régimes de récits : la *monstration* et la *narration* proprement dite. Cela lui permet d'établir une nouvelle typologie du récit qui permettra, à son tour, de re-périodiser l'histoire du cinéma en insistant sur le passage du cinéma de l'attraction à celui de la narration. Toutefois, Gaudreault distingue *les modes d'expression* (c'est ainsi que l'auteur les appelle) en fonction de leur matérialité (tantôt image spatiale, tantôt suite séquentielle)⁹. Il reproduit ainsi une distinction fort ancienne, qu'on retrouve chez Metz, on l'a vu, mais aussi bien chez Lessing et chez Hegel : celle des *arts de l'espace* et des *arts du temps*. Or, celle-ci est tout aussi liée à la question de la matérialité propre aux divers moyens d'expression. Il est sans doute juste de supposer que c'est parce que le cinéma a été, au moins depuis 1915, considéré comme relativement stable et homogène, que ces entreprises définitionnelles structuralistes et néo-structuralistes ont semblé efficaces. Mais cela vient aussi probablement du fait qu'elles ont mise de côté la grande diversité des pratiques cinématographiques qui ont eu cours pendant le siècle¹⁰. On ne peut pas non plus faire fi de cette aventure qu'est l'art moderne. L'abstraction, selon Greenberg

5 Christian Metz, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971.

6 Francis Vanoye, *Récit écrit. Récit filmique*, Paris, Armand Colin (Cinéma), 2005.

7 André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.

8 Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

9 André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, *op. cit.*

10 Une historienne comme Haidee Wasson a montré à quel point c'est parce qu'on a ignoré, en salle de classe, dans l'industrie, dans les entreprises d'éducation ou les institutions nationales (l'ONF en est une), la grande diversité des pratiques rattachées à l'art de l'image en mouvement qu'une impression de stabilité s'est ainsi longtemps dégagée du *medium* (voir, à ce sujet, Charles R. Acland et Haidee Wasson [dir.], *Useful Cinema*, Durham, Duke University Press, 2011).

ou Fried, remplace la saisie spatiale d'un objet par un *ici et maintenant* perpétuel¹¹. L'usage abondant que font les peintres abstraits du rythme pictural amène Fried à suggérer que les arts devraient s'inspirer de la musique. En effet, plusieurs artistes conjuguent — notamment Robert Smithson, pour ne nommer que lui — des éléments langagiers et figuratifs. Non négligeable, l'importance historique des arts conceptuels sera de libérer la conception de l'art des notions et des distinctions qui l'avaient structurée jusqu'alors : « lire et regarder », « penser et sentir », le cadrage de l'objet, la position contemplative. Bref, l'art conceptuel fait voler en éclats le cloisonnement rigide qui divisait les arts spatiaux et les arts séquentiels et, en conséquence, tout un rapport à la subjectivité qui donnait aux beaux-arts son échelle de valeurs¹². À la suite de ce bouleversement, la spécificité du *medium* ne sera plus donnée *a priori*. Ce qui apparaîtra comme étant du cinéma ou du théâtre devra, comme nous le verrons, être revendiqué et reconnu publiquement. On ne saurait donc aujourd'hui se réclamer d'anciennes méthodes pour étudier les liens existant entre le théâtre et le cinéma, ni se représenter la spécificité du *medium* en fonction de sa base matérielle.

Mais comment comprendre l'adaptation du théâtre au cinéma ou encore la transposition inverse sans distinguer *montrer* et *raconter* ? On se demande s'il ne vaut pas mieux en rester à des questions de nature pratique. Comme le remarque Malcolm Turvey, les artistes continuent de chercher comment tel type de matériau ou tel genre d'effet (pellicule, traitement narratif particulier que permet le montage, etc.) pourront servir au mieux leur visée¹³. C'est la raison pour laquelle Turvey revendique une nouvelle définition du *medium*, triviale ou mondaine, qui serait encore une fois basée sur la question de la matérialité. Se limiter à pareille définition ne garantit pas, toutefois, contre le resurgissement des problématiques. Des entreprises comme *Dogville* de Lars von Trier (2003) ont montré qu'un film pouvait très bien emprunter certains moyens traditionnellement reconnus comme spécifiquement théâtraux tout en demeurant indéniablement une œuvre cinématographique. D'un autre côté, certains hommes de théâtre, comme Robert Lepage, n'ont pas hésité à intégrer massivement à la scène des procédés cinématographiques. Dans la même perspective, n'oublions pas la convergence contemporaine des *media*, la multiplicité des plateformes de diffusion et le fait qu'une même œuvre est souvent mise en

11 Clement Greenberg, « Towards a Newer Laocoon », dans *The Collected Essays and Criticism I. Perceptions and Judgments, 1939-1944*, édition établie par John O'Brian, Chicago, University of Chicago Press, 1986 ; Michael Fried, *Art and Objecthood*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, p. 148 ; Gary Shapiro, *Earthwards : Robert Smithson and Art After Babel*, Berkeley, University of California Press, 1995.

12 L'échelle de valeurs va des arts de l'espace comme la sculpture, collés au *hic et nunc* jusqu'aux arts séquentiels dont la poésie et le roman, plus abstraits et, donc, plus près de la subjectivité. Sur cette question, voir comment le système des arts repose, chez Hegel, sur une valorisation de la conscience humaine, notamment dans la synthèse d'une clarté remarquable de Sven-Olov Wallenstein, « Space, Time, and the Arts : Rewriting the Laocoon » [en ligne], *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 2 (2010) [<http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/2155/5310>].

13 Malcolm Turvey, « Medium-specificity Defended » [en ligne], conférence donnée à l'Université Concordia, 9 avril 2013 [<http://arthemis-cinema.ca/en/content/malcom-turveyes-talk>].

marché, de façon simultanée, sous plusieurs formes médiatiques différentes. Qu'en est-il alors de la spécificité ? Comment poser la question du *medium* ?

Cet article cherche à clarifier ces questions sur un plan théorique. Il s'agira ici de se doter d'une définition du *medium* qui soit la plus générale possible, ce qui accordera une certaine souplesse aux problématiques d'ordre pratique rattachées à cette conception. Nous pensons que distinguer le *medium* de son support matériel permettra aussi de mieux rendre compte des aspects de l'évolution historique tant du théâtre que du cinéma¹⁴. À l'idée de *medium*, nous articulerons, par ailleurs, celle de *figure*. Nous nous demanderons notamment ce que signifie de dire d'un *medium* qu'il est également une figure. Nous verrons comment une conception inspirée du pragmatisme peircéen se distingue d'autres définitions de l'idée de figure. Nous croyons que considérer le cinéma dans sa dimension figurale est particulièrement important aujourd'hui. S'il est vrai que l'acception du *cinéma* a été relativement stable depuis au moins 1915 et jusqu'à récemment — même si cette constance est attribuable à une limitation un peu arbitraire —, cette stabilité a vraisemblablement permis de codifier une pratique. Puis, de multiples tentatives de théorisation systématique de l'adaptation cinématographique (adaptation à partir du roman, du théâtre, par exemple) ont résulté de cette codification. Cependant, à une époque de relative transformation, durant laquelle on n'hésite pas à entremêler les modes d'expression, ces définitions normatives, parfois fort utiles, ne permettront pas nécessairement de réinventer le *medium* cinématographique. L'évolution est, en effet, un enjeu important en cette ère de bouleversements technologiques, d'apparitions de nouveaux procédés, de nouvelles plateformes de diffusion, ou pour emprunter le mot de Bolter et de Grusin, en cet âge de la *remédiation*¹⁵ que nous traversons.

Nous développerons, d'abord, ces idées sur un plan théorique. Nous verrons, ensuite, comment le cinéma a une figure reconnaissable publiquement, qui émerge dans le contexte de pratiques partagées, celui d'un jeu de langage commun. C'est ce *visage* du cinéma, qui apparaît au début des années quarante dans la comédie romantique — grande tradition, s'il en est —, qui retiendra notre attention. Nous observerons l'évolution qu'a subi le genre à une époque de tension, ou de compétition, entre les *media*, mais aussi de transformation des rôles sexuels, transformation qui a engendré une redéfinition des espaces public et privé. Nous constaterons combien tout un contexte participe à la valorisation que l'on fait des éléments techniques qui constituent le cinéma. Enfin, nous tirerons quelques conclusions par rapport à la perspective de l'adaptation. Nous verrons que, si l'on ne peut définir *a priori* un *medium* en fonction de sa simple matérialité, poser la question de l'adaptation doit impliquer un geste critique.

14 Lars Elleström développe une approche très riche de la médialité, notamment dans Lars Elleström (dir.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.

15 Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge, The MIT Press, 2000.

Qu'est-ce qu'un *medium* ?

Dans son ouvrage phare *The World Viewed*¹⁶, Stanley Cavell soulève l'idée suivante : on ne découvre pas le cinéma en regardant une caméra et en se demandant quoi faire avec elle, on le découvre en pensant au cinéma. Certes, une telle idée peut paraître cryptique. Mais faire du cinéma n'est-il pas traduire un propos ou montrer une histoire en utilisant l'image photographique et la particularité du montage ? Et faire du théâtre, n'est-ce pas mettre une chose en scène avec toutes les limitations que cet espace implique ? On remarque, d'abord, que de telles définitions écartent la conception selon laquelle la spécificité d'un *medium* serait à trouver de façon *exclusive* dans sa matière. On s'éloigne donc d'une conception selon laquelle la particularité du cinéma serait relative à son caractère photographique, par exemple. Le cinéma, ici, ne se limite pas à son caractère matériel, aux moyens technologiques qui le rendent possible ; il est d'abord une idée. C'est d'ailleurs ce que suggère le titre du livre *The Virtual Life of Film*¹⁷ de Rodowick, un auteur qui s'est inspiré directement de la pensée de Cavell. Le cinéma est virtuel non pas parce qu'il donne à voir un contenu imaginé, ce qu'il peut néanmoins très bien faire, mais en ce qu'il est lui-même imaginé. On peut alors reconnaître l'importance du caractère photographique du cinéma et défendre en même temps l'idée que ce dernier ne se limite pas à son fondement matériel.

Jacques Rancière a une intuition similaire lorsqu'il note que la racine latine du mot *medium* renvoie à l'idée de *milieu* : le *medium*, nous dit l'auteur, est un milieu¹⁸. Soucieux de distinctions logiques précises, Rancière, qui est pragmatiste, voit poindre derrière cette définition l'idée de *médiation*. Pour être possible, un milieu nécessite l'existence d'une relation préalable. Prenons deux points contigus. Imaginons-les, par exemple, dessinés sur un tableau. Ces points entretiennent nécessairement une certaine relation, ne serait-ce que celle qu'implique leur distance. Or, le *milieu* résulte d'une nouvelle relation, qui s'établit entre ceux-ci à partir de la relation préalable. Il s'agit là d'une image fort simple. Elle renferme, néanmoins, une véritable définition du concept. Ainsi, la médiation serait une *relation de relation*. Elle est aussi, par conséquent, un moyen de passer du point *a* au point *b*. Ainsi compris, le *medium* serait un moyen qui permettrait d'atteindre quelque chose, une visée donnée. Il impliquerait donc un *telos*. Cette *relation de relation* dont parle Rancière est reconnue de longue date par les philosophes pragmatistes, pour qui une médiation ne peut se réduire sans perte à une relation simple. À titre d'exemple, la relation existant entre une photographie et ce qu'elle donne à voir pourrait ne rien signifier si ce n'était de son inclusion dans une pratique, ou une simple habitude d'action, qui confère à l'image une dimension publique reconnue et qui offre alors un cadre symbolique à la relation causale existant entre un objet et l'impression de son image sur un support. On sait bien que le cinéma n'est pas la télévision, même s'il existe aujourd'hui très peu, ou pas, de différences entre ces technologies. Ainsi, parler de

16 Stanley Cavell, *The World Viewed : Reflections on the Ontology of Film*, édition augmentée, Cambridge / Londres, Harvard University Press, 1971.

17 David Norman Rodowick, *The Virtual Life of Film*, *op. cit.*

18 Jacques Rancière, « Ce que "medium" peut vouloir dire : l'exemple de la photographie » [en ligne], *Appareil*, n° 1 (2008) [<http://appareil.revues.org/135>].

spécificité n'est jamais qu'une façon de lier un ensemble de moyens technologiques et une chose reconnue publiquement (*le medium*), qui comporte aussi une valeur partagée. Mais, sans définir spécifiquement le *medium* cinématographique, il est sans doute juste de dire que son caractère photographique a été particulièrement valorisé tout au long du XX^e siècle, notamment par Bazin, pour qui le cinéma est devenu une *dramaturgie de la nature*¹⁹. Certains philosophes, comme Cavell, ont même tout simplement refusé d'appeler le dessin animé *du cinéma*²⁰. En ce sens, le *medium est*, d'une certaine façon, une « appellation protégée ».

Cette visée qu'est le cinéma oriente donc un *faire*, des habitudes d'action, et pourra être graduellement, et de plus en plus, spécifiée, réglée. Rancière met beaucoup d'énergie à montrer qu'un *telos* n'est pas fixe²¹. Mais il faut faire remarquer à ceux qui, comme lui, semblent allergiques au mot *téléologie* qu'une visée, par définition, peut toujours être révisée si elle ne remplit plus son rôle, qui est d'orienter une action. Ce qui fait le motif d'une action est qu'il n'est jamais qu'une promesse d'atteindre certains objectifs.

Bazin, McLuhan et les *futurologistes* : comment parler du potentiel ?

Dans *The Virtual Life of Film*, Rodowick remarque qu'au cours d'une période de changement technologique la théorie a tendance à reprendre les questions premières²². Pour le moment, on peut retourner lire Bazin, ne serait-ce que pour pointer certains éléments de sa méthode, peu importe qu'on se demande « qu'est-ce que le cinéma ? » ou « quand y a-t-il cinéma ? »²³. Dans son célèbre essai portant sur l'ontologie de la photographie, cet auteur compare successivement l'image photographique à une tombe, à un sarcophage, à un moule... et ainsi de suite. Or, nous sommes moins intéressé ici par le contenu des images qu'étudie cet auteur que par la forme de pensée qu'elles impliquent. Bazin, en effet, énumère à travers son ouvrage de multiples métaphores desquelles finit par se dégager une identité de la photographie, un visage, une figure. Comme n'importe quelle image, une métaphore peut aider à clarifier. Toutefois, étant *juste* une image, étant donc liée, par définition, à ce qu'elle représente par une relation de ressemblance, elle peut aussi obscurcir la pensée. Lorsque Roméo dit de Juliette que son visage est « comme la lune », le contexte nous vient en aide ; il nous laisse déterminer ce qu'entend le courtisan : que le visage aimé est aussi brillant que l'astre, et non qu'il est plein de cratères. On comprend, dès lors, qu'une analogie que l'on veut séduisante peut parfois obscurcir le propos. De plus, ce qui distingue l'analogie d'un argument est qu'on ne peut la prouver, comme on le ferait d'une déduction notamment. Par l'analogie, on ne peut qu'amener d'autres personnes à voir les choses d'une même façon. On peut alors

19 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*

20 Stanley Cavell, « More of The World Viewed », supplément à la première édition de *The World Viewed*, *op. cit.*, p. 162.

21 Jacques Rancière, « Ce que "medium" peut vouloir dire : l'exemple de la photographie » *len lignel*, *art. cit.*

22 David Norman Rodowick, *The Virtual Life of Film*, *op. cit.*, p. 9.

23 André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, p. 9-17.

aussi leur montrer la valeur de cette perspective. Qui sait ! Peut-être qu'à moyen terme, les choses ne seront plus jamais vues comme avant. De plus, mentionnons qu'une analogie n'a pas le pouvoir d'une règle, justement parce que le lien qui l'unit à ce qu'elle représente en est un de ressemblance. Prenons l'exemple d'un soldat : aussi servile soit-il, comment pourrait-il se laisser guider au fil d'une action si l'ordre exprimé par un supérieur était métaphorique et devait donner lieu à une interprétation ultérieure pour indiquer le geste à exécuter ?

Pour un philosophe comme Charles Sanders Peirce, seule l'analogie permet la découverte d'aspects nouveaux. C'est sa force²⁴. Toutefois, parce qu'elle est une arme à deux tranchants, on ne peut toujours distinguer facilement une analogie vraiment fertile des essais futurologistes, parfois aussi irresponsables qu'ambitieux. Peut-être que seul le temps compte ici... Par ailleurs, le pouvoir qu'a une image pourra être mesuré en fonction de sa capacité à être partagée, puis par les multiples usages qu'elle inspire. Dans cette perspective, il est intéressant de lire des auteurs comme McLuhan pour constater le caractère, parfois surréaliste, des métaphores qu'ils emploient pour caractériser le cinéma²⁵. Le travail de McLuhan est, certainement, brillant. En général, la force de l'ouvrage *Pour comprendre les médias* tient à la nature éclectique des analogies proposées, qui sont les contreparties d'une grande imagination. Néanmoins, plusieurs de ces analogies n'auront pas survécu au temps.

Ainsi, on peut considérer que le potentiel d'un *medium* reste toujours ouvert, en quelque sorte, même si on peut valoriser certains aspects de ce dernier pour tenter de les codifier au cours de son développement. Pour Bazin, la photo est un sarcophage ; pour Barthes, un *ça a été*²⁶ ; pour Guilberto Perez, le cinéma est un *fantôme matériel*, en raison de ses origines photographiques²⁷. La proximité de ces métaphores, qui associent photographie et cinéma à la façon de l'*imago* romaine, indique que ces auteurs parlent *à partir* d'une même matrice culturelle, sorte de *continuum* d'images. En émerge une représentation du cinéma qui valorise un aspect précis du *medium* photographique.

Lorsque certaines conceptions sont valorisées et suffisamment partagées, on peut parler d'*école*. On peut alors délimiter une pratique en spécifiant les règles à suivre pour atteindre la visée, encore inchoative, qui caractérise le *medium*. C'est le moment où un *medium* s'institutionnalise. Prenons le travail de Barthes sur la photographie et la distinction du *studium* et du *punctum*²⁸. Avec ce dernier, la photographie devient un milieu, ou un moyen, dans lequel ce qui est recherché et

24 Charles Sanders Peirce, *Collected Papers* [édition électronique], Charlottesville, IntelLex, 1994, vol. 2, § 279.

25 Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1972. McLuhan intitule le vingt-neuvième chapitre de *Pour comprendre les médias* « Le cinéma : un monde embobiné ». Aussi écrit-il : « Le cinéma nous permet d'enrouler le monde réel sur une bobine et de le dérouler comme un fantasmagorique tapis magique » (*ibid.*, p. 310).

26 Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma / Gallimard / Éditions du Seuil, 1980.

27 Guilberto Perez, *The Material Ghost : Films and Their Medium*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2000.

28 Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit.

valorisé est un détail très spécifique (une dent, le pli d'un collet de chemise, etc.). On peut noter que l'idée est en accord avec les moyens technologiques mis à la disposition du photographe, mais ne ressort jamais à quelque chose que l'on pourrait découvrir par la contemplation simple d'une caméra photographique. Comme le remarque Rancière, cette distinction permettra de mettre de côté toute une tradition d'exercices produits sur et avec des images²⁹. Ainsi, la force d'une analogie vient reposer sur les retombées pratiques qu'elle suscite.

Prenons maintenant la définition que donne Clement Greenberg de la peinture. Selon le théoricien, cette dernière se doit de rester fidèle aux caractéristiques de son *medium*, c'est-à-dire qu'elle doit reconnaître sa limitation à la surface bidimensionnelle du canevas et à la pigmentation colorée³⁰. Pareille conception de cet art est réputée avoir permis la libération de la peinture face à la tâche servile qu'est la représentation. Dans cette perspective, la matérialité peut paraître déterminer la visée de la peinture de manière prescriptive. Une idée plus riche, que l'on retrouve aussi bien chez Cavell que chez Rodowick³¹, serait de présenter cette limitation matérielle comme une contrainte, ou une règle, de création ; l'activité serait, dès lors, orientée vers un but. Ainsi défini, le *medium* viserait à libérer la pratique picturale de la subjectivité de l'artiste et d'une conception spécifique de l'art, toutes deux basées sur une idée, maintenant révolue, de l'expérience illimitée du monde que fait un agent. Une telle définition en appelle au développement d'une nouvelle sensibilité ; et l'on remarquera qu'elle est rendue possible, à ce moment précis de l'histoire des arts, sans qu'aucun changement notable ne se soit produit sur le plan technique (technologique) dans le domaine de la peinture. Pour revenir au cinéma, mentionnons l'arrivée du son, un changement technologique qui a suscité une nouvelle conception du *medium* et qui, l'histoire en témoigne, a certainement été très contraignant pour la création. Plusieurs années seront nécessaires avant que les cinéastes ne découvrent ce que le son permet de réaliser, par exemple les dialogues incessants et rapides, qui ont été un élément particulièrement valorisé dans les comédies romantiques — genre qui retiendra plus loin notre attention. On retrouve ce que nous avons avancé précédemment : on ne découvre pas un *medium* en observant ses limitations techniques, mais en se dotant d'une idée de ce dernier ; elle servira alors de visée pour un *faire* qui, reconnu publiquement, gagnera en généralité. D'abord vague, une image se concrétise en idée, que l'on voudra préciser et régler davantage. Elle pourra alors faire école, s'institutionnaliser, etc. De la figure, on est passé à une pratique reconnue, aimée, dont l'identité est assurée par des règles et que l'on voudra aussi, selon les époques, préserver ou réinventer.

29 Jacques Rancière, « Ce que "medium" peut vouloir dire : l'exemple de la photographie », *art. cit.*, § 9.

30 Clement Greenberg, « Towards a Newer Laocoon », *loc. cit.*, p. 23-28.

31 Stanley Cavell, *The World Viewed : Reflections on the Ontology of Film*, *op. cit.* ; David Norman Rodowick, *The Virtual Life of Film*, *op. cit.*

La figure, le *figural*

Qu'est-ce qu'une figure ? La notion ou le concept de *figure* a donné lieu à la publication d'un nombre important d'articles et d'ouvrages, aussi bien dans le domaine des études littéraires que dans celui des études cinématographiques³². Nous ferons ici un usage du terme qui est, à vrai dire, d'une grande simplicité. Nous sommes de plus en plus convaincu que c'est justement cette simplicité, tout comme l'acceptation des limites de ce qui ressort à un tel concept, qui a posé problème dans son histoire. Selon nous, la *figure* reste, par ailleurs, l'un des éléments les plus importants du poststructuralisme³³.

Ce qui caractérise un visage est la forme ronde des yeux, puis celles, triangulaire, du nez et, semi-circulaire, de la bouche, qui sont disposées à l'intérieur d'un contour d'aspect variable. Ces formes entretiennent, aussi, une certaine relation les unes avec les autres. Ce sont elles qui, de par leur relation spécifique, confèrent à un visage ce que l'on appelle habituellement une *ressemblance familiale*. Or, la perception de cette parenté découle d'une saisie que l'on peut qualifier de *diagrammatique*. Pour nous, considérer le cinéma en tant que figure, c'est dire qu'il amalgame certains éléments d'une certaine façon. Voilà une définition vague, certes, mais le vague a parfois son utilité. La figure amalgame ces éléments, mais aucun ne pourrait être considéré comme nécessaire et suffisant, à moins qu'on ne le décide de façon arbitraire. Pour Peirce, un diagramme est une sous-variété de l'*icône*³⁴. En d'autres mots, c'est un signe qui est relié à son objet par une similarité, par une relation

32 En témoignent les travaux de Jean-François Lyotard (*Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971), de Gilles Deleuze, à de multiples endroits, dans un sens largement apparenté à celui de la pensée de Lyotard (notamment dans Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit [Critique], 1983), et de David Norman Rodowick, héritier de la tradition française et penseur inspiré des théories de Lyotard et de Deleuze, pour qui le concept de *figure* devient un diagramme des relations de pouvoir (voir David Norman Rodowick, *Reading the Figural, or, Philosophy After the New Media*, Durham, Duke University Press, 2001). Il existe aussi plusieurs travaux québécois portant sur la figure qui, tous, sont issus des écrits fondateurs de Gilles Thérien (voir, notamment, Bertrand Gervais, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire*, Montréal, Le Quartanier, 2007, t. 1 [qui adopte surtout une approche thématique] ; les travaux de Martin Lefebvre, dont *Psycho. De la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectacle*, Paris, L'Harmattan, 1997 [un ouvrage qui soulève un certain nombre de problématiques épistémologiques]).

33 Il n'est évidemment pas de mise d'aborder cette question de façon exhaustive ici, mais on peut dire succinctement que le succès du concept de *figure* est favorisé dans la tradition française par deux notions principales : l'*inconscient* freudien, qui est censé agir sur le *conscient* mais qui reste incommensurablement distinct, ce qui cause problème, et le concept d'*épistémè* de Foucault. Ian Hacking, un critique et un continuateur de Foucault, posait une question fort pertinente au sujet de ce concept ; il cherchait à saisir comment l'*épistémè*, tel que posé par Foucault, peut être considéré comme réglant des comportements ultérieurs. Selon Hacking, c'est une question à laquelle Foucault n'a jamais répondu (voir, notamment, Ian Hacking, *The Social Construction of What ?*, Cambridge, Harvard University Press, 1999 ; et, plus spécifiquement, « *Les Mots et les Choses, Forty Years On* » [partiellement en ligne], conférence prononcée à l'Université Columbia le 6 octobre 2005 [http://docs9.chomikuj.pl/1782323875,PL,0,0,Hacking-Ian---Les-Mots-et-les-chose-Forty-years-on.pdf]). On retrouve aussi ces ambiguïtés dans les travaux québécois sur la figure.

34 Voir, notamment : *Collected Papers* [édition électronique], *op. cit.*, vol. 2, § 277.

monadique. Le diagramme est donc, en ce sens, une image préservant les relations qui existent entre les choses que l'on veut signifier. C'est précisément ce qui constitue un air de famille : en bref, l'isomorphie relationnelle entre les parties du visage.

Mais qu'est-ce qu'une image ?

Lorsqu'il parle d'*images*, Peirce n'entend pas d'abord désigner l'image mondaine, celle que l'on accroche aux murs ou que l'on diffuse sur de multiples écrans. Il nous renvoie plutôt à cette relation monadique qui existe entre un signe et son objet. Pour illustrer cette dernière, le philosophe utilise parfois l'exemple de la photographie³⁵, mais un meilleur modèle, qui ne retient que l'essentiel, est sans doute le suivant :

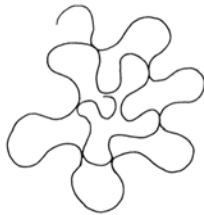


Fig. 1

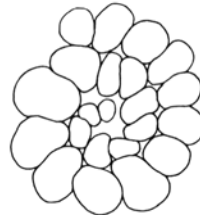


Fig. 2

Ici, la première figure est une *image* de la seconde figure : si l'on peut voir la ressemblance entre les deux dessins, on pourra aussi conclure que le second résulte d'un mouvement alternatif, d'abord exécuté dans le sens des aiguilles d'une montre, puis dans le sens contraire, mouvement qui est doublé d'une rotation horaire, plus générale. Si nous utilisons cet exemple, c'est pour faire remarquer qu'il serait difficile, sans l'aide du premier dessin, de voir que la deuxième figure est faite d'un tel mouvement. Pourtant, si quelqu'un n'arrive pas à percevoir une similitude, on ne peut que mimer le mouvement ou dire : « Regarde encore. » Dans le cas de notre exemple, lorsqu'on a vu la ressemblance, il devient possible, par la suite, de spécifier une règle pour passer de la première à la deuxième figure. Ainsi, parler du cinéma comme d'une figure et définir le *medium* en termes de critères nécessaires, mais aussi en termes de règles sont des choses bien distinctes, et ce, même si l'une n'exclut pas l'autre. Ce qui ressort ici ce sont l'immédiateté et la spontanéité avec lesquelles quelqu'un pourra, ou non, voir la relation. Il est vrai que nous avons besoin du sens de la vue pour reconnaître ou même pour inventer une autre image, mais avant tout il faut pour cela l'imagination. Dans cette perspective, sans perception préalable de la ressemblance, il n'est pas de sensualité³⁶. Avant

35 Charles Sanders Peirce, *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings II (1893–1913)*, édition établie par le Peirce Edition Project, Bloomington / Indianapolis, Indiana University Press, 1998, p. 4-10.

36 Ce point de vue est contraire à la perspective entachée de dualisme qu'adopte Rodowick, qui s'inspire de Deleuze et pour qui le rôle de l'artiste consiste à créer des agrégats de sensualité (voir David Norman Rodowick, « An Elegy for Theory », *October*, n° 122 [automne 2007], p. 103).

l'entraînement qui consiste à éduquer le corps au sensible, le travail de l'esthétique consiste à produire des métaphores et à rendre les choses perceptibles par cette production. Pour un philosophe pragmatiste, sans toutes ces choses qui, grâce à leur ressemblance, sont partagées *spontanément*, sans ces images dont s'occupe le domaine de l'esthétique, les développements ultérieurs que sont l'éthique ou la logique seraient impossibles. Comme le suggérait Wittgenstein, ce fondement acritique d'accords spontanés, qui orientent nos jugements, forme le *gond* sur lequel tournent les portes de la logique³⁷. On ne saurait sous-estimer l'importance qu'ont les images dans notre rapport au monde.

Une chose reste à préciser : ce n'est pas une simple analogie fortuite qui nous permet de parler de *figural*. Bazin, pour revenir à lui, doit en produire plusieurs afin de caractériser le cinéma ou la photographie, ce qui a pour effet de constituer une *matrice culturelle*. Nous utilisons cette formule pour désigner un aspect logique de ce que nous appelons une *figure considérée comme un potentiel*, dont les éléments sont reliés *monadiquement* et forment un *continuum*. Précisons qu'il s'agit là d'un agrégat d'images, et non pas d'un agrégat sensuel à proprement parler, comme l'a proposé Deleuze — et, à sa suite, Rodowick ; cette distinction, qui permet d'éviter une confusion typiquement poststructuraliste, fait toute la différence.

Un *continuum* bien connu est celui du cercle chromatique ou du spectre des couleurs. Chaque couleur, encore qu'il ne soit pas possible de parler d'identité à ce stade, est reliée à une autre par la similarité. En fait, si l'on peut distinguer certains tons, il s'avère logiquement impossible de tracer une frontière qui serait autre qu'approximative et arbitraire, disons, entre le bleu et le vert. Nous sommes, alors, dans l'univers logique qui caractérise le possible, un environnement où il n'y a pas, à proprement parler, d'identité. Pourtant, il forme le fondement des subdivisions ultérieures que sont les différents systèmes des couleurs (synthèses additive, soustractive, couleurs *Pantone*, etc.). Ce que nous appelons la *figure* vient ainsi relier un certain nombre d'éléments et donner une forme à un phénomène inchoatif. Mais on pourrait décider de limiter le potentiel de façon arbitraire. Nous pourrions donner aux enfants d'une garderie une boîte de cinq crayons de cire et leur dire : « Vous avez là *toutes* les couleurs ! » Arbitraire, soit, mais une telle limitation permet de faire des choses avec les couleurs et révèle, en un sens, le *continuum*, qui conserve néanmoins tout son potentiel de nuances. Ainsi en va-t-il de la matrice culturelle, fond acritique sur lequel émerge un *medium*. Si un enfant nous reproche de ne pas lui donner le tout des couleurs, mais ce qui découle d'une simple limitation mécaniste, nous pouvons lui rappeler que l'échantillon lui donne, d'une certaine façon, accès au *continuum* et que la distinction est avant tout formelle. Il est également bon de rappeler que la limitation (mécaniste ?), nécessaire lorsqu'on veut faire quelque chose avec les couleurs, ne peut épuiser le

37 Voir Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, traduit de l'allemand par Élisabeth Rigal et al., Paris, Gallimard, 2005 ; mais aussi, notamment, Ludwig Wittgenstein, *De la certitude*, traduit de l'allemand par Jacques Fauve, Paris, Gallimard (Tel), 1976. Wittgenstein y écrit : « C'est-à-dire : les questions que nous posons et nos doutes reposent sur ceci : certaines propositions sont soustraites au doute, comme des gonds sur lesquels tournent ces questions et doutes » (*ibid.*, § 341, p. 89).

potentiel. Ce qui vaut pour ces dernières vaut aussi pour notre idée du cinéma. La saisie figurale du cinéma ou des couleurs et celle que nous permet une limitation arbitraire de ces choses ne s'opposent pas tant il est vrai que c'est la première qui, logiquement (la nuance est importante), permet la seconde. Pour Lyotard, le figural fut conçu comme un pressentiment du sens qui s'oppose au langage proprement dit. Il est aussi ce qui fait pression sur le *logos*, le sens silencieux situé en-deçà des significations logées au cœur du discours, un niveau qui s'oppose et qui démasque le langage dans sa volonté de clôture du sens en-deçà — l'inarticulé en lui³⁸. Ce dualisme du senti (la *phonè*) et du discours est repris par Rodowick (et par toute une école poststructuraliste) pour qui le figural devient un diagramme des relations de pouvoir³⁹. Il convient, d'abord, de remarquer qu'il est insensé pour un pragmatiste d'opposer les prétentions totalisantes du *logos* et le potentiel, qui n'est toujours articulé qu'en partie. L'un rend possible l'autre et un potentiel ne s'appréhende que dans les usages spontanément partagés et dans les règles qui, si elles limitent en quelque sorte, permettent l'accès en un autre. Notons ensuite que, de par sa nature monadique, un potentiel ne peut avoir le pouvoir d'une règle et qu'il n'exerce pas à proprement parler de pouvoir coercitif. Ce dualisme et cette confusion catégorielle handicapent de nombreux travaux poststructuralistes qui se sont appuyés sur le concept de figure.

On retrouve maintenant trois aspects interreliés de la question de la médialité. La médialité potentielle, figurale, est une idée qui, parce que vague, tisse le fond sur lequel pourront émerger les pratiques ; la médialité actuelle, l'idée du *medium* que cherche à matérialiser un artisan, sert de visée pour la réalisation effective et repose, pourtant, sur un potentiel donné ; la médialité symbolique cherche à cristalliser un potentiel et à combiner divers usages concrets au sein d'une définition générale que seule l'histoire entière d'un art pourrait achever. Ces trois dimensions restent toujours interdépendantes, même si elles sont distinctes sur le plan formel.

On nous permettra de solliciter encore un peu la patience du lecteur pour les choses théoriques, et de bien établir le lien entre ces aspects et trois activités fort connues de la philosophie que sont l'esthétique, l'éthique et la logique. Nous pourrions ensuite mieux illustrer la façon dont nous les articulons à la question des *media* artistiques.

Peirce et la visée de l'esthétique

C'est avec une conscience aiguë de la logique des relations et des limites impliquées par chacun de leurs types que Peirce pourra associer une visée spécifique à trois domaines distincts mais interreliés qu'il nomme les *sciences normatives* : l'esthétique, l'éthique et la logique⁴⁰. D'abord, Peirce reconnaît uniquement trois types de relation : la monade, la dyade et la triade. Puisqu'une monade est telle,

38 Voir, notamment, Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, *op. cit.*, p. 15.

39 Voir David Norman Rodowick, *Reading the Figural, or, Philosophy After the New Media*, *op.cit.* Voir, aussi, tous les ouvrages ultérieurs de l'auteur.

40 Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, édition établie par Charles Hartshorne et Paul Weiss, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1958-1966 [1931-1935], vol. 1-6 (voir, en particulier, le premier volume de cet ensemble, livre 4).

sans référence à quoi que ce soit d'autre, sa seule possibilité de relation sera la ressemblance. Une dyade offre une possibilité de connexion : celle de la causalité, ou du choc bête, aveugle et muet, entre l'identité et l'altérité. La relation entre une *image photographique* et l'objet qu'elle donne à voir, si l'on ne considère que la stricte impression de la lumière sur une surface photosensible, est de ce type. Mais, pour devenir une véritable image photographique ou cinématographique, on le répète, elle doit faire partie d'une relation ultérieure, triadique, qui est une *relation de relation* : une médiation qui fait passer la causalité brute dans le domaine des coutumes, des pratiques, des mentalités et des différents *media*.

C'est sur la base des relations impliquées par ces catégories de la pensée que Peirce propose une hiérarchie de l'esthétique, de l'éthique et de la logique. Considérons-les dans le sens inverse de celui que nous avons observé jusqu'ici, c'est-à-dire à partir de la dimension la plus générale.

Pour Peirce, l'idéal visé par la logique est la vérité⁴¹ : on pourrait dire que la première est le *medium* de la seconde. Ce que le philosophe désigne par là est la vérité sécurisée par un syllogisme bien formé, qui unit la vérité des prémisses à la vérité de la conclusion de façon nécessaire et suffisante. Mais, on le sait bien, une telle vérité n'est parfois possible qu'à très long terme. Confronté aux affaires humaines (notamment en histoire de l'art), il s'agit d'un idéal souvent trop ambitieux. Comme le remarque Ian Hacking, devant l'action, on s'en remet le plus souvent à une logique inductive⁴². C'est pourquoi se poser la question « comment devons-nous agir ? » — c'est la question par excellence de l'éthique — ne revient pas simplement à départager le bien du mal. Cette opération consiste plutôt à se demander comment nous pouvons poser des règles d'action en l'absence d'une vérité bien assurée. Une telle visée implique que le succès pratique aura assurément sa place aux côtés de la satisfaction dans l'accomplissement de nos actions : d'abord parce que la réussite effective ne peut jamais être entièrement séparée de la vérité, ensuite parce que parfois, faute de règles bien établies, la simple satisfaction nous sert de guide pour accomplir des gestes dans la poursuite d'un but visé. Pourquoi suivons-nous des règles d'action ? On peut poser cette question aussi bien à propos d'un code déontologique, des règlements du tennis ou des conventions régissant la composition d'une pièce ou d'un film. Le plus souvent, la réponse vient facilement : parce que nous voulons atteindre un résultat reconnu par d'autres (comme du théâtre ou du cinéma). Cette volonté de se conformer aux règles nous semble d'ailleurs fonder la métaphore associant le cinéma à un langage. Il est, dans cette perspective, non pas un système complet, mais un jeu partiel de préceptes permettant d'atteindre ce qui est publiquement identifié à un film. En somme, si l'on accepte d'associer l'éthique à une façon que l'on a de se doter de règles de comportement particulières pour atteindre un résultat admis et normal, les diverses poétiques et le formalisme peuvent être conçus comme des éthiques de composition. Parler de spécificité du *medium* est alors parler d'un système partiel de règles. Voilà une réaction parfaitement saine que de vouloir limiter le champ du possible, qui

41 Charles Sanders Peirce, *Collected Papers* [édition électronique], *op. cit.*, vol. 1, § 578.

42 Ian Hacking et Michel Dufour, *L'Ouverture au probable*, Paris, Armand Colin, 2004.

s'avère parfois vertigineux. Mais, à certaines périodes de transformation, il peut s'avérer que la normalité du film et du théâtre ne soit plus évidente et qu'une telle situation sache ainsi les efforts du formaliste le mieux intentionné. Dans ce cas, et parce qu'il n'existe pas de règle voulant qu'on doive suivre les règles (elle serait vide), Peirce concevait que l'éthique devait chercher ses raisons dans l'esthétique. Dans cette perspective, un idéal esthétique spécifie une visée que l'on chercherait à atteindre spontanément avant même de pouvoir se doter de la vérité et avant même qu'on puisse se fonder sur le succès pratique. En d'autres mots, qu'admirons-nous spontanément sans référence réfléchie aux issues pratiques et logiques ? Cela ne veut pas nécessairement dire que le spécialiste de l'éthique doive aller chercher ses raisons chez le critique d'art. Cela signifie que, parfois, lorsqu'on ne sait plus quelle règle suivre, pourquoi nous suivons telle ou telle règle, quoi admirer (comme dans le cas des transformations qu'a connues l'art moderne ou comme lorsqu'un changement technologique important nous oblige à revoir des habitudes qui paraissaient jusque-là normales), nous devons découvrir une nouvelle visée et la faire émerger en trouvant les analogies appropriées, explorant ainsi un potentiel. Il faut, toutefois, rappeler qu'une comparaison n'impose rien. Une analogie n'a pas la force de la règle. Une série d'entre elles peuvent, au mieux, tisser le fondement d'une pratique ultérieure, sur laquelle se poseront des règles. C'est sans doute là où achoppent les divers opposants au formalisme, non pas dans leur capacité à produire des lectures riches d'innombrables analogies, mais dans leur incapacité à voir qu'elles ne peuvent être suivies comme des règles et ne représentent pas les mêmes contraintes.

Qu'il n'y ait pas de règle pour imaginer et pour produire une analogie éclairante est le prestige et la damnation de l'esthétique. Jacques Bouveresse, qui est sans doute le meilleur commentateur de Wittgenstein, recommandait de reconnaître qu'en esthétique, une simple comparaison est souvent la meilleure raison, qu'il n'y a pas de nécessité d'en chercher ailleurs une autre, plus profonde, essentielle, nécessaire, suffisante, etc.⁴³. Cela est sans doute difficile à admettre pour le chercheur ambitieux qui aimerait produire un algorithme représentant la transformation d'un *medium* à un autre, du monde au cinéma, du théâtre au cinéma (et qui aimerait édifier une théorie complète de l'adaptation). Ainsi, il est juste de dire que lorsqu'une analogie a été trouvée (le *punctum* de Barthes, par exemple), beaucoup et peu ont été accomplis. Une bonne métaphore s'évaluera alors aux *retombées pratiques* qu'elle suscite et se reconnaîtra au fait qu'elle est adoptée publiquement. C'est aussi la raison pour laquelle il est difficile d'éviter l'abus de pouvoir lié à l'analogie et la sophistication dont est truffé le discours actuel sur les « nouvelles technologies ».

Le cinéma, considéré comme un potentiel, pourra pourtant être réglé, pour autant que l'on attache suffisamment de valeur à certaines de ses caractéristiques pour vouloir les réguler de façon institutionnelle. Encore là, ni une corporation de métiers, ni une guildes des artisans, ni une académie universitaire ne peut en fixer définitivement les règles. Se poser la question « qu'est-ce que le cinéma ? » ou « quand

43 Jacques Bouveresse, *Wittgenstein : la rime et la raison. Science, éthique et esthétique*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.

y a-t-il cinéma ? » consiste dès lors, selon le moment historique où la problématique est envisagée, à interroger le potentiel de cet art, à dégager le *medium* des habitudes qui orientaient jusqu'alors une visée bien définie. C'est certainement là une leçon précieuse de l'art moderne.

Le *medium*, en tant qu'idée, est distinct de la matière permettant l'expression, mais rien n'empêche qu'une caractéristique technique soit valorisée au détriment d'autres, laissées inaperçues. Ainsi se traduit le réalisme bazinien, le *punctum* barthésien ou les nombreuses autres conceptualisations qui ont valorisé un aspect du cinéma ; sa valence de *medium* photographique. Mais, plutôt que de voir là l'une de ses conditions de possibilité, il convient de comprendre comment ce que l'on pourrait appeler le *mode d'être d'un medium* devient, dans un contexte bien précis, la potentialité d'une pratique spécifique. Remarquer l'importance de la « nature photographique » n'est pas conférer au cinéma une essence ou l'associer à une règle constitutive, mais voir comment, avec certaines visées, la caractéristique d'un type d'images mise en valeur à l'intérieur d'une pratique se révèle. L'idée de *pratique* permet aussi de comprendre comment une technologie s'insère dans un environnement culturel par de complexes intrications. D'ailleurs, au cours de son évolution, à cause de variables historiques et de son caractère photographique, le cinéma s'est souvent posé comme l'opposé du théâtre, malgré une grande proximité sur d'autres plans. C'est ce que nous voulons maintenant explorer en prenant pour exemple la comédie romantique, un genre important du cinéma hollywoodien qui, ce sera pertinent pour notre propos, s'est constitué tout en étant en relation constante avec le théâtre qui l'a précédé.

Éléments de la comédie cinématographique

La comédie romantique hollywoodienne a été fort importante pour le cinéma et a certainement contribué à véhiculer ce que nous avons appelé sa *figure*. Ce genre émerge à partir du milieu des années trente. Il fait partie de l'héritage des pratiques cinématographiques au point qu'on peine, par exemple, à imaginer ce que serait la « nouvelle vague » française sans l'apport de ce type de comédies. C'est dans le travail de Stanley Cavell, plus particulièrement dans *Pursuits of Happiness*⁴⁴, que l'on en trouvera la caractérisation la plus détaillée. Cet ouvrage traite précisément du genre conçu comme figure. Il s'agit d'une tentative de mise en comparaison avec d'autres types de comédies cinématographiques ou théâtrales. Celle-ci révélera un visage de la comédie cinématographique hollywoodienne et fera voir en quoi la qualité de son humour est spécifique. Ce travail permettra aussi de constater comment certaines caractéristiques du mode d'être du cinéma peuvent devenir, dans ce contexte bien spécifique, un moyen du genre, qui, on le sait, finira par se cristalliser dans des règles bien strictes. Précisons que les travaux de Cavell se rapportent à un nombre limité de comédies, celles qu'il nommera les *comédies de remariage*. On pourrait affirmer qu'il s'agit là d'un sous-genre, mais nous dirons

44 Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage* [*Pursuits of Happiness : The Hollywood Comedy of Remarriage*], traduit de l'anglais par Christian Fournier et Sandra Laugier, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1993.

plutôt que ce travail *figural* révèle à quel point la comédie romantique, en général, participe à la force qu'a pu avoir le cinéma au temps de l'émergence du parlant.

Que la comédie comporte des histoires de mariage n'est pas nouveau. Il en est ainsi de l'Antiquité à nos jours. Ce thème n'a toutefois pas toujours eu la même signification. Élaborer le contexte approprié permettra de dégager ce que les comédies cinématographiques peuvent avoir de particulier. Disons d'abord qu'assimiler la comédie à une histoire qui comporte une fin heureuse est une pratique attestée au moins depuis l'époque de Geoffrey Chaucer. D'ailleurs, pour Northrop Frye, la comédie cinématographique hollywoodienne n'était qu'un pâle avatar du genre, auquel on aurait ajouté une étreinte finale⁴⁵. Cavell, loin de souscrire au cliché voulant que le cinéma américain préférerait le *happy ending*, nous invite à retourner voir la fin de ces films pour nuancer ce constat. Selon lui, la clôture des films étudiés est plutôt aphoristique. La fin de *Bringing Up Baby* d'Howard Hawks⁴⁶ consiste en un semblant d'étreinte incertaine ; celle de *The Awful Truth* de Leo McCarey⁴⁷, en un discours hésitant portant sur la capacité à se transformer ; celle d'*Adam's Rib* de George Cukor⁴⁸, en un accord temporaire concernant la cessation d'hostilités. Le genre transforme aussi la visée classique de certaines comédies, dont l'enjeu est la rencontre de la partenaire idéale, et qu'on résume souvent par l'expression « *boy meets girl* ». Dans les films que Cavell retient, les couples ne sont plus nécessairement jeunes et sont parfois déjà mariés. L'enjeu de la comédie est alors largement déplacé, de la question « ce jeune couple va-t-il se marier ? » à une autre : « Va-t-il se séparer ou divorcer⁴⁹ ? » On dit souvent, c'est un cliché, que le cinéma hollywoodien véhicule un rêve américain qu'on associe à la famille heureuse. Or, l'examen de la majorité des comédies montre l'absence d'enfants. Ces éléments importants nous permettront de distinguer la comédie de remariage de registres théâtraux parents.

Ainsi en est-il dans la comédie shakespearienne où le mariage final de jeunes protagonistes (*Much Ado About Nothing*, par exemple) est célébré par une communauté en liesse et devient une affaire d'intérêt public célébrée sur la place publique. Le rôle du mariage heureux dans cette pièce est de nous assurer que la vieille génération est capable de faire place aux désirs et aux aspirations de la nouvelle. À l'inverse, dans la tragédie qu'est *Romeo and Juliet*, la mort des deux jeunes nous dit à quel point la communauté est menacée lorsque l'opposition de deux familles empêche l'essor des amours de la jeune génération. La question de la fin heureuse est sans doute moins « y a-t-il une fin heureuse ? », mais davantage « comment cette fin heureuse se produit-elle dans tel ou tel récit ? » Dans les comédies shakespeariennes, la clôture est heureuse aussi bien pour la vieille génération que pour la plus jeune. Cette dernière est alors prête à prendre place dans la « grande

45 Northrop C. Frye, « The Argument of Comedy », dans *English Institute Essays*, édition établie par D. A. Robertson Jr., New York, Columbia University Press, 1949, p. 58-73.

46 Howard Hawks (réalis.), *Bringing Up Baby*, Los Angeles, RKO Pictures, 1938.

47 Leo McCarey (réalis.), *The Awful Truth*, Los Angeles, Columbia Pictures, 1937.

48 George Cukor (réalis.), *Adam's Rib*, Los Angeles, Metro-Goldwyn-Mayer, 1949.

49 Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, op. cit., p. 83.

chaîne des êtres », qui confère au mariage son caractère naturel et en fait une affaire de famille. En créant le contexte social approprié, la fille peut devenir femme et sera en mesure de devenir mère.

Ce dénouement, de même que la fin des comédies hollywoodiennes, est aussi différent de la conclusion du conte de fées classique, notamment de celle de *Cendrillon* de Perrault, qui se termine sur un amour fusionnel et sur le bonheur des amants qui durera « à tout jamais », et ce, dans plusieurs versions, celle de Disney comprise. C'est certainement en raison de la méprise entre ces deux formes d'aboutissements qu'on a conféré aux fins hollywoodiennes le caractère idéaliste qu'on leur reproche souvent. Mais les dernières scènes des comédies romantiques classiques n'ont rien d'un conte de fées.

La sociologue du mariage Irène Thiéry remarque comment on peut retracer, dans les récits, ce lent passage historique du mariage comme affaire réglée entre les familles au mariage d'amour (dont Rousseau fera la promotion), sorte de rêve conjugal qui accompagnera la création de l'union civile⁵⁰. On a souvent noté le côté paradoxal de celui-ci, puisqu'il mélange liberté et servitude. La liberté dans le choix du conjoint se double, par la perpétuité du lien, d'une forme de servitude. Ce sera le cas jusqu'à ce que survienne la possibilité du divorce (au début du XX^e siècle, en Amérique, le divorce se démocratise). S'il est vrai, comme l'écrit Rousseau dans *Émile*, qu'« en tout ce qui ne tient pas au sexe, la femme est homme⁵¹ », il n'en reste pas moins que la différence est perçue comme *incommensurable*⁵² et justifiée par une conception essentiellement biologique des genres. Cette différence se traduira, l'histoire est connue, par la dépendance de la femme à l'autorité de l'homme et par l'assignation de cette dernière à l'espace domestique, ce qui aura pour résultat de créer deux sphères séparées. L'hypocrisie de ce mariage bourgeois sera, d'ailleurs, une cible privilégiée de la comédie de mœurs anglaise et de la satire de boulevard français, qui, pourrait-on penser, prépare les mentalités à la possibilité du divorce. Les pièces que Feydeau écrit après 1908 sont, du reste, regroupées sous le titre *Du mariage au divorce*.

Le modèle du boulevard, qui culmine chez Feydeau, est bien connu. C'est la farce de l'adultère. Le comique de situation sur lequel repose le genre naît de l'interaction constante entre les sphères publiques et privées, entre ce qui est caché et ce qui est révélé, ce qui constituera une parodie du mariage bourgeois. Ce qu'on craint dans le boulevard, mais qui fait rire, c'est la découverte, progressive, faite tout au long de l'intrigue, de la vérité : l'adultère. « Ce qu'une femme ne sait pas ne peut lui faire de mal » pourrait y être le *motto*, qui traduit, en somme, le fait que l'adultère est conçu comme une solution, procurant la satisfaction sexuelle dans le mariage. La situation, ou l'imbroglie, qui suscite le comique est toujours issue d'une tension entre les deux univers, entrechoc que l'on retrouve aussi, sous un mode

50 Irène Thiéry, « L'énigme de l'égalité. Mariage et différence des sexes dans *À la recherche du bonheur* », dans Sandra Laugier et Marc Cerisuelo (dir.), *Stanley Cavell. Cinéma et philosophie*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 81-83.

51 Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou De l'éducation, Œuvres complètes I*, Paris, A. Belin, 1817, p. 362.

52 Thomas Laqueur, *La Fabrication du sexe*, Paris, Gallimard, 1990.

différent, dans la littérature américaine tout au long du XIX^e siècle⁵³. Le couple donne sur scène l'apparence d'un mariage heureux, mais à la maison, en l'absence de Madame, ou dans « l'hôtel du libre échange⁵⁴ » (en coulisses), les maris mettent de côté les règles sociales ou font en sorte qu'elles satisfassent leurs intérêts propres. Le boulevard est un jeu de façade et de coulisses, qui oppose constamment désirs et conventions⁵⁵, une forme où, comme le dit Cavell poétiquement, le jour ne peut toucher à la nuit et où le mariage comme institution n'est pas à même de satisfaire aux exigences intimes du couple, à moins qu'une porte de sortie n'ait été aménagée, donnant au vaudeville ses espaces. On pourrait aussi penser que l'adultère est un sujet comique dans la mesure où le lien marital est, au XIX^e siècle, encore associé à la pérennité. La découverte de la tromperie aura un poids plus grand selon que le divorce est possible ou non. Tout compte fait, la rencontre entre les désirs féminins et masculins est aussi impossible dans le mariage que la rencontre entre les coulisses et la scène. Selon Cavell, les comédies romantiques hollywoodiennes représentent, alors, la négation de la solution du boulevard, parce que, dans ces films, l'enjeu est de rendre possible l'intimité dans le mariage.

Tel que décrit par Cavell, le cinéma comique hollywoodien hérite largement de la tradition théâtrale : comme chez Shakespeare, on y retrouve une façon de *resentimentaliser* le mariage. La comédie johnsonnienne, elle, fait surtout la satire de classes sociales entières, ce qui se traduit par la mise en scène de personnages typés. Bien sûr, la comédie romantique hérite d'une panoplie importante de stéréotypes dérivés de la comédie de mœurs anglaise, mais de tels personnages sont toujours secondaires (ce qui caractérise la comédie cinématographique est que les individus auront des noms, et ne seront plus simplement monsieur Petypon et madame du même nom, mais Adam et Amanda). Selon Cavell, le genre trouve aussi l'un de ses

53 Dans Monika Elbert (dir.), *Separate Spheres No More : Gender Convergence in American Literature, 1830-1930*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2000, on montre comment cette contestation s'opère chez Ralph Waldo Emerson, Emily Dickinson, Melusina Fay Peirce, etc.

54 *L'Hôtel du libre échange* est le titre d'une pièce de Feydeau (1894), qui a été reprise au cinéma par Marcel Simon (1916), puis par Marc Allégret (1934).

55 En font foi les notes scénographiques extrêmement précises que l'on trouve au début des pièces de Feydeau, notamment dans la pièce jouée et parodiée dans le film *Nô* de Robert Lepage, *La Dame de chez Maxim* : « Le cabinet du docteur Petypon : Grande pièce confortablement mais sévèrement meublée. À droite premier plan, une fenêtre avec brise-bise et rideaux. Au deuxième plan, en pan coupé (ou *ad libitum*, fond droit, face au public), porte donnant sur le vestibule. À gauche deuxième plan (plan droit ou pan coupé *ad libitum*), porte donnant chez madame Petypon. Au fond, légèrement en sifflet, grande baie fermée par une double tapisserie glissant sur tringle et actionnée par des cordons de tirage manœuvrant de la coulisse, côté jardin. Cette baie ouvre sur la chambre à coucher de Petypon. Le mur de droite de cette chambre, contre lequel s'adosse un lit de milieu, forme avec le mur du côté droit de la baie un angle légèrement aigu, de telle sorte que le pied du lit affleure le ras des rideaux, alors que la tête s'en éloigne suffisamment pour laisser la place d'une chaise entre le lit et la baie. Celle-ci doit être assez grande pour que le lit soit en vue du public et qu'il y ait encore un espace de soixante-quinze centimètres entre le pied du lit et le côté gauche de la baie [...] » (Georges Feydeau, *La Dame de chez Maxim, Théâtre complet II*, texte établi, présenté et annoté par Henri Gidel, édition revue et mise à jour, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 719-930).

fondements dans *Une maison de poupée* de Henrik Ibsen en ce que les femmes des comédies cinématographiques n'hésitent pas, comme Nora, à quitter le foyer et à refuser une position assignée dans la sphère privée⁵⁶. La comédie cinématographique emprunte aussi de nombreux procédés au boulevard français, mais en renverse le propos. C'est donc dans un contexte socioculturel bien particulier, de même qu'en réaction aux formes comiques théâtrales qui l'ont précédé, que le potentiel du cinéma émerge progressivement. En même temps que ce dernier laisse apparaître l'un de ses visages dans ce genre de comédies, on pourra y voir se profiler une conception de l'art dramatique suggérant que le cinéma et le théâtre se constitueraient dans un contexte de compétition.

The Awful Truth s'ouvre sur une séquence où Jerry Warriner (Cary Grant), au gymnase, invite des amis à la maison. Il rapporte des oranges de Californie, cadeau destiné à faire croire à sa femme, Lucy (Irene Dunne), qu'il est allé en voyage (en Floride !), lui qui est resté à New York, mais qui est demeuré, c'est ce que le film donne à penser, bien sage et seul. Arrivé à la maison, en bonne compagnie, il se rend compte que son épouse n'y est pas. Il n'en faut pas plus pour que les amis jacassent et émettent, tour à tour, des hypothèses. Lucy arrive, accompagnée de son professeur de chant. Elle invente une histoire de bal et de panne de voiture. Jerry fait semblant d'y croire, mais, lorsque tout le monde est parti, annonce qu'il divorce. Nous semblons être en pleine farce de boulevard français. Le fait que *The Awful Truth* s'ouvre sur une scène qui est, au fond, pareille à la conclusion d'une comédie de boulevard typique indique que le but du film sera de trouver une issue différente à la problématique du mariage. Pour Cavell, cela signifie que « la possibilité de l'adultère ne permettra pas de découvrir la liberté dans le mariage. L'adultère devient ainsi inutilisable pour la comédie : soit il est hors sujet, soit il devient matière à mélodrame⁵⁷ ». Autrement dit, le nerf comique du vaudeville, c'est la découverte finale de la vérité, l'adultère, qui est redoutée parce que le mariage est resté un contrat perpétuel jusqu'au début du XX^e siècle. Dans le contexte des années trente et quarante, « cette vérité n'étant ni tragique, ni irréversible », c'est une condition que le rire approprié permettrait de traiter⁵⁸.

Ainsi, le reste du film *The Awful Truth*, plutôt que de culminer vers le dévoilement de la vérité en passant par la tentative, comique, de se dépêtrer dans les mensonges et les erreurs, consistera à montrer la réunion graduelle du couple principal. La force de la comédie romantique, sa candeur pourrait-on dire, se trouve dans la contestation des conventions théâtrales et sociales qui la précèdent et dans la négation du cynisme exprimé envers le mariage dans la comédie de mœurs et le théâtre de boulevard. Au cinéma, cela passe invariablement par la rencontre d'un second partenaire. Chaque membre du couple initial se choisira un amant respectif et c'est l'échec de cette nouvelle rencontre qui culminera vers la réunion du couple. Nous passons sous silence les détails, fort codifiés, concernant

56 Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, op. cit., p. 21.

57 *Ibid.*, p. 235.

58 *Ibid.*, p. 236.

la façon dont cette réunion se produit⁵⁹ pour mentionner simplement que le film montre l'histoire des efforts produits par le couple initial pour saper la réussite de ces seconds engagements respectifs. Dans ces efforts se trace alors une opposition entre le vaudeville théâtral, le *music-hall* et le cinéma.

D'abord, dans une boîte de nuit, Jerry, avec sa nouvelle amie Dixie Belle, fait la rencontre de Lucy, aussi accompagnée de son nouvel ami. Dixie fait un numéro de chant et de pantomime, dont le titre est *My Dreams Are Gone With the Wind*. Chaque fois que le titre revient dans le refrain, une soufflerie souterraine soulève de plus en plus la jupe flottante de la chanteuse, qui finit par renoncer à essayer de la rabattre. Le film met l'accent sur la difficulté qu'éprouve la comédienne à maîtriser la technologie scénique et sur le côté puéril de l'artifice théâtral. Lucy, qui venait de dire à Jerry que Dixie avait l'air d'une fille bien, non sans marquer une certaine surprise, se ravise et en profite pour se moquer de lui.



Le numéro de music-hall interprété par Dixie Belle dans The Awful Truth, en images

Le numéro est un cliché de *music-hall* (un genre de divertissement caractéristique du cinéma des premiers temps), attraction célèbre s'il en est, qui préfigure, d'ailleurs, la célèbre image de Marilyn Monroe. Dans cette séquence précise, la femme, la littérature féministe abonde sur le sujet, se donne davantage en pâture au spectacle qu'elle n'engage l'action du film proprement dit. Dans *The Awful Truth*, le *music-*

59 Dans une analyse dont la méthodologie est directement inspirée de celle de Propp, Kristine Brunovska Karnick fait un examen extrêmement détaillé du genre en termes de fonctions et de sphères d'action (voir Kristine Brunovska Karnick, « Commitment and Reaffirmation in Hollywood Romantic Comedy », dans Kristine Brunovska Karnick et Henry Jenkins [dir.], *Classical Hollywood Comedy*, New York, Routledge [AFI Film Readers], 1995, p. 123-146). Évidemment, une telle démarche est tout à fait sourde à la dimension figurale du genre.

ball est traité sur le mode parodique. Le numéro sera repris plus tard, encore une fois parodié par Lucy, qui insiste toujours plus sur la mécanique puérile de la représentation : « Si c'est ce genre de femme que tu veux », semble-t-elle dire, « je peux t'en donner ». Cette seconde parodie représente aussi un pivot du film en ce qu'elle marque l'instant où chaque époux décide de laisser tomber son amant pour se rendre, avec son conjoint, dans une maison de campagne (c'est là la dernière partie du film). Au cinéma, le numéro théâtral renforce la fausseté de la représentation. Par lui, l'art cinématographique expose sa critique du théâtre de l'époque et des conventions sur lesquelles il repose. Il affiche aussi la distance qu'il a prise par rapport à un cinéma qui l'a précédé, fondé sur l'attraction du *music-ball*.

Le vaudeville est repris dans le troisième quart du film. Jerry y rejoint Lucy pour qu'ils complètent le libelle de leur divorce. Au même moment, Armand, le professeur de chant de Lucy, lui rend visite, ce qui oblige le mari à se cacher dans la chambre. Cette visite est immédiatement suivie de celle de Ralph, le nouveau prétendant de la femme, et le professeur doit aussi se dissimuler dans la chambre. Jerry et Armand se retrouvent alors face à face. Un combat s'ensuit et se perpétue jusque dans le salon, où se trouve Ralph. Cette situation l'incitera immédiatement à rompre ses fiançailles avec Lucy. Voilà qui ressemble, encore une fois, au vaudeville le plus typique. Parce qu'à l'occasion de ce que Jerry appelle « cette farce des deux hommes dans la même chambre », il se montre expert [...] dans la mise en scène — à l'écran — du vaudeville⁶⁰, McCarey est en position de se distancier du boulevard français, comme le remarque Cavell. Mais encore une fois, alors qu'une telle situation clôt l'intrigue dans le boulevard, au cinéma, elle n'est qu'une étape vers la réconciliation finale. Dans le récit filmique, c'est d'ailleurs avec dépit que Jerry parle de cette « farce des deux hommes » comme pour indiquer que le véritable propos du film est ailleurs.

Bringing Up Baby de Hawks serait aussi impossible sans les comédiens rompus aux techniques du *music-ball* que sont Cary Grant et Katharine Hepburn. Dans le film, les comédiens chantent, dansent, ont le sens de la réplique rapide qui caractérise à la fois le genre de spectacle et le boulevard. Cavell remarque :

Mais si ce concept de farce est fondé, par exemple, sur certaines réussites du théâtre de boulevard français du XIX^e siècle, alors, comme dans d'autres cas, ce concept n'est pas défini pour le cinéma. [...] Je ne dirais pas non plus qu'Howard Hawks, ou certains de ses collaborateurs, aient été incapables de faire allusion dans le titre du film à la pièce de Feydeau, *On purge bébé* (allant jusqu'à proposer une traduction du titre à la Feydeau). Cela ne résoudrait rien, mais pourrait suggérer la direction de recherche que voici : Pourquoi, comment et par quoi une telle source est-elle mise à contribution dans ce film, puisque ni le traitement des dialogues, ni celui des personnages, de l'espace, ou des thèmes de la sexualité et du mariage ne sont ce qu'ils sont chez Feydeau ? [...] Une des directions de réponse possibles serait d'essayer de montrer que cette question détermine sa propre réponse, que *Bringing Up Baby* est ce qu'il est précisément parce qu'il nie la manière de Feydeau. Cela impliquerait sans doute une négation

60 Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, op. cit., p. 235.

ou une rédemption de la farce proprement dite (ou de cette catégorie de farce), c'est-à-dire une incorporation, ou un dépassement, de l'asservissement dans le mariage pour aboutir à une nouvelle sentimentalisation du mariage⁶¹.

Chez Feydeau, c'est l'homme qui est le plus souvent le partenaire actif. Dans la comédie de Hawks, les rôles ne sont plus clairs. Deleuze a remarqué comment le cinéma de ce réalisateur opère une transformation des espaces traditionnels. Chez lui, dit le philosophe :

[L]e dehors et le dedans deviennent donc extérieurs l'un à l'autre, ils entrent dans une relation purement linéaire qui rend possible une permutation fonctionnelle des opposés. [...] Si le dehors et le dedans sont de pures fonctions, le dedans peut prendre la fonction du dehors ; mais aussi la femme peut prendre la fonction de l'homme dans le rapport de séduction, et l'homme celle de la femme (« L'Impossible Monsieur Bébé »)⁶².

Le film ne pourrait être plus éloigné d'un Feydeau en ce que, pour David (Cary Grant), un savant entièrement absorbé par sa profession de paléontologue, il ne saurait être question d'adultère. D'ailleurs, la sexualité reste, dans *Bringing Up Baby*, entièrement latente. Plutôt que d'opposer les espaces privé et public, l'œuvre construit plutôt deux espaces parallèles, qui ne convergeront qu'à la fin. Cela convient bien à l'histoire des deux personnages qui, littéralement, cherchent à s'éviter. Faisant suite au prologue, toute la première partie du film consiste, au demeurant, en la mise en place de deux travellings parallèles, l'un suivant Susan, l'autre, David. On perd alors de vue qui est le partenaire actif. Tantôt David semble poursuivre Susan ; tantôt c'est le contraire. Cela crée un espace qu'on aurait du mal à imaginer au théâtre. C'est, encore, dans les limites d'une visée spécifique qu'une capacité du cinéma se révèle.

Le film le plus explicite du point de vue de cette confrontation des espaces privé et public, associé à la rivalité opposant féminin et masculin, est sans doute *Adam's Rib*. Celui-ci commence par un générique présenté sur un carton montrant une scène encadrée de rideaux, qui rappelle le théâtre de Guignol. Adam (Spencer Tracy), procureur de renom, accepte de représenter l'État lors du procès (une poursuite criminelle) de Doris Attinger (Judy Holliday), accusée de tentative de meurtre sur son mari volage. Sa femme, Amanda (Katharine Hepburn), accepte de défendre l'accusée parce que le seul fait que son mari ait décidé de plaider dans une telle cause est « la goutte d'eau qui a fait déborder [s]on vase de femme⁶³ ». C'est le début d'une querelle où la différence entre les sexes sera matière à discussion et où la Cour de justice deviendra le théâtre du mariage. Le procès sera ainsi à la fois une façon pour les époux de traîner leur propre mariage, leur intimité, en cour et une occasion de s'interroger sur les motifs pouvant amener une femme à tirer sur son mari, dans une union qualifiée de sordide. Comme le remarque Cavell :

61 *Ibid.*, p. 123-124.

62 Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 228. Rappelons que *L'Impossible Monsieur Bébé* est le titre de la version française de *Bringing Up Baby*.

63 George Cukor (réalis.), *Adam's Rib*, *op. cit.* Nous traduisons.

Adam a l'impression [...] que, si je puis dire, une des clauses du marché de leur mariage a été rompue — la clause qui disait à peu près que sa femme ne devait pas s'opposer à lui en public, professionnellement. [...] Ce qu'Amanda veut du monde et qu'elle n'a pas déjà en tant qu'avocate reconnue, c'est évidemment que le monde sache qu'au foyer elle est l'égale de son mari, égale en intimité et en autorité⁶⁴.

À travers ce film, le genre opère, comme toujours, la problématisation de l'opposition entre les sphères publique et privée, entre le masculin et le féminin. Dans le récit proprement dit, cela se traduit par le type d'espace que le cinéma se montre capable de créer, mais cela se répercute, bien sûr, dans la vie sociale en général.

Voilà qui est certes un trop rapide survol de la comédie et des trois films qui ont retenu notre attention, mais nous avons maintenant suffisamment d'éléments pour préciser le rapport que le *medium* entretient avec son mode d'être, la matière de son expression.

Figure du cinéma, figure du théâtre

Deux caractéristiques techniques semblent déterminantes dans la constitution de la figure de la comédie romantique cinématographique, qui a contribué, elle-même, à la formation de la figure du cinéma. Le son, graduellement maîtrisé par cet art, permettra le déploiement de dialogues ininterrompus, qui forment le « bruit » typique des comédies. Ici, le cinéma hérite largement du théâtre. Mais dire que le son *permet* est une façon d'inverser le problème. Il conviendrait plutôt d'affirmer que le genre, dont un élément important est la conversation, a conféré un usage à un élément technique auquel, du moins à son apparition, on n'a pas toujours été capable de trouver une utilisation.

De plus, s'il est vrai, comme on l'a suggéré, que le boulevard repose sur une dialectique très précise, articulant la scène et les coulisses, au cinéma, celles-ci n'existent pas. Par définition, elles sont, au théâtre, cachées à la vue. Au cinéma, le hors-champ est toujours potentiellement *dans* le champ. La dialectique qui caractérisait le boulevard français s'en trouve transformée. Comme nous l'avons vu, il reste, bien entendu, possible de reproduire au cinéma un espace similaire aux coulisses, mais, dans le contexte de la comédie romantique, le rapport entre ce qui est révélé publiquement et ce qui est caché n'est plus exactement pareil ; il se doit, même, d'être soumis à une transformation.

Comme le remarque Cavell :

[Une] œuvre éventuelle peut suivre une source de près ou pas, à tel ou tel endroit. Mais toutes les manières de suivre une source n'équivalent pas à une adaptation. Il faudra que le critique définisse au cas par cas ce rapport et l'intention qui la fonde⁶⁵.

Dans cette intention, cette visée, se révèle une potentialité du *medium* photographique.

64 Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, op. cit., p. 184.

65 *Ibid.*, p. 32.

The Awful Truth part de la prémisse du théâtre de boulevard (et mime la dialectique de son espace) pour finalement aborder un tout autre sujet. *Bringing Up Baby* n'oppose pas ce qui est révélé et ce qui est caché, le féminin et le masculin, mais met ces espaces en parallèle. Dans *Adam's Rib*, la caméra ne se contente pas de montrer la cour comme théâtre, mais aussi les petits clins d'œil que les avocats de la poursuite et de la défense se font entre eux, comme autant de petites remarques qu'ils s'adressent en aparté, en privé.

Une autre caractéristique de l'image photographique concerne, bien entendu, le jeu de l'acteur, ou le rapport du comédien à son rôle. On a vu qu'une caractéristique de la comédie de mœurs et du boulevard français est qu'ils visent la critique de types sociaux reconnus. Au contraire, les types, dans les comédies romantiques, seront surtout associés aux rôles secondaires. L'intrigue n'y est plus une charge contre une classe sociale entière, mais devient un problème entre deux individus. C'est l'émergence de la *star*, phénomène qui a sa contrepartie au théâtre certes, mais qui prendra toute son importance au cinéma. L'intention qu'ont les réalisateurs de comédies romantiques lorsqu'ils présentent des éléments du vaudeville est de les parodier. Par ce geste, le cinéma semble assumer sa capacité à privilégier la personne plutôt que le type conventionnel.

On a souvent posé la différence entre le théâtre et le cinéma en remarquant comment ce qui est accessoire dans le premier devient un objet du monde dans le second. Par exemple, on peut accepter qu'un bout de bâton tienne lieu d'épée sur scène, alors que ces choses sont différentes à l'écran. C'est une des raisons pour laquelle Bazin dit du cinéma qu'il est une *dramaturgie de la nature*⁶⁶. En somme, le théâtre décrit le monde en le symbolisant, en en proposant un diagramme qui respecte les rapports entre les choses, davantage que leur stricte apparence. Au cinéma, un objet peut être ou ne pas être symbolisé, c'est-à-dire qu'il peut prendre place dans l'ensemble des éléments importants d'un récit ou n'être là qu'en raison du hasard de la saisie photographique⁶⁷. Ce hasard, conféré au mouvement et à l'attitude, donne sa qualité au jeu de certains comédiens, et la *caméra* de certaines écoles cinématographiques va rapidement vouloir privilégier cette qualité. Certains réalisateurs, et c'est le cas des créateurs de comédies romantiques, ont tiré profit de cette capacité qu'a la nature photographique de l'image pour conférer un caractère d'improvisation aux récits. C'est dans un tel contexte, il nous semble, que le cinéma a si souvent cherché à se distinguer du théâtre, au point où la première chose qu'on enseignait aux aspirants réalisateurs, durant toute une époque, était que *le cinéma n'est pas du théâtre*. Aussi leur répétait-on qu'il fallait éviter le statisme du théâtre filmé, comme si une telle indication était limpide. On a remarqué, aussi, que le jeu exécuté devant la caméra est différent de celui que l'on voit sur scène. Alors qu'au théâtre, le comédien doit, pour ainsi dire, projeter son rôle, au cinéma, il est (c'est juste une image) projeté. De nombreux ouvrages ont d'ailleurs été consacrés à cette différence, qui jouera certainement un rôle dans la venue de l'Actors Studio

66 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit.

67 La « nouvelle vague » ou le néoréalisme italien ont fait école en valorisant ces moments surprenants.

et dans la transformation globale des méthodes de jeu qui s'instaure à partir des années cinquante. Mais il convient de rappeler que cette transformation touchera aussi bien le théâtre que le cinéma. Et plutôt que de voir là une dimension prescrite par le caractère photographique de l'image cinématographique, il faut, selon nous, voir comment l'épuisement de certaines conventions ouvre la porte à un type de jeu au théâtre. Un certain nombre d'éléments potentiels du cinéma ont été, à un moment donné de l'histoire des arts, valorisés pour donner naissance au résultat concret que sont les comédies romantiques.

Dans « *Style and Medium in the Moving Pictures* », Panofsky remarque comment le cinéma a hérité des types du théâtre qui l'ont précédé. Selon lui :

Les sentiers légitimes de l'évolution [du cinéma] furent ouverts, non en s'éloignant du caractère populaire des personnages des films primitifs, mais en le développant dans les limites de ses propres possibilités. Ces archétypes primordiaux de la production cinématographique de l'art populaire — succès et rétribution, sentiment, sensation, pornographie, et humour cru — pouvaient éclore en d'authentiques histoires, tragédies, romances, récits de crimes et d'aventures, et comédies, aussitôt qu'il fut réalisé qu'ils pouvaient être transfigurés — non par l'injection artificielle d'une valeur littéraire, mais par l'exploitation des possibilités uniques et spécifiques du nouveau *medium*⁶⁸.

Panofsky pose le problème à l'inverse du cheminement que nous avons suivi ici. Selon nous, le cinéma n'aurait pas tant découvert sa spécificité en s'éloignant des genres et des types du théâtre populaire, mais à un moment donné de l'histoire, on aurait perdu notre intérêt envers les types et les genres ayant assuré jusque-là un certain rapport au monde. La caméra cinématographique n'a pas découvert l'homme nu derrière le type ou la réalité derrière les conventions, mais elle a permis la constitution d'un nouveau type de personnage et de nouvelles conventions, mieux accordées à l'esprit du temps.

Ce qui se trame donc dans le genre de films sur lequel nous nous sommes appuyé est un visage émergent du cinéma, qui s'est façonné par opposition au théâtre et à ses conventions. On ne saurait dessiner définitivement les contours de cette figure, qui reste riche d'éléments potentiels. On peut bien dire que le cinéma est le *medium* par excellence du XX^e siècle. Mais plutôt que de voir en cela la conquête graduelle d'une technique, qui consiste à produire des récits avec des images photographiques en mouvement, nous pensons qu'il faut discerner là un déplacement. Or, celui-ci trouve son fondement dans de multiples micro-transformations socioculturelles. Elles comprennent, c'est ce que nous enseigne

68 Nous traduisons ici Erwin Panofsky, « *Style and Medium in the Moving Pictures* », dans Daniel Talbot (dir.), *Film*, New York, Simon and Shuster, 1959, p. 18 : « *The legitimate paths of evolution were opened, not by running away from the folk art character of the primitive film but by developing it within the limits of its own possibilities. Those primordial archetypes of film productions on the folk art level — success or retribution, sentiment, sensation, pornography, and crude humour — could blossom forth into genuine history, tragedy and romance, crime and adventure, and comedy, as soon as it was realized that they could be transfigured — not by an artificial injection of literary values but by the exploitation of the unique and specific possibilities of the new medium.* »

la comédie romantique, le changement de notre attitude vis-à-vis du couple, la variation du rapport entre le masculin et le féminin, mais aussi la redéfinition de deux sphères, ou de deux espaces, qui structuraient jusque-là notre rapport au monde. Ce sont ces nouvelles visées qui ont fait en sorte que l'on a trouvé dans le cinéma un *medium*, un moyen d'atteindre une réalité transformée.

Le potentiel de la comédie romantique s'est cristallisé dans les règles extrêmement précises d'une pratique qui existe encore aujourd'hui. Certainement, le romantisme du couple, nouveau à l'époque, ne suscite plus aujourd'hui la même conviction qui fut celle que l'on éprouvait dans les années quarante ; et l'on peut avoir l'impression que le genre s'est figé en devenant la recette d'un divertissement de masse. C'est une question qui, on l'imagine, reste ouverte.

Conclusion avec l'exemple de *Nô*

Nous avons vu, avec Cavell, que l'établissement des caractéristiques d'un *medium* passe par un geste critique. Pour clore notre propos, nous voulons maintenant exemplifier cette assertion. L'œuvre québécoise *Nô*⁶⁹ de Robert Lepage reste un cas intéressant pour conclure, car elle reprend plusieurs éléments de la comédie romantique hollywoodienne.

À l'Exposition universelle d'Osaka, une troupe québécoise est invitée à jouer la pièce de boulevard française *La Dame de chez Maxim*, de Feydeau. Celle-ci semble remporter un grand succès auprès du public japonais. Sophie fait partie de la distribution, alors que son conjoint, Michel, est resté à Montréal, qui est plongé en pleine crise d'Octobre. La comédienne tente à plusieurs reprises de joindre Michel par téléphone pour lui annoncer qu'elle est enceinte, tout en essayant de repousser les avances, pressantes, de son compagnon de scène, de jouer dans la pièce et de survivre à un souper embarrassant, passé en compagnie de l'attaché culturel du Canada et de son épouse. Michel est un membre du Front de libération du Québec. Il prépare une bombe. Celle-ci explosera au mauvais moment parce que son réveil, qui doit aussi servir de détonateur, est ajusté à l'heure du Japon et permet au personnage d'être en contact avec Sophie. De son côté, elle considère l'avortement, s'interroge sur la solidité de son union avec Michel ; et l'on se questionne aussi sur la solidité de l'affiliation du Québec et du Canada, dans une mise en parallèle qui est typique de la tradition de la comédie romantique⁷⁰. Le texte de Feydeau fait l'objet d'une traduction simultanée par Hanako, l'amie aveugle de Sophie. Comme souvent dans les fictions, la non-voyante est la seule qui semble voir clair dans les choses de l'amour. La Japonaise a une relation harmonieuse et projette de se marier. Après une représentation, la troupe reçoit la visite de Walter, délégué officiel du Québec, qui doit féliciter ses compatriotes. Sophie a une aventure avec lui. À son retour à Montréal, elle fait une fausse couche. L'épilogue nous montre Sophie et

69 Robert Lepage (réalis.), *Nô*, Montréal, In Extremis Images, 1998.

70 C'est la trame que met aussi en place *Philadelphia Story*, de George Cukor, qui met en parallèle l'accord dans un couple de Philadelphie et l'union dans la Constitution américaine (George Cukor [réalis.], *Philadelphia Story*, Los Angeles, Metro-Goldwyn-Mayer, 1940).

Michel, toujours conjoints, regardant, à la télévision, les résultats du référendum de 1980. En politique comme en couple, c'est toujours moitié-moitié.

Le récit consiste dans la mise en parallèle des trois couples, de trois qualités de relations, mais aussi du cinéma et de deux formes de théâtre (le *nô*, forme stylisée s'il en est, où un comédien peut jouer un personnage du sexe opposé, et le boulevard, forme tout aussi stylisée, où la frontière entre les sexes ne pourrait être plus imperméable). À la pièce de boulevard jouée sur scène fait écho la relation entre Walter et Patricia, sa femme, qui ne cesse de bavarder de façon exaspérante. La relation du couple singe le mariage bourgeois que l'on retrouve chez Feydeau et qui mélange insatisfaction et rêve d'adultère. Au début du film, un photomaton tient d'ailleurs le rôle des coulisses chez Feydeau. Walter, alors que sa femme attend à l'extérieur, y rêve d'une volupté vécue avec une jeune femme, volupté qui est manifestement impossible dans son propre mariage.

Dans un moment particulièrement intéressant et *intermédiaire* du film, on assiste à la représentation de la pièce. Il s'agit d'une scène typique du théâtre de boulevard, où, lorsque Madame rentre à la maison, on cache la soubrette dans le placard. La caméra nous donne accès à l'espace scénique, aux spectateurs japonais qui regardent la pièce, à la cabine de traduction simultanée où Hanako fait son travail. À un moment, lorsque la domestique est dans la penderie, la caméra nous offre une vue sur Sophie, qui se trouve dans les coulisses, triste comme la buveuse d'absinthe de Degas, alors qu'on entend le rire du public. Voilà ce qu'on pourrait identifier avec une capacité typique de la caméra cinématographique. Elle nous permet de découvrir ce qui se passe en coulisses. Au cinéma, on peut avoir accès aux coulisses sans que la représentation ne cesse d'être. Ce qu'on va trouver, toutefois, n'est pas ce qu'on imagine au théâtre, l'assouvissement de la volupté, mais le dépit d'être pris dans des conventions qu'on ne désire plus.



Sophie en coulisses dans Nô

Ainsi, le film de Lepage utilise l'un des potentiels du cinéma qui a fait la caractéristique des comédies romantiques de l'âge d'or de la romance hollywoodienne. Il est vrai que nous ne sommes plus en 1940 et que nous nous sommes habitués à un genre qui n'assure plus le même rapport au monde que celui qu'il a pu garantir à l'âge d'or d'Hollywood. Nous nous sommes aussi habitués aux effets d'improvisation et de hasard qui ont été des éléments recherchés par la caméra dans de nombreuses écoles cinématographiques.

Robert Lévesque, dans un compte rendu acerbe, reproche à Lepage de ne pas avoir fait, avec *Nô*, comme Buñuel avec *Le Charme discret de la bourgeoisie*, soit montrer une dinde en carton dans le film (et non dans la pièce). Cela aurait pu donner lieu, selon Lévesque, à une étude plus profonde des relations existant entre le théâtre et le cinéma⁷¹. Est-ce là souligner la bidimensionnalité de l'image cinématographique ou bien une façon de dire que la réalité peut aussi être théâtrale ? Mais le film commente aussi l'artificialité des conventions, non seulement dans l'exemple que nous venons de donner, mais aussi lorsque Sophie, presque par dépit, a une aventure avec Walter et que la chambre se transforme soudain en décor de théâtre. Il est sans doute vrai que la séquence onirique n'a pas la charge surréaliste du film de Buñuel. Peut-être Lévesque a-t-il raison ? Pour le décider, il faudrait certainement que sa critique soit plus étoffée. De notre point de vue, à la lumière de l'enseignement tiré de la comédie romantique, ce qu'on pourrait reprocher au film de Lepage est l'absence de véritable relation entre Michel et Sophie. Aucune discussion entre eux, aucun autre rapport ne semble expliquer la réconciliation finale. Rien ne justifie une fin, disons, heureuse. L'impression est plutôt que la réunion est artificielle, conventionnelle. Sophie et Michel aussi semblent s'unir par dépit (mais peut-être est-ce justement là une métaphore politique ?). Si cela est vrai, peut-être est-ce parce que le film a perdu ses liens avec cette tradition qui le rend, lui-même, possible ? Peut-être n'est-elle plus possible aujourd'hui et doit-elle se réinventer ?

Cette analyse ne découle pas d'une étude de l'adaptation des *Sept Branches de la rivière Ota*⁷² (d'où le film tire sa matière première), ni d'un examen de l'adaptation télévisuelle qui en a été faite⁷³, ni d'une analyse qui aurait pu prendre pour objet les quatre adaptations cinématographiques qui ont été tirées de la pièce de Feydeau⁷⁴.

71 Robert Lévesque, « Osaka, mon navet », *24 images*, n° 93-94 (automne 1998), p. 89 (voir aussi, au besoin, Luis Buñuel [réalis.], *Le Charme discret de la bourgeoisie*, Paris, Greenwich Film Productions, 1972). Dans l'ensemble, toutefois, l'hostilité de la charge qui est déployée dans cet article contre le film et son réalisateur invalide le propos de Lévesque et ne constitue pas vraiment ce qu'on peut reconnaître comme une véritable critique.

72 Ex Machina, *Les Sept Branches de la rivière Ota*, mis en scène par Robert Lepage, présenté pour la première fois en 1994 à la Caserne, à Québec. *Nô* découle, en effet, d'une adaptation de ce texte.

73 Francis Leclerc (réalis.), *Les Sept Branches de la rivière Ota*, adaptation télévisuelle de la pièce, scénario de Robert Lepage et de Francis Leclerc, Montréal, In Extremis Images, 1998.

74 Émile Chautard (réalis.), *La Dame de chez Maxim*, France, Acad, 1912 ; Amleto Palermi (réalis.), *La dama de Chez Maxim's*, Italie, Rinascimento Films, 1923 ; Alexander Korda (réalis.), *La Dame de chez Maxim's*, France, Productions Korda, 1933 ; Marcel Aboulker (réalis.), *La Dame de chez Maxim*, France, M.A.I.C. / S.N.E.G., 1950.

Néanmoins, l'exemple montre à quel point la spécificité d'un *medium* ne peut se définir qu'à partir du simple examen de ses moyens techniques ou de ce que l'on conçoit, par avance, comme la matière permettant l'expression spécifique de ce *medium*. Découvrir un moyen d'expression ne peut se faire sans un geste critique, qui cherche à resituer la manifestation d'un art dans l'ensemble de sa tradition. Cela doit se faire, le plus souvent, au cas par cas ; ou, à tout le moins, un théoricien ou un historien ne peuvent qu'établir une sorte de cartographie des possibles en rappelant les limites de chaque type d'arguments. *Nô* compte-t-il comme un bon coup dans le jeu de langage qu'est le cinéma ? Qu'est la tradition de la comédie ? Qu'est-ce que le cinéma ? Quand *est-il* ? C'est là ce qu'un geste critique doit découvrir et redécouvrir. On a vu que la question débordé le simple domaine de la matière et des règles historiquement associées à un *medium* donné, mais qu'elle s'enracine aussi dans le social. C'est ce que Duchamp, notamment, avait découvert : un urinoir peut devenir une manifestation de l'art s'il rencontre un monde dans lequel il compte comme tel.

La façon dont nous avons ici conçu le *medium*, et le détour historique qui nous a conduit à traiter de la comédie romantique, simplifient et complexifient à la fois la question de l'adaptation du théâtre au cinéma. Ils la rendent plus simple en ce qu'ils nous débarrassent des diktats d'une époque au cours de laquelle on discourait sur l'adaptation en adoptant un point de vue tout fait sur ce que doivent être un *medium* ou un genre — la figure, conçue comme visée potentielle d'un art, dépasse la stricte question des règles de composition ; ils la complexifient en ce que le rapport entre une source et son adaptation, s'il ne suit plus un sentier battu, passe par un dédale de parenté.

Lars von Trier, dans *Dogville*, décide de mettre une histoire en scène dans un décor stylisé, qui évoque le théâtre. Dans le contexte d'un film qui nous montre ce que peut être la dictature d'une communauté, le choix du réalisateur rend bien ce que le caractère statique des conventions qui règlent la vie en société a parfois de terrible. La stylisation du décor devient un moyen du cinématographe. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas de règles. Un réalisateur peut travailler en suivant certaines ou en envisageant le cinéma comme un potentiel. Cependant, ce qui compte comme un bon coup dans les jeux de langage que sont le cinéma ou le théâtre n'est pas déterminé nécessairement par le mode d'être, ou la matière, du mode d'expression, mais exige la démonstration qu'un film s'insère dans l'histoire de son art et est donc la poursuite d'un héritage spécifique.

On remarque de plus en plus aujourd'hui comment le cinéma, disposant de possibilités techniques offertes par l'image de synthèse, se tourne vers la création de mondes imaginés de toutes pièces. Peut-être alors que ce qui était réputé théâtral, la saisie de la réalité par l'intermédiaire d'un rapport symbolique qui lie les objets entre eux et avec les personnages, devient un moyen proprement cinématographique ? On s'est, bien sûr, habitué à ce qui fut la nouveauté de l'image cinématographique, qui permettait de capter le vent dans les feuilles, le mouvement si dynamique de la roue en mouvement, la qualité d'improvisation du jeu d'Irene Dunne ou de Katharine Hepburn, les moments imprévus du néoréalisme italien ou de la « nouvelle vague », et qui a contribué à déplacer les conventions relatives à la représentation du réel. L'image issue de l'impression physico-chimique de la pellicule n'a certainement

plus la même valeur qu'elle a pu avoir, dans un tout autre contexte, pour Bazin, Barthes et de nombreux autres, qui ont fait de ce procédé l'icône de la modernité.

Il ne faut toutefois pas négliger le phénomène de relocalisation des *media*. Les plateformes numériques regorgent de petits bouts d'images en mouvement, captées avec des téléphones ou des caméras photographiques, maintenant presque toutes munies d'une fonction permettant l'image en mouvement. Avec ces outils, on peut recréer l'effet même de ces fragments en une bobine, qui ont ravi les audiences d'un cinéma passé. Introduits dans un contexte de diffusion numérique et dans un environnement d'échange et de conversation, ceux-ci se trouvent maintenant réinventés. La pièce de théâtre captée avec un téléphone cellulaire et diffusée sur un forum de discussion est-elle toujours théâtre ?

Une chose me semble toutefois probante. On ne peut découvrir les nouveaux *media* ou redécouvrir les anciens simplement en regardant les capacités matérielles d'une technologie. Discuter d'adaptation associant cinéma et théâtre en se fondant uniquement sur la matière de leur expression est insuffisant. Il faut penser au cinéma ou au théâtre en reconnaissant que la formation d'un concept commun marque la limite de l'empirique, c'est-à-dire le point où nous devons décider aussi bien ce que nous sommes que ce que sont les choses.

Références

- ACLAND, Charles R. et Haidee WASSON (dir.), *Useful Cinema*, Durham, Duke University Press, 2011.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma / Gallimard / Éditions du Seuil, 1980.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1990 [1958].
- BOLTER, Jay David et Richard GRUSIN, *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge, The MIT Press, 2000.
- BOUVERESSE, Jacques, *Wittgenstein : la rime et la raison. Science, éthique et esthétique*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.
- BRUNOVSKA KARNICK, Kristine et Henry JENKINS (dir.) *Classical Hollywood Comedy*, New York, Routledge (AFI Film Readers), 1995.
- CARROLL, Noël, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- CASETTI, Francesco, « Back to the Motherland : The Film Theatre in the Postmedia Age », *Screen*, vol. 52, n° 1 (2011), p. 1-12.
- CAVELL, Stanley, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie de remariage [Pursuits of Happiness : The Hollywood Comedy of Remarriage]*, traduit de l'anglais par Christian Fournier et Sandra Laugier, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1993.
- , *The World Viewed : Reflections on the Ontology of Film*, édition augmentée, Cambridge / Londres, Harvard University Press, 1971.
- CHATEAU, Dominique, *Philosophie d'un art moderne : le cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- CUKOR, George (réalis.), *Adam's Rib*, Los Angeles, Metro-Goldwyn-Mayer, 1949.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit (Critique), 1983.
- ELBERT, Monika (dir.), *Separate Spheres No More : Gender Convergence in American Literature, 1830-1930*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2000.
- ELLESTRÖM, Lars (dir.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.
- FEYDEAU, Georges, *Théâtre complet*, texte établi, présenté et annoté par Henri Gidel, édition revue et mise à jour, Paris, Classiques Garnier, 2011, t. 2.
- FRIED, Michael, *Art and Objecthood*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.
- FRYE, Northrop C., « The Argument of Comedy », dans *English Institute Essays*, édition établie par D. A. Robertson Jr., New York, Columbia University Press, 1949, p. 58-73.
- GAUDREULT, André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.
- GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- GERVAIS, Bertrand, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire*, Montréal, Le Quartanier (Erres Essais), 2007, t. 1.
- GOODMAN, Nelson, *Manières de faire des mondes [Ways of Worldmaking]*, traduit de l'anglais par Marie-Dominique Popelard, Paris, Gallimard, 1992.

- GREENBERG, Clement, « Towards a Newer Laocoon », dans *The Collected Essays and Criticism I. Perceptions and Judgments, 1939-1944*, édition établie par John O'Brian, Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 23-38.
- HACKING, Ian, « *Les Mots et les Choses, Forty Years On* » [partiellement en ligne], conférence prononcée à l'Université Columbia le 6 octobre 2005 [<http://docs9.chomikuj.pl/1782323875,PL,0,0,Hacking-Ian---Les-Mots-et-les-chose-Forty-years-on.pdf>].
- , *The Social Construction of What ?*, Cambridge, Harvard University Press, 1999.
- HACKING, Ian et Michel DUFOUR, *L'Ouverture au probable*, Paris, Armand Colin, 2004.
- HAWKS, Howard (réalis.), *Bringing Up Baby*, Los Angeles, RKO Pictures, 1938.
- LAQUEUR, Thomas, *La Fabrication du sexe*, Paris, Gallimard, 1990.
- LEFEBVRE, Martin, *Psycho. De la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- LEPAGE, Robert (réalis.), *Nô*, Montréal, In Extremis Images, 1998.
- LÉVESQUE, Robert, « Osaka, mon navet », *24 images*, n° 93-94 (automne 1998), p. 88-89.
- LYOTARD, Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.
- METZ, Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971.
- MCCAREY, Leo (réalis.), *The Awful Truth*, Los Angeles, Columbia Pictures, 1937.
- MCLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1972.
- PANOFKY, Erwin, « Style and Medium in the Moving Pictures », dans Daniel TALBOT (dir.), *Film*, New York, Simon and Shuster, 1959, p. 15-32.
- PEIRCE, Charles Sanders, *Collected Papers*, édition établie par Charles Hartshorne et Paul Weiss [et par Arthur Burks, vol. 7-8, 1958], Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1958-1966 [1931-1935], vol. 1-6 ; édition électronique : Charlottesville, IntelLex, 1994.
- , *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings II (1893-1913)*, édition établie par Peirce Edition Project, Bloomington / Indianapolis, Indiana University Press, 1998.
- PÉREZ, Gilberto, *The Material Ghost : Films and Their Medium*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques, « Ce que "medium" peut vouloir dire : l'exemple de la photographie » [en ligne], *Appareil*, n° 1 (2008) [<http://appareil.revues.org/135>].
- RODOWICK, David Norman, « An Elegy for Theory », *October*, n° 122 (automne 2007), p. 91-109.
- , *Reading the Figural, or, Philosophy After the New Media*, Durham, Duke University Press, 2001.
- , *The Virtual Life of Film*, Cambridge, Harvard University Press, 2007.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Émile ou De l'éducation, Œuvres complètes I*, Paris, A. Belin, 1817.
- SHAPIRO, Gary, *Earthwards : Robert Smithson and Art After Babel*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- THÉRY, Irène, « L'énigme de l'égalité. Mariage et différence des sexes dans *À la recherche du bonheur* », dans Sandra LAUGIER et Marc CERISUELO (dir.), *Stanley Cavell. Cinéma et philosophie*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 67-93.
- TURVEY, Malcolm, « Medium-specificity Defended » [en ligne], conférence donnée à l'Université Concordia, 9 avril 2013 [<http://arthemis-cinema.ca/en/content/malcom-turveys-talk>].
- VANOYE, Francis, *Récit écrit. Récit filmique*, Paris, Armand Colin (Cinéma), 2005.

WALLENSTEIN, Sven-Olov, « Space, Time, and the Arts : Rewriting the Laocoon » [en ligne], *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 2 (2010) [<http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/2155/5310>].

WITTGENSTEIN, Ludwig, *De la certitude*, traduit de l'allemand par Jacques Fauve, Paris, Gallimard (Tel), 1976.

———, *Recherches philosophiques*, traduit de l'allemand par Élisabeth Rigal *et al.*, Paris, Gallimard, 2005.



Dogville : un récit en adaptation

LUCIE ROY

*Les savoirs et les arts sont toujours appareillés
selon des dispositifs techniques époquaux.
Au principe de l'appareil, il y a la fonction
de « rendre pareil », d'« apparier » :
de comparer ce qui jusqu'alors était hétérogène.*

Jean-Louis Déotte¹

L'« ouvragement » ou la matérialité

Le film *Dogville*² de Lars von Trier (2003) n'est pas le produit d'une adaptation. Il n'a pas été soumis à un ensemble de procédés qui aurait impliqué la réécriture d'un texte dramatique en vue de sa migration vers un support différent de celui d'origine, vers un film ou vers la scène réputée faire plus ou moins partie de la même famille poétique. *Dogville* n'est pas même issu d'un texte dramatique, mais d'un scénario écrit par Lars von Trier. Il participe d'un procès d'adaptation en ce qu'il *adopte* plus d'un régime et en *adapte* les contours, pour les « apparier » ou pour les différencier. Chaque régime affiche à sa manière sa matérialité (son support) et sa médialité³ (son processus de production et de réception). *Dogville* fait appel à un régime théâtral dans la mesure où un espace scénique schématique et minimaliste est construit, qui, c'est le cas de le dire, *tient lieu* d'espace diégétique, et à un régime filmique puisque des points de vue interviennent tout au long du récit qui servent de marqueurs aux actions. Semblable à un canevas, l'espace scénique est aménagé à l'aide de lignes blanches dessinées sur le sol. Elles tracent les frontières entre les différents immeubles ou, comme le film le dit, entre les « cabanons » où se situent les actions. Le plan d'ouverture du film présente cet espace scénique sous la forme d'une carte, mais vivante, car des personnages bougent en ces lieux. La caméra, située en hauteur, les donne à voir et s'en approche, tandis qu'une voix *off* annonce le recours à un prologue et à neuf chapitres qui forment le récit. Cette voix, dont on reconnaîtra sans peine l'inspiration littéraire et sa familière application

1 Jean-Louis Déotte, *Qu'est-ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 18.

2 Lars von Trier (réalis.), *Dogville*, Hvidovre, Zentropa Entertainment, 2003.

3 Le terme « médialité » est associé au média et à ses implications communicationnelles. Ces dernières dépendent des supports utilisés.

au cinéma, fournit des explications sur le passé et sur les pensées des personnages. Voilà qui signe le caractère « adaptant » du film et affiche la couture scénaristique en train de se faire.



*Prologue : Où on découvre la ville et ses habitants*⁴

Une scène à l'italienne aurait difficilement pu présenter cette ville minière des Rocheuses en la donnant à voir ainsi, à plat et en surplomb. Les lignes tracées au sol participent d'un procédé de figuration qui se substitue à un autre, plus ancien, qui privilégie l'emploi de décors réputés réalistes. L'espace scénique est, comme il a été dit, assez dénudé, mais il comprend des objets qui servent d'indicateurs quant aux rôles et fonctions des personnages que l'œuvre met littéralement en scène ; il comporte, ainsi, *plein* de signes qui se présentent comme des images représentatives des personnages. Prétendre que la scène est vide témoignerait d'une insistance à ne considérer que les décors ou les accessoires qui agissent sur un mode mimétique et constituent des simulacres par rapport à certaines des réalités représentées par le récit. Julien Milly note, à propos de la vacuité supposée de la scène ou du plateau que « [l]'interprète, à qui il est offert d'appréhender le lieu dans son entièreté, est confronté d'autant plus violemment au vide qui entoure Dogville qu'aucun regard ne peut vraiment parcourir le fond scénique⁵ [...] ». Mais on pourrait envisager cela autrement et comprendre que, signifié par l'emploi du blanc ou du noir, soit du jour ou du soir et de la nuit, le vide qui entoure la scène est justement ce qui permet par contraste d'indiquer la présence d'objets ou de personnages aux moments opportuns.

4 « Film review : *Dogville* (2003) » [en ligne], *Movies and Songs 365* [http://moviesandsongs365.blogspot.ca/2012/07/film-review-dogville-2003.html].

5 Julien Milly, « D'une écriture, sa réflexion : "Dogville" (Lars von Trier) », *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 2 (mai 2009), p. 243-244.



Chapitre IX : Dans lequel Dogville reçoit la visite attendue depuis longtemps et où le film s'achève⁶

L'encyclopédie du spectateur de théâtre admet, depuis nombre d'années, des pratiques théâtrales plus propres à favoriser l'image, soit des scènes plus métaphoriques ou métonymiques que mimétiques, qui, de fait, *font* image. Elle inclut également des écrans qui, en les accueillant, ajoutent un surplus imaginaire à l'espace scénique et à l'œuvre dramatique. Si ce genre d'« ouvrage⁷ » semble relativement familier au théâtre, il est plutôt exceptionnel au cinéma. Habituellement, l'ouvrage ou les interventions qui y sont faites favorisent la création d'univers réalistes. Les œuvres tournées dans des studios et qui le donnent à voir sont, en effet, plutôt rares. Depuis que les technologies numériques ont été mises au service de la production cinématographique, plusieurs réalisateurs ont, toutefois, tiré profit du tournage dans un studio muni d'écrans verts et des incrustations que ce dispositif rend possibles. Si celles-ci autorisent le rappel à l'écran de lieux lointains ou imaginaires, le plus souvent associés à la science-fiction, si certains films ont gagné en mobilité depuis que les techniques de capture de mouvement ont été inventées, rares sont ceux qui ont été entièrement tournés en studio, comme c'est en partie le cas de *Dogville*. Ce dernier est ainsi associé à cet appareillage contemporain qu'est le studio et promis à un ouvrage du même espace. À partir de l'ouvrage scénique que le plan d'entrée inaugure, le film est soumis à l'interaction d'au moins deux régimes (scénique et filmique). Pour cette raison, il se présente comme étant *en* adaptation. L'emploi de la préposition « en » marque ici la relation dynamique

6 « Film review : *Dogville* (2003) » [en ligne], *art. cit.*

7 L'« ouvrage » est l'opération par laquelle les supports ou les dispositifs subissent des interventions ou se voient attribuer des formes qui participent d'un projet d'écriture. Il s'agit littéralement de les mettre à l'ouvrage, de les ouvrager.

qui reste à l'œuvre dans le film et qui se présente précisément de cette manière. Si le terme « régime » évoque l'idée d'indexation des signes, le mot « dispositif », sur lequel notre attention se portera, renvoie, quant à lui, aux supports grâce auxquels des signes s'inscrivent dans une œuvre et sont, insistons-y, susceptibles d'interagir ou de communiquer. Cela étant, la matérialité des deux régimes, théâtral et filmique, se trouve exhibée.

L'ouvragement ou la médialité

Si, par rapport à la scène, le comédien est soumis à une autre *semiosis*, le spectateur est, quant à lui, soumis à une autre médialité. Devenue filmique, la réception ne se fait plus sur le mode présentiel comme au théâtre. Elle est déplacée dans l'espace et décalée dans le temps. Elle ne dépend pas d'une unité de point de vue, dont l'usage était habituel à une certaine époque ou qui est privilégié lorsqu'il s'agit d'archiver une représentation théâtrale. La réception cinématographique se fait plutôt grâce à une diversité de points de vue qui interviennent tout au long du récit. Il arrive que certains d'entre eux anticipent l'action, au lieu de suivre exactement les déplacements des personnages, par exemple lorsqu'un son attire l'attention de ce qu'on appellera ici le « scripteur⁸ ». Les cadrages très ou trop serrés donnant à voir les visages des personnages lorsqu'ils parlent, les passages rapides de l'un à l'autre, de même que les zooms improvisés, sont autant de manières d'évoquer le direct, voire les réactions du scripteur à l'endroit des personnages et des actions auxquelles ils se livrent. La diversité des points de vue, ou, autrement dit, le chapelet des configurations perceptives auquel elle donne lieu, impose des états intérieurs à ce qui, au théâtre, se conçoit dans l'extériorité. Il est aisé d'imaginer qu'au moment de veiller au montage des décors et, plus largement, au montage scénique qui mobilise des procédés de mise en scène, scénographe et metteur en scène vérifient l'efficacité de l'ensemble selon les différents points de vue qu'auront les spectateurs quand viendra le temps de prendre place dans la salle. Mais dans le cas précis de *Dogville*, un appareillage filmique s'ajoute à l'appareil scénique. Pour nombre d'analystes, cet appareillage et cet appareil aux modalités de fonctionnement distinctes seraient aussitôt associés à la phénoménologie.

Étant plus inspiré par la phénoménologie étudiée par certains philosophes que par les modalités de fonctionnement des appareils, Deleuze décrit les états de perception et de conscience dont dépendent les images du film⁹. Le plan mobilise une perception qui, générant des points de vue, charge l'image d'un état de conscience et participe, dès lors, à la signification de l'ensemble, soit du récit. Le

8 Le terme « scripteur » se rapporte, en gros, à l'énonciation. Cette dernière est assortie aux interventions des caméraman, preneur de son, scénariste et réalisateur. Ce terme a surtout le mérite d'évoquer l'idée d'écriture et son rapport de dépendance avec le support et la phénoménologie (selon, ici, l'acception philosophique de cette notion). L'idée d'écriture a été abondamment discutée dans le cadre de nos travaux, en particulier dans l'ouvrage *Petite phénoménologie de l'écriture filmique*, Québec / Paris, Nota bene / Méridiens Klincksieck, 1999.

9 Voir, à ce propos, les ouvrages qu'il a signés et qui ont pour titre *Cinéma 1. L'image-mouvement* et *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1983 et 1985.

plan se déploie ainsi *dans* et *par* le montage. Chacun des plans en appelle, en effet, un autre qui le suit ou qui le précède. Partant de ce principe, il serait préférable de songer à des configurations perceptives, plutôt qu'à des points de vue, car elles ont pour avantage de rappeler invariablement le support temporel, le déroulement séquentiel du film, le système du récit.

Le phénomène évoqué concerne, somme toute, l'énonciateur en ce qu'une présence, ou une conscience, est, dans l'énoncé, insubstituable. Cette conscience *s'ap-parait* « au sens », dit Heidegger, « de s'annoncer et donc de ne-pas-se-montrer¹⁰ ». Elle *s'ap-parait* par le langage en faisant apparaître des êtres et des choses, voire des images. Cette conscience entretient, par ailleurs, de forts liens de parenté avec la voix qui fait « voir » en littérature. Dans le cas de récits *en adaptation*, *l'ap-paraisant* s'annonce et se dévoile davantage (mais pas nécessairement mieux) en mettant justement à jour le travail de l'énonciation, l'ouvrage effectué sur l'énoncé. Cet ouvrage est, de toute évidence, assorti au support et à sa matérialité, de même, par conséquent, qu'à sa médialité¹¹.

L'« imagement »

Le problème, s'il en est un, ne relève pas d'une antériorité *supposée* qui, grâce à l'espace scénique, agirait dans *Dogville* selon un mode mimétique. Le problème, autrement dit, ne vient pas du fait que l'espace scénique n'a pas un caractère réaliste. Il ne concerne pas davantage l'analogie au cinéma, puisque les images de *Dogville* continuent d'avoir un fort caractère analogique ou de ressembler à un espace scénique. Particulièrement réaliste, la bande sonore renforce, d'ailleurs, le caractère analogique du film. Elle accompagne continûment les pas des personnages et l'ensemble de leurs actions. Le film témoigne, néanmoins, d'une puissance d'imagement¹². Or, elle diffère de celle qui opère dans la tradition théâtrale, puisque le support de l'espace scénique est, bien sûr, ici filmique. Elle se distingue également de la puissance d'imagement propre à la tradition cinématographique dans la mesure où l'espace diégétique de l'œuvre de Lars von Trier a pour point de départ un espace scénique. La rencontre de ces deux dispositifs invite à penser non

10 Martin Heidegger, *Être et temps*, Paris, Éditions Gallimard, 1986, p. 56.

11 Formulée par Michel Tournier, la définition qui suit met en évidence le caractère significatif du recours à d'autres médias ou, pour ce qui a trait au film *Dogville*, à d'autres matérialités. Faisant appel aux matérialités théâtrales, littéraires et photographiques, le film met en scène le sens, la provenance du sens. Elles agissent, autrement dit, comme des marqueurs d'écritures. C'est la raison pour laquelle nous pouvons dire qu'il s'agit là d'un récit *en adaptation*. Fournier écrit : « J'appellerai donc intermédiaire ces références qui font appel soit à un autre média, soit à des produits d'autres médias, en tant que leur provenance devient significative » (Michel Fournier, extrait de « D'un tribunal intermédiaire, ou sida, témoignage et intermédialité », communication prononcée le 5 mars 1999 au Musée d'art contemporain de Montréal à l'occasion du premier colloque international du Centre de recherche sur l'intermédialité [CRI] [« La nouvelle sphère intermédiaire »], extrait reproduit dans « Quelques définitions de l'intermédialité » [en ligne], document préparé à l'occasion du colloque, 1999 [<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/definitions.htm>]).

12 L'« imagement » évoque tous les procédés grâce auxquels des images sont créées. Il est commun à tous les arts et dépend de l'ouvrage des supports. Toutes les configurations y sont possibles, y compris des hybridations.

seulement l'existence d'un récit *en* adaptation ou le procès intermédial engendré par le film, mais également l'« atelier¹³ ». Dans cet atelier, qui correspond en gros à l'idée d'écriture, se trouve bon nombre de voies de traverse reliant les systèmes. Comme le dit Éric Méchoulan :

On peut quand même se demander s'il n'y a pas là une étrange redondance, puisque si « média » renvoie à une idée de relation, de transmission quelle qu'elle soit, entre ceci et cela — peu importe —, l'« intermédia », manifestement [...] est l'« entre » de l'« entre ». Alors déjà qu'on avait un « entre », si on en a deux maintenant, qu'est-ce qu'on va en faire, exactement¹⁴ ?

Qu'est-ce qu'on peut faire, en effet, si ce n'est répondre à l'invitation de *Dogville* en pensant un tant soit peu au studio (en tant que lieu ou qu'appareil assorti à des techniques époquales — pour paraphraser, ici, l'expression de Déotte présentée en exergue du présent texte¹⁵), puis à l'atelier ou, afin sans doute de marquer le coup, à l'idée d'écritures. Dans cet atelier, chaque écriture ferait penser à sa voisine qui, au contact de la première, semblerait différente. Une déduction commence ainsi à se dessiner qui, inspirée par le film, tient au fait que l'écriture ne se présente jamais seule ; elle provient d'autres écritures et des décisions (sélections, interprétations, etc.) qui sont prises à leur égard. Relativement à ce qui vient d'être dit, le film *Dogville* se situe au faite des écritures. Il constitue une écriture d'écritures. Il fait, visiblement ou lisiblement, le procès d'une écriture d'écritures scénique, filmique, littéraire et, comme on le verra, photographique. Or, ces constats ne font eux-mêmes que redoubler, qu'expliquer ou renforcer davantage, l'association de *Dogville* au concept de récit *en* adaptation.

L'imagement littéraire

Rappelons, aux fins de l'exercice, que la scène inaugurale de *Dogville* y signale la présence du littéraire dans la mesure où la voix *off* d'un narrateur extradiégétique intervient. Sa tâche, suggère-t-il, sera d'assembler ce qui se présente comme étant divisé, soit le prologue et les neuf chapitres du film. Ces parties se déclinent de la manière qui suit : « Prologue : Où on découvre la ville et ses habitants » ; « Chapitre I :

13 Le terme « atelier », utilisé par Annie Dulong, renvoie à une condition de possibilité de la création : « Aussi un autre atelier doit-il être, d'une certaine manière, "creusé", dégagé. Espace qui détermine tout autant la pratique, qui la constitue, cet atelier n'a pas de lieu précis car même s'il est nécessaire à l'écriture, ses frontières demeurent mouvantes et n'ont que peu à voir avec le lieu physique de la plume, de l'ordinateur ou de la chambre noire. Le créateur doit construire cet atelier imaginaire, l'aménager, non pas en repeignant les murs mais bien en trouvant ou en retrouvant un espace d'où écrire est possible et ce, à chaque fois, pour chaque œuvre » (Annie Dulong, *Arpenter l'horizon : poèmes, photographies, nouvelles et réflexions*, suivi de *Pour une théorie de l'acte créateur*, Thèse de doctorat en études littéraires, Québec, Université Laval, 2006, p. 235).

14 Éric Méchoulan, « "Produit de synthèse". La nouvelle sphère intermédiaire » [en ligne], conférence prononcée le 6 mars 1999 au Musée d'art contemporain de Montréal à l'occasion du premier colloque international du Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI) [<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/conf-mechoulan.html>].

15 Jean-Louis Déotte, *op. cit.*, p. 18.

Où Tom entend des coups de feu et fait la connaissance de Grace » ; « Chapitre II : Où Grace se conforme au projet de Tom et se met au travail physique » ; « Chapitre III : Où Grace se laisse aller à une provocation douteuse » ; « Chapitre IV : Jours heureux à Dogville » ; « Chapitre V : Sur ces entrefaites, le 4 juillet » ; « Chapitre VI : Où Dogville montre les dents » ; « Chapitre VII : Où Grace finit par en avoir assez, quitte Dogville et revoit la lumière du jour » ; « Chapitre VIII : Où une réunion a lieu, la vérité éclate et Tom s'en va (pour revenir plus tard) » ; « Chapitre IX : Dans lequel Dogville reçoit la visite attendue depuis longtemps et où le film s'achève¹⁶ ».

La singularité qu'a cette voix *off* dans l'œuvre, et au cinéma, ne vient pas de sa participation à la structure du film et de l'annonce des chapitres. Elle tient, en particulier, au fait qu'elle est utilisée pour décrire des lieux absents de l'écran ; pour doter la ville d'un passé ; pour exposer et meubler l'intériorité des personnages. Elle le fait, bien sûr, au moment où elle témoigne de leurs pensées, dont on suppose qu'ils en ignorent eux-mêmes les tenants et les aboutissants. Le narrateur en sait, autrement dit, plus sur les personnages qu'eux-mêmes et soumet, au surplus, leurs actions à un questionnement. Ce faisant, le narrateur participe de l'identité des personnages et les promet à un devenir narratif. Grâce à la présence de cette voix *off*, ces personnages constituent, comme en littérature, des supports de l'écriture — cette proposition, qui provient de Paul Ricoeur, est exprimée tout au long de son ouvrage intitulé *Soi-même comme un autre*¹⁷.

Les personnages du film sont, en gros, identifiés de la manière suivante. Thomas Edison junior est écrivain ou « mineur de fond » en ce qu'« il explore l'âme humaine ». Thomas Edison père était médecin ; il est maintenant à la retraite. Olivia, l'ancienne femme de ménage des Edison, vit dans la ville de Dogville « par un effet de sa générosité » ; elle prend soin de June, sa fille, physiquement handicapée. « Chuck et Vera ont sept enfants, mais se détestent » ; ils ont notamment un fils qui s'appelle Jason. Le couple des Henson gagne sa vie en polissant des verres que Ben, camionneur, transporte pour les vendre ; Liz Henson est la sœur aînée de Bill, qui souffre d'un handicap intellectuel. Jack McKay est un vieillard qui, devenu aveugle, ne sort jamais. Ma Ginger et Gloria ont un magasin « où tout est hors de prix ». Martha assure la permanence à la mission.

L'intrigue du film ressort à l'acceptation d'une étrangère, Grace, qui surgit dans le quotidien des habitants de l'ancienne ville minière. Thomas Edison fils les met en devoir d'accepter la présence de cette arrivante en échange des services qu'elle rend à chacun. Le défi, pour la communauté, tient au fait que Grace est poursuivie par des bandits, auxquels elle veut échapper. La vie suit son cours jusqu'à ce que la police intervienne pour placarder un mur de la ville (chapitre IV). Les officiers sont à la recherche de Grace qui, c'est ce que les habitants de Dogville apprendront plus tard, au moment où les policiers reviendront pour changer l'affiche (chapitre V), aurait prétendument pillé des banques et serait dangereuse.

À partir de cet instant, les résidents commencent, chacun à sa manière, à abuser de Grace. La troisième visite de la police, qui a lieu au chapitre VI, constitue

16 Lars von Trier (réalis.), *Dogville*, *op. cit.*

17 Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

pour Chuck une occasion de la faire chanter. Sous peine de la dénoncer, il exige d'elle qu'elle ne dévoile pas le fait qu'il la viole régulièrement. Ma Ginger et Vera rendent visite à Grace pendant la nuit. Elles en profitent pour casser les figurines qu'elle s'était procurées grâce à ses petites économies. Vera est au fait des relations particulières qu'entretiennent Chuck et Grace. Olivia, l'ancienne femme de ménage des Edison, traite Grace comme une esclave — la bonne étant elle-même noire, la référence à l'esclavage est claire. Ben viole Grace après l'avoir ramenée à Dogville. Avec l'aide de Thomas junior, de Ben, et surtout du camion de ce dernier, elle pensait pouvoir fuir la ville. L'ayant dénoncée auprès de leurs concitoyens, Thomas fils et Ben décident d'enchaîner Grace afin de l'empêcher de fuir.

La plupart des hommes de la ville lui rendent, comme le film le dit, « nuitamment visite ». Thomas fils, qui prétend l'aimer, en est témoin mais n'intervient pas. Au moment où la cruauté des habitants de la ville est dévoilée par Grace, ces derniers commencent à questionner les agissements de Thomas junior. La communauté le force à choisir : se rangera-t-il du côté de ses semblables ou se ralliera-t-il à Grace ? Thomas Edison junior dénonce cette dernière auprès des criminels qu'elle fuyait. Cinq jours plus tard, ils entrent dans la ville. Grace prend le parti de se venger. Son père, chef des bandits, l'aide à exterminer tous les habitants — à l'exception du chien. Elle demande aux malfaiteurs de tuer, sous le regard de Vera, ses sept enfants, tout en exigeant qu'elle ne pleure pas, comme celle-ci l'avait fait en cassant les figurines.

L'intrigue a mis à jour le fait que les habitants de la ville n'ont pas été fidèles à leur engagement. Le maintien d'un engagement constitue généralement un défi dans la vie courante étant donné les changements qui ne manquent pas d'intervenir, changements que le récit rappelle sous la forme de péripéties. Il semble, en effet, qu'aucun des membres de la communauté de Dogville n'ait respecté sa promesse de protection envers Grace. La promesse initiale a plutôt fait place à un pouvoir de cruauté. À cet égard, les citoyens ont agi ensemble.

Le film s'écrit ainsi conscience (filmique) sur conscience (littéraire ou scénaristique). La première a trait, tel qu'il a été dit, à la diversité des configurations perceptives qui, formant le dessein du film, engage, à l'intérieur de chacun des chapitres annoncés et des séquences qui les composent, une série de propositions. Ces propositions, qu'on pourrait résumer par des verbes comme « aimer », « détester », « trahir », participent du dévoilement de l'identité narrative. La seconde conscience pourrait être associée à l'aspect littéraire ou scénaristique du film. S'exprimant par une voix *off*, elle révèle l'identité des personnages en même temps qu'elle expose le dessein, ou le projet, du film. Mais on pourrait également imaginer que cette étape, conduisant à la compréhension des personnages ou à la formation de leur identité par la mise en intrigue, constitue un préalable à l'établissement d'un scénario. On comprendrait, dès lors, que la couture scénaristique est en train de se faire, ou que le récit « *en adaptation* » du film est, en quelque sorte, à rassembler chacune des matérialités qui y sont proposées.

L'illustration



*Épilogue : Où on découvre une autre ville et d'autres habitants*¹⁸

Contrairement au prologue et aux chapitres, l'épilogue n'avait pas été annoncé à l'« entrée » du film. Il aurait pu avoir pour titre : « Où on découvre une autre ville et d'autres habitants » — le prologue, on s'en souviendra, avait pour titre : « Où on découvre la ville et ses habitants ». La coprésence des trois régimes, cinématographique, théâtral et littéraire, est à ce moment éclipsée au profit de photographies qui témoignent de la réalité des rues. Le dispositif filmique apparaît toutefois plus clairement qu'ailleurs, dans la mesure où le générique défile à l'écran et constitue une sorte d'aveu quant au nombre des membres qui ont formé l'équipe de production. Mais, par ces photographies que des mouvements de caméra animent d'une certaine manière, le film donne aussi à voir des personnes dont la (sur)vie semble particulièrement difficile. Ces personnes ne sont évidemment pas sans rapport avec les personnages de *Dogville* puisque l'une des photographies défilant à l'écran montre des travailleurs miniers. La fiction a ainsi agi, en quelque sorte, comme le révélateur d'une réalité historique : la crise financière états-unienne des années 1930 ; elle a évoqué le pacte social que cette dernière a sans doute encouragé. La part documentaire ici associée aux photographies renforce les effets de révélation de la fiction ; elle permet, ce qui n'est pas rien, de sortir, au moins en pensée, les thèmes abordés du cercle de la fiction. Par rapport à la société actuelle ou passée, à la pensée ou à la matérialité des systèmes, tout récit est inmanquablement *en* adaptation.

18 « *Dogville* » [en ligne], *Nicole Kidman Official Website* [<http://nicolekidmanofficial.com/previous-films/dogville/>].

Références

- CENTRE DE RECHERCHE SUR L'INTERMÉDIALITÉ (CRI), « Quelques définitions de l'intermédialité » [en ligne], document préparé à l'occasion du premier colloque international du CRI (« La nouvelle sphère intermédiatique »), 1999 [<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/definitions.htm>].
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- , *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- DÉOTTE, Jean-Louis, *Qu'est-ce qu'un appareil? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- DULONG, Annie, *Arpenter l'horizon : poèmes, photographies, nouvelles et réflexions*, suivi de *Pour une théorie de l'acte créateur*, Thèse de doctorat en études littéraires, Québec, Université Laval, 2006.
- HEIDEGGER, Martin, *Être et temps*, Paris, Éditions Gallimard, 1986.
- LARRUE, Jean-Marc, « Théâtre et intermédialité. Une rencontre tardive », *Intermédialités*, n° 12 (automne 2008), p. 13-29.
- MÉCHOULAN, Éric, « "Produit de synthèse". La nouvelle sphère intermédiatique » [en ligne], conférence prononcée le 6 mars 1999 au Musée d'art contemporain de Montréal à l'occasion du premier colloque international du CRI [<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/conf-mechoulan.htm>].
- MILLY, Julien, « D'une écriture, sa réflexion : "Dogville" (Lars von Trier) », *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 2 (mai 2009), p. 243-253.
- RICCEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- ROY, Lucie, *Petite phénoménologie de l'écriture filmique*, Québec / Paris, Nota bene / Méridiens Klincksieck, 1999.
- VON TRIER, Lars (réalis.), *Dogville*, Hvidovre, Zentropa Entertainments, 2003.



La comédie du théâtre au cinéma : une histoire de dramaturgie ?

JOHANNA KRAWCZYK

Le cinéma et l'écrit — ou le cinéma et le théâtre — ont tout à attendre l'un de l'autre, s'ils se placent, chacun à sa manière, au service de l'œuvre originale ou de ses œuvres dérivées (de Mérimée à Renoir, de Shakespeare à Welles, de Diderot, Cocteau, Bermanos à Bresson) ; tout à craindre, si les considérations de plus grande audience et de plus grand profit finissent par l'emporter.

Jacques Lasalle¹

Échanges, conflictualité, démarcation radicale et réfléchissement²... la vie du couple théâtre-cinéma n'a pas été un long fleuve tranquille. En atteste la dissymétrie théorique existant entre les recherches dédiées à l'adaptation littéraire et celles qui sont consacrées à l'adaptation théâtrale. Le détour historique auquel procèdent Laurent Mellet et Shannon Wells-Lassagne, dans leur ouvrage *Étudier l'adaptation filmique. Cinéma anglais, cinéma américain*³, rend tout à fait compte de ce phénomène : l'étude théorique de l'adaptation filmique d'une pièce de théâtre s'efface au profit du romanesque. Préfigurant le vide qui devait être comblé, les belles pages d'André Bazin⁴ ou de Susan Sontag⁵ ont ouvert la

1 Jacques Lassalle, « Dans l'ombre portée du cinéma », *L'Amour d'Alceste*, Paris, P.O.L., 2000, p. 19.

2 François Amy de la Bretèque, Emmanuelle André, François Jost *et al.* (dir.), *Cinéma et audiovisuel se réfléchissent. Réflexivité, migrations, intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2012.

3 Laurent Mellet et Shannon Wells-Lassagne, *Étudier l'adaptation filmique. Cinéma anglais, cinéma américain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Didact anglais), 2010. La première partie de cet ouvrage retrace l'historique précis de l'étude de l'adaptation filmique, en partant des premiers intérêts théoriques, en passant par les tentatives de catégorisation, puis conclut avec les perspectives actuelles (l'intermédialité, etc.).

4 André Bazin, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation » et « Théâtre et cinéma », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf (Septième art), 1959, t. 2, p. 81-106 et p. 129-178.

5 Susan Sontag, « Film and Theatre », *The Tulane Drama Review*, vol. 11, n° 1 (automne 1966), p. 24-37. On trouvera la version française de ce texte dans l'ouvrage *L'Œuvre parle* (voir Susan Sontag, « Théâtre et cinéma », dans *L'Œuvre parle*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 176-198).

voie aux tentatives de décloisonnement⁶ qui émergent depuis quelques années et interrogent les multiples transferts, influences et réflexions existant entre théâtre et cinéma. Les notions clés de « réfléchissement » et de « croisement » — « *croisement des imaginaires*⁷ », « pratiques et formations *croisées*⁸ » — fondent un champ de réflexion intermédiaire où l'enjeu n'est plus d'observer les traces d'une présence du théâtre au cinéma — ou l'inverse —, mais de déterminer comment le théâtral et le cinématographique se structurent, se répondent, et structurent à leur tour les œuvres. Dans le cas spécifique de l'adaptation filmique, la question des croisements gagne en polémique, car elle cumule problématiques esthétiques, dramaturgiques, éthiques et socioculturelles.

Dans ce contexte, poursuivre une réflexion sur l'adaptation filmique d'œuvres théâtrales incite à défier ce qui semble une limite, soit à s'intéresser à l'adaptation d'œuvres théâtrales comiques. Au sein de la récente recherche sur les passages de la scène à l'écran, la comédie⁹ demeure délaissée, malgré son importance dans le répertoire cinématographique ainsi que l'intérêt du public et des producteurs. Aujourd'hui encore, ce genre reste trop souvent relégué au rang de divertissement¹⁰, laissant quasiment vierge¹¹ la pensée de son adaptation. Or, cela pourrait porter à

6 Dans l'avant-propos du livre *Les Passages entre la scène et l'écran. Pratiques et formations croisées* constituant les actes des journées d'études et de rencontres qui se sont tenues à Amiens les 27 et 28 mars 2007, Jean-François Dusigne le souligne : « Les journées d'études tenues [...] s'inscrivent dans une perspective pionnière, à rebours des tendances paresseuses, persistantes qui s'accrochent à une conception cloisonnée des arts » (Jean-François Dusigne, « Avant-propos », dans Jean-François Dusigne et Guy Freixe [dir.], *Les Passages entre la scène et l'écran. Pratiques et formations croisées*, Amiens, SCÉRÉN / CRDP, 2009, p. 7).

7 Marguerite Chabrol et Thiphaine Karsenti (dir.), *Théâtre et cinéma. Le croisement des imaginaires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Le Spectaculaire), 2013. Nous soulignons. Il est à noter qu'une riche bibliographie est publiée à la fin de cet ouvrage.

8 Jean-François Dusigne et Guy Freixe (dir.), *Les Passages entre la scène et l'écran. Pratiques et formations croisées*, op. cit. Nous soulignons.

9 La question de la comédie comme genre « protéiforme » dépasse le cadre de cet article. Pour aller plus avant dans cette réflexion, l'on se référera à l'ouvrage de Mireille Losco-Lena, « Rien n'est plus drôle que le malheur ». *Du comique et de la douleur dans les écritures contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Le Spectaculaire), 2011.

10 Dans « Rien n'est plus drôle que le malheur ». *Du comique et de la douleur dans les écritures contemporaines*, Mireille Losco-Lena insiste sur cet aspect en rappelant que, dans la plupart des cas, les pièces comiques sont laissées aux cafés-théâtres, aux théâtres privés, aux salles spécialisées dans le *one man show*. Les salles subventionnées et publiques ont tendance à rejeter le rire, comme si celui-ci n'était qu'un « confort qui anesthésie la pensée pour gagner le consensus », dit-elle, citant à son tour Jean-Pierre Siméon (Jean-Pierre Siméon, *Quel théâtre pour aujourd'hui ? Petite contribution au débat sur les travers du théâtre contemporain*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 71, cité par Mireille Losco-Lena, « Rien n'est plus drôle que le malheur ». *Du comique et de la douleur dans les écritures contemporaines*, op. cit., p. 12).

11 Il n'existe pas d'ouvrages traitant exclusivement de l'adaptation filmique d'œuvres théâtrales comiques. À la charge du chercheur de croiser les sources et d'alimenter ce pan peu exploré de la recherche. Voir, à ce sujet, Rémy Astruc, « Play It Again, Sam de Woody Allen. Du théâtre au cinéma : même combat, même humour ? », dans Yannick Hoffert et Lucie Kempf (dir.), *Le Théâtre au cinéma. Adaptations, transposition, hybridation*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2010, p. 79-94.

croire que le passage à l'écran de la comédie ne nécessite aucun geste esthétique digne de ce nom. Pourtant, l'étude du genre est suffisamment complexe pour que se dessine un champ adaptatif riche de possibilités, rendant caduques les qualifications péjoratives de « théâtre filmé¹² » ou de « surcaptation¹³ ». Plus encore, l'adaptation de la comédie théâtrale au cinéma est symptomatique de la zone de tensions traversée par l'entreprise adaptative, affectant potentiellement l'œuvre adaptée.

Dans *A Theory of Adaptation*, Linda Hutcheon propose de considérer une adaptation à la fois comme une entité formelle (qui transpose le contenu du texte source), un procédé de création (qui, immanquablement, interprète le contenu), et un procédé de réception (dans une logique d'intertextualité)¹⁴. Compte tenu de cette définition, peut-on penser qu'adapter le théâtre comique au cinéma n'est qu'une affaire de dramaturgie ou bien est-ce que des « considérations de plus grande audience et de plus grand profit finissent par l'emporter¹⁵ » ? Si l'adaptation d'une pièce de théâtre n'est pas un fait nouveau¹⁶, que penser des adaptations à l'écran de *Cuisine et dépendances*¹⁷ et d'*Un air de famille*¹⁸ : ne sont-elles que le résultat d'impératifs dramaturgiques liés au genre et à la spécificité du média ?

12 Pour Marie-Madeleine Mervant-Roux, cette expression relève d'ailleurs d'une « construction impossible » : « la notion de "théâtre filmé" apparaît comme une construction impossible : une telle réalisation devrait montrer un spectacle dramatique capté au moment et dans le lieu de la représentation, sans mutilation de l'essentielle relation salle/scène. Ce projet est irréalisable » (Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Le cinéaste et l'autre scène. Les sept films de théâtre de Benoît Jacquot », dans Béatrice Picon-Vallin [dir.], *Le Film de théâtre*, Paris, CNRS Éditions [Arts du spectacle], 1997, p. 31-32).

13 Terme employé par le réalisateur Philippe Muyl lors d'un entretien personnel qu'il nous a accordé le 16 mars 2013.

14 Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006.

15 Jacques Lassalle, « Dans l'ombre portée du cinéma », *loc. cit.*, p. 19.

16 Hollywood s'y est attelé bien avant les Français. La liste ne peut être exhaustive : *Twelve Angry Men*, réalisé par Sydney Lumet ; *The Shop Around the Corner*, réalisé par Ernst Lubitsch ; *Macbeth* ou *Othello* d'Orson Welles... (voir, à ce sujet, Jean-Pierre Berthomé et François Thomas, *Orson Welles au travail*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006 ; Gueric DeBona, *Film Adaptation in the Hollywood Studio Era*, Urbana / Chicago / Springfield, University of Illinois Press, 2010 — notamment, le chapitre « Filmed Theater : John Ford's *The Long Voyage Home* [1940] », p. 94-124 ; Katalin Pór, *De Budapest à Hollywood. Le théâtre hongrois et le cinéma hollywoodien, 1930-1943*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010) ; sans compter les quelques deux cents adaptations de pièces de Shakespeare réalisées entre 1899 et 1971 (voir René Prédal [dir.], « Le théâtre à l'écran », *CinémaAction*, n° 93 [1999]).

17 Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, « Cuisine et dépendances », *L'Avant-scène théâtre*, n° 895 (octobre 1991). La pièce a été mise en scène en 1991 par Stephan Meldegg au théâtre La Bruyère. Le scénario du film est cosigné par Agnès Jaoui, Jean-Pierre Bacri et Philippe Muyl. Le film a été réalisé par Philippe Muyl et produit par Alain Poiré (Gaumont). La pièce reçoit quatre Molières en 1992 (« meilleur auteur », « meilleur spectacle comique », « meilleur metteur en scène » et « meilleur spectacle du théâtre privé »), puis est nommée à la cérémonie des Césars de 1994 dans la catégorie « meilleur acteur dans un second rôle » (voir Philippe Muyl [réalis.], *Cuisine et dépendances*, Neuilly-sur-Seine, Gaumont, 1992).

18 Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, *Un air de famille*, Paris, L'Avant-scène théâtre (Quatre-Vents), 2005 [1994]. La pièce a été mise en scène en 1994 par Stephan Meldegg au théâtre de la Renaissance. Le scénario du film est cosigné par Agnès Jaoui, Jean-Pierre Bacri et Cédric Klapisch. Le film a été réalisé par Cédric Klapisch et produit par Charles Gassot

Le succès commercial de ces deux comédies a entraîné leur adaptation au cinéma, où les réalisateurs ont cosigné le scénario avec les auteurs. La composition en trois actes de *Cuisine et dépendances* représente trois moments, espacés dans le temps, d'un dîner organisé par les personnages que sont Martine (Zabou Breitman) et Jacques (Sam Karmann). L'action a pour particularité de se dérouler non pas dans le salon, foyer des festivités, mais dans ce qui tient lieu de coulisses : la cuisine. Le procédé comique de l'inversion irrigue la pièce jusque dans son dispositif. Martine et Jacques reçoivent un ami qu'ils n'ont pas vu depuis longtemps et qui est devenu un célèbre animateur de télévision. Ils font tout pour que le dîner se passe à merveille, au point de ne pas se poser de questions fondamentales. Georges (Jean-Pierre Bacri), l'ami de longue date, pose beaucoup de questions. Un invité mystère catalysera les antagonismes, qui rejailliront sous nos yeux dans la cuisine. La thématique de l'œuvre est celle de la fascination aveugle qu'exercent la célébrité et l'argent, celle de « l'endormissement du jugement¹⁹ ». L'entreprise du couple d'auteurs, Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, est, selon leurs mots, de « rire des comportements [...] des gens qui perdent tout sens critique, face à un monde de toc, dont ils sont immédiatement les sujets²⁰ ».

Un air de famille présente une composition en deux actes, également justifiée par une ellipse temporelle. Une famille en apparence unie composée de deux frères, Henri (Jean-Pierre Bacri) et Philippe (Wladimir Yordanoff), d'une soeur, Betty (Agnès Jaoui), et de leur mère (Claire Maurier) se réunit pour fêter l'anniversaire de Yolande, la femme de Philippe (Catherine Frot). Mais cette soirée ne se passe pas comme prévu et les non-dits, frustrations et blessures vont exploser à la figure des uns et des autres. L'action se déroule intégralement dans le bistrot dont Henri a hérité de son père, endroit baptisé, non sans ironie, « le Père Tranquille²¹ ».

Dans les textes dramatiques de *Cuisine et dépendances* et *Un air de famille* s'élabore une dramaturgie du non-dit dont les effets comiques constituent à la fois le symptôme et le remède. Du texte dramatique à la scène, au scénario et à l'écran, il s'agit de comprendre la spécificité de la dramaturgie de l'adaptation et de réfléchir aux processus de transposition des pièces en films, afin de saisir les possibilités

(Téléma Productions). En 1995, la pièce reçoit le Molière du meilleur spectacle comique. Claire Maurier mérite, pour sa part, le Molière de la meilleure comédienne dans un second rôle. Le film est nommé dans sept catégories à la cérémonie des Césars en 1997. Jean-Pierre Daroussin en ressort avec le César du meilleur acteur dans un second rôle ; Catherine Fort, avec celui de la meilleure actrice dans un second rôle ; et l'œuvre, avec celui du meilleur scénario (voir Cédric Klapisch [réalis.], *Un air de famille*, Paris, Télérama Productions, 1996).

19 Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, « Cuisine et dépendances », *loc. cit.*, p. 35.

20 *Id.*

21 Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, *Un air de famille*, *op. cit.*, p. 31.

d'échange, d'inventivité scénaristique et filmique inédites que peut offrir le dialogue entre ces deux arts²².

Adaptation et dépendances dramaturgiques

Dans un article intitulé « Théâtre et cinéma²³ », André Bazin souligne le fractionnement du regard que permet, par rapport au théâtre, le cinéma. La multiplication des points de vue qu'il autorise permet d'ouvrir la situation dramatique initiale à d'autres potentialités.

Le cinéma permet de pousser à ses ultimes conséquences une situation élémentaire à laquelle la scène imposait des restrictions de temps et d'espace qui la maintenait à un stade d'évolution en quelque sorte larvaire. Ce qui peut faire croire que le cinéma est venu inventer ou créer de toutes pièces des faits dramatiques nouveaux, c'est qu'il a permis la métamorphose de situations théâtrales qui ne seraient jamais arrivées sans lui à l'âge adulte²⁴.

Cette « métamorphose » de la situation théâtrale viendrait, pour ainsi dire, pallier l'impossibilité cinématographique de restituer la présence réelle de l'acteur qui constitue, selon Henri Gouhier, le mystère du théâtre²⁵. C'est pourquoi, dès qu'il se ramène à une photographie de la représentation scénique, le « film de théâtre²⁶ » serait voué à l'échec. La réussite de l'adaptation du théâtre à l'écran résulterait ainsi de sa capacité à convertir l'espace scénique en mise en scène cinématographique, c'est-à-dire à « transposer le texte d'un système dramaturgique dans un autre, en lui conservant son efficacité²⁷ ». Dans son ouvrage *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*²⁸, André Helbo abonde dans ce sens. Après avoir passé en revue les difficultés méthodologiques que comporte une étude des « procédures

22 On ne cherchera donc pas à observer les traces de la présence de la pièce source dans l'œuvre adaptée, mais à mettre en évidence les processus de « transfert » et d'« adaptation », sans omettre le rôle joué par le contexte de production et le statut des auteurs, qui singularisent cette approche. Quant aux notions de « *transferable* » et d'« *adapted* », voir Brian McFarlane, *Novel to Film : An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

23 André Bazin, « Théâtre et cinéma », *loc. cit.*, p. 69-118.

24 *Ibid.*, p. 73.

25 Henri Gouhier, *L'Essence du théâtre*, Paris, Vrin (Bibliothèque d'histoire de la philosophie), 2002.

26 Cette expression est jugée moins « illégitime » par Marie-Madeleine Mervant-Roux car « elle ne signifie pas que le spectateur est confronté au théâtre lui-même dans sa réalité [...] mais que le cinéaste a pris la représentation théâtrale comme objet » (Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Le cinéaste et l'autre scène. Les sept films de théâtre de Benoît Jacquot », *loc. cit.*, p. 32).

27 Henri Gouhier écrit : « Le problème du théâtre filmé, du moins pour les œuvres classiques, ne consiste pas tant à transposer une "action" de la scène à l'écran, qu'à transposer un texte d'un système dramaturgique dans un autre, en lui conservant pourtant son efficacité » (Henri Gouhier, *L'Essence du théâtre*, *op. cit.*, p. 101).

28 André Helbo, *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1997.

d'importation²⁹ » d'un art à l'autre, Helbo affirme que « l'enjeu du débat est plus vaste et porte sur l'ensemble de la dramaturgie³⁰ ». Qu'il s'agisse de sémiologie, de sémiotique, de poétique ou de psychanalyse, dans l'étude parallèle de ces deux arts, la dramaturgie demeure le point de rencontre et permet de maintenir vivant le dialogue « en miroir ». Quels ajustements dramaturgiques, relevant de la transposition ou de la réécriture, ont par conséquent été mis en place ici ?

Lisibilité de l'intrigue

Si les dialogues n'ont quasiment pas été modifiés dans les scénarios, compte tenu de la ferme volonté d'Agnès Jaoui et de Jean-Pierre Bacri de rester fidèles aux textes originaux, la présentation de l'intrigue a, en revanche, été repensée. Celle-ci est plus lisible et efficace, ne gardant de la scène de théâtre que « la chair », « la répétition, le travail qui a lieu sur les planches » et non la « théâtralité-cliché » caractérisée par « la prépondérance du texte dit comme un récitatif, la fixité du jeu, la frontalité, l'unité de temps, de lieux, d'action, l'artificialité³¹ ». Le scénario adhère au modèle canonique des trois actes dramaturgiques, où le premier acte présente l'incident déclencheur de l'action et l'objectif du protagoniste, et le dernier, la résolution, de la façon la plus efficace possible. Le « commencement », le « milieu » et la « fin », pour parler en termes aristotéliens³², ont été repris par les théoriciens du scénario et grandement systématisés³³.

Dans le film *Cuisine et dépendances*, l'entrée immédiate dans l'action et dans le conflit est différée et remplacée par une exposition centrée sur l'incident déclencheur³⁴ et sur l'augmentation de l'enjeu lié à chacun des personnages. Alors que la pièce débute avec une dispute ayant lieu, dans la cuisine, entre Jacques et Georges en raison du retard d'un invité et de sa femme, Charlotte (Agnès Jaoui), le film diffère cette scène et montre Martine retrouvant Jacques aux galeries Lafayette quelques jours auparavant. Elle est en retard ; Jacques l'attend depuis plus de trente minutes. Elle lui fait deviner qui elle a rencontré alors qu'elle sortait de son cours de danse et lui annonce, avant même d'avoir révélé l'identité de cette personne, que celle-ci viendra dîner chez eux samedi soir. Ils montent dans l'ascenseur. Le changement d'étagère marque une ellipse. À la sortie, l'énerverment initial de Jacques

29 L'expression est de Jacques Gerstenkorn, « Lever de rideau », dans Christine Hamon-Sirejols, Jacques Gerstenkorn et André Gardies (dir.), *Cinéma et théâtralité*, Lyon, Aléas (Cahiers du GRITEC), 1994, p. 15, cité par Barbara Métais-Chastanier, « L'"art" du montage chez Reza », dans Margaret Flinn et Jean-Louis Jeannelle (dir.), « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) » [en ligne], *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n° 2 (décembre 2006) [<http://www.fabula.org/lht/2/metais-chastanier.html>].

30 André Helbo, *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*, op. cit., p. 47.

31 Béatrice Picon-Vallin, « Les planches et la toile. Revisiter l'histoire », *Cahiers de la Comédie-Française*, n° 15 (printemps 1995), p. 47.

32 Aristote, *Poétique*, traduit du grec par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1980, chapitre 7, 1450 b 26-34, p. 59.

33 Robert McKee, *Story*, Paris, Éditions Dixit, 2005.

34 Les termes *incident déclencheur* ou *élément déclencheur*, qui ressortent notamment au vocabulaire scénaristique, correspondent aussi à un aspect de la comédie théâtrale ou cinématographique, ce que nous nous emploierons ici à démontrer.

s'est transformé en contentement : « Incroyable³⁵ ! », lance-t-il. Inexistant dans la pièce, l'incident déclencheur (la rencontre inopinée d'un vieil ami devenu célèbre et l'invitation à dîner) est ici explicité et planté dès le départ. Il a aussi pour fonction de rendre immédiatement lisible l'objectif des protagonistes : réussir cette soirée.

De même, dans *Un air de famille*, le passage en revue des personnages et l'incident déclencheur (le passage au journal télévisé de Philippe³⁶) sont explicités et d'emblée exposés³⁷. Alors que la pièce débute avec une scène nous montrant Betty (la sœur) et Denis (le serveur) réunis dans le bistrot, le film repousse cet extrait pour rendre visible ce qui s'est produit *avant* et mettre ainsi l'accent sur l'incident déclencheur, qui catalyse les antagonismes entre les personnages tout au long de la pièce et du film.

Sous un autre angle, on remarque que le troisième acte dramaturgique, la « fin », est réduit dans chaque scénario pour augmenter l'efficacité dramatique. Cet ajustement, qui implique une réduction des dialogues, est plus visible dans *Un air de famille*. Yolande s'excuse auprès de La Mère pour sa réaction déplacée par rapport au chien qu'elle lui a offert en cadeau. La Mère s'excuse à son tour, Betty et La Mère se réconcilient, mais Philippe bondit et renverse la tendance. Tous les dialogues précédant la trombe de Philippe ont été coupés pour marquer plus fortement la rupture et précipiter le dénouement. D'autres passages ont été réécrits et coupés pour dynamiser la résolution du dernier acte. L'action a été resserrée ; les enjeux relatifs aux personnages, explicités et tous intégralement résolus, ce qui n'était pas le cas dans la pièce de théâtre. Le deuxième acte, en revanche, reste assez fidèle au traitement théâtral de l'intrigue.

Plus qu'un recours à des procédés de réduction ou de modification (réécriture de certains dialogues), une recherche générale de lisibilité est ici engendrée, d'une part, par la nature de la relation au spectateur que tisse le langage cinématographique³⁸ et, d'autre part, par l'impératif générique de la comédie dramatique. La « cinématographicité » est ici une dynamique sous tension, un système « en équilibre instable », compte tenu de la référence, constante et contenue, à l'art théâtral.

Espace et temps : stylisation du cadre et pensée du découpage

Force est de constater une seconde constante : cette modulation de la lisibilité de l'action s'accompagne d'un travail similaire relatif à l'espace et au temps. En effet, chaque *incipit* filmique est placé sous le signe de l'ouverture, comme si la seule opportunité de profiter des potentialités qu'offre le cinéma se trouvait concentrée

35 Comme tout le dialogue l'entourant, cette réplique a été rajoutée dans le film. À la sortie de l'ascenseur, ce mot est prononcé par Jacques.

36 L'incident déclencheur présenté ici est en réalité le second, le premier étant le dîner organisé pour l'anniversaire de la mère.

37 Ce même procédé est observable dans différentes adaptations de pièces de théâtre, que ce soit *Le Dîner de cons* de Francis Veber ou *Carnage* de Roman Polanski.

38 La question de la nature du cinéma comme langue ou comme langage ne sera pas abordée ici. Pour approfondir ce point, il est possible de se reporter à l'ouvrage de Christian Metz, *Langage et cinéma*, Paris, Albatros, 1978.

au démarrage³⁹. Quelle adaptation cinématographique d'une comédie théâtrale ne débute pas par un plan large ou par une séquence intégrale, filmés en extérieur ? Le cinéma orchestre le regard et se doit de « ménager des respirations⁴⁰ ». André Bazin le qualifie de « dramaturgie de la nature », exposant en cela qu'« il ne peut y avoir cinéma sans construction d'un espace ouvert, se substituant à l'univers au lieu de s'y inclure⁴¹ ». Outre la nécessité de rendre lisible l'histoire et d'instaurer une connivence avec le spectateur à venir, le problème esthétique primordial dans la question de l'adaptation du théâtre au cinéma est celle de la mise en scène, d'une mise en scène-transposition dans l'espace. Cette idée est relayée par Frederick Wilkins qui rappelle que « *neither the theatrical nor the cinematic method of adaptation assures a successful film. It is what the filmmaker does with the space, in terms of visual and aural images, that determines effectiveness*⁴² ».

Cet impératif de transposer pour « faire du cinéma » a entraîné deux méthodes de travail. Pour Philippe Muyl, le réalisateur de *Cuisine et dépendances*, il s'agit d'éclater l'action en utilisant les pièces de l'appartement, notamment le couloir reliant la cuisine au salon, où les personnages se croisent. Il semblait impensable à Muyl de situer uniquement l'action dans la cuisine. Après s'être attablé et avoir fait en amont une lecture avec Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, le réalisateur fixe le lieu des séquences. Le découpage a ensuite été pensé en fonction des scènes à tourner le lendemain. Pour Cédric Klapisch, qui a adapté *Un air de famille*, la représentation de l'espace devait traduire un double parti pris de réalisation, conçu comme une réponse à la problématique de l'adaptation. L'objectif était de gommer l'aspect boulevardier de la pièce, d'amplifier la dureté des relations entre les personnages et d'être plus réaliste :

Je suis parti avec l'idée d'apporter un autre langage, de casser le théâtre, la musique du jeu théâtral, certaines conventions du théâtre de boulevard. Par contre, je ne voulais pas casser l'esprit de la pièce, ni le texte. Il fallait casser et respecter ; c'était complexe⁴³.

Il s'agit, pour Klapisch, d'utiliser le cinéma pour « apporter autre chose, une autre dynamique ». C'est pourquoi le réalisateur a « voulu faire le contraire du

39 Il suffit de regarder *Carnage* de Roman Polanski (voir Yasmina Reza, *Le Dieu du carnage*, Paris, Albin Michel, 2008 ; le scénario est cosigné par Yasmina Reza et Roman Polanski, et le film a été réalisé par Roman Polanski en 2011) ou *Le Prénom* de Mathieu Delaporte et d'Alexandre de La Patellière (voir Mathieu Delaporte et Alexandre de La Patellière, *Le Prénom*, Paris, L'Avant-scène théâtre [Quatre-Vents], 2012 ; le film a été adapté et réalisé par Mathieu Delaporte et Alexandre de La Patellière) pour observer cette constante.

40 Philippe Muyl, propos rapporté d'un entretien qui nous a été accordé le 16 mars 2013.

41 André Bazin, « Théâtre et cinéma », *loc. cit.*, p. 101.

42 Frederick Wilkins, « From Stage to Screen : The Long Voyage Home and Long Day's Journey into Night » [en ligne], *Eugene O'Neil Newsletter*, vol. 7, n° 1 (printemps 1983) [http://www.eoneill.com/library/newsletter/vii_1/vii-1c.htm]. Je traduis : « Que la méthode d'adaptation soit théâtrale ou cinématographique, aucune des deux ne garantit un bon film. C'est ce que le réalisateur fait de l'espace, en termes d'images visuelles et auditives, qui détermine son efficacité. »

43 Cédric Klapisch, propos rapporté d'un entretien qui nous a été accordé le 27 mars 2013.

théâtre » : il a « stylisé le cadre et naturalisé le jeu⁴⁴ ». L'univers théâtral est ainsi respecté, mais repensé, intégré au langage cinématographique. Le choix de laisser voir au spectateur que la scène se joue en studio, que la « composition de l'image est trop géométrique⁴⁵ », permet de conserver une théâtralité tout en la fondant dans l'esthétique filmique développée. Le choix du scope⁴⁶, format rectangulaire, et le découpage s'inscrivent dans ce même processus. Le scope se prête au nombre de personnages — cinq ; il permet d'accentuer les effets seul/en groupe, chaud/froid, intérieur/extérieur. Le découpage, chargé d'« apporter un autre langage, de casser le théâtre⁴⁷ », a alors été conçu en amont, trois semaines avant le début du tournage ; le scénario, entièrement illustré sous forme de planches (*storyboard*). Deux jours de répétitions ont eu lieu avant le tournage. Ils visaient à fixer le contenu de ces planches et à anticiper les éclairages, indispensables à la stylisation du cadre : le réalisateur avait décidé d'« éclairer contrasté », pour accentuer le côté dramatique du film, ce qui ne se pratique généralement pas avec les comédies, le principe hollywoodien préconisant qu'on les « éclaire plat »⁴⁸.

Cette pensée de l'espace, qui se manifeste à travers la composition de l'image et le découpage exemplaires dans *Un air de famille*, a son pendant temporel. L'ajout des séquences initiales de présentation des personnages, d'une séquence filmée dans le jardin révélant tant leur attente silencieuse que l'isolement d'Henri, d'une scène montrant celui-ci au pied de l'immeuble de la copine d'Arlette, ou encore d'un passage où l'on voit Philippe reconforter Yolande dans une voiture, témoignent d'une mise en scène de l'espace, mais aussi du temps. Chaque ouverture sur l'extérieur est l'occasion d'une pesante suspension du temps, d'une mise en parallèle de situations qui augmente le décalage entre les personnages, décalage autant « acide⁴⁹ » que comique. Ces ouvertures qui correspondent à des pauses dans l'action, à des moments de mise au point pour chaque personnage, effacent l'aspect boulevardier de la pièce et laissent le spectateur entrevoir « autre chose ».

Transposition des effets comiques : du renforcement au déplacement

Le renforcement de la dimension comique provient d'une modification des effets autant que de leur déplacement. Il passe par un procédé de concentration de

44 Cédric Klapisch, propos rapporté d'un entretien qui nous a été accordé le 27 mars 2013. Il est à noter que les films d'Akira Kurosawa ou de Kenji Mizoguchi constituent une référence visuelle revendiquée par Klapisch.

45 *Id.*

46 Par *scope*, abréviation de *cinémascope*, on fait référence à « un procédé optique très ancien, l'anamorphose, qui, par un jeu de miroirs et de lentilles, comprime l'image dans le sens vertical et la restitue ensuite dans sa largeur normale » (Victor Bachy, « Cinémascope » [en ligne], *Encyclopaedia Universalis* [<http://www.universalis.fr/encyclopedie/cinemascope/>]).

47 Cédric Klapisch, propos rapporté d'un entretien qui nous a été accordé le 27 mars 2013.

48 C'est d'ailleurs ce qu'a conçu Philippe Muyl pour *Cuisine et dépendances*. Il affirme : « Le chef opérateur a fait une lumière hollywoodienne, une lumière de comédie française améliorée, un peu jolie » (Philippe Muyl, propos rapporté d'un entretien qui nous a été accordé le 16 mars 2013).

49 Cédric Klapisch, propos rapporté d'un entretien qui nous a été accordé le 27 mars 2013.

l'arche narrative⁵⁰ des personnages, par une multiplication des gags, des annonces, ou préparations de situations ultérieures (*plants*), des reprises d'éléments introduits plus tôt dans le film (*payoffs*)⁵¹, et par le cadrage et le montage. S'ouvre ainsi un chemin qui est celui d'une *transécriture*⁵², d'une affaire de dosage, d'optimisation et de renoncements.

Dans *Cuisine et dépendances* comme dans *Un air de famille*, le premier acte dramaturgique présente tour à tour les personnages : leur caractérisation archétypale, source de comique, ainsi que l'enjeu dramatique de leurs actions. Prenons, par exemple, la courbe dessinée par l'évolution du personnage d'Henri dans *Un air de famille*. Henri est le tenancier du bar-restaurant le Père Tranquille, qui appartenait à son père et que le protagoniste a repris avec sa femme, Arlette. Il représente l'archétype du grincheux, et du fils/frère raté, qui « n'en rate pas une⁵³ ». Dans le premier acte des deux textes, dramatique et scénaristique, Henri apprend qu'Arlette est partie, car elle a besoin de « réfléchir⁵⁴ ». Henri vit cette annonce comme une honte et refuse de partager la nouvelle avec sa famille, venue dîner pour l'anniversaire de Yolande. Cette information, transformée en événement, justifie que la famille reste pour dîner au Père Tranquille plutôt que de sortir. Dans la pièce, l'évolution dramatique d'Henri peut ainsi se résumer de la façon suivante :

- Henri attend Arlette.
- Arlette l'appelle et lui annonce qu'elle ne viendra pas, car elle a besoin de réfléchir.
- Henri l'annonce à Denis, son serveur, qui essaie de dédramatiser la situation.
- Henri ment à sa famille et prétend qu'Arlette est en retard.
- Poussé à bout par sa famille, il admet qu'Arlette a besoin de réfléchir. La famille décide de rester pour dîner.
- Après le dessert, Betty et Denis conseillent à Henri d'aller parler à Arlette.
- Henri part. Philippe et La Mère critiquent cette décision.
- Henri revient. Arlette n'a pas voulu lui parler. La Mère et Philippe en sont satisfaits.
- Ils partent. La pièce s'achève sur une sonnerie de téléphone : c'est Arlette.

50 Par *arc* du personnage, ou par *arche narrative*, on désigne le chemin (mental, psychologique, symbolique, etc.) parcouru par un personnage depuis les balbutiements de l'intrigue jusqu'à sa résolution.

51 Les termes *plant* (souvent traduit par « annonce » ou par « préparation ») et *payoff* (« paiement ») appartiennent au vocabulaire scénaristique et désignent des stratégies dramatiques permettant d'augmenter le potentiel comique des scènes. Ces stratégies sont des procédés clés de la comédie.

52 André Gaudreault et Philippe Marion, « *Transécriture* and Narrative Mediatitics : The Stakes of Intermediality », dans Robert Stam et Alessandra Raengo (dir.), *A Companion to Literature and Film*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004, p. 58-70. Voir aussi Robert Stam, « The Theory and Practice of Adaptation », dans Robert Stam et Alessandra Raengo (dir.), *Literature and Film : A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Oxford, Blackwell Publishing, 2005, p. 1-52.

53 Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, *Un air de famille*, *op. cit.*, p. 59.

54 « Henri : [...] Écoute, Arlette, écoute, je vais te proposer quelque chose : tu viens ce soir... Et tu commences à réfléchir à partir de demain par exemple... » (*ibid.*, p. 31-32).

Dans l'adaptation, cette courbe est reprise, mais elle est concentrée par l'insertion d'une séquence filmée en extérieur montrant Henri au pied de l'immeuble où se trouve Arlette, séquence qui prépare la venue d'une autre (qui a donc une valeur de *plant*) et qui est inexistante dans la pièce. Suite au conseil de Denis et Betty, et contre l'avis de Philippe et de sa mère, Henri décide d'aller voir Arlette chez sa copine. Ce hors champ, par définition invisible au théâtre, est devenu visible au cinéma. Une séquence nocturne filmée à l'extérieur nous montre Henri au pied d'un immeuble de banlieue en train d'interpeller Arlette. Cette séquence est traitée de façon comique, jouant sur la gêne et la timidité du personnage, puisqu'un groupe de jeunes réunis au bas de l'immeuble l'aide à appeler. Fin de la séquence. Retour au restaurant et à l'effet de ce voyage, comme dans la pièce : « Elle n'a pas voulu me parler. En plus, j'ai réveillé tout le monde⁵⁵. » Outre la construction d'un espace ouvert permettant de jouer sur la discontinuité, d'instaurer un décalage comique, cette séquence a aussi pour fonction de préparer le dénouement de l'histoire (le *payoff*), qui a valeur de coup de théâtre comique. En effet, dans la dernière séquence du film, la lisibilité de l'intrigue, avec le déploiement d'une résolution fermée, est traitée de façon comique :

Henri : Ce n'est pas aujourd'hui qu'on va se remettre à chanter, tous les deux, hein?... (*Henri éteint une dernière lumière. Le téléphone sonne. Il décroche.*) Oui... Arlette?!... [Ici suit le passage qui a été ajouté dans le film.] Non, ils viennent de partir... Ah, ça t'a fait plaisir... Et tu m'as pas trouvé trop con... trop con, je sais pas... (*Il respire...*) Mais ça peut changer ça... Je peux changer... Bah quoi... Bah oui... bien. Je te dis que je vais changer!... Arlette... Arlette... Tu sais ce qu'on pourrait faire... un pub⁵⁶.

La réplique « Ah, ça t'a fait plaisir » constitue un retour sur la séquence filmée en extérieur, ajoutée dans le film, et ce retour témoigne du fait que le geste adaptatif combine ici tant des impératifs liés au langage cinématographique que des effets qui sont associés à celui de la comédie.

Un travail similaire, quoique moindre, est observable dans *Cuisine et dépendances*. Le *leitmotiv* des pistaches — que Martine, Jacques, Georges et Fred dévorent en attendant leurs convives — est exploité pour renforcer l'effet comique. Dans la cinquième séquence, deux annonces (*plants*) ont été créées pour renforcer l'effet produit par la conclusion du troisième acte. La caméra réalise, effectivement, un gros plan, puis un plan large sur un bol de coquilles de pistaches. Puis, pour maintenir et pour renforcer cette dynamique de préparation et de reprise (*plant* et *payoff*), deux répliques ont été transformées. Dans la pièce source, au premier acte, Charlotte arrive dans la cuisine avec deux bouteilles qu'elle ne sait pas où poser pendant que Georges fume sur la terrasse :

55 *Ibid.*, p. 74.

56 *Ibid.*, p. 82 ; puis retranscription libre du film *Un air de famille* (Cédric Klapisch [réalis.], *Un air de famille*, op. cit.). Nous avons relevé ici le passage et les indications modifiés dans l'adaptation cinématographique.

Charlotte : On n'a même pas eu le temps de se dire bonjour, qu'est-ce qui s'est passé?... (Elle pose les bouteilles où elle peut.) Je ne m'attendais pas du tout à te voir ici... Jacques ne nous avait pas dit que tu serais là...

Georges : Il a dû me compter avec les meubles, j'habite ici, en ce moment... Je couche dans le salon, il me dépanne pour quelques temps...

Charlotte : C'est gentil de sa part...

Georges : Oui... Oui... (Il sort une cigarette, et tend le paquet.) Tu en veux une ?

Charlotte : Non merci, j'essaie d'arrêter... (Un temps.) Tu écris toujours, d'après ce que j'ai vu⁵⁷ ?...

Dans l'adaptation filmique, Charlotte arrive dans la cuisine avec des fleurs, qu'elle a offertes à Martine mais qu'elle a la charge de mettre dans un vase — ce qui accentue aussi la tension dramatique, l'unique intérêt de Martine pour le mari de Charlotte. La scène se déroule comme suit :

Charlotte : On n'a même pas eu le temps de se dire bonjour, qu'est-ce qui s'est passé?... (*Elle pose les bouteilles où elle peut.*) Je ne m'attendais pas du tout à te voir ici... Jacques ne nous avait pas dit que tu serais là...

Georges : Il a dû me compter avec les meubles, j'habite ici, en ce moment... Je couche dans le salon, il me dépanne pour quelques temps...

Charlotte : C'est gentil de sa part... [Ici suit le passage qui a été modifié dans le film.] (*Elle regarde Georges et prend une pistache dans le sac plastique qui est devant elle.*) Tu en veux une ?

Georges : Non... Non... Merci. Je viens d'en manger deux cent cinquante. Je cale un peu.

Charlotte : Tu écris toujours, d'après ce que j'ai vu⁵⁸ ?...

Un jeu de ricochets est développé grâce à l'inclusion des pistaches dans le film, jeu qui procède de la transposition, qui souligne la tension dramatique et qui accentue l'effet comique. À la quinzième minute de film, Martine, toute guillerette, confie à Charlotte : « Alors évidemment, on a grignoté pour tuer le temps, tu sais, j'avais apporté un énorme sac de pistaches, je suis folle des pistaches⁵⁹. »

Dès l'écriture du scénario, *Un air de famille* demeure exemplaire, dans ces transpositions et multiplications d'effets comiques, dans ses ellipses, effets de montage (faux raccords, montage alterné, etc.), annonces, préparations, puis suspensions et reprises d'éléments, retours en arrière, optimisation du quiproquo et de l'ironie dramatique. Cependant, plus qu'un renforcement des effets comiques, la spécificité du langage cinématographique ici déployé est d'opérer leur déplacement, de leur redonner, avec succès, leur puissance originelle : celle d'un rire tissé de souffrance. Dans *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, en 1855, Baudelaire souligne ce lien inextricable entre comique et douleur :

[L]e rire humain est intimement lié à l'accident d'une chute ancienne, d'une dégradation physique ou morale. Le rire et la douleur s'expriment par les organes

57 Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, « Cuisine et dépendances », *loc. cit.*, p. 8.

58 Retranscription libre du film *Cuisine et dépendances* (Philippe Muyl [réalis.], *Cuisine et dépendances*, *op. cit.*). Nous avons relevé ici le passage et les indications modifiés dans l'adaptation cinématographique.

59 Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, « Cuisine et dépendances », *loc. cit.*, p. 9.

où résident le commandement et la science du bien ou du mal : les yeux et la bouche⁶⁰.

Le cadrage stylisé, associé à un jeu naturaliste dans *Un air de famille*, intensifie cette fusion du comique et de l'émotion. Un exemple illustre parfaitement cette idée : la scène finale du premier acte⁶¹ de ce texte. La famille n'en peut plus d'attendre Arlette pour aller fêter l'anniversaire de Yolande au restaurant. Philippe commence à s'impatienter. Denis, le serveur, profite de l'absence d'Henri pour révéler le départ d'Arlette :

Philippe : Bon. Qu'est-ce qu'on fait ? Il faut prendre une décision, là. Je décommande, je fais quoi ?

Tous : ...

Philippe : Bon, chérie, c'est ton anniversaire ?... Qu'est-ce que tu veux qu'on fasse ? Moi, je m'en fous, j'y mange toute la semaine, au restaurant, je n'y tiens pas particulièrement, alors vas-y... C'est ta soirée, c'est toi qui décides. (*Un petit temps.*) Sachant que maman a très faim, qu'on est déjà bien en retard, et qu'on peut très bien décommander... Qu'est-ce qui te ferait plaisir ?

Denis : Moi, j'ai l'impression qu'il voulait plutôt rester seul.

Henri apparaît.

Henri : (*épuisé de se répéter*) Vous allez rester combien de temps, là, à discuter ? Je ne comprends pas ce que vous faites !... (*Silence. Tout le monde le regarde.*) Qu'est-ce que vous avez, à me regarder comme ça ?

Petit temps.

*Noir*⁶².

Dans la représentation scénique, lorsqu'il apparaît, Henri sort de la cuisine et tous les autres comédiens sont face à lui, dos au public. Dans l'adaptation cinématographique, Henri ouvre la trappe de la cave située sous le comptoir ; seule sa tête dépasse. Face à lui, debout, les autres le regardent, la tête penchée vers le sol. Le cadrage subjectif, en plongée/contre-plongée, découpé en champ/contre-champ, traduit le comique de situation. Il est même renforcé puisque le noir employé au théâtre pour matérialiser une ellipse est remplacé par un épisode de retour en arrière (*flashback*), s'insérant dans une série elle-même porteuse de comique, où Philippe, Betty et Henri sont enfants, ce qui offre un autre point de vue sur l'action. Klapisch expose ainsi son intention : « Je transpose l'effet qu'il y a sur scène dans un effet de découpage de ce qu'un spectateur peut voir⁶³. »

60 Charles Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* [1855 ; en ligne], *Collections Litteratura.com*, p. 5 [http://baudelaire.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_27.pdf].

61 Il s'agit du premier acte qui apparaît dans le texte édité — il ne correspond donc pas au premier acte dramaturgique.

62 Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, *Un air de famille*, *op. cit.*, p. 47-48. Dans le film réalisé par Cédric Klapisch, l'extrait présenté correspond au minutage suivant : 0 h 53 minutes 24 secondes à 0 h 54 minutes 13 secondes.

63 Cédric Klapisch, propos rapportés d'un entretien qui nous a été accordé le 27 mars 2013.

L'adaptation à l'écran de ces deux comédies semble résolument d'ordre dramaturgique : entre reprises et métamorphoses, le passage d'un système dramaturgique à un autre, cinématographique, est effectif, faisant de ces adaptations non plus du « théâtre filmé », mais peut-être du « théâtre cinématographique⁶⁴ », pour reprendre l'expression d'André Bazin, ou bien, plus simplement, du cinéma⁶⁵. Découlant de la volonté des auteurs, Jaoui et Bacri, la fidélité au texte ne s'est présentée ni comme une entrave, ni comme une limite. Cependant, elle a fait l'objet d'un débat permanent entre les auteurs et le réalisateur, puis entre les réalisateurs et leur producteur. Chacune de ces adaptations est le résultat de dialogues, débats, considérations sur la fidélité au texte et prises de liberté. Dès lors, nous ne saurions arrêter ici notre réflexion. On ne peut raisonnablement se contenter de penser l'adaptation hors de son contexte de production, comme une modalité autonome de la pratique cinématographique qui ne tiendrait pas compte de la personnalité de tous ses adaptateurs et de leurs relations⁶⁶. Si elle est principalement une affaire de transposition dramaturgique, l'adaptation est produite, de façon plus insidieuse et dans une moindre mesure, par les relations qui unissent les créateurs du projet, entre eux, aux producteurs et aux spectateurs anticipés⁶⁷.

Une dramaturgie négociée, et émancipée⁶⁸ ?

Anne Reulet-Simon, l'une des trois auteurs de l'opéra clownesque *Ô Carmen*⁶⁹, déclare au sujet de son travail : « L'écriture est toujours le produit d'un rapport de forces entre ses acteurs. Souvent il est créateur. Parfois il est voué à l'échec⁷⁰. » Ce constat rappelle que le théâtre, comme le cinéma, n'est pas seulement une expression artistique, mais aussi un fait culturel. Dans le cas de l'adaptation d'une comédie à succès, l'on ne peut faire fi des « rapports de force », ou tractations, ayant lieu entre les acteurs du projet, qui orientent nécessairement la dramaturgie ; l'adaptateur se trouve démultiplié dans la figure du metteur en scène, du scénariste et du réalisateur. Au bout du compte, la dramaturgie de l'adaptation est placée sous la dépendance d'une permanente négociation. Ici, Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri tenaient à ce que l'adaptation respecte au maximum le texte, dont la mécanique comique était parfaitement huilée. Comme le dit Philippe Muyl :

64 André Bazin, « Théâtre et cinéma », *loc. cit.*, p. 175.

65 On peut noter que le processus adaptatif relève ainsi davantage du transfert que de l'adaptation chez Muyl, et davantage de l'adaptation que du transfert chez Klapisch.

66 Sur cette question, voir Simone Murray, *The Adaptation Industry. The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*, New York / Londres, Routledge, 2012.

67 Les acteurs, ayant interprété la pièce pendant plus d'un an avant son adaptation, gardent en mémoire les réactions des spectateurs et développent une dramaturgie instinctive, basée sur les réactions du public.

68 L'emploi du terme s'inscrit dans une résonance avec les travaux de Jacques Rancière (voir, à ce sujet, Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008).

69 Olivier Martin-Salvan, Anne Reulet-Simon et Nicolas Vial, *Ô Carmen*, Paris, Théâtre du Rond-Point, 2009.

70 Anne Reulet-Simon, propos recueillis lors d'un entretien qui nous été accordé le 10 avril 2010.

Ce qui leur tenait à cœur, c'est que le texte ne change pas. [...] Je me suis retrouvé à faire un exercice de style à partir d'un texte existant, avec cinq acteurs. [...] Chaque rajout a été un combat⁷¹.

Si plus de libertés ont été prises avec *Un air de famille*, dans les deux adaptations, les aménagements ont été l'objet d'un travail en amont et de discussions.

Du texte dramatique au scénario : *textocentrisme* et dramaturgie instinctive

Le rôle du réalisateur Cédric Klapisch était clair à ses yeux : faire preuve d'un savoir-faire cinématographique pour servir le texte. Il a respecté l'écriture des dialogues à la virgule près. Les ajouts de séquences filmées en extérieur ou d'analepses sont le fruit d'une concertation, mais ils découlent principalement d'intuitions qu'ont exprimées Jean-Pierre Bacri ou Agnès Jaoui quant à des manques que le spectateur aurait eu à combler. Klapisch évoque l'approche *ressentie* qu'ont ces auteurs par rapport à la dramaturgie, à une dramaturgie de l'acteur : « Comme tous ces acteurs qui ont beaucoup joué, ils ont une connaissance de la dramaturgie très instinctive, comme une espèce de sixième sens⁷². » Ils écrivent et jouent avec la mémoire des rires passés et l'intuition des rires à venir. À ce titre, l'improvisation à laquelle pouvaient s'adonner les acteurs pendant la représentation théâtrale pour augmenter les rires du public, rendant le texte perpétuellement *mobile*, est transposée au cinéma par une poétique de l'espace et du mouvement. Celle-ci ouvre des espaces d'aération et de silence que le spectateur de cinéma est libre d'investir.

Du scénario à l'écran : dramaturgie négociée et émancipée

Klapisch mentionne les « semaines de palabres⁷³ » qu'il a traversées pour convaincre les producteurs du bien-fondé d'employer un éclairage contrasté et de tourner en scope. Dans le film, on suit les personnages soit en plein jour, soit à la tombée de la nuit, soit une fois celle-ci complètement tombée. Mais la possibilité d'« éclairer contrasté » a d'abord apeuré l'équipe de production. En ce qui concerne l'usage du scope, cette dernière était un peu réticente à voir un huis clos tourné sous forme d'images larges et étirées, généralement réservées aux films de grands espaces comme les *westerns*. Cependant, il faut préciser qu'il n'y a pas eu de réelle contrainte financière ou d'obstacle : le tournage a pu être allongé de deux semaines ; et Charles Gassot, le producteur, a soutenu Cédric Klapisch et a approuvé ses choix de réalisation.

Sur le plateau, la réussite du parti pris initial de réalisation supposait de modifier la musique du jeu des comédiens : d'être plus naturaliste. L'écriture filmique résulte de ces échanges et rappelle que l'adaptation n'est pas une simple transposition : elle est aussi un mode de production, d'interprétation, de création. Si les relations entre les différents participants ont placé les adaptations sous tension, elles n'en

71 Philippe Muyl, propos rapporté d'un entretien qui nous a été accordé le 16 mars 2013.

72 Cédric Klapisch, propos rapporté d'un entretien qui nous a été accordé le 27 mars 2013.

73 *Id.*

ont, en réalité, orienté que modérément les contours. Les acteurs ont joué le jeu et la dramaturgie déployée s'est émancipée : l'adaptation est devenue cinéma.

Le choix du gros plan et le travail du cadre dans *Un air de famille* offrent, en effet, une autre lecture de la pièce, un sous-texte plus accessible qui en amplifie la dimension dramatique et comique. Le gros plan permet de pénétrer au cœur de chaque situation, d'en saisir l'intimité et de jouer avec d'autres émotions. Si la présence physique des acteurs au théâtre demeure irremplaçable, la caméra permet d'exprimer un sous-texte souvent impalpable. Gérard Krawczyk le rappelait lors d'une classe de maître (*masterclass*) qui s'est tenue à l'Université de Richmond :

Les combinaisons de la place de la caméra et du choix de l'optique, de la fixité, ou non, du plan, constituent des narrations différentes. Choisir entre ces combinaisons, c'est choisir son langage. C'est pourquoi l'une des grandes questions du cinéma reste : où mettre la caméra et quelle optique choisir⁷⁴ ?

N'est-ce pas ce choix de langage qui fonde l'authenticité d'une œuvre ? Et n'est-ce pas cette authenticité-là que les « considérations de plus grande audience » ne doivent pas « emporter⁷⁵ » ? La réussite d'une adaptation repose, en partie, sur la capacité du réalisateur à greffer « son langage » au langage source. C'est pourquoi l'adaptation filmique d'une pièce de théâtre comique n'est pas seulement une affaire de dramaturgie liée au genre et à la spécificité du média. Elle est aussi une affaire de dialogue : dialogue entre le réalisateur et les auteurs de la pièce, dialogue entre le réalisateur, les auteurs, et le producteur. Le dialogue doit permettre à la liberté du réalisateur de s'exercer ; il doit permettre à ce dernier de *choisir son langage* en mobilisant certains outils plutôt que d'autres, depuis la préparation jusqu'à l'étalonnage, en passant par le tournage, le montage et le mixage. Cette réalité du dialogue, qui se joue en arrière-plan, révèle combien la question du statut de l'œuvre adaptée est intimement liée à celle de l'auteur. Le réalisateur-adaptateur est-il un technicien ou un auteur ? Si ce vieux débat est loin d'être clos, la pensée de l'adaptation comme réécriture incite à qualifier d'auteurs aussi bien les dramaturges que le réalisateur. La dramaturgie-*palimpseste*⁷⁶ d'une adaptation mène inéluctablement à une réflexion sur la définition et sur l'articulation de chacun de ces statuts.

74 Gérard Krawczyk, propos recueillis lors d'une classe de maître (*masterclass*) ayant eu lieu lors du Festival de cinéma français de Richmond (French Film Festival) en mars 2012.

75 Jacques Lassalle, « Dans l'ombre portée du cinéma », *loc. cit.*, p. 19.

76 André Helbo, *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*, *op. cit.*, p. 19.

Références

- AMY DE LA BRETÈQUE, François, Emmanuelle ANDRÉ, François JOST *et al.* (dir.), *Cinéma et audiovisuel se réfléchissent. Réflexivité, migrations, intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- ARISTOTE, *Poétique*, traduit du grec par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1980.
- ASTRUC, Rémy, « *Play It Again, Sam* de Woody Allen. Du théâtre au cinéma : même combat, même humour ? », dans Yannick HOFFERT et Lucie KEMPF (dir.), *Le Théâtre au cinéma. Adaptations, transposition, hybridation*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2010, p. 79-94.
- BAUDELAIRE, Charles, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* [1855 ; en ligne], *Collections Litteratura.com* [http://baudelaire.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_27.pdf].
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf (Septième art), 1959, t. 2.
- BERTHOMÉ, Jean-Pierre et François THOMAS, *Orson Welles au travail*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006.
- CHABROL, Marguerite et Thiphaine KARSENTI (dir.), *Théâtre et cinéma. Le croisement des imaginaires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Le Spectaculaire), 2013.
- DEBONA, Gueric, *Film Adaptation in the Hollywood Studio Era*, Urbana / Chicago / Springfield, University of Illinois Press, 2010.
- DELAPORTE, Mathieu et Alexandre DE LA PATELLIÈRE, *Le Prénom*, Paris, L'Avant-scène théâtre (Quatre-Vents), 2012.
- DUSIGNE, Jean-François, « Avant-propos », dans Jean-François DUSIGNE et Guy FREIXE (dir.), *Les Passages entre la scène et l'écran. Pratiques et formations croisées*, Amiens, SCÉRÉN / CRDP, 2009, p. 7-8.
- GAUDREULT, André et Philippe MARION, « *Transécriture* and Narrative Mediativity : The Stakes of Intermediality », dans Robert STAM et Alessandra RAENGO (dir.), *A Companion to Literature and Film*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004, p. 58-70.
- GOUHIER, Henri, *L'Essence du théâtre*, Paris, Vrin (Bibliothèque d'histoire de la philosophie), 2002.
- HELBO, André, *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1997.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006.
- JAOUI, Agnès et Jean-Pierre BACRI, « Cuisine et dépendances », *L'Avant-scène théâtre*, n° 895 (octobre 1991).
- , *Un air de famille*, Paris, L'Avant-scène théâtre (Quatre-Vents), 2005 [1994].
- KLAPISCH, Cédric (réalis.), *Un air de famille*, Paris, Télérama Productions, 1996.
- LASSALLE, Jacques, *L'Amour d'Alceste*, Paris, P.O.L., 2000.
- LOSCO-LENA, Mireille, « *Rien n'est plus drôle que le malheur* ». *Du comique et de la douleur dans les écritures contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Le Spectaculaire), 2011.

- McFARLANE, Brian, *Novel to Film : An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- McKEE, Robert, *Story*, Paris, Éditions Dixit, 2005.
- MELLET, Laurent et Shannon WELLS-LASSAGNE, *Étudier l'adaptation filmique. Cinéma anglais, cinéma américain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Didact anglais), 2010.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « Le cinéaste et l'autre scène. Les sept films de théâtre de Benoît Jacquot », dans Béatrice PICON-VALLIN (dir.), *Le Film de théâtre*, Paris, CNRS Éditions (Arts du spectacle), 1997, p. 31-52.
- MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara, « L'art du montage chez Reza », dans Margaret FLINN et Jean-Louis JEANNELLE (dir.), « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) » [en ligne], *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n° 2 (décembre 2006) [<http://www.fabula.org/lht/2/metais-chastanier.html>].
- METZ, Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Albatros, 1978.
- MURRAY, Simone, *The Adaptation Industry. The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*, New York / Londres, Routledge, 2012.
- MUYL, Philippe (réalis.), *Cuisine et dépendances*, Neuilly-sur-Seine, Gaumont, 1992.
- PICON-VALLIN, Béatrice, « Les planches et la toile. Revisiter l'histoire », *Cahiers de la Comédie-Française*, n° 15 (printemps 1995), p. 47.
- PÓR, Katalin, *De Budapest à Hollywood. Le théâtre hongrois et le cinéma hollywoodien, 1930-1943*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- PRÉDAL, René (dir.), « Le théâtre à l'écran », *CinémAction*, n° 93 (1999).
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- REZA, Yasmina, *Le Dieu du carnage*, Paris, Albin Michel, 2008.
- SONTAG, Susan, « Film and Theatre », *The Tulane Drama Review*, vol. 11, n° 1 (automne 1966), p. 24-37.
- STAM, Robert, « The Theory and Practice of Adaptation », dans Robert STAM et Alessandra RAENGO (dir.), *Literature and Film : A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Oxford, Blackwell Publishing, 2005, p. 1-52.
- WILKINS, Frederick, « From Stage to Screen : The Long Voyage Home and Long Day's Journey into Night » [en ligne], *Eugene O'Neil Newsletter*, vol. 7, n° 1 (printemps 1983) [http://www.eoneill.com/library/newsletter/vii_1/vii-1c.html].



Un cinéma sous influence : *Le Soulier de satin* de Manoel de Oliveira

LUÍS CARLOS PIMENTA GONÇALVES

*Pour un film, je pense qu'il est bon que
tout soit du théâtre devant la caméra.*

Manoel de Oliveira¹

Théâtre et cinéma partagent essentiellement une esthétique commune qui tient au jeu des acteurs et à la mise en scène. Ainsi, avant l'avènement du film sonore, les acteurs de cinéma étaient parfois des comédiens renommés. Pourtant, lorsqu'il jouait Œdipe devant la caméra au début du siècle passé, Mounet-Sully, de la Comédie-Française, semblait perdu : sa démarche était incertaine ; son débit, trop lent. Michel Coissac, dans son *Histoire du cinématographe*, en tire d'ailleurs une leçon : « Scénaristes et metteurs en scène avaient entraîné les artistes dans une erreur fatale ; ils devaient apprendre, aux dépens du cinéma, que celui-ci exigeait ses lois propres et ne s'apparentait que de loin au théâtre². » Pour devenir un art indépendant, le cinéma devra donc renoncer au jeu des comédiens de théâtre, à la mise en scène et même aux décors qui ressemblent trop à ceux que l'on pourrait voir sur une scène. C'est dans cette perspective que la télévision française, dans les années 1960, confiera l'adaptation de classiques de la littérature à Marcel Bluwal. Il a laissé, notamment, un mémorable téléfilm tiré du *Dom Juan* de Molière en 1965, avec Michel Piccoli dans le rôle-titre, ou un autre revisitant *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux en 1967 et mettant en scène Claude Brasseur, particulièrement en verve dans le rôle d'Arlequin³. L'innovation suprême sera alors le recours aux décors naturels : châteaux et parcs. Cependant, dès 1951, André Bazin constate

1 Jean-Claude Biette et Charles Tesson, « Entretien avec Manoel de Oliveira », *Cabiers du cinéma*, n° 328 (octobre 1981).

2 G.-Michel Coissac, *Histoire du cinématographe. De ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Éditions du « Cinéoscope » / Librairie Gauthier-Villars & Cie, 1925, p. 394.

3 Marcel Bluwal (réalis.), *Dom Juan ou le Festin de pierre*, téléfilm, Paris, ORTF, 1965 ; Marcel Bluwal (réalis.), *Le Jeu de l'amour et du hasard*, téléfilm, Paris, ORTF, 1967. Ces téléfilms seront bien différents du théâtre filmé par l'ORTF (Office de radiodiffusion-télévision française), qui a la faveur du public. Ils se distinguent donc d'un genre consistant à filmer

qu'après avoir cherché à s'émanciper de son rapport à la scène théâtrale, le cinéma donne lieu à des adaptations qui ne nient pas leurs origines dramaturgiques : naguère, la préoccupation première du cinéaste semblait être de camoufler l'origine théâtrale du modèle, de l'adapter, de la dissoudre dans le cinéma. Non seulement le cinéaste paraît maintenant renoncer à ces tentations, mais il lui arrive même de souligner systématiquement le caractère théâtral du texte adapté⁴.

Le réalisateur portugais Manoel de Oliveira, en activité jusqu'à son décès à 106 ans, s'est très tôt intéressé au théâtre et à la représentation non réaliste qui se trouve aux antipodes du travail de l'Actors Studio. Initialement, il s'était attaché au documentaire, précurseur du cinéma du réel, avec son premier film réalisé en 1931, *Douro faina fluvial (Douro labeur fluvial)*⁵, d'une durée de dix-huit minutes. Puis, il a poursuivi avec des projets de courts-métrages, dans les années 1930 : inauguration d'une usine, transformation de voitures ou description promotionnelle d'une plage et d'une ville du Portugal. Son intransigeance esthétique et éthique, par laquelle il s'interdisait toute compromission avec le régime autoritaire portugais ayant sévi jusqu'en 1974, a totalement conditionné la première partie de son œuvre, parsemée de rares films de fiction. Son premier long-métrage, *Aniki-bobo* (1942), est l'un de ceux-ci. En 1963, *Acto da primavera (Actes du printemps)*, un film interprété par les habitants d'un village portugais et portant sur un texte du XVI^e siècle, se situait à mi-chemin entre documentaire et fiction. Il révélait déjà ce qui sera une constante dans l'œuvre du réalisateur : le recours à un texte préexistant, notamment théâtral. Ainsi, Oliveira adaptera au cinéma nombre de pièces et de romans (mais peut-on réellement parler d'adaptation, tant il s'agit souvent plutôt de *re*-création ?). Il a, par exemple, revisité certaines œuvres d'auteurs portugais, comme Camilo Castelo Branco, un romancier du XIX^e siècle, ou encore, parmi les écrivains du XX^e siècle, José Régio ou Raul Brandão. C'est d'après l'œuvre *O Gebo e a Sombra* de ce dramaturge que le cinéaste a porté à l'écran, en français, *Gebo et l'ombre* (2013), qui a été présenté à la Mostra, le Festival international du film de Venise, hors compétition, en 2012. Manoel de Oliveira a, par ailleurs, aussi bien réalisé des films à partir de textes d'auteurs français : de Flaubert (selon une réinterprétation de la romancière Agustina Bessa-Luís), Madame de Lafayette ou Claudel.

des spectacles intégraux dans une salle de théâtre programmant habituellement des pièces de boulevard et à retransmettre ceux-ci sur le petit écran. Il est à noter que ce genre a connu, entre 1966 et 1984, un immense succès.

4 André Bazin, « Théâtre et cinéma », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf (Septième art), 2011, p. 138.

5 Pour éviter d'alourdir inutilement les notes accompagnant le présent article, nous avons omis d'y inclure les références complètes de tous les films d'Oliveira qui sont cités ici, hormis celle de l'œuvre étudiée. Pour connaître les références des films du réalisateur qui sont évoqués dans le présent article, l'on se référera à la « Filmographie » établie par Mathias Lavin, *La Parole et le Lieu. Le cinéma selon Manoel de Oliveira*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 267-288 ; pour les références aux œuvres d'Oliveira ultérieures à 2007, nous renvoyons le lecteur à l'*Internet Movie Database* [<http://www.imdb.com/>].

Dans le présent article, nous nous intéresserons tout particulièrement à une adaptation réalisée en français en 1985, *Le Soulier de satin*⁶, qui propose une réinterprétation de la pièce du même titre, écrite par Paul Claudel. D'une durée de sept heures, le film reprend l'essentiel du texte claudélien tout en y ajoutant deux sermons prononcés en portugais. Ceux-ci mettent l'action en contexte d'un point de vue historique. Le dispositif cinématographique qu'a imaginé Oliveira pour créer cette œuvre réunit en un même espace la scène et la salle, confondant acteurs et spectateurs, brouillant le statut des uns et des autres. Ainsi, les acteurs, en costumes de scène, se trouvent dans la loge présidentielle, ou royale, au début du film. La réalisation de ce film correspond à un moment charnière de l'œuvre du cinéaste, au début de son affirmation internationale. Autrement dit, à l'époque où *Le Soulier de satin* est produit, la production d'Oliveira commence à être reconnue hors des frontières du Portugal. Or, voilà qui permet au réalisateur d'envisager la création d'œuvres disposant d'un budget plus conséquent, et la collaboration avec des acteurs provenant de divers pays et ayant travaillé avec les plus grands réalisateurs et metteurs en scène. Certains de ces comédiens ont d'ailleurs déjà une grande expérience théâtrale quand ils tournent pour la première fois avec Oliveira. C'est le cas, notamment, de Marie-Christine Barrault et de Denise Gence dans *Le Soulier de satin*, et de Bulle Ogier et Axel Bogousslavsky dans *Mon cas* (1986). D'autres encore, avec qui Oliveira collaborera à partir des années 1990, avaient eu auparavant une longue carrière cinématographique. Parmi eux, on trouve Catherine Deneuve ou John Malkovich, qui apparaissent dans *Le Couvent* (1995) ; Michel Piccoli ou Irène Papas, dans *Party* (1996) ; Marcello Mastroianni, dans *Voyage au début du monde* (1997) ; Chiara Mastroianni ou Françoise Fabian, dans *La Lettre* (1999) ; et finalement, Michael Lonsdale, Claudia Cardinale et Jeanne Moreau dans *Gebo et l'ombre*⁷. En nous intéressant au *Soulier de satin*, nous nous interrogerons sur le passage du théâtre à un cinéma non réaliste, qui garde bien visibles tous les artefacts, tous les artifices, toutes les conventions propres à l'art dramatique.

La relation d'Oliveira avec le texte théâtral est présente dans une grande partie de son œuvre. Ce lien s'y manifeste par la réalisation d'adaptations intégrales ou partielles de pièces (*Le Passé et le Présent*, datant de 1972 ; *Benilde ou la Vierge Mère*⁸, de 1975 ; *Le Soulier de satin* ; *La Cassette*, de 1994) ou par l'insertion de courtes représentations dramatiques dans le scénario d'un film (*Inquiétude*⁹, de 1998). De plus, chez le réalisateur portugais, la matérialité du théâtre est parfois

6 Manoel de Oliveira (réalis.), *Le Soulier de satin*, Paris / Lisbonne, Les Films du Passage / Metro e Tal, 1985. En 1985, le film a été présenté en avant-première dans une salle de théâtre, symptomatiquement.

7 Certains de ces acteurs vont même tourner dans plusieurs films d'Oliveira : Michel Piccoli et Catherine Deneuve réapparaissent dans *Je rentre à la maison* (2001) ; nous voyons à nouveau John Malkovich, Catherine Deneuve et Irène Papas dans *Un film parlé* (2003), Michel Piccoli et Bulle Ogier dans *Belle toujours* (2006), puis de nouveau Michel Piccoli dans *Rencontre unique* (2007).

8 Adaptation d'une pièce de José Régio, ce film était, lors de sa réalisation en pleine période révolutionnaire, à contre-courant des préoccupations portugaises. Il passa donc inaperçu.

9 Une pièce d'Hélder Prista Monteiro, *Os Imortais (Les Immortels)*, est représentée, et donc mise en scène, dans le premier volet du film.

signifiée par l'apparition d'une salle, vidée ou non de ses spectateurs (*Mon cas ; Je rentre à la maison*¹⁰).

En utilisant dans ses films le langage et les codes qui sont propres au théâtre, Oliveira procède par brouillage, par mises en abyme, par ruptures. L'on en vient même à se demander : est-on encore au théâtre ? Glisse-t-on vers le cinéma ? *Mon cas* est, en ce sens, exemplaire puisque s'y retrouvent sur la scène d'un théâtre différents personnages, dont un homme représentant un spectateur, qui assistent à un certain moment au déroulement d'un écran et à la projection d'images documentaires. Ces personnages traversent symboliquement le miroir ou, mieux, l'écran, et Oliveira choisit Méliès au détriment de Lumière, bien qu'il ait été tenté à diverses reprises par un cinéma documentaire. Selon René Prédal, « la visibilité des artifices d'origine théâtrale constitue la réponse de Oliveira au retour du naturel qui menace régulièrement le 7^e Art¹¹ ». À ces artifices théâtraux, il faudrait ajouter les dispositifs proprement cinématographiques qui envahissent le champ de la caméra : équipe de tournage avec ses appareils, perches, micros, systèmes d'éclairage. La modernité du réalisateur s'inscrit paradoxalement dans le retour à un cinéma qui rompt avec le réalisme du décor en usant de conventions propres à un théâtre d'avant l'invention du quatrième mur. La mer démontée est ainsi représentée, dans *Le Soulier de satin*, par des toiles peintes¹².

L'identification du cinéaste portugais à un créateur proche de l'univers théâtral semble évidente quand Tonino (Antonio) Guerra¹³, directeur du Festival de Sanarcangelo de Romagne, propose à Oliveira de faire, pour l'édition de juillet 1987, la mise en scène d'une pièce. Ce sera *De Profundis*, une œuvre dramaturgique écrite et montée par le réalisateur, inspiré d'un court récit de la romancière Agustina Bessa-Luís¹⁴. Cette invitation de la part d'un transfuge échappant aux classifications

10 Cette œuvre s'ouvre sur une magnifique interprétation du *Roi se meurt*, où Michel Piccoli incarne un acteur vieillissant.

11 René Prédal, « Théâtre et théâtralité dans l'œuvre de Oliveira », dans Michel Estève et Jean A. Gili (dir.), *Manoel de Oliveira*, Caen, Lettres modernes Minard (Études cinématographiques), 2006, p. 66.

12 On peut se demander si ce mode de représentation ne réfère par à l'une des dernières œuvres de Federico Fellini, qui voulait faire un « film à l'ancienne » en tournant, en 1983, *Et vogue le navire*. Oliveira reconnaît d'ailleurs, à propos de son film *Le Passé et le Présent* (1971), la dette qu'il a envers le réalisateur italien : « Quand j'ai écrit mon découpage, j'étais très influencé par Fellini » (Antoine de Baecque et Jacques Parsi, *Conversations avec Manoel de Oliveira*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996, p. 147-148).

13 Homme de théâtre et de cinéma italien (1920-2012), il a travaillé comme scénariste pour de nombreux réalisateurs, dont plusieurs Italiens — on lui doit notamment le scénario de *Et vogue le navire* de Fellini. On n'en comprend que mieux l'invitation adressée par Tonino Guerra à un réalisateur comme Manoel de Oliveira, qui sait si bien conjuguer deux univers chers à Guerra.

14 Au conte d'Agustina Bessa-Luís s'ajoutent des poèmes de José Régio, auteur de *O Meu Caso* (*Mon cas*), de même que d'Antonio Nobre et de Fernando Pessoa. Le réalisateur a rapporté les circonstances et les caractéristiques relatives à la mise en scène de *De Profundis* dans un entretien qu'il a accordé à Jean A. Gili (voir, à ce sujet, Jean A. Gili, « A Mental Conception of Cinema », dans Randal Johnson [dir.], *Manoel de Oliveira*, Urbana, University of Illinois Press, 2007, p. 153).

— Guerra est à la fois dramaturge, scénariste et metteur en scène — est bien le signe que le créateur portugais a acquis la réputation d'avoir franchi les frontières des deux arts de la représentation.

À la suite de la commande du moyen-métrage documentaire *Nice... à propos de Jean Vigo* (1983), l'internationalisation de l'œuvre d'Oliveira sera réellement atteinte grâce à la démesure du *Soulier de satin*¹⁵. Oliveira établira, par le moyen de ce film, un dialogue avec l'auteur d'une pièce longtemps jugée *injouable*, dont les mises en scène, du moins celles du texte intégral, demeurent exceptionnelles¹⁶. La mise en scène d'Antoine Vitez ne voyant le jour qu'en 1987¹⁷, deux ans après la sortie du film du réalisateur portugais, on peut considérer que ce dernier avait finalement levé le tabou de l'irreprésentabilité de la pièce et permis ainsi sa représentation sur des scènes de théâtre¹⁸.

Dans la monographie *Manoel de Oliveira* dirigée par Jacques Parsi et éditée à l'occasion de la rétrospective intégrale de l'œuvre du réalisateur (tenue au Centre Pompidou, à Paris, en 2001 et en 2002), il est dit judicieusement : « On peut se demander si, au lieu d'adapter, comme on le dit couramment, *Le Soulier de satin* au cinéma, la démarche n'a pas été plutôt d'adapter le cinéma au *Soulier de satin*¹⁹. » En effet, l'osmose entre les deux langages, dans ce film, semble parfaite : d'emblée, on y voit un long travelling montrant l'entrée du public dans une salle de théâtre, puis la caméra se déplace vers une loge royale, où se trouvent des acteurs en costumes

15 Le réalisateur recevra, au Festival international du film de Venise, en 1985, un Lion d'or spécial pour *Le Soulier de satin* et pour l'ensemble de son œuvre. Alors que celle-ci est découverte par un large public de cinéphiles en dehors des frontières du Portugal, les films du cinéaste attirent paradoxalement, dans son pays d'origine, une audience limitée. Le fait que *Le Soulier de satin* n'ait jamais été distribué dans les salles portugaises est, d'ailleurs, assez révélateur.

16 Du vivant de Claudel, seule une version courte de la pièce signée par l'auteur lui-même sera mise en scène par Jean-Louis Barrault à la Comédie-Française, en 1943.

17 Antoine Vitez note dans son journal de bord : « 5 mai. Achevé le premier filage du spectacle en salle de répétition. Durée 9 h 30 sans les entractes. Nous avons pu mesurer physiquement sur nous-mêmes l'effort que nous attendons du spectateur » (Antoine Vitez, *Le Soulier de satin. Paul Claudel. Antoine Vitez. Journal de bord*, édition établie par Éloi Recoing, Paris, Éditions Le Monde, 1991, p. 76).

18 Le metteur en scène français Olivier Py se confrontera également à la pièce, dont il donnera une mise en scène intégrale, d'abord à Orléans, puis à Paris, en 2003. Il reprendra et affinera cette dernière en 2009. Filmée en mars 2009 à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, une édition du spectacle sur disque DVD permet de juger de la réussite du projet (Vitold Krysinsky, *Le Soulier de satin* de Paul Claudel, mise en scène d'Olivier Py, quatre disques DVD, Paris, Copat / Arte, 2009). Dans le premier disque, au cours d'un entretien de vingt-quatre minutes qu'il accorde à Philippe Jousserand, Py affirme qu'il a vu le film d'Oliveira après avoir découvert la pièce *Le Soulier de satin* à l'adolescence, bouleversé par la langue de Claudel. Le film a alors profondément impressionné le metteur en scène puisqu'il s'est rendu compte, en le regardant, que la « pièce était aussi jouable » dans son intégralité.

19 Jacques Parsi (dir.), *Manoel de Oliveira*, Paris / Milan, Centre Pompidou / Mazzotta, 2001, p. 44. Cette formule sera très souvent reprise par la critique. Il l'utilise, par exemple, plus récemment dans un entretien qui a été filmé pour l'édition du film en disque DVD, datant de 2012 (voir Manoel de Oliveira [réalis.], *Le Soulier de satin*, d'après la pièce de Paul Claudel, trois disques DVD, Paris, La Vie est Belle Films Associés, 2012).

du XVI^e ou du XVII^e siècle. Après les trois coups rituels, le rideau de scène se lève, laissant apercevoir un écran de cinéma.

Datant de 1985, l'adaptation de la pièce de Claudel est exemplaire du processus de création oliveirien, qui mélange deux langages pour aboutir à une conception très personnelle du « théâtre au cinéma ». En un raccourci, le cinéaste associe les origines théâtrales de son film, que rappelle son ouverture, et l'aboutissement d'un parcours cinématographique, qu'évoque la clôture du film, et ce, avec une technique et une grammaire qui lui sont propres. Comme le signale lui-même Oliveira :

Cela pourrait être comme un documentaire sur les spectateurs qui entrent dans la salle, puis une vision directe du dispositif de projection de la représentation enregistrée. C'est-à-dire le cinéma mis sur la scène. Nous pénétrons dans le théâtre et sortons à la fin par le studio de cinéma²⁰.

Le film opère un retour aux primitifs du cinéma qui utilisaient les tableaux vivants et revisite du même coup le théâtre non illusionniste qui mise sur la perspective dans les salles à l'italienne.

Le premier plan-séquence du *Soulier de satin* permet de découvrir une salle du Théâtre national de São Carlos, situé à Lisbonne, un établissement qui n'est pas à proprement parler identifié dans le film. Un acteur claudicant²¹, impeccablement habillé en costume noir et cravate, fait les cent pas avant l'entrée du public, dont on distingue les ombres à travers les voilages de portes vitrées. Ce personnage prononce alors des paroles, tirées du préambule de la pièce de Claudel, qui servent également de didascalie : « L'ordre est le plaisir de la raison : mais le désordre est le délice de l'imagination²². » Cet acteur, qui interprète dans le film le rôle d'un « contrôleur²³ », terme employé par Oliveira, profère alors les paroles dites par l'Annoncier dans la pièce de Claudel, mais selon un ordre différent : « Le pire n'est pas toujours sûr. *Le Soulier de satin*. Action espagnole en quatre journées de Paul Claudel²⁴. » Oliveira dissocie ainsi, du point de vue de la signification de l'acte auctorial, l'action d'un agent externe, contrôleur de théâtre ou régisseur, de celle d'un personnage interne à la pièce, l'Annoncier, qui opérait chez Claudel. De plus, le réalisateur condense,

20 Antoine de Baecque et Jacques Parsi, *Conversations avec Manoel de Oliveira*, op. cit., p. 76.

21 Le motif de la claudication est également présent chez le personnage d'Éma dans *Val Abraham* (1993), un film d'Oliveira qui adapte une variation romanesque de *Madame Bovary* de Flaubert, variation écrite par Agustina Bessa-Luís.

22 Paul Claudel, *Le Soulier de satin*, Paris, Gallimard (Folio), 2000, p. 12. Le scénario original du film prévoyait une solution différente : « Entre dans le champ un tableau porté par deux grooms, qui s'arrêtent devant la CAMÉRA. Sur le tableau, nous pouvons lire : "L'ordre est le plaisir [...] de l'imagination" » (Manoel de Oliveira, *Le Soulier de satin*, « *Adaptação e Planificação de Manoel de Oliveira* » [selon la mention manuscrite apposée sur le découpage du film], commencé à Porto le 30 août 1982, achevé le 18 novembre de cette même année, montage de pages de l'édition Folio de la pièce et du scénario tapé à la machine, p. 2). Une copie de ce scénario original est conservée à la Cinémathèque de Lisbonne.

23 *Id.*

24 *Id.* Le découpage de 1982 conservait l'ordre des constituants de l'énoncé, ajoutant, comme dans la version filmée, le nom de l'auteur de la pièce.

dans le film, l'extrait que nous venons de citer et l'adjoit à la didascalie qui met la première journée de l'intrigue en contexte :

La scène de ce drame est le monde et plus spécialement l'Espagne à la fin du XVI^e, à moins que ce ne soit le commencement du XVII^e siècle. L'Auteur s'est permis de comprimer les pays et les époques, de même qu'à la distance voulue plusieurs lignes de montagnes séparées ne sont qu'un seul horizon.

Encore un petit coup de trompette²⁵.

L'indication qui vient ensuite dans le texte de Claudel (« *Le rideau se lève*²⁶. ») est remplacée par l'entrée d'une foule de spectateurs dans la salle, cette entrée inscrivant le public dans le temps et dans l'espace de la représentation. Pendant le début du film, la caméra, mobile, immerge le cinéma dans l'enceinte même du théâtre : les spectateurs entrent, semblent se diriger droit vers la caméra, traversent le hall d'entrée et s'installent dans la salle. Pendant ce temps, l'appareil les accompagne, puis les précède, en un travelling arrière, jusqu'à la fosse d'orchestre, d'où provient le son d'instruments que l'on accorde. Finalement, un mouvement ascendant de la caméra révèle la loge royale, où se tiennent, figés, les acteurs en costumes d'époque. Le cadre, tout en dorures, qui borde la loge renforce l'impression qu'il s'agit d'un tableau du XVII^e siècle²⁷. Dans ce théâtre à l'italienne qui n'est autre que l'Opéra de Lisbonne, le Théâtre national de São Carlos, la mémoire des lieux fait en sorte que le spectacle se tient aussi bien sur scène que dans la salle, devenue espace de représentation. Cette confusion inaugurale de l'espace scénique préfigure, en quelque sorte, l'effacement, voulu par le réalisateur, de la frontière qui sépare le théâtre du cinéma. Les acteurs deviennent public ; ils sont dans la position de spectateurs qui découvriront une pièce filmée dont ils sont les protagonistes et qui sera projetée en avant-première. De même, le statut de ces personnages est assez incertain puisque l'on ne sait s'il s'agit de réels spectateurs ou de figurants²⁸.

25 Le découpage initial du scénario prévoyait que cette didascalie serait prononcée par l'Annoncier (voir Manoel de Oliveira, *Le Soulier de satin*, « *Adaptação e Planificação de Manoel de Oliveira* », *op. cit.*, p. 4).

26 Paul Claudel, *Le Soulier de satin*, *op. cit.*, p. 13.

27 Le scénario signale, à propos de l'Annoncier, qu'il s'agit d'un « homme barbu, vêtu à la Vélasquez » (Manoel de Oliveira, *Le Soulier de satin*, « *Adaptação e Planificação de Manoel de Oliveira* », *op. cit.*, p. 4). Cette image, visuellement très forte, servira d'ailleurs à illustrer la récente édition française du disque DVD du film (édition de 2012).

28 Ce subterfuge a aussi été utilisé par le réalisateur autrichien Michael Sturminger dans son film *Casanova Variations*, présenté au Festival de Cannes en 2014. Le protagoniste de cette œuvre était interprété par John Malkovich. Les déclarations faites par l'acteur américain lors d'une conférence de presse, qui s'est tenue à Lisbonne le 26 juillet 2013, sont assez intéressantes dans la mesure où elles vont dans le sens d'une abolition de la frontière séparant le théâtre et le cinéma : « Je n'ai jamais vu une grande différence entre jouer sur une scène ou dans un film. Ce qui est différent est le processus. Le théâtre est quelque chose d'organique, de vivant. Le cinéma, c'est autre chose, une représentation, une approche de quelque chose de vivant » (Rita Silva Freire, « John Malkovich e Maria João Bastos contracenam em "As Variações de Giacomo", filmado em Lisboa », *Sol*, 26 juillet 2013 ; je traduis). Le film tourné au Portugal, notamment dans une salle du Théâtre national de São Carlos, et produit par Paulo Branco, producteur du *Soulier de satin* et d'une partie

Après l'entrée des spectateurs dans la salle et la découverte des acteurs de la pièce dans la loge royale, l'Annoncier vient sur scène pour demander le silence — terme qui, en lui-même, relève également du lexique du tournage. Le personnage muni d'une canne frappe les trois coups. Le lever de rideau dévoile alors à gauche un élément de décor, un cyclorama au fond et un écran occupant la partie droite de la scène, dont les couleurs bleutées semblent se fondre. Bien avant que les signes visibles du lieu théâtral ne disparaissent au profit du point de vue de la caméra, le cinéma, dans la matérialité de la projection et de sa diffusion, est sur scène, *in praesentia*.

Dans la pièce de Claudel, la tirade de l'Annoncier est parsemée de déictiques destinés à des interlocuteurs identifiés comme « mes frères²⁹ », devenus dans la mise en scène d'Oliveira les spectateurs eux-mêmes, auxquels s'adressent directement le personnage, désignant d'un geste : « ce point de l'Océan Atlantique » ; « ici l'épave d'un navire démâté » ; « ces canons culbutés » ; « ces écoutes ouvertes³⁰ ». Remplaçant l'œil d'un spectateur mobile qui se serait déplacé dans les travées, l'objectif de la caméra suit les gestes, le mouvement de la canne, s'approche, par un effet de zoom, de l'écran sur lequel est projeté la représentation de l'épave. On entend, en sourdine, le bruit d'un projecteur. Après un fondu au noir et un roulement de tambours, l'image d'un père jésuite, interprété par Luís Miguel Cintra³¹, envahit le champ de l'image : l'espace du théâtre bascule vers une théâtralité cinématographique. Le prêtre, attaché au mât de l'épave, profère une longue tirade, entrecoupée de plans qui nous permettent de voir les spectateurs, plongés dans une attitude concentrée. Sur eux se trouve réfléchi la lumière scintillante de la projection. Cette image du public, réverbérant une projection ayant lieu dans la salle d'un théâtre lyrique, participe visuellement de l'interpénétration transmédiatique du cinéma et du théâtre chère au cinéaste.

Après cette tirade ancrée dans le répertoire théâtral surgissent, sur fond rouge, un intertitre³², composé d'un proverbe portugais et d'une citation de saint Augustin,

substantielle de l'œuvre d'Oliveira, est un objet hybride créé à partir d'un spectacle de théâtre et d'opéra, *The Giacomo Variations*. La tournée mondiale de celui-ci a connu un succès retentissant, notamment au Canada. Simple coïncidence ou réminiscence du *Soulier de satin*, le film présente des spectateurs entrant dans le Théâtre national de São Carlos, joués par des figurants vêtus de costumes issus de notre époque, alors que sur scène et dans la loge royale se tiennent des acteurs en habits du XVIII^e siècle.

29 Paul Claudel, *Le Soulier de satin*, *op. cit.*, p. 17.

30 *Id.*

31 Depuis la réalisation du *Soulier de satin*, le comédien et metteur en scène Luís Miguel Cintra est devenu un acteur essentiel dans les films de Manoel de Oliveira. Dans les années 1970, Cintra avait fondé Cornucopia, un théâtre indépendant de Lisbonne, qui existe toujours.

32 Le scénario original du film, « achevé [...] le 18 novembre 1982 » selon la mention figurant sur sa dernière page, affiche le terme « carton », et non « intertitre », pour désigner les informations écrites sur fond rouge qui introduisent certaines scènes de la pièce et qui mettent l'action en contexte. Ces cartons reprennent souvent des didascalies locatives utilisées par Claudel. Ils contribuent à créer des respirations, des silences, à l'intérieur d'un film long d'environ sept heures. Ce procédé s'apparente à une pratique employée dans les films muets pour fournir des informations écrites au spectateur. La présence de ces fragments de didascalies dans le film d'Oliveira force son rapprochement avec le texte

puis la reproduction d'un tableau représentant le roi portugais Sébastien, puis le roi Philippe II d'Espagne, avec des commentaires historiques en surimpression. Ceux-ci portent sur la perte de la souveraineté subie par le Portugal au profit de la couronne espagnole. Après ces intertitres, nous assistons aussitôt à un prêche prononcé en portugais dans une église baroque. Un mouvement de caméra nous permet de voir les fidèles, puis un travelling avant nous montre la chaire où se trouve le prêtre, ce qui signale le langage cinématographique. Toutefois, le prêche et la voix qui le déclame ne sont pas sans rappeler le théâtre, les fidèles, filmés de côté ou de dos, remplissant le rôle de spectateurs.

Cet exemple nous permet d'observer comment, de façon incessante, Oliveira va d'un langage à l'autre, déstabilise le regard du spectateur qui est pris dans un vertige, ne sachant plus où il se trouve ni à quelle esthétique il est confronté : représentation théâtrale captée par une ou par plusieurs caméras, pièce filmée diffusée sur la scène d'un théâtre, lyrique de surcroît, simple film, montage d'éléments hétéroclites ou hybridation mêlant théâtre, cinéma et textes divers. Qui plus est, alors qu'il croyait voir un film en français, dont le texte n'aurait été que de Claudel, le spectateur se trouve soudain à entendre des sermons proférés en portugais par deux prêtres absents de la pièce du dramaturge français³³.

Au début de la deuxième journée, scène II de la pièce, surgit le personnage de l'Irrépressible. Tel l'Annoncier, il assume la présence d'un public, auquel il fait allusion quand il s'adresse aux « machinistes³⁴ », un terme employé dans la didascalie du texte claudélien : « Allons, manants, le public s'impatiente ! ». Plus loin, dans cette même tirade, il commente le terme qu'il vient d'employer : « *Manants* est bien théâtre³⁵ ». Cette précision sur l'acte d'énonciation et sur l'instance de discours est détournée par le réalisateur à son profit. En effet, à ce texte initial, Oliveira ajoute une réplique, qui affirme l'équivalence des deux arts de la représentation : « Théâtre, cinéma, cinéma, théâtre, tout ça c'est la même chose³⁶. » S'agissant de l'unique ajout en

dramatique, avec une forme hybride qui se situerait entre théâtre et cinéma. Ce procédé cinématographique contrarie le vœu que Claudel manifesta lui-même au début de sa pièce : « Il est essentiel que les tableaux se suivent sans la moindre interruption » (Claudel, *Le Soulier de satin*, *op. cit.*, p. 11). Cependant, comme le remarque Charles Tesson à propos de l'adaptation d'Oliveira, ce dernier « a recours au plan-séquence, ne serait-ce que pour retrouver l'unité temporelle de la scène, sans tricher » (Charles Tesson, *Théâtre et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma / Sceren CNDP, 2007, p. 40).

33 Ces sermons ont été filmés dans des lieux de culte réels, l'église de Castelo de Vide et la cathédrale de Lisbonne, comme l'indique le scénario (Manoel de Oliveira, *Le Soulier de satin*, « *Adaptação e Planificação de Manoel de Oliveira* », *op. cit.*). Ces deux séquences, les seules qui n'aient pas été tournées à l'intérieur d'un théâtre ou dans un studio de cinéma, renforcent l'étrangeté du film.

34 La didascalie mentionne qu'« apparaît, parmi les machinistes, l'Irrépressible » (Claudel, *Le Soulier de satin*, *op. cit.*, p. 126).

35 *Ibid.*, p. 127.

36 Manoel de Oliveira, *Le Soulier de satin*, « *Adaptação e Planificação de Manoel de Oliveira* », *op. cit.*, p. 72. La différence ontologique se trouve ainsi résorbée en proposant une circularité entre les deux arts où il devient malaisé d'établir des frontières. La postface de Marguerite Chabrol à l'ouvrage qu'elle a codirigé, *Théâtre et cinéma. Le croisement des imaginaires*, signale l'ambivalence des notions qui s'appliquent aux deux arts : « [L]es notions mêmes

français que le réalisateur apporte au texte de Claudel — puisqu'ils sont en portugais, les deux sermons dont nous avons parlé se détachent du reste —, cette remarque prend, de ce fait, une sursignification supplémentaire, de valeur programmatique. En relevant l'égalité des deux arts, cet ajout attire l'attention sur les différences existant entre eux : théâtre et cinéma sont deux arts de la représentation de la vie, le premier étant d'ordre matériel, le second d'ordre immatériel³⁷. Les machinistes, en bleus de travail, interviennent dans cette même scène pour transporter des câbles, puis un projecteur, et pour déplacer un miroir. Cet élément de décor, non présent dans la pièce, revêt ici une dimension toute symbolique. Il souligne le fait que le film, sans correspondre au réel, à son *continuum* historique, représente la réalité sous la forme d'une intrigue. Ce détail scénographique nous rappelle, en plus, que l'œuvre d'Oliveira n'est pas à proprement parler une pièce de théâtre, mais son reflet, capté par une caméra ; qu'elle n'est pas non plus le texte intégral de Claudel, mais toujours son reflet, retravaillé par Oliveira et par son conseiller littéraire, Jacques Parsi. Bien que la didascalie indique la présence d'une musique qui « imite le bruit d'un tapis qu'on bat³⁸ », nul effet mimétique chez Oliveira : le réalisateur emploie plutôt un musicien en costume d'époque, qui joue du tambour pendant qu'intervient l'Irrépressible. Celui-ci est devenu une sorte de bateleur qui signale les entrées et les sorties, mais qui, également, installe personnages et décors. Il redouble ainsi le rôle de l'auteur/metteur-en-scène/réalisateur. Il est, de façon *irrépressible*, celui qui s'introduit dans le rouage bien rodé du théâtre, ou de la scène réaliste, voire naturaliste, pour en dénoncer le caractère d'artefact ; il est l'imagination débridée de l'auteur ; il s'échappe du texte « comme un gaz par-dessous la porte³⁹ ». Tout de suite après, l'Irrépressible précise : « [J]e détonne au milieu de la pièce⁴⁰. » Pour parler de cet élément détonnant, de ce contraste entre discours sérieux et caractère bouffon, Claudel emploie le terme « clown⁴¹ ». Ce personnage, (sur)joué dans le film sur un mode histrionique et truculent⁴², introduit le ton de la farce, du théâtre

de théâtralité ou de cinématographicité sont toutes relatives et désignent pour beaucoup d'objets une circulation d'influences, des échanges réciproques et un mouvement d'aller et retour, plutôt que des emprunts unilatéraux » (Marguerite Chabrol, « Postface », dans Thiphaine Karsenti [dir.], *Théâtre et cinéma. Le croisement des imaginaires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 236).

37 Le réalisateur parle des différences entre les deux arts en abordant justement *Le Soulier de satin* dans l'entretien qu'il accorde à Antoine de Baecque et Jacques Parsi dans *Conversations avec Manoel de Oliveira*. Il y affirme notamment : « Le théâtre est matière vive ; il est physique, il est présent. Le cinéma est le fantôme de cette matière, de la réalité physique, plus réel toutefois que la réalité elle-même, dans la mesure où celle-ci, puisqu'elle est éphémère, nous échappe à chaque instant, tandis que le cinéma, bien qu'impalpable et immatériel, l'emprisonne pour un certain temps, à défaut de toujours » (Antoine de Baecque et Jacques Parsi, *Conversations avec Manoel de Oliveira*, op. cit., p. 74).

38 Paul Claudel, *Le Soulier de satin*, op. cit., p. 126.

39 *Ibid.*, p. 127.

40 *Id.*

41 *Ibid.*, p. 126.

42 Il est le « cabotin » dénué du sens péjoratif que l'on donne usuellement à ce terme qui a, comme le signale une entrée du *Dictionnaire critique de l'acteur*, été revalorisé par Meyerhold : « À ses yeux [du metteur en scène russe], le cabotin est une forme exaspérée

de foire, à l'intérieur même du cinéma. Tandis que l'Irrépressible poursuit sa tirade (« Nous ne sommes plus à Cadix, nous sommes dans la Sierra Quelquechose, au milieu d'une de ces belles forêts qui ont fait la célébrité de la Catalogne⁴³ »), une toile peinte, qui représente en un style naïf un château sur un sommet, glisse derrière l'acteur, de la gauche vers la droite. Les mouvements de caméra, en un plan qui dure approximativement dix minutes, permettent de quitter des yeux ce nouveau décor et d'embrasser à nouveau le lieu précédent. Ils créent ainsi de multiples scènes, sur lesquelles évolue le personnage, puis permettent de passer de l'une à l'autre, mettant de la sorte l'action en abyme. Comme s'il était un « magnétiseur⁴⁴ », un terme qui a d'ailleurs été employé par Claudel, l'Irrépressible congédie Doña Honoria, un personnage arrivé sur scène avant qu'il n'y ait été appelé, puis va chercher une Doña Prouhèze hiératique. L'Irrépressible devient dans le film, comme dans la pièce, une sorte de régisseur qui règle entrées et sorties des acteurs. « Approchez, maintenant, Honoria ! C'est le moment de vous montrer⁴⁵ », dit-il. Aussitôt, il fait apparaître le personnage dans le champ de la caméra, qui révèle en même temps un projecteur de cinéma. Il procède de la même façon avec les techniciens qu'il dirige ; comme l'écrivent Claudel, puis Oliveira, qui reprend une didascalie du dramaturge : « [Il] fait signe aux machinistes qui dressent un cadre de fenêtre sur lequel les deux femmes viennent s'accouder un moment⁴⁶. » L'Irrépressible est ainsi, le temps d'une scène, le substitut du réalisateur.

de théâtralité que la culture occidentale a injustement méprisée (ou qu'elle a détournée vers le théâtre de boulevard). Retourner aux sources du théâtre, c'est donc renouer avec ces figures populaires (et positives) que sont l'histriion, le bonimenteur et le cabotin » (Gérard-Denis Farcy, « Cabotin [théâtre] », dans Vincent Amiel, Gérard Denis-Farcy, Sophie Lucet *et al.* [dir.], *Dictionnaire critique de l'acteur. Théâtre et cinéma*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 42).

43 Paul Claudel, *Le Soulier de satin*, *op. cit.*, p. 127.

44 *Ibid.*, p. 129.

45 *Ibid.*, p. 130.

46 Cette information est présente aussi bien dans une didascalie du texte de Claudel (*ibid.*, p. 130) que dans le scénario du *Soulier de satin* (Manoel de Oliveira, *Le Soulier de satin*, « *Adaptação e Planificação de Manoel de Oliveira* », *op. cit.*, p. 74).



Plan du film Le Soulier de satin où l'on voit le personnage de Doña Honoria qui entre dans le champ de la caméra⁴⁷

L'avant-dernière scène composant la deuxième journée lors de laquelle se déroule l'intrigue, la scène XIII, s'intitule « L'ombre double ». Elle correspond à un épisode essentiel, pour ne pas dire central, qui pourrait servir de clé pour interpréter l'ensemble de la pièce. Une didascalie y mentionne simplement, à propos de la forme qui devrait apparaître dans la pièce, qu'il s'agit de « l'ombre double d'un homme avec une femme que l'on voit projetée sur un écran au fond de la scène⁴⁸ ». Lors de cet épisode, qui survient dans la seconde partie du film, Oliveira remplace l'image projetée, que l'on retrouvait sur scène, par des ombres chinoises. D'après le contour des costumes, des corps et des visages, le spectateur peut reconnaître en elles les silhouettes de Rodrigue et de Doña Prouhèze. D'abord placées côte à côte, puis face à face, ces ombres finissent par se fondre en un mouvement qui accompagne visuellement le texte de Claudel :

Mais moi, de qui dira-t-on que je suis l'ombre ? Non pas de cet homme ou de cette femme séparés,
Mais de tous les deux à la fois qui l'un dans l'autre en moi se sont submergés
En cet être nouveau fait de noirceur informe⁴⁹.

47 Manoel de Oliveira (réalis.), *Le Soulier de satin*, *op. cit.*

48 Paul Claudel, *Le Soulier de satin*, *op. cit.*, p. 203.

49 *Id.*



L'ombre double dans le film Le Soulier de satin (deuxième journée, scène XIII)⁵⁰

L'intérêt que manifeste Oliveira vis-à-vis de cette scène fondamentale tient au fait qu'il perçoit une parenté entre sa « tétralogie des amours frustrés⁵¹ » et la pièce de Claudel. Il s'en explique, d'ailleurs, dans les *Conversations* qu'il a avec Antoine de Baecque et Jacques Parsi. En effet, le réalisateur y observe des similitudes entre ses œuvres précédentes et *Le Soulier de satin*, qui traduisent, dans l'ensemble, « la difficulté que rencontrent l'homme et la femme à se retrouver de façon absolue⁵² ». La fusion que vivent les deux amants par l'intermédiaire de leur ombre est également rendue par la mise en scène d'Oliveira puisque le dialogue de l'ombre double y est prononcé simultanément par deux voix, féminine et masculine, qui se fondent ensemble tandis que les acteurs parlent.

La fidélité dont le réalisateur fait preuve à l'égard de la scène de l'ombre double se manifeste par le respect de la didascalie indiquant une sorte de fondu cinématographique : « L'ombre disparaît et l'écran n'est plus occupé pendant toute la durée de cette scène que par une palme de plus en plus indistincte et qui remue faiblement⁵³. » Ce plan est d'une importance absolue puisqu'il assure une transition avec la scène suivante, intitulée « La lune ». Dans la version écourtée de la pièce, Jean-Louis Barrault avait rejeté celle-ci, au désespoir de l'auteur, sous prétexte qu'elle serait difficilement représentable. Dans *Rêve et réalité dans Le Soulier de satin*, Bernard Hue consacre un chapitre à la « scène de l'ombre double ». Il y évoque les

50 Manoel de Oliveira (réalis.), *Le Soulier de satin*, *op. cit.*

51 Celle-ci regroupe les quatre films que sont *Le Passé et le Présent*, *Benilde ou la Vierge Mère*, *Amour de perdition* et *Francisca*.

52 Antoine de Baecque et Jacques Parsi, *Conversations avec Manoel de Oliveira*, *op. cit.*, p. 77.

53 Paul Claudel, *Le Soulier de satin*, *op. cit.*, p. 204.

malentendus ayant eu lieu entre l'auteur de la pièce et son metteur en scène. On apprend, dans le texte de Hue, qu'expliquant à Jean-Louis Barrault l'importance de rendre cette scène de façon poétique, Claudel considérait, quarante-cinq ans avant que ne soit réalisée l'adaptation de Manoel de Oliveira, que seul le cinéma serait en mesure de restituer au mieux cet épisode⁵⁴. La mise en scène de Barrault, créée en 1943 pour la Comédie-Française, n'intégrera aucune des suggestions émises par Claudel. Lors d'entretiens enregistrés à Brangues en février et en mars 1944, ce dernier revient sur le fait que des procédés cinématographiques adaptés au théâtre auraient pu résoudre les difficultés que présentait cette scène.

Le cinéma d'Oliveira évoque des modèles primitifs⁵⁵, dans lesquels le septième art était encore proche parent du spectacle forain, du théâtre de rue, monté sur des tréteaux ou en salle, avec ses machines et ses illusions. En effet, de par la présence qu'on y voit de la lune qui porte, en son centre, le visage de Marie-Christine Barrault (cette image apparaît à la fin de la seconde journée constituant l'intrigue), l'adaptation du réalisateur n'est pas sans faire allusion à l'émerveillement que suscitait la fantaisie, inaugurale, qu'est *Le Voyage dans la lune*⁵⁶ de Georges Méliès. Contrairement au théâtre, où il est possible de travailler *avec* les acteurs et de reprendre le texte jusqu'à ce qu'on obtienne l'effet voulu, le cinéma est confronté à des problèmes (disponibilité des acteurs et coûts) qui rendent parfois la complète collaboration impossible⁵⁷, comme l'explique le cinéaste portugais⁵⁸. Cependant, il n'est pas rare qu'il travaille individuellement avec des acteurs qui proviennent du milieu du théâtre, avec Marie-Christine Barrault notamment. Rapportés par Antoine de Baecque et Jacques Parsi, les propos que tient Oliveira au sujet de cette préparation et de la prise de vues illustrent bien ce qu'il attend des comédiens :

À la première répétition, hors du décor, elle s'était laissé aller à l'émotion et je lui ai dit : « Non, retenez votre émotion. C'est le spectateur qui doit être ému. Ne perdez pas la domination sur vous-même sinon vous le trompez. L'émotion que vous avez, ce n'est pas important. L'important, c'est l'émotion que vous transmettez ». Elle a repris avec une concentration énorme et elle a dit le texte d'une façon extraordinaire. Elle était sur un praticable derrière un décor et passait

54 « Des personnages réels me semblent bien mastocs et bien massifs. Le cinéma seul nous donnerait la poésie nécessaire » (Paul Claudel, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1958, t. 12, p. 550, cité dans Bernard Hue, *Rêve et réalité dans Le Soulier de satin*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 40).

55 Selon Mathias Lavin, le lien entre le film et le cinéma ne serait qu'un leurre, ou plutôt, selon les mots de l'auteur, il y aurait une « certaine mauvaise foi dans cette convergence supposée entre la production de la théâtralité et la référence au cinéma des premiers temps » (Mathias Lavin, *La Parole et le Lieu*, op. cit., p. 161). À en croire les propos que tient Manoel de Oliveira dans l'entretien qu'il a accordé à Jacques Parsi les 3 et 5 novembre 1987, ce retour serait dû à une certaine fatigue du cinéma : « C'est une réaction contre un type de cinéma devenu trop technique », dit-il (Jacques Parsi [dir.], *Manoel de Oliveira*, op. cit., p. 88).

56 George Méliès (réalis.), *Le Voyage dans la lune*, Paris, Star-Film, 1902.

57 Il serait impensable, au cinéma, de procéder à une répétition générale ou à une « couturière », comme c'est notamment l'usage à la Comédie-Française.

58 Ainsi en a-t-il été de Catherine Deneuve, pressentie pour *Le Passé et le Présent* (1971), dont la participation avait été jugée impossible par Truffaut contacté par Cunha Telles, réalisateur et producteur ami d'Oliveira.

juste la tête au travers de la toile peinte. À la fin de la prise j'ai quitté la caméra pour la féliciter, derrière le décor. Elle pleurait de tension nerveuse⁵⁹.



*La lune dans le film Le Soulier de satin (deuxième journée, scène XIV)*⁶⁰

Cette quête d'impassibilité, ou du moins de retenue, dans laquelle s'engage l'acteur afin de mieux susciter l'émotion des spectateurs est une constante dans nombre de mises en scène contemporaines, comme celles de Robert Lepage. Dans son essai « Entre théâtre et cinéma. Le jeu chez Robert Lepage », Josette Féral propose un bref historique. Celui-ci démontre que, de Meyerhold à Wilson et Kantor, le milieu dramatique a toujours fait preuve d'une défiance à l'égard de l'expression de l'émotion sur scène, défiance qui n'est pas sans rappeler les conseils prodigués à Marie-Christine Barrault⁶¹. Selon Féral, Robert Lepage se trouve donc dans le sillon d'une longue lignée de théoriciens et de praticiens du théâtre. Ainsi, il n'est pas étonnant qu'il s'inscrive en plus, de ce point de vue, dans la mouvance de pratiques actuelles qui affirment que l'artiste ne doit pas rechercher l'émotion, car celle-ci relève du spectateur, et non de l'acteur. Comme le dit Lepage, il faut travailler à émouvoir et non à être ému⁶². Toujours selon cette chercheuse, par cette vision du jeu du comédien de théâtre, Lepage rapproche celui-ci des « acteurs de cinéma

59 Antoine de Baecque et Jacques Parsi, *Conversations avec Manoel de Oliveira*, *op. cit.*, p. 110-111.

60 Manoel de Oliveira (réalis.), *Le Soulier de satin*, *op. cit.*

61 *Id.*

62 Propos de Robert Lepage cités par Bernard Gilbert et Patrick Caux, dans *Ex-machina : chantiers d'écriture scénique*, Québec, Septentrion, 2007, p. 40, repris par Josette Féral, « Entre théâtre et cinéma. Le jeu chez Robert Lepage », dans Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti (dir.), *Théâtre et cinéma. Le croisement des imaginaires*, *op. cit.*, p. 59.

travaillant non à ressentir les émotions de leurs personnages mais à les exprimer par des actions⁶³ ».

Oliveira ne voit pas, quant à lui, de dichotomie fondamentale opposant les acteurs de cinéma et de théâtre. Selon lui, aucun d'eux n'a à travailler au moyen du faire-semblant, ou du vraisemblable, en s'appuyant sur un jeu de type réaliste qui réunirait les enseignements du Théâtre d'art de Moscou et ceux de l'Actors Studio. Le jeu des acteurs sera donc visible et participera du projet oliveirien : celui d'une mise en évidence d'un regard subjectif, d'un point de vue matérialisé par une contention qui s'exprime, également, au moyen d'une alternance virtuose et rapide de plans courts. Philippe Tancelin parle, pour sa part, de « regard-témoin » : « Le témoin cinéaste n'enregistre pas seulement une représentation, il crée son événement ; le témoin-spectateur du film en reçoit les traces⁶⁴. » Ce même critique observe qu'une parenté lie entre eux la technique des « statues vivantes », mise au point par le Brésilien Augusto Boal, créateur du « théâtre de l'opprimé », et le cinéma d'Oliveira, où la représentation n'est pas dissociable de la présence de spectateurs devenus témoins. Ce spectateur témoin sera également présent dans le film suivant *Le Soulier de satin, Mon cas*. Ce dernier condensera d'ailleurs les réflexions oliveiriennes portant sur l'adaptation des pratiques du théâtre au cinéma, réflexions qui ont stimulé le réalisateur au fil de ce long et périlleux périple qu'a été la réalisation du *Soulier de satin*.

Au cours de cette étude, nous avons analysé l'effacement de certaines frontières entre théâtre et cinéma dans l'œuvre de Manoel de Oliveira. Nous avons constaté, par là, qu'il n'existe apparemment pas, à ses yeux, de différence fondamentale entre ces deux arts de la représentation. Aussi ne faut-il pas voir comme une simple provocation la tirade que le réalisateur ajoute au texte de Claudel (« Théâtre, cinéma, cinéma, théâtre, tout ça c'est la même chose »). Car il s'agit bien, plutôt, de l'affirmation d'une esthétique qui vise à constituer un objet hybride, transmédiat, qui sans cesser d'être du cinéma avec sa grammaire particulière, doit beaucoup au théâtre. Tout d'abord, comme nous l'avons mentionné, Oliveira a souvent recours à des acteurs qui ont une double expérience de la scène et de l'écran : de Michel Piccoli à Jeanne Moreau, en passant par Luís Miguel Cintra et Marie-Christine Barrault. Avec leur concours et sous la direction du réalisateur, ils vont renoncer à un jeu de type réaliste, à la mémoire affective et à l'émotion apparente qui influencent le théâtre et le cinéma depuis le développement des méthodes de Stanislavski et de Lee Strasberg. Marqué par une histoire du cinéma qu'il a découverte quand le film sonore n'existait pas encore, Oliveira empruntera des éléments au premier cinématographe, naïvement illusionniste, de Méliès : décors en carton-pâte, toiles peintes qui se déplacent derrière les acteurs et permettent ainsi de réaliser de longs plans-séquences dans *Le Soulier de satin* ; exagération du sur-jeu des acteurs dans *Mon cas*, dont la première partie tient plutôt du vaudeville que de la farce. L'esthétique oliveirienne, qui associe tous les arts de la représentation (théâtre, peinture, musique, danse), est néanmoins dominée par l'image filmée, par la focalisation qui permet, au moyen du

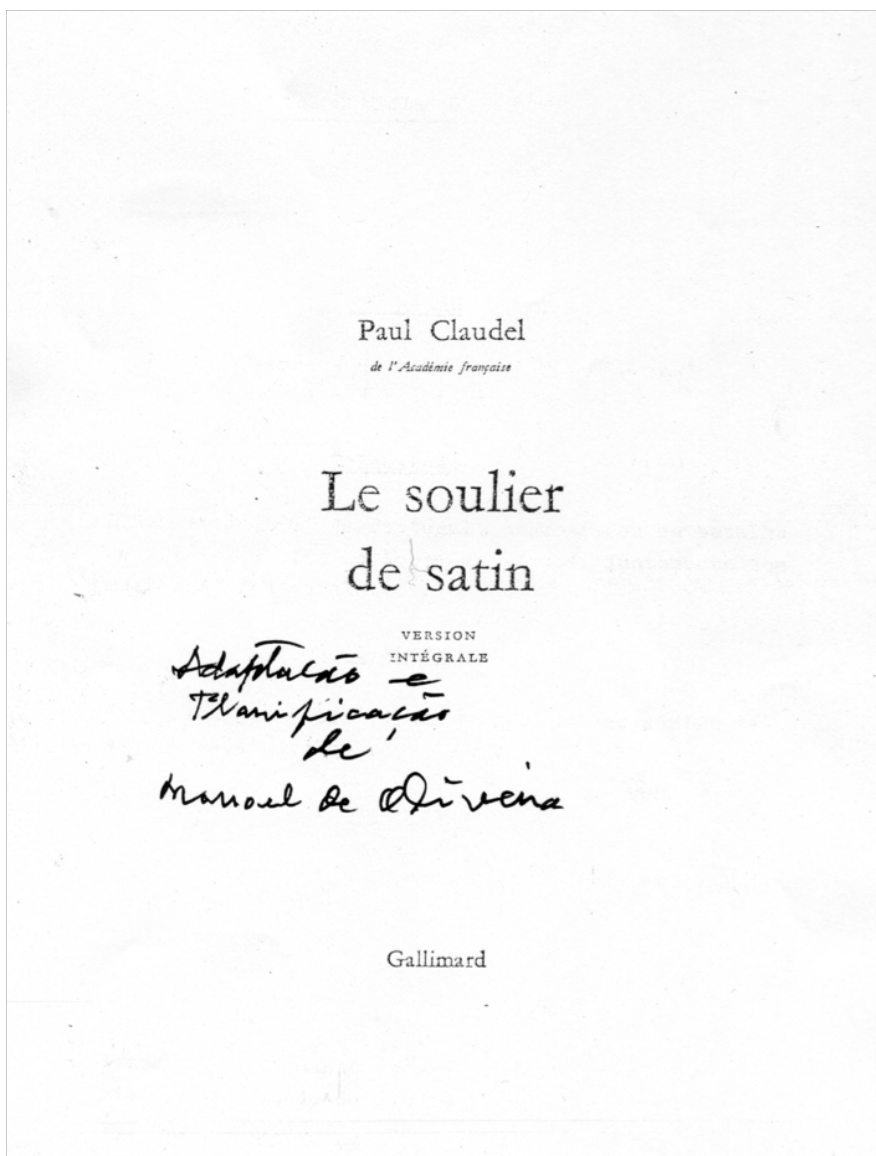
63 *Id.*

64 Philippe Tancelin, « Le regard évadé », dans Yann Lardeau, Philippe Tancelin et Jacques Parsi (dir.), *Manoel de Oliveira*, Paris, Éditions Dis Voir, 1988, p. 47.

plan, de tout exprimer, de tout montrer, de tout évoquer, mieux que ne le pourrait faire aucune autre forme artistique. Après tout, pour Oliveira, théâtre et cinéma ne sont peut-être pas la même chose.

Annexe 1

Page de garde du scénario original, ou du découpage, du film *Le Soulier de satin*



Annexe 2

Exemple de texte ajouté par le cinéaste à la pièce *Le Soulier de satin*

72

Allons, manants, le public s'impatiente! plus vite, je vous prie! houl sus! prst! presto! enlevez-moi çal débarrassez le plancher!
— Manants est bien théâtre.

Se tournant vers la CAMERA, il répète:

"Théâtre!... Cinéma, théâtre, cinéma... C'est tout la même chose.
j'aurais dû attendre ~~vous~~
~~vous~~. Mais je n'ai pas eu la patience de moisir dans cette loge où l'auteur me tient calfeutré. ~~vingt fois~~ l'habilleuse a paru à la porte et c'est toujours pour un autre que moi et je reste là à galoper sur place ma chaise devant la glace!
On se défie de mon ardeur, je mène les choses trop vite, en deux foulées nous serions au but et le public serait trop content!
C'est pourquoi l'auteur me tient en réserve, un en-cas si je puis dire, avec tout un peuple de figurants qui font un grand bruit de pieds dans les greniers de son imagination et dont vous ne verrez jamais la figure.
Mais moi on ne me contient pas si facilement, je suis comme un gaz par-dessous la porte et je détone au milieu de la pièce!
Attention, ça va marcher! je m'envole sur mon bidet magique!
(Il fait le geste de pédaler à toute vitesse sur une bicyclette invisible.)
Nous ne sommes plus à Cadix, nous sommes dans la Sierra Quelquechose, au milieu d'une de ces belles forêts qui ont fait la célébrité de la Catalogne.
Un pic, c'est là qu'est le château de Don Rodrigue; Don Rodrigue est ici, fort mal en point, sa blessure le chatouille, je crois bien qu'il va crever... Je me trompe, il guérira ou la pièce serait finie. Je vous présente la maman de Don Rodrigue.
(Entre Doña Honoria. L'Irrépressible, rugissant.)
Restez où vous êtes! attendez que j'aille vous chercher. Sacrebleu! qui vous a dit de venir? Sortez! sortez!
(Sort Doña Honoria.)
La maman de Don Rodrigue, Doña Quelquechose... Honoria vous va-t-il?
— Elle avait bien besoin d'entrer! j'allais justement vous faire son portrait.
C'est vexant, ce qui m'arrive. C'est pour cela que je n'ai pas pu être peintre. Mes personnages commençaient à exister tout à coup avant que je leur aie fendu l'œil. Regardez! je dessine Doña Honoria.
(Il dessine avec un bout de craie sur le dos du Régisseur.)
Eh bien, je ne lui aurai pas mis ses boucles d'oreilles qu'elle commencera à me tirer la langue et qu'elle se décollera du dos de cet employé comme Marguerite du crâne de Jupiter.
Quand je fais un chien je n'ai pas achevé la dessiner

Passent des hommes avec un décor de forêt surmontée d'un château. Ils traversent la scène sans s'arrêter et sortent.

Références

- AMIEL, Vincent, Gérard DENIS-FARCY, Sophie LUCET *et al.* (dir.), *Dictionnaire critique de l'acteur. Théâtre et cinéma*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.
- ANDRADE, Sérgio C. (réalis.), *Ao correr do tempo. Duas décadas com Manoel de Oliveira. Entrevistas, reportagens e outros trabalhos jornalísticos (1988-2008)*, disque DVD comprenant des entrevues inédites, Lisbonne, Portugália editora, 2008.
- BAECQUE, Antoine de et Jacques PARSI, *Conversations avec Manoel de Oliveira*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf (Septième art), 2011.
- CHABROL, Marguerite et Thiphaine KARSENTI (dir.), *Théâtre et cinéma. Le croisement des imaginaires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
- CLAUDEL, Paul, *Le Soulier de satin*, Paris, Gallimard (Folio), 2000.
- COISSAC, G.-Michel, *Histoire du cinématographe. De ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Éditions du « Cinéospe » / Librairie Gauthier-Villars & Cie, 1925.
- ESTÈVE, Michel et Jean A. GILI (dir.), *Manoel de Oliveira*, Caen, Lettres modernes Minard (Études cinématographiques), 2006.
- GILI, Jean A., « A Mental Conception of Cinema », dans Randal JOHNSON (dir.), *Manoel de Oliveira*, Urbana, University of Illinois Press, 2007, p. 141-154.
- HOFFERT, Yannick et Lucie KEMPF (dir.), *Le Théâtre au cinéma. Adaptation, transposition, hybridation*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2010.
- HUE, Bernard, *Rêve et réalité dans Le Soulier de satin*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.
- LARDEAU, Yann, Philippe TANCELIN et Jacques PARSI, *Manoel de Oliveira*, Paris, Éditions Dis Voir, 1988.
- LAVIN, Mathias, *La Parole et le Lieu. Le cinéma selon Manoel de Oliveira*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.
- OLIVEIRA, Manoel de (réalis.), *Le Soulier de satin*, d'après la pièce de Paul Claudel, trois disques DVD, Paris, La Vie est Belle Films Associés, 2012.
- , *Manoel de Oliveira, 100 anos*, édition commémorative de vingt et un films, incluant des inédits et un livret de 132 p., Lisbonne, Zon Lusomundo, 2008.
- PARSI, Jacques (dir.), *Manoel de Oliveira*, édition publiée avec la collaboration de Simona Fina et de Roberta Turigliatto, Paris / Milan, Centre Pompidou / Mazzotta, 2011.
- , *Manoel de Oliveira*, Paris, Centre culturel Calouste Gulbenkian, 2002.
- PRETO, António (dir.), *Manoel de Oliveira. O cinema inventado à letra*, Porto, Fundação de Serralves / Jornal Público, 2008.
- TESSON, Charles, *Théâtre et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma / Sceren CNDP, 2007.
- VITEZ, Antoine, *Le Soulier de satin. Paul Claudel. Antoine Vitez. Journal de bord*, édition établie par Éloi Recoing, Paris, Éditions Le Monde, 1991.

ANALYSES



André Gide : entre cosmopolitisme, nationalisme et roman pur

SAIDA BEN SALEM

Enfin, l'humanisme est aussi quelque chose d'entièrement différent du cosmopolitisme, simple désir de jouir des avantages de toutes les nations et de toutes leurs cultures, et généralement exempt de dogmatisme moral.

Julien Benda¹

La notion de roman pur s'inscrit dans la logique gidienne de la manifestation de soi. Le roman pur représente, à travers l'œuvre et la vie de Gide, une quête d'un certain idéalisme, d'une morale de pureté, une morale que l'écrivain tentera d'appliquer à tous les domaines. Dans *Les Faux-monnayeurs*, Édouard, le principal protagoniste du roman, écrit : « [E]n art, comme partout, la pureté seule m'importe². » La pureté n'est pas, alors, le propre de l'art ou de la littérature ; elle est « partout ». Gide ne distingue pas pureté et roman pur, la première faisant partie intégrante du deuxième. La notion de roman pur est donc universelle ; elle dépasse le cadre restreint de l'œuvre pour s'étendre à d'autres plans : moral, social et politique. Esthétique à première vue, lancée tardivement en 1925 dans *Les Faux-monnayeurs*, cette idée a aussi servi d'arrière-plan pour parler d'une autre forme de pureté : celle de la société, et de la France d'une façon générale. Ainsi, le roman pur n'est pas uniquement un concept formel qui permet de s'attaquer au texte romanesque ; c'est l'arme qui permet à Gide de combattre certaines idéologies, de dénoncer certains préjugés, entres autres le nationalisme et l'homosexualité, et de défendre certaines notions comme le cosmopolitisme et l'ouverture sur l'autre.

Gide témoigne, dès ses débuts littéraires, d'une ouverture d'esprit. Il ne se contente pas de redécouvrir des écrivains comme Goethe, Dostoïevski ou Nietzsche ; il s'engage à les présenter au public français sous un nouvel angle, loin des visions nationalistes conservatrices de l'époque. Il aborde et traduit aussi des écrivains anglais, tels Stevenson, Kipling et Shakespeare, alors que ses contemporains vantent une littérature purement nationale. Mieux encore, dès la fin de la guerre, il s'entretient

1 Julien Benda, *La Trahison des clercs*, Paris, Grasset, 2003 [1927], p. 157-158.

2 André Gide, *Les Faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1925, p. 280.

avec des littérateurs d'une Allemagne encore ennemie. En humaniste, Gide essaie de faire des lettres un moyen d'unification, et non de division, de l'Europe et du monde en général. Or, cette littérature basée sur des cultures étrangères, sur des traductions, favorise-t-elle l'impureté ? La pureté n'est-elle pas essentiellement propre à une littérature nationale authentique ? L'entreprise gidienne s'oppose-t-elle à celle de Jacques Rivière qui, dans un article de *La Nouvelle Revue française* de 1919, parle de « purifier et de maintenir exempte de toute influence étrangère, l'atmosphère esthétique³ » ?

Il va sans dire que l'intérêt porté aux œuvres étrangères, en France, n'est nullement nouveau. Mais il a souvent été accompagné d'une certaine méfiance. Principalement italiennes, les premières œuvres étrangères introduites dans le pays l'ont été assez tôt, c'est-à-dire dès la Renaissance. Ce sont les *Sonnets* de Pétrarque (traduits par Marot en 1544 et par Peletier en 1547). L'on retrouve aussi des traductions de romans espagnols (*L'Amadis de Gaule*, 1508 ; *La Diane de Montemayor*, 1550) et de romans allemands (*L'Histoire prodigieuse et lamentable du Dr Faust*, 1598), mais dans une moindre mesure. C'est essentiellement à partir de la deuxième moitié du XVII^e siècle que l'on remarque le développement du travail de traduction, mais surtout l'intérêt porté aux œuvres allemandes et anglaises ; Addison, Defoe, Swift, Richardson sont de plus en plus connus des lecteurs français. *Robinson Crusoé*, paru quelques années plus tard, soit en 1719, connaît un vif succès. Cependant, ce n'est qu'en 1776 que la littérature allemande commence à prendre de la place, grâce à la traduction des *Souffrances du jeune Werther* de Goethe. La littérature étrangère s'introduit en France de manière plus souple à partir de la fin du XIX^e siècle. Par exemple, la première vague enthousiaste de traductions des œuvres de Dostoïevski (*Crime et châtiment*, *Les Frères Karamazov*, *Les Possédés*, *L'Idiot*) date de la période allant de 1884 à 1890.

L'initiative de Gide, qui découle d'une volonté de redécouvrir ces mêmes écrivains et de les présenter au public sous un jour nouveau, s'oppose-t-elle à l'ambition qu'a l'auteur des *Faux-monnayeurs* de purifier la littérature ? Traduction et roman pur ne sont-ils pas des notions contradictoires ? D'autant que certaines formes du langage sont souvent considérées moins pures que d'autres : le recours à différents niveaux de langue, l'introduction du jargon dans les textes ou même la traduction.

Romans français ou romans étrangers ?

« On est venu me demander, de la part d'un grand quotidien, d'indiquer les dix romans français que je préfère⁴ », raconte Gide. Telle a été l'enquête du *Gil Blas*, un ancien journal français fondé par Auguste Dumond. Mais pour quelle raison avoir voulu connaître les dix textes romanesques favoris de Gide, et pas davantage ? Pourquoi avoir demandé à l'écrivain de dévoiler les titres de ses

3 Jacques Rivière, « *La Nouvelle Revue française* », *La Nouvelle Revue française*, n° 69, 1^{er} juin 1919, p. 3.

4 André Gide, « Les dix romans français que... » [1913], *Essais critiques*, édition établie, présentée et annotée par Pierre Masson, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1999, p. 268. Ce texte a d'abord paru dans *La Nouvelle Revue française* en avril 1913.

romans de prédilection, et non pas d'œuvres tout court ? Enfin, pourquoi ceux-ci se devaient-ils d'être français, et non pas étrangers ? Toutes ces restrictions semblent avoir gêné Gide, qui avait pourtant l'habitude, avec Pierre Louÿs, de s'amuser à faire des listes de ses œuvres favorites, et ce, en répondant à ce genre de question : « Devant passer le restant de vos jours dans une île déserte, quels sont les vingt livres que vous souhaiteriez emporter⁵ ? » Avec le *Gil Blas*, l'auteur est amené à satisfaire à une autre exigence : « [A]ujourd'hui, ce sont des romans que l'on demande que je désigne ; et qui pis est : des romans français⁶. »

À suivre le raisonnement gidien, l'enjeu est de taille. Gide exprime d'emblée son scepticisme, si ce n'est son mépris, face au roman français. Et s'il est amené à choisir, c'est contre son gré qu'il le fait et c'est donc par élimination qu'il opère. Aucun roman français ne mérite d'être classé parmi les dix meilleurs et si quelques-uns ont réussi à gagner l'estime de Gide, ce n'est pas parce qu'ils sont excellents, mais tout simplement parce qu'il n'y a pas mieux. En somme, c'est avec hésitation que ce dernier réussit à hiérarchiser ainsi neuf romans : *La Chartreuse de Parme* de Stendhal (qu'il dit préférer à *Le Rouge et le Noir*) et *Les Liaisons dangereuses* de Laclos (digne d'une deuxième lecture, la première étant plutôt « surfaite ») viennent avant *La Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette (que Gide cite par obligation : « Il faut bien pourtant que j'indique *La Princesse de Clèves*, puisqu'on restreint mon choix aux français. Mais je ne ressens pour ce livre qu'une admiration tempérée. »), *Manon Lescaut* de François Prévost (qu'il cite « à défaut de *Moll Flanders* »), *Dominique* d'Eugène Fromentin (qu'il ne choisit pas pour son caractère sublime, mais plutôt pour son ton amical), *La Cousine Bette* de Balzac (que Gide nomme sans enthousiasme, car *La Comédie humaine* « forme un tout »), *Madame Bovary* de Flaubert (« sans commentaire »), *Germinal* de Zola, et, finalement, *Marianne* de Marivaux (qu'il déclare avoir choisi, d'une part, pour clore sa liste et, d'autre part, parce qu'il ne l'a pas encore lu)⁷. Qu'en est-il de son dixième choix ? Le roman français est-il entré dans un état de décadence extrême, au point qu'on ne puisse plus trouver dix œuvres romanesques qui méritent bien ce nom ? Peut-on voir, dans le refus d'élire un dixième texte, une autre stratégie de provocation gidienne ?

Si Gide a du mal à classer ces œuvres, c'est que pour lui, il n'y a pas vraiment de roman français ; il s'agit d'un genre nouveau, encore méconnu en France : « Enfant dernier venu, le roman, aujourd'hui toute la ferveur est pour lui. Dans l'ensemble de la littérature, et particulièrement de la française, il tient petite place⁸. » Rien de frappant dans cette déclaration de Gide, qui admet, au moment de la publication de cet article, n'avoir écrit aucun roman. L'écrivain s'empresse toutefois de justifier son classement :

Simplement : où la France excelle à mes yeux, ce n'est pas dans le roman. La France est un pays de moralistes, d'incomparables artistes, de compositeurs et

5 *Ibid.*, p. 268.

6 *Ibid.*, p. 269.

7 *Ibid.*, p. 267-273.

8 *Ibid.*, p. 268-269.

d'architectes, d'orateurs. Qu'opposeront les étrangers à Montaigne, à Pascal, à Molière, à Bossuet, à Racine⁹ ?

Pour lui, la France a brillé dans plusieurs domaines, à l'exception de celui du roman, où elle s'est fait terrasser par les textes étrangers :

[Q]u'est-ce qu'un Lesage auprès d'un Fielding ou d'un Cervantès ? Qu'un Abbé Prévost en regard d'un Defoe ? Et même qu'est-ce qu'un Balzac en face d'un Dostoïevski ? [...] Ou si l'on préfère : qu'est-ce qu'une *Princesse de Clèves* à côté d'un *Britannicus*¹⁰ ?

En déclarant l'infériorité des romans français face aux romans étrangers, Gide s'attire les foudres de ses contemporains. Scandalisé par ce mépris, Paul Souday publie dans *Le Temps*, en 1913, un article intitulé « Les dix meilleurs romans d'après Gide », où il exprime son indignation :

Comment ne s'étonnerait-on point qu'il n'ait soufflé mot ni de Voltaire, ni de Rabelais ? Ni *Pantagruel*, ni *Candide* ne sont pour lui des romans : que sont-ils donc ? On devine bien la pensée de M. André Gide : pour lui, *Candide* et *Pantagruel* sont des contes, et il réserve le nom de romans aux récits imaginaires¹¹.

Certes, Souday explique l'omission de plusieurs classiques par la distinction des genres que Gide cherche à instaurer ; et si Voltaire ou Rabelais ne figurent pas dans la liste, c'est tout simplement parce qu'ils n'ont pas écrit de romans. Souday trouve toutefois « [l']immolation de Balzac sur l'autel de Dostoïevski assez surprenante¹² ».

Gide, qui réussit encore une fois à déranger ses adversaires, est-il à l'abri d'une exagération qui transforme son cosmopolitisme littéraire en haine du roman français ? En défendant la littérature étrangère au détriment des œuvres françaises, Gide confirme-t-il son statut de mauvais citoyen¹³ ? L'humanisme moderne, que certains écrivains cherchent à mettre en place par l'ouverture aux littératures étrangères, n'implique-t-il pas un effacement de l'identité du roman français face au roman dit « international » ? Les travaux menés par Gide pour traduire les textes allemands de l'après-guerre ne supposent-ils pas une certaine alliance avec un ennemi encore nouveau ? L'acte général de traduction, considéré à l'époque comme un moyen de « purification des esprits » et de combat contre les idées nationalistes, nazies ou fascistes, est-il vraiment ce que l'on prétend qu'il est, ou bien joue-t-il le rôle inverse ?

9 *Ibid.*, p. 271.

10 *Id.*

11 Paul Souday, « Les dix meilleurs romans d'après Gide » [en ligne], *Le Temps*, 1913 [<http://www.gidiana.net/articles/GideDetail5.1.26.htm>].

12 *Id.*

13 « COSMOPOLITE. s. m. celui qui n'adopte point de patrie. *Un cosmopolite n'est pas un bon citoyen* » (« Cosmopolite » [en ligne], *Dictionnaire de l'Académie française*, 4^e édition, 1762, p. 409 [<http://portail.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=cosmopolite&dicoid=ACAD1762&headword=&dicoid=ACAD1762>]).

Ouverture et nationalisme

L'ouverture de Gide aux textes étrangers n'est pas un acte isolé. C'est, en effet, au sein de *La Nouvelle Revue française* que l'écrivain et ses amis manifestent leur admiration vis-à-vis de la littérature étrangère. Gide comprend la timidité et la réticence avec lesquelles les textes de Dostoïevski, par exemple, ont été accueillis en France, mais selon lui, il est temps pour le public français d'accepter cette littérature étrangère :

Cette prudence était, penseront certains, nécessaire, comme peut-être il avait été nécessaire d'habituer le public à la *Symphonie pastorale*, de l'acclimater lentement, avant de lui servir la *Symphonie avec chœurs* [...] il est temps aujourd'hui que le public affronte les grandes œuvres : *L'Idiot*, *Les Possédés*, et surtout *Les Frères Karamazov*¹⁴.

Le romancier ne prétend pas découvrir la littérature étrangère, déjà connue en France depuis un bon moment ; son initiative consiste à redéfinir cette littérature au moyen d'une nouvelle vision. Son approche du texte de Dostoïevski, par exemple, doit être appréhendée comme une façon de réhabiliter l'écrivain, souvent mal jugé.

Le dessein de Gide s'inscrit, en effet, dans la continuité de la politique de *La Nouvelle Revue française*, qui accorde beaucoup d'importance aux textes étrangers. La revue publie un certain nombre de traductions. Notons, à titre d'illustration, qu'elle a été la première à révéler l'œuvre de Rilke (en partie traduite par Gide) aux lecteurs français et qu'elle a multiplié, à partir de 1909, les traductions de textes anglais : *L'Amour dans la vallée* de George Meredith (1910), les poèmes de Coventry Patmore (traduits par Claudel en 1911), *Le Matador des cinq villes* d'Arnold Bennett (traduit par Valéry Larbaud en 1912). Néanmoins, cette ouverture reste limitée compte tenu que les classiques l'emportent souvent, au sein de la revue, sur les textes moins connus ou contemporains. En témoigne la présence, presque étouffante, de grands noms comme ceux de Goethe, de Nietzsche, de Shakespeare et de Dostoïevski parmi les pages de *La NRF*. Autrement dit, comme l'écrit Maaïke Koffeman :

La NRF n'est pas à proprement parler une revue cosmopolite, bien qu'elle soit relativement ouverte à l'étranger ; face à l'étroitesse des nationalistes néoclassiques, elle défend les droits des grands modernes et des grands auteurs étrangers¹⁵.

On peut parler d'un cosmopolitisme élitiste comparativement à celui qui anime certaines revues comme *L'Europe littéraire*, lancée en 1833, et *La Revue des Deux Mondes*, qui commence à paraître en 1831 — collaborant souvent avec le milieu universitaire, cette dernière acquiert, dès 1840, une prééminence inébranlable grâce à une très grande ouverture aux textes étrangers.

La méfiance semble se renforcer, dans un premier temps, avec des textes comme ceux de Barrès et, dans un deuxième temps, avec l'affaire Dreyfus et la tension opposant la France et l'Allemagne. Certains considèrent même, à l'époque,

14 André Gide, « *Les Frères Karamazov* » [1911], *Essais critiques, op. cit.*, p. 493.

15 Maaïke Koffeman, *Entre classicisme et modernité. La Nouvelle Revue française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, Amsterdam, Rodopi, 2003, p. 71.

que la littérature qui noue des relations avec les étrangers est souvent dangereuse. L'initiative prise par *La Revue blanche* en 1887 est des plus surprenantes. En effet, cette dernière entreprend de mener une forme d'enquête, visant à recenser les avis concernant la littérature étrangère. À cette enquête, Jules Renard n'hésite pas à répondre :

Comme je n'aime, au fond, que la littérature française, je m'imagine que les autres ne peuvent servir qu'à sa gloire. Amenez-nous donc des Russes, et des Scandinaves, et des Espagnols. Amenez tous les barbares. Notre homme de génie les écoute, attentif ou résigné, et demain, avec ce qu'ils ont de mieux, il fera quelque chose d'original et de parfait¹⁶.

Le nationalisme devient de plus en plus en plus fort à la veille du XX^e siècle.

Cette vision ultranationaliste s'est ensuite confirmée lors de l'affaire Dreyfus et dès l'apparition de tensions avec les voisins, essentiellement allemands. L'enquête menée par *La Revue blanche* a permis de voir une génération fragilisée par le contexte international, cherchant à se réfugier dans un nationalisme unificateur et à se détacher le plus possible du cosmopolitisme fin-de-siècle. Cette volonté est aussi reflétée par une certaine politique éditoriale des grandes revues de l'époque qui, malgré leur prétendue ouverture, gardent cet esprit de la France unie et des valeurs classiques. L'attitude de *La Nouvelle Revue française* est, à cet égard, à comparer avec celle du *Mercure de France*. Dans une lettre qu'elle adresse à Maurice Barrès en 1903, Rachilde, qui écrit régulièrement dans la revue et qui est la femme de son éditeur et fondateur (Alfred Vallette), dit dans la foulée de l'affaire Dreyfus :

J'ai horreur des questions internationales, horreur des livres anglais, polonais, italiens ou russes traduits par des juifs sans race et je me bats comme une vieille gauloise pour des questions de terroir absolument inutiles à mon personnel avancement puisque je demeure dans une boîte franchement (et honnêtement) internationaliste¹⁷.

Comparativement à la première attitude de réception observée durant l'avant-guerre, la réaction du public et de la critique a notoirement changé ; les tensions ne font que fortifier le sentiment de malaise face à une littérature parfois jugée ennemie. La période de l'entre-deux-guerres n'ébranle manifestement pas cette peur de l'autre et cette obsession de garder intactes la culture et la langue françaises, même si les échanges littéraires se multiplient à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle.

16 Jules Renard, « Enquête sur l'influence des lettres scandinaves », *La Revue blanche*, n° 89, 15 février 1897, p. 163.

17 Rachilde, « Lettre à Maurice Barrès » [3 décembre 1903 ; en ligne], dans *Rachilde – Maurice Barrès. Correspondance inédite, 1885-1914*, édition préfacée et annotée par Michael R. Finn, nouvelle édition corrigée en 2010 de l'ouvrage publié en 2002 avec le concours de la Ryerson University, Brest, Université européenne de Bretagne / Université de Bretagne occidentale, p. 143 [http://www.univ-brest.fr/digitalAssetsUBO/8/8316_Correspondance_Rachilde-Barre__s.pdf].

Gide, le nationalisme et la pureté

C'est dans un ensemble de trois articles intitulés « À propos des *Déracinés* de Maurice Barrès » (I et II), puis « Nationalisme et littérature » que Gide lance le débat en réponse à ce livre publié en 1897¹⁸. C'est cette polémique qui permettra à l'écrivain de réfléchir sur la notion de roman pur et qui lui servira de référence, de terme de comparaison pour s'interroger sur la question du nationalisme, par exemple. La France pure, ou épurée, n'est-elle pas le modèle d'une littérature pure ? Si, à travers ce débat, Gide fait l'éloge d'une France métissée, mélangée, le roman auquel il aspire ne serait-il pas un roman hybride ?

Quand Gide prend position, c'est en moralisateur qu'il le fait ; il refuse de donner des leçons de politique et garde toujours ses distances. Dans son article « À propos des *Déracinés* de Maurice Barrès I », il reproche d'ailleurs à Barrès le fait qu'il contraigne ses lecteurs en les poussant à penser telle ou telle chose : « [C]'est donc que, peut-être, si vous aviez laissé l'esprit du lecteur libre, il en aurait pu penser autre chose¹⁹. » Fragilisé par la guerre dans un premier temps, l'écrivain, comme d'ailleurs nombre de ses contemporains, semble trouver dans l'idée de l'union un refuge contre les atrocités du monde extérieur. Séduit mais pas conquis par la doctrine nationaliste, Gide demeure méfiant ; il se rapproche alors de Maurras et de *L'Action française* avant de s'en détourner définitivement au lendemain de la guerre²⁰. Sa célèbre déclaration marque la fin d'une ère d'hésitation et le début d'une autre période d'engagement et de déracinement : « Né à Paris, d'un père uzétien et d'une mère normande, où voulez-vous, Monsieur Barrès, que je m'enracine ? J'ai donc pris le parti de voyager²¹. »

En réponse à la théorie de « l'homme fort » enraciné dans sa terre natale, que présente Barrès dans les *Déracinés*, Gide inverse la situation ; l'enracinement n'est, pour lui, qu'une échappatoire, un refuge des « hommes faibles » incapables de s'ouvrir sur les autres et sur le monde. Dans son article « Nationalisme et littérature », il célèbre ouvertement l'hybridation de la nation et, à travers elle, celle de la littérature : « Si la France ne se réalise pleinement que dans l'harmonieux équilibre des éléments très divers qui la composent, de quel droit appeler plus ou moins français tel ou tel de ces éléments²² ? » Selon Gide, les éléments étrangers ne doivent pas être considérés comme des intrus, mais au contraire, comme des parties de cette nation, garantissant son équilibre. Gide se pose ainsi en contradicteur des théories de « l'identité nationale » et de « l'esprit français », soutenues essentiellement par les figures emblématiques du nationalisme que sont Barrès et Maurras.

18 André Gide, « À propos des *Déracinés* de Maurice Barrès » [I et II ; 1898], *Essais critiques, op. cit.*, p. 4-6 ; André Gide, « Nationalisme et littérature » [1909], *Essais critiques, op. cit.*, p. 176-180. Les deux premiers de ces trois articles ont paru dans *L'Ermitage* en 1898 : le dernier, dans *La Nouvelle Revue française* en 1909 (n° 5).

19 André Gide, « À propos des *Déracinés* de Maurice Barrès I », *loc. cit.*, p. 5.

20 Pour mieux comprendre la portée politique de l'engagement de Gide, il serait intéressant de se référer au travail fait par Jean-Michel Wittmann dans *Gide politique. Essai sur Les Faux-monnayeurs*, Paris, Classiques Garnier, 2011. On se reporterait aussi à Yaffa Wolfman, *Engagement et écriture chez André Gide*, Paris, A.-G. Nizet, 1996.

21 André Gide, « À propos des *Déracinés* de Maurice Barrès I », *loc. cit.*, p. 4.

22 André Gide, « Nationalisme et littérature », *loc. cit.*, p. 179.

La question du roman pur a alors servi de prétexte pour parler d'une autre pureté : celle de la société. C'est dans cette perspective que Gide présente une nouvelle France, celle de la pluralité, « car il est à considérer que nos plus grands artistes sont le plus souvent les produits d'hybridations et le résultat de déracinements, de transplantations²³ ». Ce n'est donc pas dans l'esprit nationaliste filtrant que la France trouvera son équilibre et son bonheur, mais dans un esprit favorisant la « fusion » de toutes les composantes de la nation, aussi peu homogènes soient-elles. C'est l'hétérogénéité qui, selon Gide, a fait la réputation et le triomphe de la Grèce antique, et c'est elle aussi qui fera le progrès de la France.

Gide et les grandes figures de la littérature étrangère

« Le “domaine allemand” vient en premier, car il avait exercé l'influence prépondérante sur les années de formation des futurs fondateurs. Gide, Schlumberger, Drouin avaient été des “germanistes”²⁴. » Gide, qui affirme être nietzschéen avant d'avoir lu Nietzsche, n'hésite pas à louer, dans une lettre à Angèle, les efforts de traduction qui ont enfin permis une bonne compréhension de l'œuvre du maître allemand :

Grâces soient rendues à MM. Henri Albert et Cie qui nous donnent enfin notre Nietzsche, et dans une fort bonne traduction. Depuis si longtemps nous l'attendions ! L'impatience nous le faisait épeler déjà dans le texte — mais nous lisons si mal les étrangers !
Et peut-être valait-il mieux que cette traduction ait mis tant de temps à paraître : grâce à cette cruelle lenteur, l'influence de Nietzsche a précédé chez nous l'apparition de son œuvre [...]²⁵.

Gide ignore-t-il ici les conséquences de ce qu'il appelle *l'influence qui précède l'œuvre* ? Le cosmopolitisme littéraire est-il vraiment un moyen d'unir l'Europe de l'après-guerre, ou cache-t-il des divergences idéologiques plus profondes ?

Guy Scarpetta, dans son *Éloge du cosmopolitisme*, insiste sur le fait que la posture cosmopolite n'est pas un moyen de réconcilier les pays :

Le cosmopolitisme en acte dans l'écriture, comme je l'ai déjà suggéré, n'a rien à voir avec la belle utopie d'une société universelle, réconciliée [...]. La littérature, elle, procède autrement : aucune communauté ne vaut pour elle, et aucun enracinement ; le sol, la tradition, la société ne sont là que pour être emportés²⁶.

Le 1er mars 1932, *La Nouvelle Revue française* publie « Hommage à Goethe²⁷ ». Dix ans plus tard, en 1942, les éditions Gallimard publient son *Théâtre complet*²⁸, précédé d'une longue introduction élogieuse d'André Gide. L'hommage présente un

23 *Id.*

24 Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue française*, Paris, Gallimard, 1986, t. 3, p. 227.

25 André Gide, « Lettre à Angèle » [1899], dans *Essais critiques, op. cit.*, p. 35.

26 Guy Scarpetta, *Éloge du cosmopolitisme*, Paris, Grasset, 1981, p. 107.

27 « Hommage à Goethe », *La Nouvelle Revue française*, n° 222, 1^{er} mars 1932.

28 Johann Wolfgang von Goethe, *Théâtre complet*, traduit de l'allemand par Gérard de Nerval, introduction d'André Gide, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1951.

ensemble de textes de plusieurs écrivains de l'époque (Curtius, Groethuysen, Gide, Suarès, Ramuz, Prévost, etc.) ; il dégage une forte dimension émotionnelle, une image idyllique de ce que pourrait être le monde littéraire européen de l'entre-deux-guerres. Des écrivains comme Claudel ne figurent pas dans la liste des admirateurs de Goethe. Ce dernier demeure méprisant face à la littérature allemande et en particulier face à l'auteur de *Faust* ; il écrit dans son *Journal*, en 1912 : « Tout est saucisse en Allemagne, [...] Goethe, saucisse²⁹ ! » Il note, en outre, en décembre 1927 :

Relu le *Faust* de Goethe. C'est une dérision de l'espèce humaine et de tous les gens de science. Les Allemands y trouvent une profondeur inouïe ; quant à moi, je trouve que cela vaut moins que *Candide* ; c'est tout aussi immoral, aride et desséchant, et il y a moins de légèreté, moins de plaisanteries ingénieuses et beaucoup plus de mauvais goût³⁰.

Claudel ignore encore que les Français, plus que les Allemands, trouvent dans Goethe cette *profondeur inouïe*. Gide parle même d'avoir une dette envers ce génie auquel il doit « plus que tous les autres réunis³¹ ».

Pour Gide, qui aspire depuis longtemps à l'humanisme, Goethe constitue un exemple ; il incarne l'image parfaite d'une littérature cosmopolite qui dépasse les frontières du pays d'origine pour devenir universelle ; il est autant humain qu'allemand :

[S]il nous apparaît, à nous, Français, moins allemand que les autres auteurs de l'outre-Rhin, c'est aussi qu'il est plus généralement et universellement humain, et c'est par lui que se rattache à l'humanité le plus largement toute sa race. Pourtant, si par lui, je communiais avec l'humanité, c'est bien à travers l'Allemagne. C'est une grave erreur de prétendre que le bienfait d'un grand auteur s'arrête aux frontières de son pays³².

Gide défend la littérature goethéenne face aux Allemands eux-mêmes, car si « ceux-ci n'ont pas besoin d'apprendre parce qu'ils l'ont déjà dans le sang, Goethe peut devenir, pour un étranger, d'un enrichissement inestimable³³ ». En rendant hommage à la littérature allemande, Gide n'oublie pas Nietzsche, qui est pour lui une figure complémentaire de Goethe :

Il n'est pas indifférent que la seule Allemagne ait produit ces deux grands représentants de l'humanité. Il fallait Goethe pour permettre à Nietzsche de s'élever, non point contre lui, mais sur lui. Lorsque je relis Goethe, j'y vois déjà Nietzsche en puissance³⁴.

29 Paul Claudel, *Journal*, texte établi et annoté par François Varillon et Jacques Petit, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1951, t. 1, p. 223.

30 *Ibid.*, p. 79.

31 André Gide, « Goethe » [1932], *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 710. Ce texte a d'abord paru dans *La Nouvelle Revue française* le 1^{er} mars 1932 (n° 222, p. 50-51).

32 *Id.*

33 *Id.*

34 *Id.*

Le cosmopolitisme gidien rejoint l'idée d'individualisme (empruntée à Dostoïevski) que l'écrivain a déjà avancée lors de la polémique des *Déracinés*. Gide accorde, dans sa conception de la France à venir, une très grande place à cette notion. Il faut la distinguer, surtout, de l'égoïsme et de l'égoïsme, comme l'on ne doit pas confondre l'internationalisme et le cosmopolitisme, qu'on ne cesse de rapprocher, mais qui sont loin d'être des synonymes :

L'internationalisme cherche des ressemblances entre les idées, les mœurs, les caractères des diverses sociétés, séparées par la distance, le climat, l'histoire. Le cosmopolite, au rebours, est curieux des ressemblances. Il aime à se sentir différent³⁵.

C'est plus tard, exactement à partir de 1911, que Gide se met à l'anglais, exprimant ainsi sa fascination pour des romanciers du XVIII^e siècle : Defoe, Fielding et Richardson. Il oppose leur littérature à celle des romanciers français au moyen d'une image assez provocatrice :

La littérature française pêche par excès de cuisine, et la viande souvent fait défaut. C'est de la viande que je trouvais ici (dans *Robinson*, dans *Moll Flanders*, dans *Colonel Jack*, dans le *Capitaine Singleton*), de la viande crue ; et j'y mordais à pleine dent³⁶.

Gide subit aussi l'influence anglaise de figures comme celle d'Oscar Wilde ; comme le rappelle Patrick Pollard : « [D]ans *L'Immoraliste*, le personnage de Ménalque rappelle Lord Henry Wotton dans *The Picture of Dorian Gray* ; partout chez Gide on semble rencontrer le discours ironique et subversif du grand Irlandais³⁷... »

Pureté et traduction

C'est grâce à la littérature anglaise, et plus exactement grâce à la découverte des textes traduits de Shakespeare, que Gide peut enfin évoquer le problème de la traduction³⁸. Il exprime, en effet, sa déception face à l'incapacité des traducteurs à transmettre le sens profond ainsi que « le frémissement passionné, la richesse verbale, et la poésie du texte anglais³⁹ ». Chaque traduction résulte, pour Gide, d'une implication personnelle dans le texte, d'une sorte de co-création. C'est ce qui fait que

35 Paul Bourget, *Le Diamant de la reine*, Paris, Plon, 1932, p. 9-10.

36 André Gide, « Les dix romans français que... », *loc. cit.*, p. 267.

37 Patrick Pollard, *Répertoire des lectures d'André Gide II. Littérature et culture de langue anglaise* [en ligne], Londres, Birkbeck College, avec la collaboration de gidiana.net, 2004, p. 9 [http://www.gidiana.net/articles/pollard_shak1.pdf].

38 Sans compter les traductions collectives auxquelles il a participé, Gide a publié huit traductions individuelles : Rabindranath Tagore, *L'Offrande lyrique*, Paris, Nouvelle Revue française, 1913 ; Joseph Conrad, *Typhon*, Paris, Nouvelle Revue française, 1918 ; William Shakespeare, *Antoine et Cléopâtre*, Paris, Lucien Vogel, 1921 ; Rabindranath Tagore, *Amal et la lettre du roi*, Paris, Lucien Vogel, 1922 ; William Blake, *Le Mariage du ciel et de l'enfer*, Paris, Claude Aveline, 1923 ; Anton Pouchkine, *La Dame de pique*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1923 ; William Shakespeare, *Hamlet*, Paris, Jacques Schiffrin, 1944 ; Goethe, *Prométhée*, Paris, Henri Jonquères / P. A. Nicaise, 1950.

39 André Gide, « Les dix romans français que... », *loc. cit.*, p. 267.

chaque traduction est une entreprise risquée, car la pureté y est mise en question. Peut-on conserver la pureté du texte original en recourant à la traduction ? Comment parvenir à transmettre « ce je ne sais quoi » tout en respectant le texte d'origine ?

Pour Gide, « [u]n bon traducteur doit bien savoir la langue de l'auteur qu'il traduit, mais mieux encore la sienne propre⁴⁰ ». Aussi précise-t-il :

[E]t j'entends par là : non point seulement être capable de l'écrire correctement, mais en connaître les subtilités, les souplesses, les ressources cachées ; ce qui ne peut guère être le fait que d'un écrivain professionnel. On ne s'improvise pas traducteur⁴¹.

Le romancier, qui a souvent encouragé à la traduction comme à une forme d'ouverture sur l'autre, demeure méfiant face à ce phénomène. Sa vision de cet acte est plutôt pessimiste : d'une part, il craint que le traducteur ne puisse pas rester neutre, risquant par conséquent de mettre au monde une œuvre sans vie ; d'autre part, il redoute que celui-ci s'approprie le texte, en raison d'une forme d'influence réciproque.

La vision gidienne du mauvais traducteur n'est pas toujours valable, à preuve, surtout, la traduction proustienne. Certes, Proust opte pour une traduction des œuvres critiques de John Ruskin, et non d'œuvres romanesques, mais son initiative demeure des plus controversées : son ignorance de l'anglais ne l'empêche pas de traduire certains textes comme *La Bible d'Amiens* (1904) et *Sésame et les lys* (1906), même si les quelques cours d'anglais qu'il a pris ne lui permettent pas de bien lire et traduire la langue. Proust ne manque pas, non plus, de mentionner l'aide qu'il a reçue de ses amis et de sa mère. Toutefois, la polémique qui accompagne la publication de ces traductions ne donne pas lieu à une mauvaise réception. Proust n'est certainement pas *un traducteur professionnel*, mais ses traductions sont accueillies comme brillantes.

Gide n'est pas toujours hostile. De ce point de vue, ses prises de position se font souvent contre celles de ses contemporains. Ainsi, le romancier vante les mérites de certains auteurs qui ont réussi à traduire de grands écrivains : il loue la traduction de Marcel Schwob de *La Tragique Histoire d'Hamlet, prince de Danemark* contre ceux qui ne voient en elle qu'une simple transcription : « [C]'est là ce que l'on attendait et ce que nul mieux que M. Schwob ne pouvait faire⁴². » Cependant, cette fascination pour la traduction de Schwob ne décourage pas Gide, qui aspire à traduire le texte à sa façon. Pour lui, toute traduction a ses propres clés ; aucune, parmi elles, n'est bonne ni mauvaise ; chacune peut être utilisée, pourvu qu'elle respecte le texte original : « Dernièrement encore M. Montfort proposait à ce drame une clef nouvelle, inattendue et, pour certains esprits, séduisante. — J'ai naturellement moi aussi une clef que je crois la meilleure de toutes — mais laissons à chacun la sienne⁴³. »

Peter Schnyder met en doute ces traductions subjectives, entre autres celles de Gide, qui « risque[nt] de modifier l'intention poétique de l'original », « [alors que la

40 André Gide, « Lettre à André Thérive » [1928], *Divers*, Paris, Gallimard, 1931, p. 132.

41 *Id.*

42 André Gide, « Shakespeare : *La Tragique Histoire d'Hamlet* » [1900], *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 86.

43 *Ibid.*, p. 87.

poésie de *Hamlet* est hautement personnelle⁴⁴ ». Gide parle souvent de cette peur de trop s'impliquer dans le texte qu'il traduit et de tomber, par conséquent, dans le piège de la traduction, qui est de vouloir s'approprier le texte. D'ailleurs, il a déjà succombé au charme de *Roméo et Juliette* et a exprimé son souhait de vouloir écrire une suite au texte, suite qui montrerait les héros « trente ans après qu'ils se seraient mariés⁴⁵ ». Même si, maintes fois, Gide déclare vouloir rester neutre, il avoue :

[C]haque fois qu'il m'est arrivé de traduire, j'ai eu pour règle de m'oublier complètement moi-même, et de traduire l'auteur comme il pouvait souhaiter d'être traduit ou comme je pouvais souhaiter d'être traduit moi-même, c'est-à-dire : sans littérature⁴⁶.

Le texte traduit perd, en effet, de sa pureté et se transforme, dans certains cas, en texte hybride, tiraillé entre deux volontés, parfois même contradictoires, soit celles de l'auteur et du traducteur. Si certains considèrent la traduction en elle-même comme un acte impur, peut-on parler de la pureté d'un texte traduit, ou bien la traduction implique-t-elle automatiquement l'impureté ?

Gide élargit sa vision de l'individualisme et de l'originalité de l'être, pour parler de l'originalité et de la différence qui caractérisent une nation par rapport à une autre. Le romancier demeure exemplaire du bon cosmopolite du XX^e siècle. Si, au départ, il redéfinit le nationalisme français en parlant d'un harmonieux équilibre de la divergence, c'est pour parler plus tard de la vocation cosmopolite de la France. Toutefois, comme toute notion chère à Gide, le cosmopolitisme a des limites ; il cache une autre face, moins positive. Ainsi, bien que Gide vante l'influence des littératures étrangères et va jusqu'à sous-estimer le roman français en le comparant aux romans étrangers, comme le dit Nicolas Di Méo :

[Il] ne cesse pas un instant de se définir comme un écrivain français [...]. La rencontre de l'autre n'est jugée bénéfique que si elle s'effectue dans le respect des identités préexistantes ; l'enrichissement mutuel ne se traduit pas par une disparition, mais au contraire par une persistance et un renforcement des différences culturelles. Selon Gide, il convient de ne pas mélanger les influences étrangères et l'apport national, qui forme l'élément essentiel dans toute littérature⁴⁷. Gide associe encore une fois les paradoxes et reprend son rôle d'inquisiteur en célébrant à la fois l'ouverture et l'authenticité.

Après la Première Guerre surtout, les écrivains qui se souciaient, quelques années avant qu'elle n'éclate, de faire connaître au lecteur français une littérature étrangère encore inédite se rendent compte de la gravité de cette entreprise. Faut-il continuer à défendre cette littérature même si elle risque d'envahir la culture

44 Peter Schnyder, « André Gide : entre la traduction et sa glose », dans Luc Fraisse (dir.), *L'Histoire littéraire : ses méthodes et ses résultats. Mélanges offerts à Madeleine Bertaud*, Genève, Droz, 2001, p. 811.

45 Cet extrait de Gide est cité par Patrick Pollard, *op. cit.*

46 André Gide, « Lettre à André Thérive », *loc. cit.*, p. 132.

47 Nicolas Di Méo, *Le Cosmopolitisme dans la littérature française. De Paul Bourget à Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz, 2009, p. 175.

française ? En tout cas, pour Rivière, même si elles ont su changer les goûts des lecteurs, les œuvres étrangères ne seront jamais à la hauteur du texte français pur par excellence :

Nous sommes le peuple le plus vrai qu'il y ait sur terre. On peut nous trouver durs et batailleurs, on peut nous reprocher notre humeur souvent méprisante ou agressive. Mais nous restons insurpassables pour la vérité du sentiment et pour la promptitude de l'expression [...]. Notre littérature est la plus pure, la plus décantée de toute hypocrisie qu'aucune nation puisse produire⁴⁸.

Les aspirations nationalistes d'une France plus pure que les autres nations reviennent sans cesse. Gide n'est pas le seul à se contredire ; c'est l'affaire de toute une génération d'écrivains frappés par la guerre et cherchant à se réfugier dans un nationalisme unificateur. Certains expliquent cette contradiction par une espèce de succès éphémère, et non par une vraie volonté d'ouverture. Ainsi, Roger Chartier et Henri Martin considèrent que cette vague « n'est pas le signe d'une réelle ouverture du public français à la littérature étrangère mais d'un engouement pour une littérature de l'effusion, du mysticisme et de l'utopie, qui change du naturalisme⁴⁹ ».

48 Jacques Rivière, « *La Nouvelle Revue française* », *art. cit.*, p. 5.

49 Roger Chartier et Henri-Jean Martin, *Histoire de l'édition française*, Paris, Fayard, 1991, t. 4, p. 166.

Références

- « Hommage à Goethe », *La Nouvelle Revue française*, n° 222, 1^{er} mars 1932.
- ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de l'Académie française* [en ligne], 4^e édition, 1762 [http://artfl.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/QUATRIEME/quatrieme.fr.html].
- ANGLÈS, Auguste, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue française*, Paris, Gallimard, 1986, t. 3.
- BENDA, Julien, *La Trahison des clercs*, Paris, Grasset, 1927.
- BOURGET, Paul, *Le Diamant de la reine*, Paris, Plon, 1932.
- CHARTIER, Roger et Henri-Jean MARTIN, *Histoire de l'édition française*, Paris, Fayard, 1991, t. 4.
- CLAUDEL, Paul, *Journal*, texte établi et annoté par François Varillon et Jacques Petit, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1951, t. 1.
- DI MÉO, Nicolas, *Le Cosmopolitisme dans la littérature française. De Paul Bourget à Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz, 2009.
- GIDE, André, *Divers*, Paris, Gallimard, 1931.
- , *Essais critiques*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Masson, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1999.
- , *Les Faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1925.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Théâtre complet*, traduit de l'allemand par Gérard de Nerval, introduction d'André Gide, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1951.
- KOFFEMAN, Maaïke, *Entre classicisme et modernité. La Nouvelle Revue française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, Amsterdam, Rodopi, 2003.
- POLLARD, Patrick, *Répertoire des lectures d'André Gide II. Littérature et culture de langue anglaise* [en ligne], Londres, Birkbeck College, avec la collaboration de gidiana.net, 2004 [http://www.gidiana.net/articles/pollard_shak1.pdf].
- RACHILDE, « Lettre à Maurice Barrès » [3 décembre 1903 ; en ligne], dans *Rachilde – Maurice Barrès. Correspondance inédite, 1885-1914*, édition préfacée et annotée par Michael R. Finn, nouvelle édition corrigée en 2010 de l'ouvrage publié en 2002 avec le concours de la Ryerson University, Brest, Université européenne de Bretagne / Université de Bretagne occidentale, p. 140-144 [http://www.univ-brest.fr/digitalAssetsUBO/8/8316_Correspondance_Rachilde-Barre__s.pdf].
- RENARD, Jules, « Enquête sur l'influence des lettres scandinaves », *La Revue blanche*, n° 89, 15 février 1897, p. 128-129.
- RIVIÈRE, Jacques, « *La Nouvelle Revue française* », *La Nouvelle Revue française*, n° 69, 1^{er} juin 1919, p. 1-13.
- SCARPETTA, Guy, *Éloge du cosmopolitisme*, Paris, Grasset, 1981.
- SCHNYDER, Peter, « André Gide : entre la traduction et sa glose », dans LUC FRAISSE (dir.), *L'Histoire littéraire : ses méthodes et ses résultats. Mélanges offerts à Madeleine Bertaud*, Genève, Droz, 2001, p. 803-816.
- SOUDAY, Paul, « Les dix meilleurs romans d'après Gide » [en ligne], *Le Temps*, 1913 [http://www.gidiana.net/articles/GideDetail5.1.26.html].

WITTMANN, Jean-Michel, *Gide politique. Essai sur Les Faux-monnayeurs*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

WOLFMAN, Yaffa, *Engagement et écriture chez André Gide*, Paris, A.-G. Nizet, 1996.



L'épopée juive et américaine selon Philip Roth

MAXIME DECOUT

Philip Roth n'est pas le premier romancier à se débattre avec l'épopée, c'est-à-dire avec cette représentation narrative qui, depuis Homère, vise à une totalisation du monde, qui prend pour objet des faits historiques ou mythiques, mêlés d'aventures héroïques articulant l'individu et le groupe autour de conflits guerriers, de voyages initiatiques ou de catabases. Pendant longtemps, elle fut un modèle et une ligne d'horizon non seulement pour l'œuvre mais aussi pour l'édification du lecteur. Or, après les tragédies majeures et les traumatismes sans précédents portés par les grands événements historiques du XX^e siècle, l'épopée n'est plus un genre qui peut subsister en ses formes premières¹. Attachée à un univers merveilleux et manichéen exaltant les vertus du « Grand Homme », elle achoppe aujourd'hui sur l'Histoire avec sa « grande hache² » ; Histoire dans laquelle l'individu n'est plus qu'un infime rouage d'un processus qui le dépasse. Mais le fantasme épique continue à enivrer écrivains et lecteurs. Il suscite toujours des pulsions de réécriture qui, sans aboutir, innervent certaines œuvres. Voilà pourquoi la littérature de Philip Roth s'apparente à une quête où ce qui se cherche est la possibilité même de l'épique au cœur du roman, épique seul à même de justifier l'individu en l'inscrivant dans un processus historique et dans une collectivité qui le définissent mais avec qui le lien est rompu³. Les deux piliers qui soutiennent cette réflexion identitaire se retrouvent de livre de livre, jouant, déplaçant et démultipliant des interrogations en écho : la judéité et l'identité américaine. L'œuvre de Roth pose en effet la question de ce qui fait l'individu, et plus particulièrement l'individu juif, dans une Amérique où l'héroïsme s'est fait conformisme et grandeur factice, où

1 Voir, par exemple, Daniel Madelénat, *L'Épopée*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.

2 Georges Perec, *W ou le Souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 1993 [1975], p. 17.

3 Pour une étude plus large de la question de l'épopée chez Roth, on pourra consulter, entre autres : Catherine Morley, *The Quest for Epic in Contemporary American Fiction : John Updike, Philip Roth and Don DeLillo*, New York, Routledge, 2009 ; Velichka Ivanova, *Fiction, utopie, histoire. Essai sur Philip Roth et Milan Kundera*, Paris, L'Harmattan (Littératures comparées), 2011.

tout un chacun clame son droit au rêve américain et à sa douce « pastorale⁴ ». Car entre les Juifs américains et les Juifs européens ou israéliens, se creuse le fossé des souffrances historiques qui, en l'absence de dimension religieuse ou spirituelle attachée à la judéité, demeurent le seul fondement de l'être juif moderne. Mais ce fondement, dans une Amérique où le Juif est facilement assimilé, manque de toute évidence chez les personnages de Roth. D'où cette œuvre qui, de manière presque forcenée, opiniâtre, exaltée, tente de refonder la judéité sur un historique réinventé que seul l'épique permettrait de vivre⁵. La pulsion épique n'est pourtant pas sans ambiguïté. Dérision, comique outrancier et burlesque sont les instruments d'une mise à distance qui n'annule pourtant jamais totalement son caractère grave et nécessaire. Un sérieux qui est conforté par ce qu'on qualifierait volontiers de *fatum* moderne, de destin inexorable propre au XX^e siècle : celui de l'immobilisme, de l'ennui, du mimétisme grégaire, de l'impossible implication dans une Histoire collective où l'individu ne parvient pas à trouver sa place. L'abri prospère de l'Amérique est en réalité un veto : celui qui empêche les personnages de partager le sort malheureux et guerrier des autres Juifs et les isole de façon absolue du reste de leur communauté. Penser la littérature comme l'opérateur du passage d'une épopée enchaînée à une épopée délivrée, voilà la dynamique souveraine qui organise l'œuvre de Philip Roth.

L'épopée enchaînée

Fiction, épopée, Histoire : c'est dans les interactions de ces trois pôles que le drapé de l'œuvre de Roth se constitue. Pour lui, font défaut à l'Histoire cette orientation qui dirige le mouvement épique tout comme ces significations, parfois sous forme de symboles, qui éclosent dans la fiction. Pour bien comprendre ces manques, il faut par exemple relire l'entretien que le personnage appelé Philip Roth, dans *Opération Shylock*, est venu réaliser en Israël avec Aaron Appelfeld. Parce que celui-ci recourt au métalangage nécessaire pour clarifier ce que la fiction obscurcit avec constance. Roth formule ce constat au sujet de l'œuvre de son confrère :

Votre réticence à recourir à l'Histoire, ajoutée à la vision historique que peut avoir un lecteur averti, explique l'effet étrange que produisent vos livres [...]. De même, en déshistorisant les événements et en voilant l'arrière-plan, vous vous approchez sans doute du sentiment de confusion éprouvé par des gens qui ne se rendaient pas compte qu'ils étaient au bord de la catastrophe⁶.

Historien rétif et indocile, Appelfeld doit être considéré comme une sorte de double réflexif où la démarche de Roth s'interroge. Car l'écrivain américain,

4 André Bleikasten rappelle, à ce titre, très justement que « comme tout véritable écrivain, [Roth] se définit non pas par ses appartenances mais plutôt contre elles » (*Philip Roth. Les ruses de la fiction*, Paris, Belin, 1999, p. 12).

5 Le lien entre identité juive, Amérique et épopée est exploré selon un autre angle par Catherine Morley, « Bardic Aspirations : Philip Roth's Epic of America », *English*, vol. 57, n° 218 (2008), p. 171-198.

6 Philip Roth, *Opération Shylock*, traduit de l'anglais par Lazare Bitoun, Paris, Gallimard (Folio), 1997 [1993], p. 131.

qui, contrairement à Appelfeld, exhibe les événements historiques, ne muselle pas pour autant les puissances de l'imaginaire. Ne pensons qu'au personnage du double de Philip Roth dans *Opération Shylock*, s'inspirant autant d'une certaine littérature fantastique que de récits d'espionnage tout aussi peu vraisemblables. Et c'est uniquement dans la confrontation des ces fictions désinvoltes avec la vision historique du lecteur, dans la rencontre d'un fantasme et d'une connaissance, que le sens accède à une densité qu'il ne trouve pas ailleurs. La réponse que lui fait Appelfeld éclaire d'ailleurs plus précisément cet usage singulier de l'historique, chez Roth, en tension avec l'épique :

L'expérience que les Juifs ont de la Deuxième Guerre n'est pas « historique ». Nous avons été au contact de forces mythiques archaïques, une espèce de subconscient obscur dont nous ne connaissons pas le sens, et dont nous ne connaissons toujours pas le sens aujourd'hui⁷.

On lit ici une proposition qui ébranle nos certitudes : le Juif n'aurait pas la même perception de l'Histoire que les autres. Car une dimension mythique souterraine, souvent perçue chez Roth comme ce qui témoigne symboliquement d'événements primordiaux reliés aux temps fondateurs des commencements⁸, rejaillit sans cesse dans sa saisie des événements dont le caractère objectif n'est pas abrogé mais comme mis entre parenthèses. Ce ne sera donc exclusivement ni du côté du réel (l'Histoire) ni du côté du mythe (la fiction) que se constituera le regard du Juif sur le monde : c'est dans leur entretissement singulier, leur colloque permanent. À proprement parler, dans une nouvelle découpe du monde qui cherchera à emprunter sa voix à un *epos* qu'il s'agira de réinventer.

Cette réalité hétérogène et extensive propre à la perception juive du monde, placée sur le terrain instable de l'objectif et du subjectif, est ce qui ouvre le jeu à une partie de cache-cache dialectique incessamment reprise : la saillie épique et son extinction. On pourrait considérer le chapitre 2 de *La Contrevie* comme un échantillon particulièrement significatif de ce mode de présence contestée. Celui-ci s'intitule « Judée » et se présente en rupture avec le premier, « Bâle », le quatrième « Gloucestershire » et le cinquième « Chrétienté ». Ces titres inscrivent le livre dans une topologie romanesque qui matérialise la question identitaire. Cette territorialisation narrative permet d'envisager les identités en fonction de territoires à la manière dont l'épopée conçoit les peuples en lien avec des nations. Elle questionne les racines et l'enracinement. Or, c'est dans cette Judée imaginaire que Henry, le frère du romancier Nathan Zuckerman, est parti en quête d'une judéité authentique. Israël a cette particularité d'offrir un décor quasi mythique :

Cette somptueuse toile de fond nocturne et orientale faisait de l'esplanade auprès du Mur un énorme théâtre en plein air, la scène d'un opéra épique et somptueux dont on pouvait voir les figurants se promener avec insouciance, une poignée

7 *Ibid.*, p. 132.

8 Dans cette perspective, le mythe, tel qu'il est mobilisé par Roth, est relativement proche de la manière dont le définit Mircea Eliade dans *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard (Idées), 1963, p. 16-17.

d'entre eux déjà revêtus de leur costume religieux, les autres, glabres, encore habillés de leur costume de ville⁹.

Cette dramatisation de l'épique grâce à un décor à la croisée du naturel et de l'artificiel, est permise par la scène de théâtre qu'est la Judée où l'homme a le sentiment d'être grandi. Alambic du « Moi », cette terre première enracine l'homme dans le groupe :

Dans ce paysage inachevé, extraterrestre, qui, au coucher du soleil, attestait théâtralement une intemporelle Intelligibilité, on pouvait bien se représenter sa propre régénérescence à la plus grande échelle possible, à l'échelle légendaire de l'héroïsme mythique (154-155).

Tout concourt à faire de ce lieu le cadre rêvé et fantasmé où l'épopée juive pourra s'essayer. Henry, qui devient un « apprenti fanatique » (187), s'est, en effet, assigné un rôle « dans l'épopée tribale » (149) juive. Son « je » est devenu un « nous »¹⁰. Changeant de nom, c'est désormais un combat mythique et presque herculéen contre son ancien « Moi » qu'il livre, celui d'« Hanoch de Judée contre Henry du Jersey » (162), bataille qui rejoue celle de « Moïse contre les Égyptiens, Judas Macchabée contre les Grecs, Bar Kochba contre les Romains ». Ce qui s'opère est une réactualisation de la dimension mythique et épique à l'intérieur de l'univers contemporain par l'entremise de la transmutation épique du « Moi » qu'autorise la terre sauvage et primitive de la Judée qui a conservé, contrairement à l'Amérique, l'aspect premier et insoumis qu'elle avait dans la Bible.

Et pourtant, un coup de théâtre nous attend : Zuckerman quittera cette Judée mythique sans que l'on sache ce qui advient de son frère. L'épopée juive s'éteint sitôt amorcée pour narrer la vie de Nathan, avec sa femme anglaise, Maria, partis en terre chrétienne. La révélation qui nous est faite a la couleur du désenchantement : ce chapitre « Judée » n'était qu'une fiction inventée par Zuckerman mais délaissée, dont l'intrigue n'a pas vraiment de fin, une sorte d'ébauche épique fantasmée et avortée, qui nous dit son impossibilité même dans la sphère de la fiction.

Ce qui s'en déduit est que l'univers romanesque de Philip Roth est avant tout un univers de la tentation épique. Partout l'épique s'esquisse, s'essaye, dissémine ses traces à l'état latent, sous forme d'éclats, de désirs inassouvis, de pulsions, de tropismes restés inaboutis, souvent entravés par la toute puissance du comique et par son impitoyable lucidité. C'est pourquoi l'impossibilité épique apparaît comme un véritable *fatum* auquel la plupart des personnages ne peuvent échapper. Un *fatum* négatif qui, contrairement au *fatum* grec, bloque toute action et qui, comme le *fatum* grec cette fois, tend à exclure le héros de la collectivité. Le tragique américain

9 Philip Roth, *La Contrevie*, traduit de l'anglais par Michel Waldberg, Paris, Gallimard (Folio), 1991 [1986], p. 116. Les citations suivantes sont extraites de cette œuvre ; les références seront signalées dans le corps du texte par la seule mention du numéro de la page citée.

10 Les turbulences identitaires sont particulièrement complexes chez Roth, dont les œuvres questionnent aussi la judéité grâce à l'autofiction. Sur ce point, on consultera Régine Robin, « S'inventer comme juif. Les jeux identitaires de Philip Roth », *Études littéraires*, vol. 29, n° 3-4 (1997), p. 23-48.

moderne est celui d'un monde privé de sens épique, qui livre l'être à l'insignifiance, au conformisme et à l'impossible affirmation de soi. Cette dimension essentielle se lit dans la tendance marquée de Roth à relier les deux univers définitoires de la littérature, de la pensée et du monde antique : le tragique et l'épique. Mais, au lieu de s'alimenter l'un l'autre, ces deux univers ne peuvent que mieux souligner leur disjonction béante.

Aussi, lorsque Nathan, venu retrouver son frère parti en Israël dans *La Contrevie*, le voit s'emparer d'une arme, il se sent d'un coup comme au cœur d'une pièce de Tchekhov où se valide l'adage suivant : « [U]n pistolet accroché au mur de l'acte un doit livrer sa balle à l'acte trois » (147). « Je me demandais à quel acte nous en étions, sans parler de la pièce — tragédie domestique, épopée historique, ou simple farce » (147). Propos essentiels qui résument la triple détermination de l'univers de Philip Roth : un tragique quotidien et familial, un épique lié à l'Histoire, et la plus pure comédie. Avec Roth, l'épopée ne peut plus se livrer dans sa pureté générique et conceptuelle première. Elle est inévitablement contaminée et frelatée, parce que mêlée à des bribes tragiques et comiques qui l'empêchent de prendre son essor. Une partition aristotélicienne rénovée que l'on rencontre dans *Pastorale américaine*, *La Contrevie*, *Opération Shylock*, *Zuckerman enchaîné* et *Le Complot contre l'Amérique*. C'est d'ailleurs pourquoi l'épisode épique du chapitre « Judée » dans *La Contrevie* s'achève dans le burlesque à travers une prise d'otage grotesque et humiliante pour Zuckerman. Dans la même veine, l'épopée moderne d'*Opération Shylock*, métissée avec le roman d'espionnage, multiplie les épisodes comiques autour du faux Philip Roth. L'humour a une fonction corrosive contre-mythique qui désamorce le désir épique, qui rappelle la nécessité d'être lucide face aux chimères et qui fonctionne à la manière d'une barrière contre un *epos* refoulé et toujours sur le point de faire effraction.

Mais ce n'est pas seulement la fiction qui se montre réfractaire à l'importation, en son sein, de l'épopée. C'est le réel tout entier qui désagrège de maintes façons ce corps étranger. Car l'univers de Roth est structuré par un paradoxe majeur : le monde est bouleversé par l'Histoire, n'est qu'Histoire, n'est que déchirure depuis et par l'Histoire, et vit dans ses convulsions, alors que le sujet, américain ou juif, en est coupé, c'est-à-dire qu'il est spectateur et non acteur. Le sujet, à cet égard, s'éprouve comme orphelin d'une Histoire à laquelle il est pourtant, qu'il le veuille ou non, affilié. L'Histoire est au sujet sans lui appartenir, elle est l'Autre qui devrait être le soi, elle se tient dans l'Ailleurs alors même qu'elle s'affirme concrètement dans l'ici et le maintenant. Elle reste le processus structurant de l'affect et de l'intellect, sans jamais parvenir à être approchée ou appropriée. Aliénante, elle demeure pourtant inaliénable.

Si l'œuvre peut être envisagée comme celle de l'échec de l'épique et de son désir, l'une des raisons les plus fortes se trouve donc ici : l'Amérique. Et surtout le rêve américain. *Pastorale américaine* est, à ce titre, une satire particulièrement habile du rapport de la société américaine à l'épopée. « *La vie de Levov le Suédois avait été, à ma connaissance, très simple et très banale, et par conséquent formidable,*

*l'étoffe même de l'Amérique*¹¹. » C'est ainsi que Nathan Zuckerman définit, de manière ironique, la vie américaine et son représentant typique qu'est Seymour Levov. Une vie banale, simple, étriquée et construite activement par un Juif assimilé, Seymour. Pourtant Appelfeld, dans *Opération Shylock*, confie à Philip Roth : « Depuis toujours, j'aime les Juifs assimilés parce que c'est chez eux que le caractère juif, et peut-être aussi le destin juif sont les plus concentrés¹². » Aveu d'Appelfeld ou aveu de Roth ? Car, assurément, le Juif assimilé pourrait lui aussi révéler quelque chose de la judéité, de ses tensions, de ses désirs, notamment dans son tropisme avorté pour l'épique. Reste que sous la plume de Roth, le rêve américain est un rêve de prospérité, de satiété, d'installation tranquille, de réussite individuelle où le collectif se fonde sur la réussite sociale de chacun plus que sur la cohésion du groupe. Un rêve auquel le héros de *Pastorale américaine* adhère au point de se confondre avec lui. Vedette sportive de son lycée, il emblématise la réussite américaine à tel point qu'il fascine tous ses camarades et devient pour eux une véritable figure de héros épique, comme en témoigne Zuckerman :

Je me rappelai les mêlées d'où il se dégageait toujours, la balle en main, et à quel point j'étais tombé amoureux de lui en cette soirée d'automne si lointaine où il avait transfiguré mes dix ans en me choisissant pour entrer dans la Geste de Seymour Levov ; cet instant où il m'avait semblé que j'étais moi aussi appelé à faire de grandes choses, et qu'aucun obstacle ne pourrait m'en empêcher, maintenant que le visage de notre dieu bienveillant avait répandu sur moi seul sa lumière (70).

La geste américaine qui s'esquisse ici est très différente de sa consœur antique : c'est une geste sportive où Seymour, le Suédois, est « un personnage mythique » qui se définit par sa « divinité » (108). Aussi les majorettes qui scandent son nom apparaissent-elles comme des figures modernes et burlesques — quelque peu remodelées par les mœurs américaines — du chœur antique (17). Cette geste sportive se donne, par conséquent, comme une version dégradée et de piètre qualité de l'épopée, sa parodie ; qui plus est, comme une sorte de façade tranquille qui masque mal sa complète médiocrité. Le sportif qu'est le Suédois, comme sa femme Dawn, élue Miss New Jersey, sont les incarnations de cet héroïsme tiède et bon marché qui a fait les beaux jours d'un rêve américain façonné par le consumérisme et l'identification facile. Pour preuve, lorsque Seymour s'engage pour lutter contre les Japonais dans les Marines, et que les autorités militaires apprennent ses succès sportifs, il est rapatrié au plus vite à l'arrière : son désir de lutte armée est endigué contre son gré par ses qualités sportives (293). L'épopée que nous lisons en est une de propagande et de divertissement. Seymour passera toute la guerre à amuser les combattants en multipliant les matchs. La liste de ses triomphes sportifs au cours de la guerre est longuement détaillée en alternance avec les victoires américaines au combat, confrontant ainsi les deux expériences épiques pour mieux les opposer

11 Philip Roth, *Pastorale américaine*, traduit de l'anglais par Josée Kamoun, Paris, Gallimard (Folio), 2001 [1997], p. 54 ; l'auteur souligne. Les citations suivantes sont extraites, sauf indication contraire, de cette œuvre ; les références seront signalées dans le corps du texte par la seule mention du numéro de la page citée.

12 Philip Roth, *Opération Shylock*, *op. cit.*, p. 179.

(295-296). D'ailleurs, l'engagement dans les Marines ne peut faire oublier la soif de prospérité bourgeoise qui dirige Seymour : la véritable épopée qu'il retrace, devant une certaine Rita Cohen — qu'il prend pour une étudiante venue faire un mémoire sur son usine —, est une épopée du commerce du gant, que le héros expose au cours d'une longue visite de sa fabrique digne de celle qu'inflige Mme Arnoux à Frédéric Moreau chez Flaubert (167-187).

Malgré cela, le Suédois est un homme meurtri qui tait une profonde blessure : sa fille Merry. Révoltée contre le capitalisme depuis la guerre du Vietnam, ainsi que contre ses parents, incarnations parfaites de la bourgeoisie, elle commet plusieurs attentats, laissant son père et sa mère dans l'angoisse et le remords. Alors que le seul adjectif par lequel le Suédois puisse se décrire est « américain » (296), sa fille exècre ce mot comme elle exècre ce monde qu'elle a décidé de faire sauter. Nouvel Achille, le Suédois cache une zone de fragilité qui le perd tout entier, qui vient miner sourdement mais implacablement la pastorale américaine à laquelle il aspire :

Sa fille le pousse la première dans la transhumance d'une tout autre Amérique ; sa fille et ces années soixante qui font voler en éclats le type d'utopie qui lui est cher, à lui. [...] Voilà sa fille qui l'exile de sa propre pastorale américaine tant désirée pour le précipiter dans un univers hostile qui en est le parfait contraire, dans la fureur, la violence, le désespoir d'un chaos infernal qui n'appartient qu'à l'Amérique (126).

La facticité de son rêve se voit démasquée, révélant le visage dissimulé d'une autre réalité américaine, loin du vernis heureux et hypocrite dont la société recouvre sa réalité. Si la pastorale américaine renvoie donc l'épopée à une marchandise médiatique, ce chaos historique latent redouble l'impossibilité épique en livrant le monde à une révolte fiévreuse, destructrice et aveugle où la communauté se fissure de toute part. C'est bien pourquoi, alors que Seymour est l'emblème même de l'assimilation, avec son mariage avec une catholique, son union semble échouer puisque le fruit de cet accouplement n'est autre que Merry, cette sorte de Minotaure destructeur qui évoque le caractère peut-être contre nature, et somme toute impossible, de la réunion du Juif et de la catholique, que nous désigne aussi l'échec du mariage de Maria et Zuckerman dans *La Contrevie*. La « descendance œcuménique » (109) dont le couple Levov a rêvé est une bombe en elle-même, un petit monstre qui, dès son enfance, s'est affirmé comme fondamentalement différent par le biais d'un bégaiement irréductible. D'autant que l'Irlandaise Dawn se révélera tout aussi étrangère à l'Amérique, tout aussi inassimilable que son mari juif car « le complexe juif était parfois aussi fort que le complexe irlandais » (420).

Or, ce désir de la pastorale est une obsession, presque une monomanie, qui caractérise l'univers de Roth et sa frustration épique. Une autre pastorale est, par exemple, celle qu'invente le Nathan de *La Contrevie* dans le roman que son frère retrouvera après sa mort, à l'état de brouillon, et qui contient le chapitre « Chrétienté » où le personnage de Zuckerman se marie avec Maria, une Anglaise. Ce chapitre est celui de la confrontation de Nathan avec les chrétiens et avec un antisémitisme atavique et aristocratique qu'il n'a pas rencontré en Amérique. Entouré par cette haineuse pression, Zuckerman s'ouvre à la paranoïa et se transforme contre son gré

en une espèce nouvelle de fanatique juif : « Dans ce monde-ci, c'est *moi* qui suis le terroriste¹³ », pense-t-il. La pastorale est alors définitivement marquée du sceau de l'impossible : le Juif, comme Merry, a décidé de la faire sauter. Aussi Zuckerman et Maria se disputent-ils au sujet de la circoncision de leur futur enfant, circoncision que Nathan réclame étrangement en expliquant qu'elle « est tout ce que la pastorale n'est pas » et qu'elle « souligne ce qui est en jeu dans le monde, et qui n'est pas l'unité ni l'absence de conflits¹⁴ ». La circoncision, lue par la tradition juive comme une alliance avec Dieu et avec le peuple juif, s'apparente, pour Zuckerman, à un signe sans rapport avec le religieux : il s'agit de façon bien plus essentielle d'une alliance avec le réel, avec « l'homme puant l'ail » qui la réalise sur l'enfant. C'est une entrée dans le monde et l'Histoire, alors que l'idylle utopique de la pastorale en est le refus. « La pastorale n'est pas mon genre [...] ; elle n'est pas assez compliquée pour offrir une vraie solution¹⁵ », conclura Zuckerman.

L'épopée délivrée

Philip Roth corrige donc sans cesse l'épopée par son interdiction, et vice-versa, dans une succession de lueurs et d'obscurités, d'émergences et d'enfouissements, qui participent aux apories de l'identité juive en Amérique. C'est l'assimilation qui est la première exigence adressée à un Juif contraint, s'il veut intégrer la société américaine, de devenir, à l'image de Seymour, un « Suédois ». Comme s'il était phagocyté par l'emblème même de l'Occidental, le blond. Mais c'est surtout l'absence des souffrances historiques et de l'antisémitisme propre à ce pays qui, comme le montre *La Contrevie*, empêche le Juif américain de se définir en tant que Juif. C'est pourquoi, Shuki, en Israël, affirme à Zuckerman dans *La Contrevie* :

Le fait demeure que dans la Diaspora, un Juif comme toi vit en sécurité, sans vraiment redouter la persécution ni la violence, tandis que nous, nous vivons le même type incertain d'existence que nous étions venus ici remplacer. [...] Nous sommes les petits Juifs excitables, agités, réduits au ghetto, de la Diaspora, et vous, les Juifs qui possédez la confiance et la culture issues du sentiment d'être chez soi là où l'on est¹⁶.

À ce titre, le départ brutal de Henry pour Israël semble partiellement s'expliquer par une fascination pour une authenticité juive trouvée dans l'insécurité et la violence puisque « les Juifs américains sont terriblement excités par les armes¹⁷ ». Aussi, ces souffrances historiques inconnues et toujours recherchées, *Le Complot contre l'Amérique* a choisi de se les approprier, de les importer de force dans la pastorale américaine. L'épopée toujours enchaînée jusqu'à ce roman ressemble à Zuckerman, incapable de devenir un Prométhée juif moderne. Mais elle parvient malgré tout à se délivrer, comme au terme d'un long cheminement où Roth livre combat aussi bien à la réalité qu'à sa propre littérature, grâce à un geste de défi, presque un

13 Philip Roth, *La Contrevie*, *op. cit.*, p. 417.

14 *Ibid.*, p. 433.

15 *Ibid.*, p. 432.

16 *Ibid.*, p. 103.

17 *Ibid.*, p. 104.

exorcisme : l'uchronie. C'est-à-dire cette mue de l'Histoire au contact de la fiction, grâce à un genre qui peut enfin conjoindre les trois lignes de force que l'entretien avec Appelfeld avait mises au jour : l'Histoire, la fiction et l'épopée. Le roman se place, à son incipit, sous le sceau de la peur qui est au centre de la vie du Juif en Israël dans *La Contrevie* :

C'est la peur qui préside à ces Mémoires, une peur perpétuelle. Certes, il n'y a pas d'enfance sans terreurs, mais tout de même : aurais-je été aussi craintif si nous n'avions pas eu Lindbergh pour président, ou si je n'étais pas né dans une famille juive¹⁸ ?

Deux éléments notables infléchissent pourtant la dimension épique, sans pour autant l'invalider : l'uchronie est une fiction déformant les événements historiques, et l'épopée dans le roman n'est vécue qu'indirectement, dans une autofiction, par le personnage principal, un enfant appelé Philip Roth.

Résumons l'intrigue pour comprendre comment cette métamorphose épique se réalise. *Le Complot contre l'Amérique* envisage ce qui ne fut qu'une possibilité non réalisée de l'Histoire : l'accession au pouvoir de Lindbergh pendant la guerre. Le nouveau président, allié aux Nazis, a décidé de résoudre le problème de l'assimilation des Juifs américains par le biais d'une loi de peuplement, inscrite dans le programme appelé « Des Gens parmi d'Autres ». Ce dernier propose de redistribuer les Juifs sur tout le territoire, pour défaire les communautés et assimiler leurs membres aux Américains. S'engage alors un conflit politique entre Roosevelt, défendant les Juifs et souhaitant l'entrée en guerre des États-Unis, partisan d'une épopée collective moderne et non discriminante, et les partisans de Lindbergh, engagés dans une fausse épopée, nationale et xénophobe, à travers une politique de prétendue neutralité, l'ensemble sur fond d'émeutes et de pogroms. La tranquille pastorale américaine se voit d'un seul coup brisée par une violente déflagration de l'Histoire et de la quête d'une épopée juive et américaine, qui conjuguerait, avec égalité, judéité et américanité. Cette épopée s'est débarrassée avec vigueur de ce qui faisait sa faiblesse : sa dimension fantasmatique et arbitraire dans *La Contrevie* ou sa banalité bourgeoise dans *Pastorale américaine*. Elle est désormais justifiée par une nécessité historique.

Mais Philip Roth ne peut pas lui donner les pleins pouvoirs. Lucide quant au contrepoint qu'exerce toujours le réel, il a choisi d'écrire une épopée collective des Juifs en Amérique, placée sur un plan national, historique et politique, qui se reflète dans la sphère familiale. L'épique n'existe que dans le contrepoint, souvent comique, puisque ce n'est qu'à travers la vie et le regard de l'enfant narrateur, Philip Roth, que le lecteur pénètre dans la dimension collective des événements. Mais ce dédoublement est problématique : la grandeur épique se mâtine de modestie. Sous l'humour, il y a là une façon faussement désinvolte d'autoriser l'*epos* uniquement

18 Philip Roth, *Le Complot contre l'Amérique*, traduit de l'anglais par Josée Kamoun, Paris, Gallimard (Folio), 2007 [2004], p. 11. Les citations suivantes sont extraites, sauf indication contraire, de cette œuvre ; les références seront signalées dans le corps du texte par la seule mention du numéro de la page citée.

s'il se désarticule au contact de son double miniature. Les enfants se plaisent, par exemple, à inventer un nouveau jeu appelé « Je déclare la guerre » (48) qui leur permet de s'appropriier, sur le mode ludique mais éminemment sérieux¹⁹, les événements historiques qui les dépassent totalement. La parodie n'est légère qu'en surface. Elle est, pour les enfants comme pour l'écrivain, le seul moyen d'approcher ce qui se dérobe. Ce canon permanent, proche du contrechant, le pugilat entre le père du narrateur et son neveu Alvin le prolonge. La lutte, sans arme mais « à coups de poing » (423), au milieu du repas renversé, se fait au gré « de terribles collisions de jointures, des reculades pour charger ». Les deux hommes deviennent « comme des êtres hybrides coiffés d'andouillers, des créatures sorties de la mythologie pour envahir notre séjour, en train de s'écharper avec leurs grands bois hérissés de piquants » (423). Et c'est aussi le voyage du père de Philip et de son fils aîné Sandy pour aller chercher dans le Kentucky leur ancien voisin Seldon après la mort de sa mère, qui continue les variations amusées sur l'épopée miniature. Pour le père, il s'agit de « son Guadalcanal, sa bataille des Ardennes » (505). « Cette équipée fut donc sa plus proche expérience de la peur, de l'épuisement et de la souffrance physique du soldat au front » (505). Il s'agit, pour le père et le fils, de « leur grande descente dans l'impitoyable univers américain » (512), celui des émeutes et du non-droit, à peu près le même que Merry nous révélait dans *Pastorale américaine*.

L'enfant vit donc les événements de son épopée miniature avec acuité et douleur, et certains d'entre eux acquièrent une importance démesurée pour lui. D'où la dimension parodique parfois attachée à l'épopée familiale, à cause de la manière excessive dont un événement mineur est envisagé par le narrateur. On trouve, à cet égard, pas moins de trois catabases héroï-comiques réalisées par le narrateur dans la cave familiale (203-204, 215-216 et 498). Celle-ci se présente comme « un royaume fantomatique » (203) qui le terrifie, parce que peuplé des différents morts qu'il a pu connaître de leur vivant. À la suite de sa première descente, le narrateur devient incapable d'étudier la « mythologie grecque et romaine » (204) au lycée, avec « Hadès, Cerbère et le Styx » sans penser à cette cave. C'est d'ailleurs dans ce lieu chthonien qu'il entendra une dérisoire « pythie de Delphes » (498), sa tante Evelyn, réfugiée là après s'être rendue compte de son erreur en s'engageant auprès de Lindbergh et désireuse d'aller urgemment aux toilettes. Souvenons-nous aussi de la fugue de Philip, retrouvé par Seldon, assommé à cause d'un coup de sabot de cheval, un épisode qui montre comment les chevaux de trait et le pyjama (338) ont remplacé les destriers et les armures de l'épopée. Ces mille et une manière de parodier, par imitation et transformation, font signe quant à la connivence amoureuse que l'écriture entretient avec son modèle. Car elles s'auroient toutes d'une essentielle gravité, loin de la banalité de la geste sportive et embourgeoisée de Seymour.

C'est de cette manière que l'œuvre ne cesse d'osciller entre accréditation et discrédit de l'épique. Car ce qui ressort de cette épopée miniature, c'est le contraste entre deux postures : celle de Sandy, le frère du narrateur, fasciné par Lindbergh et désireux d'entrer dans l'épopée moderne qui est celle de l'assimilation et de la

19 Voir, à ce propos, Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard (Essais), 1951, p. 22.

disparition des Juifs, et celle de Philip qui refuse catégoriquement la démesure épique : « Moi je n'avais que faire de l'histoire, au contraire. Je voulais être un garçon aussi minuscule que possible » (335). D'autant qu'un modèle épique dégradé est essentiel pour lui : son cousin Alvin parti au Canada pour s'engager dans la guerre. Ce qui est presque de l'ordre d'un prurit épique maladif se donne dans l'informulable, le non défendable, bref l'irrationnel et l'incompréhensible, que résume la laconique lettre que le jeune homme envoie à la famille Roth, « une lettre de cinq mots : "Je vais combattre ; à bientôt" » (134). Mais le combat est placé dans une ellipse narrative saisissante : la lettre le prédisant est immédiatement suivie de l'annonce de la blessure du jeune homme au combat (135). Alvin, mutilé de guerre, n'est devenu ni Ulysse ni Hector. Revenu chez les Roth, il a l'air d'un cadavre et son moignon, qui obsédera le narrateur, doit aussi nous frapper et faire signe : il est le stigmate de l'amputation de la grandeur héroïque qui affecte l'être humain. La grande épopée, dont les personnages et le roman n'ont cessé de rêver, est rabaissée au rang d'un hypocrite mensonge, une sorte d'opium ou de mythe qui enivre l'humanité pour transformer le hasard en nécessité historique : « La terreur de l'imprévu, voilà ce qu'occulte la science de l'histoire, qui fait d'un désastre une épopée » (168). C'est-à-dire cette impossible Histoire orientée vers une fin que le chaos du monde contredit. Si bien qu'Alvin a en réalité été « piégé par l'histoire » (427) qui lui a proposé un exutoire factice pour sa rage et sa révolte d'adolescent, à l'image du rôle du terrorisme pour Merry dans *Pastorale américaine*. Bien plus, c'est le désir de grandeur épique qui a été ce piège et ce leurre.

Le lecteur n'est pourtant pas forcé de n'accorder son crédit qu'à une seule des deux épopées, celle de l'enfant. Il est plus juste de dire que le roman peint un univers manichéen à la manière de l'épopée antique, mais pour mieux l'interroger en opposant un épique authentique à un épique inauthentique. Le monde du *Complot contre l'Amérique* est séparé en deux clans, les défenseurs des Juifs et ceux qui cherchent leur disparition, chaque clan étant placé sous l'égide d'un héros épique, Lindbergh et Roosevelt. Roth fait de Lindbergh un héros dans l'imaginaire collectif, témoignant du danger d'aveuglement et de fanatisation des foules porté par l'héroïsation excessive. C'est pourquoi le grand aviateur est désigné comme « le héros américain [...] mondialement connu » (11). Emblème d'une Amérique conquérante, il appartient à la « mythologie personnelle » (17) du narrateur qui est au départ fasciné par ce personnage et la légende qui l'entoure. « Lindy » est celui qui, tel un dieu, « descendait du ciel dans son célèbre avion » (52). Il est « le type même de l'Américain légendaire qui accomplit des prouesses en ne comptant que sur lui-même » (52). Cette cristallisation épique du rêve américain se drape ainsi dans le même costume que celui du Suédois de *Pastorale américaine*, à savoir l'exploit individuel, placé sur un plan personnel où se projettent les rêves de réussite de tout un peuple. Car le magnétisme exercé par Lindbergh, comme par Seymour, provient de la synergie de deux éléments : la « normalité élevée à des proportions héroïques » (84), c'est-à-dire un évident lien avec le commun qui se sublime, un jeu de rapprochement et d'éloignement indispensable à l'identification et à l'idéalisation. Car, comme dans *Pastorale américaine*, « la rançon d'être pris pour un dieu, ce

sont les rêves démesurés de vos enfants de cœur²⁰ ». Aussi *Le Complot contre l'Amérique* fait-il état d'une « déification quasi universelle de Lindbergh » (258). Le personnage est qualifié à partir d'appellations ou d'attributs récurrents, comme il est d'usage dans l'épopée antique, à la manière de la caractérisation du héros homérique. Lindbergh est appelé « l'Aigle solitaire » (51), toujours associé au symbole majeur de son héroïsme, son avion, le *Spirit of Saint Louis*, avatar, par exemple, de l'épée Durandal de Roland. Cette affiliation permanente avec le ciel contribue au halo d'idéalisation qui l'entoure. Toute sa campagne électorale utilise d'ailleurs cette image à partir de la métonymie de son héroïsme que représente son avion. L'aviateur effectue, en guise de campagne, des vols surprises, avec des exploits factices (50) : son programme repose avant tout sur la mystification et l'utilisation d'un symbole de force et de combat. Cette démarche politique souligne la manière dont Lindbergh est un héros usurpateur qui sait manier, susciter et entretenir, comme Hitler en Allemagne, les envoûtements grégaires. Pour preuve, au moment où les Allemands bombardent Londres, les médias se focalisent sur un autre événement : l'avion de « Lindy » en flammes, au cours d'un vol personnel, et dont le grand héros est sorti indemne (54-55). L'écart entre les deux événements démasque les simulacres épiques qui entourent l'aviateur. Lindbergh est d'ailleurs représenté selon deux *ekphrasis* parodiques qui s'inscrivent dans la tradition de l'épopée : le timbre-poste du narrateur et le dessin qui le magnifie fait par son frère Sandy (46-47). Ces représentations héroïques empruntées à l'épopée appartiennent, dans la fiction de Roth, au monde des enfants et témoignent bien de la miniaturisation de l'épique qui est en jeu dans le roman et surtout de la mise à distance de la fausse épopée du clan Lindbergh.

Roosevelt apparaît, de son côté, comme une figure valorisée de la détermination et de la résistance. Ses paroles sont presque celles d'un prophète, comme lorsqu'il apprend la candidature de Lindbergh à la présidence : il ne propose pas alors une simple déclaration politique mais « prédit » que « ce jeune homme va regretter non seulement d'être entré en politique, mais même d'avoir appris à piloter » (35). C'est bien sa voix prophétique qui est une sorte de repère essentiel pour la communauté juive :

Le 18 juillet 1940 [...] la convention démocrate [...] investit FDR pour un troisième mandat. Nous écoutâmes à la radio son discours d'investiture. Depuis près de huit ans, ce timbre de voix, plein de l'assurance, propre à la grande bourgeoisie, permettait à des millions de familles ordinaires, comme la nôtre, de garder espoir au milieu des épreuves. Ce phrasé si profondément comme il faut avait quelque chose qui non seulement calmait notre anxiété mais nous situait dans l'Histoire. Lorsqu'il s'adressait à nous, dans notre séjour, en nous nommant ses « concitoyens », FDR manifestait une autorité qui fondait nos vies avec la sienne (49).

Roosevelt est l'opérateur d'une intégration des Juifs au sein de l'Amérique, celui qui les situe en tant que partie de la communauté américaine, les justifie et les insère dans une Histoire qui, sans ce médiateur, leur échapperait.

On voit ainsi comment l'impossibilité épique de *La Contrevie* ou de *Pastorale américaine* a pu être contournée dans *Le Complot contre l'Amérique*, sur le mode de l'uchronie qui a montré que la vie américaine n'était pas seulement vouée à la pastorale ou à la violence destructrice des désespérés. Mais cet épique ne s'introduit dans le roman qu'avec une certaine lucidité qui sait tenir à distance les simulacres d'héroïsme au service d'une grandeur factice et personnelle. S'il est proche d'une épopée dans sa forme et dans la dimension collective qu'il met en jeu, le roman n'en stigmatise pas moins les simulacres épiques de Lindbergh. *Le Complot contre l'Amérique* témoigne, de la sorte, d'une tentative d'inscription des Juifs américains dans l'Histoire mondiale, d'une possibilité de vivre cette Histoire et de lutter dans l'épique, afin d'affirmer leur judéité sans renoncer à l'identité américaine.

Références

- BLEIKASTEN, André, *Philip Roth. Les ruses de la fiction*, Paris, Belin, 1999.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard (Idées), 1963.
- HUIZINGA, Johan, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard (Essais), 1951.
- IVANOVA, Velichka, *Fiction, utopie, histoire. Essai sur Philip Roth et Milan Kundera*, Paris, L'Harmattan (Littératures comparées), 2011.
- MADELÉNAT, Daniel, *L'Épopée*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.
- MORLEY, Catherine, « Bardic Aspirations : Philip Roth's Epic of America », *English*, vol. 57, n° 218 (2008), p. 171-198.
- , *The Quest for Epic in Contemporary American Fiction : John Updike, Philip Roth and Don DeLillo*, New York, Routledge, 2009.
- PEREC, Georges, *W ou le Souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 1993 [1975].
- ROBIN, Régine, « S'inventer comme juif. Les jeux identitaires de Philip Roth », *Études littéraires*, vol. 29, n° 3-4 (1997), p. 23-48.
- ROTH, Philip, *La Contrevie*, traduit de l'anglais par Michel Waldberg, Paris, Gallimard (Folio), 1991 [1986].
- , *Le Complot contre l'Amérique*, traduit de l'anglais par Josée Kamoun, Paris, Gallimard (Folio), 2007 [2004].
- , *Opération Shylock*, traduit de l'anglais par Lazare Bitoun, Paris, Gallimard (Folio), 1997 [1993].
- , *Pastorale américaine*, traduit de l'anglais par Josée Kamoun, Paris, Gallimard (Folio), 2001 [1997].



Souvenir et désir infantile. L'autobiographie à la manière du récit de rêve chez Salvador Dalí

CARMÉLIE JACOB

*J'ai [...] réussi ma vie en demeurant fidèle à mon enfance,
à la nuance près que Dalí n'a jamais été enfant.*
Salvador Dalí¹

Dans son premier manifeste, André Breton exprimait sa croyance en une « résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité² », résolution que les surréalistes se sont efforcés de concrétiser par l'art, pictural ou littéraire. Si Salvador Dalí n'a pas tardé à être expulsé du clan de Breton pour ses idées mystiques et ses représentations anales et scatologiques³, il reste que son art est aujourd'hui indissociable du surréalisme. Des côtelettes posées sur des béquilles, des montres molles indiquant l'heure dans des paysages désertiques, des œufs coulants tenus par une ficelle, des tiroirs creusés dans des corps ; peut-on trouver meilleure variation de « la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie⁴ », dont les surréalistes ont fait l'exemple

1 Cette phrase s'inscrit dans des monologues daliniens rédigés par Louis Pauwels à partir de conversations qu'il a eues avec l'artiste, et qui ont été lus et approuvés par Salvador Dalí ; Louis Pauwels, *Dalí m'a dit*, Paris, Ergo-Press / Carrere, 1989, p. 148.

2 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985, p. 24.

3 C'est du moins l'interprétation qu'en fait Dalí : « Le sang m'était permis. Je pouvais même y ajouter un peu de caca. Mais je n'avais pas droit au caca seul. On m'autorisait à présenter des sexes, mais pas de phantasmes anaux. Tout anus était regardé d'un très mauvais œil ! Les lesbiennes leur plaisaient assez, mais pas les pédérastes. Dans les rêves, on pouvait utiliser à volonté le sadisme, les parapluies et les machines à coudre, mais, sauf pour les profanes, tout élément religieux en était banni, même à caractère mystique. Si l'on rêvait simplement d'une madone de Raphaël, sans blasphème apparent, il était défendu d'en parler... » (Salvador Dalí, *Journal d'un génie*, Paris, Gallimard, 1994 [1964], p. 23). À cela s'ajoutaient certainement l'intérêt de Dalí pour l'argent et sa réticence au communisme, qui lui vaudra l'anagramme d'« Avida Dollars » donné par Breton.

4 Comte de Lautréamont [Isidore Ducasse], *Les Chants de Maldoror*, *Œuvres complètes*, Paris, Guy Lévis Mano, 1938, p. 314.

à suivre ? L'œuvre picturale dalinienne intègre, sur des arrière-plans réalistes, des éléments fantasmatiques qui rappellent indubitablement le travail du rêve.

Mais il n'y a pas que les tableaux, chez l'artiste, qui se teignent d'onirisme : son autobiographie, qui tient principalement dans *La Vie secrète de Salvador Dalí*⁵ et le *Journal d'un génie*⁶, laisse transparaître du début à la fin une logique du rêve, où s'entrecroisent le fantasme et l'habituel. C'est cette construction que nous nous proposons d'explorer ici, et à travers laquelle nous tenterons de repérer, principalement, les traces du souvenir et du désir, dont on sait qu'ils sont les premières assises du rêve depuis les travaux de Sigmund Freud sur la question. Ainsi, nous verrons quels liens se tissent entre rêves et remémoration dans l'écriture du peintre, puis comment son épouse Gala agit en tant que figure onirique, et en quoi la prémonition vient nourrir les fantasmes mégalomanes et mystiques daliniens. Les travaux de Freud, qui ont su mettre en relief et nommer certains phénomènes typiques du travail du rêve, nous seront d'autant plus précieux dans le cadre de cette analyse qu'ils ont directement marqué notre auteur⁷.

Souvenirs récents, souvenirs d'enfance

Si le psychanalyste ne doute pas que les rêves aient une signification, il n'admet pas l'idée que ce sens soit commun, que l'on puisse établir une clé des songes où un symbole représenterait la même chose pour tout un chacun⁸. Ainsi, l'activité cérébrale nocturne doit être analysée, mais à partir des traces mnésiques du sujet, qui concernent les expériences vécues et les sensations. À l'état de veille, la personne est accaparée, au présent, par le monde extérieur ; pendant le sommeil, cependant, son activité fait intervenir le passé, le souvenir, et est, selon Freud, strictement introspective : « C'est un fait d'expérience, auquel je n'ai jamais trouvé aucune exception, que tout rêve traite de la personne propre. Les rêves sont absolument égoïstes⁹. »

On pourrait, bien sûr, dire la même chose de l'autobiographie qui se recentre toujours sur son auteur, et dont le processus d'écriture se rapproche du travail du rêve : il ne s'agit pas d'écrire au fur et à mesure ce qui est vécu, mais de vivre d'abord, pour écrire ensuite. Aussi, comme avec le rêve, un tri doit-il être fait pour ne conserver que ce qui semble important, marquant. L'autobiographie de Salvador Dalí, à cet égard, revêt un intérêt singulier en ce qu'elle se divise en deux principaux

5 Salvador Dalí, *La Vie secrète de Salvador Dalí*, adaptation française de Michel Déon, Paris, Gallimard, 1979 [1942].

6 Salvador Dalí, *Journal d'un génie*, *op. cit.*

7 En plus d'entamer son *Journal d'un génie* en plaçant en exergue une citation du psychanalyste (« Est un héros celui qui se révolte contre l'autorité paternelle et la vainc » ; *ibid.*, p. 17), Dalí admet, plus loin, être aux prises d'un « fanatisme exacerbé par Freud » (*ibid.*, p. 29). Il raconte aussi, dans sa *Vie secrète*, sa rencontre avec Freud ainsi que les nombreuses tentatives infructueuses qui l'ont précédée (*La Vie secrète*, *op. cit.*, p. 39-41).

8 Voir, à ce sujet, Sigmund Freud, « La méthode de l'interprétation du rêve. Analyse d'un échantillon de rêve », *L'Interprétation du rêve* [1900], *Œuvres complètes IV (1899-1900)*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 131-156.

9 Sigmund Freud, « Le travail du rêve », *L'Interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. 367.

livres, dont les formes diffèrent par rapport au temps du souvenir. Alors que *La Vie secrète* est une autobiographie classique dans laquelle sont évoqués des souvenirs de jeunesse, le *Journal d'un génie*, paru plus tard, a quant à lui la forme que suggère son titre, celle du journal intime, c'est-à-dire que la durée est courte entre le moment où l'événement a lieu et celui où il est décrit. Cette œuvre est particulièrement intéressante dans son rapport au rêve, car, comme celui-ci, elle présente un retour sur ce qui s'est produit au cours de la dernière journée¹⁰. Pourtant, la lire sans se reporter à *La Vie secrète* serait se priver d'éléments importants, car les pierres d'assise du discours et du lexique daliniens y sont présentées dans un rapport du personnage¹¹ à son enfance. Cela n'enlève en rien au *Journal d'un génie* sa construction semblable au rêve ; au contraire, comme le songe, il fonctionne de façon autonome et on peut donc le lire sans prendre connaissance des écrits autobiographiques précédents ; toutefois, il puise ses matériaux dans des souvenirs qui sont justement exposés dans *La Vie secrète*. Ainsi, le *Journal* se construit sensiblement comme l'activité onirique, en ce qu'on y retrouve la même formule que celle émise par Freud au sujet des rêves, c'est-à-dire que chacun « comporterait dans son contenu manifeste un point de rattachement au vécu récent, mais dans son contenu latent un point de rattachement au vécu le plus ancien¹² ». Certains symboles récurrents du *Journal* prennent ainsi leur sens à la lecture de *La Vie secrète*, comme la béquille, objet fétiche avec lequel Dalí raconte son premier contact¹³ dans sa biographie, et à laquelle

10 Elle intègre donc des récits qui s'apparentent aux rêves de « corrélation avec la vie diurne », que Freud associe principalement à l'enfance (*Sur le rêve*, Paris, Gallimard [Folio essais], 1988 [1901], p. 68).

11 Pour éviter l'entrée dans un débat concernant une séparation du vrai et du faux dans la vie de l'homme Salvador Dalí, nous traiterons toujours de ce dernier, dans cette étude, comme d'un auteur et d'un personnage.

12 Sigmund Freud, « L'infantile comme source du rêve », *L'Interprétation du rêve*, op. cit., p. 256.

13 « Histoire de la béquille et de la récolte des fleurs de tilleul », *La Vie secrète*, op. cit., p. 105-124. Notons ici que les motifs, qui prennent une place importante dans l'œuvre écrite, sont les mêmes que ceux qui sont au centre de l'œuvre picturale, ce à quoi la béquille n'échappe évidemment pas. Celle-ci fait tenir une fesse qui s'allonge dans *L'Énigme de Guillaume Tell* (1933), un corps en décomposition dans *Le Spectre du sex-appeal* (1932), un crâne mou dans *Bureaucrate moyen atmosphérocéphale dans l'attitude de traire du lait d'une harpe crânienne* (1933), un coude dans lequel émerge un autre crâne dans *Méditation sur la harpe* (1932-1934), pour ne donner que quelques exemples qui ont tous la même particularité : une forme indéniablement phallique, mais trop molle pour tenir seule. La béquille, au contraire, est pour Dalí ce qui se dresse et redresse : « Le deuxième objet dont la "personnalité" me frappa, était une béquille. Je n'en avais encore jamais vu et son aspect me frappa particulièrement comme quelque chose d'extraordinairement insolite. [...] Elle était le comble de l'autorité et du solennel et remplaça aussitôt mon sceptre (le manche d'une vieille époussette de cuir) que j'avais perdu en le laissant tomber derrière un mur. La fourche de la béquille où devait s'appuyer l'aisselle, était recouverte d'une sorte de drap fin, usé et roussi, contre lequel je compris que je pourrais appuyer avec délices ma joue caressante ou mon front pensif. Je redescendis au jardin, brandissant ma béquille d'une main. Cet objet me donnait une assurance et une arrogance dont je n'avais encore jamais été capable » (*ibid.*, p. 106). Et il semble que la béquille soit aussi venue lui porter cette assurance dans son art, car c'est dans cet art du début des années trente, qui va jusqu'à mêler le tabou de l'anus à la figure de Lénine (*L'Énigme de Guillaume Tell*), que les pieds-de-nez au groupe de Breton seront les plus directs.

il fera allusion à plusieurs reprises dans son *Journal*. Y sont aussi mentionnés certains personnages dont le rapport avec Dalí peut être difficile à saisir si l'on choisit d'ignorer l'autobiographie qui le précède : c'est le cas notamment de Gala, personnage qui retiendra plus loin notre attention. Ainsi, *La Vie secrète* pourrait être perçue comme un recueil de souvenirs, tandis que le *Journal d'un génie* ressemble aux rêves issus de ces mêmes souvenirs.

La forme du journal rappelle d'ailleurs le caractère contingent de l'activité onirique : les entrées se font, comme les songes, de manière épisodique. Par exemple, du 10 août au 22 septembre 1953, l'auteur a écrit chaque jour au moins quelques lignes ; par contre, il n'y a ensuite plus rien jusqu'au 18 décembre 1955. Certes, il est rare que les rêves échappent à la mémoire pendant un aussi long laps de temps, mais on ne peut nier que certaines périodes sont plus riches que d'autres en fait de songes, et la construction du *Journal d'un génie* évoque assez bien cette dispersion, d'autant que les entrées y sont de longueurs extrêmement variables. Ainsi retrouve-t-on dans cette œuvre des passages longs de douze pages, comme celui du 1^{er} novembre 1952¹⁴, et d'autres d'à peine une ligne : « Je peins enfin d'une façon des plus satisfaisantes le visage de Gala¹⁵. » Dans le cas des fragments courts, la journée est condensée à travers un seul événement, qui prend toute la place du souvenir une fois le soir venu et est ainsi implicitement perçu comme plus important que les autres.

En observant les entrées et en les comparant selon leur longueur, on constate qu'au contraire des longs passages, qui sont le plus souvent rédigés au passé composé, les fragments courts emploient le présent de l'indicatif. De cette manière, le souvenir n'apparaît plus comme raconté, tel qu'il l'est dans un journal, mais justement comme vécu, rêvé, pour un spectateur externe. Ce passage du *Journal*, par exemple, pourra aisément être associé à un type fréquent de récit de rêve :

Le 14 [septembre 1953]

Quatre-vingts jeunes filles demandent que je me montre à la fenêtre de mon atelier. Elles m'applaudissent et je leur envoie un baiser. Je me sens le plus sublime des Charlot si celui-ci avait été sublime. Je me retire de la fenêtre, la tête pleine de réflexions qui ne sont pas nouvelles : « Comment peut-on faire pour savoir enfin peindre très bien¹⁶ ! »

Pour Jean-Daniel Gollut, qui s'est penché sur les *Récits de rêves à foison*¹⁷ de Raymond Queneau afin d'en évaluer la structure, le présent se prêterait dans le cas du rêve « à un usage particulier, masquant plus que révélant le temps véritable des faits racontés¹⁸ ». Et effectivement, dans le cas du dernier extrait, il est difficile de dire quel est le véritable temps de l'histoire ; l'événement ne peut pas être concomitant de la phase d'écriture, mais il n'est pas certain non plus qu'il s'agisse

14 Salvador Dalí, *Le Journal d'un génie*, op. cit., p. 79-91.

15 *Ibid.*, p. 126.

16 *Ibid.*, p. 128.

17 Raymond Queneau, « Des récits de rêves à foison », *Contes et propos*, Paris, Gallimard, 1990, p. 237-241.

18 Jean-Daniel Gollut, « Un exercice de style ? », *Études de lettres*, n° 2 (avril-juin 1982), p. 68.

du souvenir d'un moment passé. Le lecteur hésite : s'agit-il du rêve, du fantasme, ou encore de la vérité — mais d'une vérité qui serait reliée à un souvenir si agréable que son auteur aurait voulu la prolonger par l'écriture, la fixer, par le choix du temps de verbe, dans un éternel présent ?

Par ailleurs, le fait que le temps présent se rencontre principalement dans les entrées les plus courtes du journal, contribue à faire de celles-ci les passages se rapprochant le plus du récit de rêve, car ce dernier, comme le souligne Gollut, se caractérise aussi par une nécessaire brièveté : « [F]ormé de quelques lignes, ou plus, le récit de rêve demeure fondamentalement court parce que la complétude ne fait pas partie de ses attributs. L'aspect quantitatif traduit ici une réalité qualitative¹⁹. » S'il est vrai que certains rêves restent en mémoire dans tous leurs détails, on admettra que ce n'est pas la majorité d'entre eux. Ainsi, pour être crédible, le récit de rêve peut difficilement être très long, car cela impliquerait une profusion de détails qui échappent généralement à la mémoire au moment du réveil. C'est donc en grande partie par sa concision que le passage du 14 septembre 1953 évoque l'activité onirique : de tout ce qui s'est passé dans cette journée, réellement ou fictivement (par la rêverie), le narrateur ne mentionne qu'un élément isolé, comme si tout le reste avait été oublié, de même qu'il est fréquent, au réveil, de ne se souvenir que des contours flous du songe.

Néanmoins, si le dépouillement peut être une façon de conférer un caractère plus vraisemblable aux récits de rêve, il ne faudrait pas pour autant croire que ces derniers procèdent tous de cet artifice. Par exemple, dans le *Journal* de Franz Kafka, les nombreux songes sont fréquemment décrits sur plus de quelques lignes, comme c'est le cas de celui raconté le 19 novembre 1911, qui s'étale sur près de quatre pages²⁰. Le lecteur, habitué à des rêves fragmentés, a alors l'impression que certains éléments ont été ajoutés pour en faire un rêve plus prosaïque, que sa matière a été repensée, retravaillée, remodelée, de sorte que ce qui subsiste dans le récit ne peut plus être le matériau brut du songe. Chez Dalí, qui, en bon freudien, accorde plus d'importance à la mise en mots qu'à la factualité du rêve, on remarque aussi l'emploi de ce type de récit précis, auquel on peut facilement rattacher *La Vie secrète*, qui rassemble de nombreux souvenirs d'enfance. Alors que le *Journal d'un génie* fonctionne sur le même modèle stylistique que celui que nous avons décrit pour les *Récits de rêves à foison* de Queneau, *La Vie secrète* agirait aussi comme un récit de rêve, mais où la narration se rapprocherait cette fois de la forme plus littéraire du songe. Ces deux distinctions sont directement liées aux impératifs stylistiques des œuvres : le *Journal* fonctionne sur un modèle fragmentaire qui rend possible l'addition d'un segment de quelques lignes qui n'a pas à être justifié par le reste du récit, ce qui ne pourrait se faire dans *La Vie secrète*, une autobiographie écrite à la manière d'un roman conventionnel, séparée en chapitres et où la narration procède par liens logiques.

19 *Ibid.*, p. 67.

20 Franz Kafka, *Journal*, traduction et présentation de Marthe Robert, Paris, Grasset, 1954, p. 141-145.

À partir de là, on constate un paradoxe intéressant relatif au récit dalinien : le souvenir le plus récent, soit celui qui concerne les événements du jour même dans le *Journal*, est celui qui est décrit avec le moins de détails même s'il devrait encore être accessible à la mémoire, justement comme un rêve raconté au réveil, auquel le narrateur n'aurait pas encore eu le temps de réfléchir et qui se dissipe au fur et à mesure qu'il tente d'en faire le récit. Au contraire, le souvenir le plus éloigné devrait être le plus vague, mais il gagne en précision grâce à son modelage, révélant, à force de détails, un travail de construction. Pour Freud, ce comblement serait partie intégrante du récit de rêve :

Lorsque nous voulons prêter attention à nos rêves, nous nous trouvons très souvent amenés à nous plaindre que nous avons rêvé beaucoup plus et que malheureusement nous n'en savons rien de plus que ce seul fragment dont le souvenir même nous paraît singulièrement incertain. Mais [...] tout porte à penser que notre souvenir restitue le rêve de manière non seulement lacunaire mais encore infidèle et falsifiée. De même que l'on peut, d'un côté, douter si ce qui a été rêvé a été effectivement aussi incohérent et flou que ce que nous en avons en mémoire, de même il peut être, d'un autre côté, mis en doute si un rêve a été aussi cohérent que le récit que nous en faisons, si lors de la tentative de reproduction nous ne comblons pas des lacunes existantes ou créées par l'oubli avec du matériel nouveau arbitrairement choisi, ornant, arrondissant, arrangeant le rêve, de sorte que tout jugement devient impossible sur ce qu'était le contenu effectif de notre rêve²¹.

Or, l'originalité de la méthode de Freud résidait justement en ce qu'il a été le premier à décider de ne pas tenir compte de ce contenu effectif, mais de chercher la signification du rêve dans le récit qu'en fait le sujet : selon lui, une erreur fréquente, lors de l'interprétation des rêves, est de « tenir la modification du rêve, lors de sa remémoration et de sa mise en mots, pour arbitraire, donc pour impossible à résoudre plus avant et par conséquent propre à nous induire en erreur dans la connaissance du rêve²² ». Ce serait, au contraire, au récit qu'on devrait accorder le plus d'importance, ce qui a marqué le sujet, et le vocabulaire avec lequel il décrit le rêve nous en disant plus sur le travail du rêve que le rêve lui-même. Freud procède, du reste, de la même manière avec n'importe quel récit, la vérité de l'énonciation ayant toujours préséance sur la vérité factuelle. Cela s'applique, bien évidemment, au souvenir d'enfance, dans lequel Freud trouve le même type d'ellipses et d'imprécisions que dans le rêve :

Parmi les souvenirs infantiles d'expériences vécues importantes qui entrent en scène avec une précision et une netteté égales, il y a quantité de scènes qui, lorsqu'on a recours à un contrôle — par exemple par le souvenir d'adultes — se révèlent falsifiées. Non pas qu'elles aient été inventées de toutes pièces ; elles sont fausses dans la mesure où elles transportent une situation en un endroit où elle n'a pas lieu [...], fusionnent ou permutent entre eux des personnages,

21 Sigmund Freud, « Sur la psychologie des processus de rêve », *L'Interprétation du rêve*, op. cit., p. 567.

22 *Ibid.*, p. 566.

ou bien se donnent à reconnaître somme toute comme l'assemblage de deux expériences vécues séparées²³.

Cela dit, le lecteur qui tentera d'aborder l'autobiographie dalinienne comme un recueil de faits ou une ligne du temps se verra bien contrarié, car l'artiste exacerbe dans son écriture les mécanismes décrits par Freud. La table des matières de sa *Vie secrète* permet d'emblée d'appréhender cette construction, car les titres de la première partie, qui concerne l'enfance de Dalí, se lisent ainsi : « Autoportraits anecdotiques », « Souvenirs intra-utérins », « Naissance de Salvador Dalí », « Faux souvenirs d'enfance » et « Vrais souvenirs d'enfance ». Or, s'il est difficile de se remémorer avec précision des événements survenus dans l'enfance, on se demande à quoi peuvent ressembler les souvenirs liés à la naissance ou à la gestation. Quant aux vrais et faux souvenirs d'enfance, ils feront dire à José Ferreira que Dalí est « passé maître dans l'art de brouiller les pistes²⁴ ». Mais, pour celui qui se désigne comme « le dernier et le seul surréaliste²⁵ », c'est plutôt que l'intérêt des « pistes » ne réside que dans leur potentialité à se brouiller. Le réel doit être transcendé par le surréel. Les premiers mots prononcés par Dalí lors de sa « célébriissime conférence à la Sorbonne le 16 décembre 1955²⁶ », rendent bien compte de cette conception :

Je tiens expressément à faire cette communication à Paris, parce que la France est le pays le plus intelligent du monde, le pays le plus rationnel du monde, tandis que moi, Salvador Dalí, je viens de cette Espagne qui est le pays le plus irrationnel du monde, le pays le plus mystique du monde.

Chacun sait que l'intelligence ne nous fait déboucher que dans les brouillards du scepticisme, qu'elle a pour effet principal de nous réduire à des coefficients d'une incertitude gastronomique et super-gélatineuse, proustienne et faisandée. C'est pour cette raison qu'il est bon et nécessaire que, de temps à autre, des Espagnols comme Picasso et moi, nous venions à Paris pour vous éblouir en vous mettant sous les yeux un morceau cru et saignant de VÉRITÉ²⁷ !

Cette vérité, Dalí la rencontre donc non pas dans la véracité des faits, mais au contraire dans le travail de leur construction, et c'est pourquoi il établit que « la différence entre les faux et les vrais souvenirs est la même que pour les bijoux : les faux ont l'air plus vrais, plus éclatants²⁸ ». L'auteur de *La Vie secrète* admet lui-même que sa « mémoire a fondu le vrai et le faux en un seul bloc que seule la critique objective de certains événements trop absurdes permet de distinguer²⁹ ». Ainsi, le rêve, ou la rêverie, se mêle à ses souvenirs de manière à en devenir une

23 Sigmund Freud, « Des souvenirs-couverture », *Névrose, psychose et perversion*, *Œuvres complètes III*, Paris, Presses universitaires de France, 1989 [1899], p. 276.

24 José Ferreira, *Dalí-Lacan. La rencontre. Ce que le psychanalyste doit au peintre*, Paris, L'Harmattan, 2003.

25 Salvador Dalí, *Le Journal d'un génie*, *op. cit.*, p. 17.

26 Salvador Dalí, *Les Cocus du vieil art moderne*, Paris, Grasset (Les Cahiers rouges), 2004 [1956], p. 15.

27 *Ibid.*, p. 14-15.

28 Salvador Dalí, *La Vie secrète*, *op. cit.*, p. 55.

29 *Ibid.*, p. 56.

part réelle, indémêlable du factuel lorsqu'elle ne comporte pas de ces « événements trop absurdes » qui permettent de la repérer, exactement comme dans le souvenir-écran, qui participe des réélaborations du fantasme à des époques différentes. Par ailleurs, le souvenir (lorsqu'il n'implique personne d'autre que son narrateur) a incontestablement un point en commun avec le rêve : nul ne peut dire s'il est déjà arrivé et, par conséquent, sa vérité devient incontestable. Le songe est, comme le souligne Roger Caillois, « une aventure que le rêveur a vécue seul et dont lui-même peut se souvenir³⁰ » ; ainsi fonctionne le souvenir d'enfance, qui est généralement raconté à des gens qui ne connaissaient pas leur interlocuteur à l'époque, de sorte qu'ils pourraient difficilement réfuter ses dires. Dans les deux cas, toute l'importance du récit réside dans son énonciation, sa construction.

Ce qui est d'autant plus étrange avec la question du souvenir, c'est que, comme avec le rêve, même si la personne l'a vécu en tant qu'acteur, elle se le remémore généralement en tant que spectateur, comme le confirme Freud :

[D]ans la plupart des scènes d'enfant significatives et d'ordinaire irréfutables on voit dans le souvenir sa propre personne comme enfant, dont on sait qu'on est soi-même cet enfant ; mais on voit cet enfant comme le verrait un observateur en dehors de la scène³¹.

Or, cette focalisation est en quelque sorte une preuve de l'impossibilité de l'exactitude de la scène décrite. Si le souvenir avait réellement été conservé intégralement dans la mémoire, le point de vue refléterait la vision de celui qui l'a vécu. Le récit du souvenir, tout comme le récit de rêve, repose sur un travail de construction.

Il y a donc nécessairement contamination du point de vue de l'adulte sur la situation vécue lorsqu'il était enfant, c'est-à-dire que le souvenir, tout comme l'activité onirique, effectue une fusion entre plusieurs événements, y mêlant des fantasmes. Chez Dalí, la figure de sa femme Gala est à cet égard des plus révélatrices, car elle est présente dès l'enfance du personnage : ses caractéristiques se condensent dans les figures fantasmatiques qui marquent les premières relations affectives du jeune Salvador.

Gala-Gradiva, figure onirique

Freud, par son observation des souvenirs-couverture, a montré qu'il arrivait fréquemment que les souvenirs d'enfance « fusionnent ou permutent entre eux des personnages³² ». Cette spécificité, généralement désignée en français sous le nom de « compression ou condensation³³ » ou « d'*individus collectifs* et *composites*³⁴ », était déjà propre au rêve :

30 Roger Caillois, *Puissance du rêve : textes anciens et modernes*, Paris, Club français du livre, 1962, p. 15.

31 Sigmund Freud, « Des souvenirs-couverture », *Névrose, psychose et perversion*, *op. cit.*, p. 275.

32 *Ibid.*, p. 276.

33 Sigmund Freud, *Sur le rêve*, *op. cit.*, p. 74.

34 *Ibid.*, p. 78. Freud souligne.

Chacun connaît de telles formations à partir de ses propres rêves ; leurs modes de production sont très variés. Je peux composer une personne en lui prêtant des traits d'un individu et d'un autre, ou bien en lui donnant la forme de tel individu tout en pensant dans le rêve au nom d'un autre, ou bien je peux me représenter l'aspect d'une personne mais la déplacer dans une situation qui s'est produite avec une autre. Dans tous les cas, la combinaison de plusieurs personnes en un représentant unique dans le contenu du rêve est pleine de sens ; elle vise à signifier un « et », un « comme »³⁵.

On constate que Gala vient d'une part se superposer aux descriptions de fillettes connues ou fantasmées lors de la jeunesse du peintre, mais subit aussi l'opération inverse, c'est-à-dire que l'œuvre laisse croire que ce « personnage » est construit à partir de ces souvenirs, ou faux souvenirs. Ainsi, Gala donnera son nom au premier amour fantasmatique de Dalí :

Quoi qu'il en soit de la précision de mes souvenirs, [...] je vis, pour la première fois, la silhouette de la petite fille russe. [...] Sa vivacité contrastait d'autant plus avec le reste du visage, qu'elle avait des traits aussi harmonieux que ceux des Madones peintes par Raphaël. Gala ? Je suis sûr que c'était déjà elle³⁶ !

Un peu plus loin, le narrateur ajoute : « Je l'appellerai Gallutchka — le diminutif du nom de ma femme — tant je crois profondément qu'il s'est toujours agi de la même image féminine au long de ma vie amoureuse³⁷. » Le premier « amour » de Dalí a de son épouse non seulement le nom, mais aussi l'origine russe et les traits rappelant les modèles de prédilection en peinture à l'époque de la Renaissance³⁸. Comme dans le rêve, un travail de condensation s'opère, qui vient mêler le fantasme au quotidien. Et Gallutchka investit Gala de la même manière que Gala apparaît chez Gallutchka, car Dalí décrit ainsi son trouble lorsqu'il commence à fréquenter la femme de Paul Éluard : « Ma tombée en enfance s'accroît encore du fait que Gala me paraissait la même petite fille de mes faux souvenirs que j'appelai Gallutchka³⁹. »

Ce mécanisme se poursuit, par ailleurs, avec une jeune fille qui porte cette fois un nom, Dullita, mais dont Dalí continue de parler comme d'une prémonition de Gala : « Le même afflux amoureux ressenti déjà pour Gallutchka renaquit en moi. Ses amies l'appelaient Dullita sur le ton de la ferveur la plus extrême. C'était bien cette Dullita, Dullita ! Gallutchka ! Gallutchka Rediviva⁴⁰ ! » Ici, les points d'exclamation transportent le lecteur dans l'action comme si elle était actuelle, que le personnage, voyant Dullita, s'était mis à crier sous l'impact d'une révélation. Évidemment, il ne peut cependant qu'y avoir, une fois de plus, fusion entre le personnage enfant et le narrateur adulte, car le nom de Gallutchka n'a pu être appliqué au premier amour que longtemps après la scène. De même, la mention « Rediviva » renvoie, de manière

35 *Ibid.*, p. 78-79.

36 Salvador Dalí, *La Vie secrète*, *op. cit.*, p. 58.

37 *Ibid.*, p. 60.

38 À ce sujet, Dalí dit de sa femme qu'elle est le seul être qui ait atteint « un plan de vie dont l'image soit comparable aux sereines perfections de la Renaissance » (*ibid.*, p. 15).

39 *Ibid.*, p. 245-246.

40 *Ibid.*, p. 90.

évidente, au roman *Gradiva, fantaisie pompéienne*⁴¹ de Wilhelm Jensen, roman qu'il serait étonnant que l'enfant ait lu avant de voir Dullita⁴².

C'est cette Gradiva qui vient compléter la condensation à partir de laquelle se compose tout le mythe entourant le personnage de Gala ; le roman de Jensen ainsi que l'analyse que Freud en a tirée⁴³ apparaissent nécessaires à la compréhension de l'autobiographie dalinienne. L'analogie est assumée à plusieurs reprises par l'auteur, et ce, dès le commencement de *La Vie secrète*, puisque la dédicace s'adresse « à Gala-Gradiva, celle qui avance⁴⁴ ». Puis, lorsque le narrateur raconte les débuts de sa relation avec Gala, il réitère sa comparaison (« Elle serait ma Gradiva [“celle qui avance”]⁴⁵ »), en l'expliquant par une note de bas de page :

Gradiva roman de Jensen interprété par Sigmund Freud. Gradiva (Délire et Rêve) est l'héroïne de ce roman et réussit la guérison psychologique du héros. Au début de la lecture de ce roman, et avant même l'interprétation freudienne j'avais déjà dit : « Gala, ma femme, au fond c'est une Gradiva »⁴⁶.

Mais la condensation de Gala et de la Gradiva ne s'arrête pas au fait qu'elle accomplisse la guérison psychologique du héros. L'énigme quant à la question de la réalité ou de la fiction se pose dès la considération du titre : *Gradiva, fantaisie pompéienne* ou, de manière encore plus flagrante en version originale : *Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück*, le mot allemand *Phantasie* signifiant autant « fantaisie » que « fantasme ». Avec ce titre, l'auteur range automatiquement ce type d'histoire du côté du fantasme, de la rêverie. Et l'histoire ressemble effectivement à celle de Dalí et de sa Gala onirique, condensée : un archéologue, Norbert Hanold, voit un bas-relief pompéien qui représente une jeune femme dont le mouvement le fascine au point qu'il la nomme Gradiva et en tombe pratiquement amoureux. Il part ensuite à Pompéi et y voit une femme, Zoé, qui lui évoque tant la Gradiva qu'il la prend pour un rêve, croit l'avoir vue dans une autre vie, jusqu'à ce qu'elle lui rappelle qu'ils se sont connus enfants. Alors, la superposition se fait : il n'a pas

41 Wilhelm Jensen, *Gradiva, fantaisie pompéienne*, dans Sigmund Freud, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, Gallimard, 1986, p. 29-135.

42 Selon Robert Descharnes et Gilles Néret, cette lecture ne se fera qu'à la fin des années 1920 (*Salvador Dalí. 1904-1989*, Cologne, Taschen, 2006, p. 37). Le personnage de Dullita revient par ailleurs se fusionner avec Gala dans une « Rêverie » publiée pour la première fois dans le numéro 4 de la revue *Le Surréalisme au service de la révolution* (1931). La rêverie, qui impliquait d'abord un acte de sodomie entre Dalí adulte et Dullita restée jeune, se termine ainsi : « J'enlève mon burnous et je me jette sur Dulita, mais [...] Dulita s'est transformée en la femme que j'aime [Gala] » (Salvador Dalí, « Rêverie », *Oui*, Paris, Denoël, 2004, p. 196 ; l'orthographe du nom est cependant modifiée : on l'écrira avec deux « l » dans *La Vie secrète*, mais avec un seul dans « Rêverie »).

43 Sigmund Freud, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, *op. cit.*

44 Salvador Dalí, *La Vie secrète*, *op. cit.*, p. 9.

45 *Ibid.*, p. 245.

46 *Id.* Il faut cependant avoir en tête, lorsqu'on lit cette citation, que Salvador Dalí avait trois ans lors de la parution originale de *Le Délire et les rêves*, en 1907. On présume donc qu'il veut dire qu'il parlait de sa femme comme d'une Gradiva avant de lire l'analyse de Freud, ou tout simplement qu'il s'agit d'une exagération de la part de l'auteur.

aimé Zoé parce qu'elle lui évoquait la femme du bas-relief, mais bien celle-ci parce qu'elle lui évoquait Zoé, fantasme infantile.

Les analogies entre Gala et Gradiva-Zoé sont nombreuses, à commencer par le fait qu'il s'agit en quelque sorte de personnages récurrents à la mémoire, puisqu'elles étaient présentes, de manières différentes, dans des souvenirs d'enfance. En ce qui concerne Gala, elle était d'abord représentée comme Gallutchka (rêverie), puis comme Dullita ; Zoé, quant à elle, a d'abord été l'amie d'enfance réelle de Norbert, puis sa rêverie en tant que Gradiva. Il faut aussi noter qu'elles apparaissent à des hommes qui n'ont jamais eu de relations sérieuses auparavant⁴⁷, et qui préfèrent les femmes irréelles, mythiques, aux vraies. Lorsqu'on parle de Norbert, on dit qu' « il devait lui manquer une échelle de référence à laquelle il pût les rapporter : il n'y avait vraiment pas moyen de mettre en comparaison le sexe féminin contemporain avec la sublime beauté des œuvres d'art antiques⁴⁸ ». Salvador, lui, déclare en parlant d'une autre femme qu'aucune envie ne lui viendrait « avec elle, si terrienne, si réelle⁴⁹ », tandis qu'il désigne sa Gala comme « l'unique femme mythologique de [son] temps⁵⁰ ». De plus, lorsqu'il raconte le moment où il a saisi qu'il était amoureux d'elle, il emploie une lettre majuscule pour écrire le pronom qui la désigne, comme s'il s'agissait d'un être divin : « Elle était déjà là ! Qui Elle ? Ne m'interrompez pas ! Je dis qu'Elle était déjà là et cela doit vous suffire⁵¹. » La dernière phrase, bien sûr, rappelle l'idée de foi en un dieu monothéiste, que l'on n'est pas autorisé à questionner. Quant à la Gradiva, elle a bien, elle aussi, quelque chose de mythologique, ne serait-ce que par sa dénomination :

Pour donner un nom à l'effigie, [Norbert] l'avait appelée dans son for intérieur « Gradiva », « celle qui marche en avant » ; en réalité, c'était là le surnom que les poètes anciens réservaient exclusivement à Mars Gradivus, le dieu de la guerre s'élançant au combat, mais il semblait à Norbert caractériser au mieux le maintien et le mouvement de la jeune fille⁵².

Partiellement enfant, partiellement femme, partiellement déesse, Gala a de nombreuses caractéristiques en commun avec la Gradiva à laquelle son époux la compare. Mais ce qui frappe le plus ici, c'est sans doute le lien entre les deux œuvres où, comme dans le rêve, le désir se révèle marqué principalement du souvenir d'enfance. Le personnage de Gala transcende cependant ce souvenir : en plus de rappeler au narrateur des fantasmes de jeunesse, il le transporte vers le futur, dans la prémonition, évoquant des ambitions divines.

47 « J'aime contempler des corps animés par le désir, mais ce plaisir descend rarement dans les régions du sexe, et il ne m'est jamais arrivé de me livrer à une autre femme que Gala. Avant de la connaître, j'étais persuadé d'être un impuissant » (Louis Pauwels, *op. cit.*, p. 45).

48 Wilhelm Jensen, *op. cit.*, p. 51.

49 Salvador Dalí, *La Vie secrète*, *op. cit.*, p. 155.

50 Salvador Dalí, *Le Journal d'un génie*, *op. cit.*, p. 13.

51 *Ibid.*, p. 240-241.

52 Wilhelm Jensen, *op. cit.*, p. 35.

L'accomplissement du désir dans le rêve prémonitoire de Dalí mystique

Dalí, mystique et mégalomane, s'est servi de son délire pour élaborer une méthode, qu'il suit dans son autobiographie comme dans son œuvre picturale. À maintes reprises, l'artiste en profite pour évoquer le secret de son succès⁵³, qui serait impossible sans l'apport « divin » de Gala :

Tout le monde, surtout en Amérique, veut savoir la méthode secrète de ce succès. Cette méthode existe. Elle s'appelle la « méthode paranoïa-critique ». [...] Cette méthode ne fonctionne qu'à la condition de posséder un moteur mou d'origine divine, un nucléus vivant, une Gala — et il n'y en a qu'une⁵⁴.

Cela dit, l'artiste n'a aucune réticence à partager son secret, car il est le seul à pouvoir l'exploiter, le seul à posséder la source d'énergie nécessaire à l'alimentation de la paranoïa-critique, une conception qui est en parfaite cohérence avec la méthode, qui est elle-même fondée sur un délire narcissique : la paranoïa. Ruth Amossy, qui a étudié de près la méthode de Dalí, observe que celui qui s'était déjà autoproclamé « grand paranoïaque⁵⁵ » avait d'abord une fascination pour cette maladie mentale en ce qu'elle constitue « un délire d'une logique rigoureuse, doté d'une étonnante capacité à intégrer les éléments les plus divers dans une image unifiée⁵⁶ ». On comprend immédiatement, à la lecture de cette description, le lien que Dalí a vu entre cette maladie et le surréalisme, et il a choisi d'en saisir le potentiel artistique et de l'exploiter. Amossy dit encore que la paranoïa « fait surgir l'image nouvelle par un jeu d'associations qui réorganise le réel selon les impératifs du désir ou de l'idée obsédante⁵⁷ », ce qui permet à l'artiste de l'exploiter en peinture, au cinéma, dans la vie quotidienne et, bien sûr, dans ses écrits, auxquels *La Vie secrète* et le *Journal d'un génie* n'échappent pas. Cette méthode, alliée au mysticisme dalinien, les rapproche une fois de plus du récit de rêve, dont Freud cherche la signification dans les marques du désir et de l'idée obsédante.

Le mysticisme assumé de Dalí est confirmé par de nombreux récits de rêves à caractère religieux⁵⁸, qui ponctuent principalement le *Journal d'un génie*. Lorsque,

53 « Il est difficile d'attirer l'attention tendue du monde pendant plus d'une demi-heure de suite. Moi j'ai réussi à le faire pendant vingt ans, et chaque jour » (Salvador Dalí, *Journal d'un génie*, *op. cit.*, p. 193).

54 *Ibid.*, p. 196.

55 José Ferreira, *op. cit.*, p. 40.

56 Ruth Amossy, *Dalí ou le Filon de la paranoïa*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 16.

57 *Ibid.*, p. 18.

58 Notons ici que la présence de symboles religieux dans son œuvre est l'une des raisons qui ont motivé Breton à exclure Dalí du cercle surréaliste, mais elle n'a finalement que peu à voir avec la religion telle qu'on l'entend habituellement, marquée par des rituels qui interdisent l'écart à la norme. Au contraire, Dalí s'inspire du côté glorieux du christianisme pour inventer sa propre religion : « Au moment même où Breton ne voulait plus entendre parler de religion, je m'apprêtais, bien entendu, à en inventer une nouvelle qui serait à la fois sadique, masochiste, onirique et paranoïaque. Ce fut la lecture des œuvres d'Auguste Comte qui me donna l'idée de ma religion. Le groupe surréaliste parviendrait peut-être à réussir ce que le philosophe n'avait pu achever. Auparavant, il me fallait intéresser le futur

par exemple, Salvador Dalí « remercie la Vierge pour ce rêve euphorique⁵⁹ », il est difficile de ne pas faire de lien avec ces gens qui, à l'époque préscientifique surtout, tenaient le songe « pour une information soit bienveillante soit hostile de puissances supérieures, dieux et démons⁶⁰ ». Cependant, avec le maître, il n'y a ni démons, ni information hostile : tout se joue du côté de l'accomplissement du désir d'être surélevé. Pour cette raison, il n'est pas tellement étonnant que l'on constate une résonance entre l'œuvre de l'artiste et ses rêves, qu'il tente souvent de reproduire dans son art, écrit comme pictural. Par exemple, au début de son *Journal d'un génie*, il raconte ses relations troubles avec, à la fois, son père et le groupe de Breton, envenimées par *L'Énigme de Guillaume Tell* (1933), tableau qu'il croyait irréfutable du fait qu'il avait été rêvé :

J'ai une idée ! Une idée qui scandalisera tout le monde et en particulier les surréalistes. *On ne pourra rien dire, car j'ai rêvé deux fois de ce nouveau Guillaume Tell !* [...] Je peindrai mon Lénine avec son appendice lyrique même si on m'expulse du groupe surréaliste. Il tiendra dans ses bras un petit garçon qui sera moi⁶¹.

Dalí cherche visiblement à piéger les surréalistes à partir de leurs propres convictions : le mouvement appuie le bolchévisme, mais vise d'abord à concéder la place au rêve et à l'inconscient, ce qui devrait permettre, selon lui, de représenter l'anti-bolchévisme s'il se rapporte à une pensée inconsciente. Par ailleurs, la mégalomanie et le mysticisme daliniens transcendent aussi à travers son tableau, car on constate que le petit Salvador (impossible à reconnaître sous une côtelette crue remplaçant la pomme de Guillaume Tell), tenu par Lénine, dégage une aura, gage d'un avenir angélique, divin. Et la condensation n'est pas en reste dans le tableau, dont les mécanismes rappellent indubitablement ceux du rêve : trois figures sont incarnées par le personnage central, soit Guillaume Tell, le père de l'artiste et Lénine⁶².

En représentant ses rêves à travers l'art (et l'art comme un rêve), le peintre matérialise ses désirs dans le monde réel et fait en sorte que la « prémonition » se réalise⁶³. Selon Freud, cette dernière existe bien, mais pas tout à fait de la manière que se la représente la croyance populaire, car « l'avenir que nous montre le rêve n'est pas celui qui va arriver mais que nous aimerions voir arriver⁶⁴ ». Ainsi, l'écriture dalinienne se présente comme un songe en ce qu'elle montre les événements non

grand prêtre, André Breton, à la Mystique. J'entendais lui expliquer que si ce que nous défendions était vrai, nous devions y ajouter un contenu mystique et religieux. J'avoue que, déjà en ce temps-là, je pressentais que nous reviendrions tout simplement à la vérité de la religion catholique, apostolique et romaine qui peu à peu m'éblouissait de sa gloire » (Salvador Dalí, *Journal d'un génie*, *op. cit.*, p. 25).

59 *Ibid.*, p. 170.

60 Sigmund Freud, *Sur le rêve*, *op. cit.*, p. 45.

61 Salvador Dalí, *Journal d'un génie*, *op. cit.*, p. 26. Nous soulignons.

62 Robert Descharmes et Gilles Néret, *op. cit.*, p. 52-54.

63 Notons tout de même que Dalí trouve à plusieurs moments une valeur prophétique à ses rêves, notamment à ceux qui l'assaillent après Munich et qui inspireront le tableau *L'Énigme d'Hitler* (1937), annonciateur, selon Dalí, de la Deuxième Guerre mondiale (*ibid.*, p. 120).

64 Sigmund Freud, *Sur le rêve*, *op. cit.*, p. 118.

comme ils sont survenus, mais selon la perception de leur narrateur, qui fait bien souvent preuve d'un narcissisme exacerbé. Gala est en quelque sorte incluse dans la personne de son mari, comme si le couple formait un tout. Cependant, le reste du monde, si on se fie au *Journal*, n'est là que pour graviter autour du duo : « Premiers : Gala et Dalí. Second : Dalí. Troisièmes : tous les autres en y comprenant bien sûr, encore une fois nous deux⁶⁵. » Devant cette manière de percevoir l'altérité, on ne peut s'empêcher de penser au rêve, qui est, pour Salomon Resnik, « une dramatisation où tous les objets et tous les personnages ont un rapport avec le rêveur : le rêveur est un égoïste, tout ce qui apparaît au cours du rêve est en relation avec lui, le représente⁶⁶ ». Dalí-narrateur, lorsqu'il raconte un événement, se place en position externe, mais la focalisation ne s'éloigne jamais de son *alter ego*-personnage. Sa méthode paranoïa-critique l'amène à se positionner, dans le récit, au centre de tout événement d'importance. Et la distance focale est bien plus grande avec *La Vie secrète*, où l'auteur décrit les événements avec plusieurs années de recul, que dans le *Journal d'un génie*, où ceux-ci sont racontés la journée même, comme s'ils se produisaient simultanément : « Un journaliste vient tout exprès de New York pour me demander ce que je pense de la Joconde de Léonard⁶⁷. » Ici, l'emploi de l'indicatif présent renforce le contenu outrecuidant, puisqu'il enlève à la situation son possible statut d'exception, et donne à croire que des choses semblables se produisent quotidiennement dans la vie du narrateur. C'est souvent ce temps, comme on l'a dit précédemment, qui est employé pour décrire le rêve, car dans celui-ci le quotidien est banalisé ; en l'employant pour décrire sa réalité, Dalí donne à croire qu'il est tout à fait normal que quelqu'un traverse l'océan pour lui poser une question en apparence anodine. Et bien sûr, il laisse de cette manière au lecteur l'impression de vivre « une vie de rêve ». Dans bien des cas et particulièrement en ce qui concerne l'activité onirique de l'enfant, explique Freud, le rêve sert à combler un désir né pendant la journée ou issu d'un stimulus externe ou interne :

Nombre de gens répondent normalement à un stimulus de soif nocturne par un rêve où ils boivent, lequel tend donc à l'élimination du stimulus et à la poursuite du sommeil. Bien des gens font fréquemment de tels rêves de confort avant de se réveiller, lorsque la nécessité de se lever se présente à eux. Ils rêvent alors qu'ils se sont déjà levés, qu'ils sont occupés à leur toilette, ou qu'ils se trouvent déjà dans leur classe, leur bureau, etc., là où ils devraient se trouver à ce moment précis⁶⁸.

Dans les écrits de Dalí, c'est cependant l'inverse qui frappe : le contenu des rêves racontés vient créer un désir à l'état de veille, ou encore, selon le narrateur, influencer le monde extérieur. Pour ce qui est du premier type, on peut penser à de nombreuses œuvres dont la pulsion créatrice a été engendrée par un songe : c'est le cas, on l'a vu, du tableau *L'Énigme de Guillaume Tell*, mais Dalí raconte dans son *Journal* plusieurs

65 Salvador Dalí, *Journal d'un génie*, op. cit., p. 100-101.

66 Salomon Resnik, « La grammaire du rêve », *La Mise en scène du rêve*, Paris, Payot, 1984, p. 85.

67 Salvador Dalí, *Journal d'un génie*, op. cit., p. 162.

68 Sigmund Freud, *Sur le rêve*, op. cit., p. 69.

autres exemples d'œuvres inspirées par l'activité onirique⁶⁹. Pour le deuxième, il s'agit de rêves que l'artiste perçoit comme annonciateurs de changements extérieurs :

[Je] peignis *L'Énigme d'Hitler*, tableau difficile à interpréter et dont la signification m'échappe encore. Il constituait sans doute la transposition des rêves qui m'avaient assailli après Munich. Sa valeur me parut prophétique. Le tableau annonçait nettement la période médiévale que l'Europe allait vivre⁷⁰.

Ainsi, Dalí montre qu'il croit en une corrélation entre rêves et réalité. L'activité onirique l'inspire visiblement d'un point de vue artistique, puisqu'elle lui dicte de nombreuses idées pour ses œuvres, mais vient aussi renforcer le personnage de « Dalí, être divin », en ce qu'elle n'aurait pas seulement une influence sur le peintre ; ce dernier ne serait qu'un médiateur entre l'univers rêvé et le réel.

Par le fait que les autobiographies daliniennes tiennent du souvenir, quotidien ou infantile, elles rappellent le rêve tel que l'a décrit Freud, mélange de remémorations et de fantasmes : les événements vécus sont transposés dans de nouveaux décors, les personnages se confondent et fusionnent, le passé et le futur s'entrecroisent pour donner l'illusion d'un présent éternel, ou tout simplement d'une absence de temporalité. Le personnage de Gala, demi-déesse, agit dans cette matière comme dans la méthode paranoïa-critique décrite par Dalí, soit en tant que moteur et noyau structurant le récit pour le faire avancer. La Gallutchka dalinienne apporte aussi à l'œuvre son caractère mythique, mystique, et renforce l'illusion d'un narrateur divin. Car l'autobiographie dalinienne ne prétend pas à la véracité, ne cherche pas à être crédible, factuelle. Elle se présente comme un roman, qui mêlerait l'œuvre moderne, le récit épique et la fable mythologique, un tourbillon aux limites vagues dans lequel se mêlent l'absurde et l'habituel, à la manière du songe. Ainsi, la question de la mythomanie dalinienne ne se pose plus ; c'est comme si le vrai peintre n'existait que dans le rêve, la fiction. Son autobiographie laisse ainsi voir ce paradoxe : Salvador Dalí a créé un personnage qui l'a rendu célèbre, mais derrière ce personnage, l'artiste reste inconnu, l'homme lui-même devient produit onirique.

69 Comme en témoigne cette entrée du 12 juillet 1952 : « J'ai eu toute la nuit des rêves créatifs. L'un d'eux inventait une très complète collection de couture, capable à elle seule de m'assurer une fortune en tant que couturier pendant tout au moins sept saisons. L'oubli de mon rêve m'a fait perdre ce petit trésor. À peine ai-je essayé de reconstituer deux robes qui habilleront Gala cet hiver à New York. Mais le dernier des rêves de cette nuit était très puissant. Il s'agissait de la méthode pour obtenir une "ascension" photographique. J'utiliserai ce procédé en Amérique. Tout éveillé, je continue de trouver ce rêve aussi excellent que pendant mon sommeil. Voici donc ma recette : vous vous procurez cinq sacs de pois chiches que vous entassez dans un sac plus grand qui les contient tous ; vous laissez tomber les pois d'une hauteur de dix mètres ; avec une lumière électrique suffisamment puissante vous projetez sur la chute des pois chiches une image de la Vierge ; chaque pois chiche séparé de l'autre par de l'espace comme des corpuscules d'atome enregistrera une petite partie de l'image à l'envers ; grâce à l'accélération due à la force de pesanteur, la chute inversée des pois chiches figurera l'effet ascensionnel » (Salvador Dalí, *Journal d'un génie*, op. cit., p. 53).

70 Salvador Dalí, *La Vie secrète*, op. cit., p. 385.

Références

- AMOSSY, Ruth, *Dalí ou le Filon de la paranoïa*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.
- BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985.
- CAILLOIS, Roger, *Puissance du rêve : textes anciens et modernes*, Paris, Club français du livre, 1962.
- DALÍ, Salvador, *Journal d'un génie*, Paris, Gallimard, 1994 [1964].
- , *La Vie secrète de Salvador Dalí*, adaptation française de Michel Déon, Paris, Gallimard, 1979 [1942].
- , *Les Cocus du vieil art moderne*, Paris, Grasset (Les Cahiers rouges), 2004 [1956].
- , « Rêverie », *Oui*, Paris, Denoël, 2004, p. 180-196.
- DESCHARNES, Robert et Gilles NÉRET, *Salvador Dalí. 1904-1989*, Cologne, Taschen, 2006.
- FERREIRA, José, *Dalí-Lacan. La rencontre. Ce que le psychanalyste doit au peintre*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- FREUD, Sigmund, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, Gallimard, 1986.
- , *L'Interprétation du rêve* [1900], *Œuvres complètes IV (1899-1900)*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.
- , *Névrose, psychose et perversion*, *Œuvres complètes III*, Paris, Presses universitaires de France, 1989 [1899].
- , *Sur le rêve*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1988 [1901].
- GOLLUT, Jean-Daniel, « Un exercice de style ? », *Études de lettres*, n° 2 (avril-juin 1982), p. 65-76.
- JENSEN, Wilhelm, *Gradiva, fantaisie pompéienne*, dans Sigmund FREUD, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, Gallimard, 1986, p. 29-135.
- KAFKA, Franz, *Journal*, traduction et présentation de Marthe Robert, Paris, Grasset, 1954.
- LAUTRÉAMONT, Comte de [Isidore DUCASSE], *Les Chants de Maldoror*, *Œuvres complètes*, Paris, Guy Lévis Mano, 1938.
- PAUWELS, Louis, *Dalí m'a dit*, Paris, Ergo-Press / Carrere, 1989.
- QUENEAU, Raymond, *Contes et propos*, Paris, Gallimard, 1990.
- RESNIK, Salomon, *La Mise en scène du rêve*, Paris, Payot, 1984.



Prosaïsme et flânerie chez Eudore Évanturel

VINCENT LAMBERT

La poésie d'Eudore Évanturel est difficile à caractériser, frivole et malgré tout dépressive, contemplative et pourtant acerbe, prosaïque et propice à la rêverie, capable à la fois de détachement et de compassion. Comme Alfred Garneau ou Nérée Beauchemin, Évanturel était un peintre du vers, donnant, pour sa part, dans les « Pinceaux et palettes » et « Plumes et crayons », mais d'une façon qui ne se rencontre nulle part ailleurs dans le Québec de l'époque. Ses « Croquis », qui datent de 1877, peuvent laisser dubitatif :

En juillet. L'air est pur et le matin superbe.
À vingt pas du logis est assise sur l'herbe
La famille ; un malade est au fond du fauteuil.
Il pleut des rayons d'or. Le chien va fermer l'œil ;
La tante vient d'ôter et remet ses lunettes.
Le père a son enfant ; il lui fait des risettes.
Le dépose un instant à terre et le reprend.
Les oiseaux font du bruit. Le soleil est brûlant.
Des bateliers s'en vont en fumant sur la grève.
C'est un joli tableau ! Le grand-père se lève,
S'en va vers le logis et revient en boitant.
Puis, jetant son gourdin et d'un air triomphant,
Il approche, joyeux, des lèvres du malade,
Ce qu'il tient dans sa main — un bol de limonade¹.

Est-ce de l'humour ? Rien, dans le poème, ne paraît justifier le *tableau*, qui est dit *joli*, oui, mais quiconque a un peu lu les poèmes d'Évanturel reconnaît l'enthousiasme à moitié feint du narrateur. Et que dire de l'extrême convenance (l'air est *pur* ; le matin, *superbe* ; le soleil, *brûlant* ; les rayons, *d'or* ; les oiseaux *font du bruit*...) de ce monde en surenchère idéale, vague héritage arcadien où se déroule, par ailleurs, une scène des plus banales, réduite au relevé des moindres gestes (s'annulant l'un

1 Eudore Évanturel, « Croquis », *Œuvre poétique*, édition préparée par Guy Champagne, Québec, Nota bene (Prose et poésie), 2004, p. 296. Toutes les citations des poèmes d'Évanturel que l'on trouve dans le présent article sont tirées de cette édition. Pour éviter d'alourdir inutilement les notes, les renvois à cette dernière seront désormais signalés, dans le corps du texte, par le seul numéro de la page dont un extrait cité a été tiré. Ce numéro sera placé entre parenthèses, à la suite de la citation à laquelle il correspond.

après l'autre), pour mener au comble de la fadaise... un bol de limonade ? Dans une éternité un peu désuète, triomphe de l'anecdote.

À lui seul, ce bol de limonade suffit à décaper toutes les images conventionnelles de la poésie québécoise du XIX^e siècle. C'est l'un des plaisirs évidents que procurent, parfois, les poèmes d'Évanturel : ces chutes d'une brusquerie déroutante. Au lieu de s'élever, d'aboutir à l'apothéose, une promenade dans la campagne se termine dans le désir vague du retour au foyer (accompagné d'un autre bol) : « Et l'on songe, en marchant, au fauteuil près de l'âtre / Qui s'ennuie — et surtout à son bol de café » (110). Ailleurs, c'est la gravité de la situation qui détonne. Le portrait d'un ami de collègue (genre typique à l'époque) semble flotter dans la brume nostalgique, jusqu'à ce que l'on découvre que cet ami, toujours blême, un peu poète, « toussait et crachait du sang toute la nuit » (80). Et que dire, encore, d'une visite du nouvel an chez les voisins ? « Pauvres gens ! j'oublierai que j'ai dîné fort mal ! » (156) Le ton du poème ne se décide souvent qu'à la lumière du dernier vers. Il est difficile de juger de la sincérité d'un tel poète, ses nobles sentiments pouvant, au dernier moment, tomber abruptement dans l'abjection. On en vient à douter de son lyrisme : « On est au paradis dans un moment pareil ! » (192) Car la poésie d'Évanturel ne manque pas non plus de moments d'amours chastes et de déboires adolescents, mais l'ambiguïté de l'ensemble les *sauve*, en quelque sorte, de leur conformisme, tout comme le *bol de limonade* et l'*air triomphant* du grand-père nous obligent à reconsidérer cet *air pur* et ce *matin superbe*. Voilà, soudain, les marques d'une pratique du cliché, de la parodie. En même temps qu'il s'y livre, Évanturel est ironique à l'égard du sentimentalisme que Théophile Gautier, Baudelaire ou Leconte de Lisle fustigeront, dans la seconde moitié du siècle, chez les pâles et nombreux épigones d'Alfred de Musset, un poète qu'il estime. C'est ainsi qu'un rendez-vous galant peut tomber dans l'ignominie :

J'attendis vainement jusqu'au soleil couché.

Je revins, cependant, sans paraître fâché,
Très lentement, les yeux levés, la tête haute.

Mais j'ai battu mon chien en rentrant.

C'est sa faute (234).

Évanturel est le parfait contre-exemple du poète emphatique. Écrivain effacé (nous sommes toujours à la recherche d'une photo nous montrant cet auteur), il fut un passionné d'histoire (secrétaire particulier de Francis Parkman à Boston, puis archiviste à Québec), dont la poésie est le contraire d'un musée érigé à la gloire des batailles et des grandes figures nationales. Poète à l'écoute, séduit par un chant qu'il apprécie justement pour sa retenue, Évanturel ne peut s'empêcher de se tourner lui-même en ridicule :

Quelle voix douce et pure ! elle était sans emphase.
Le parterre était fou, vous étiez dans l'extase.
Je faillis malgré vous applaudir de travers (176).

Son propre personnage est tout sauf un mage romantique. Il n'affiche pas même la dissidence de son pendant négatif, le bohémien. Il est, pour ainsi dire, déclassé, pas si différent des « types ennuyeux » (170) qu'il aime observer, excessivement naïf en amour, solitaire et désœuvré, plutôt maladroit en public, à la fois mondain et légèrement misanthrope. Humble. Son humilité n'a pas pour autant une valeur insoupçonnée. La louange n'est pas son fort et l'on se demande, d'ailleurs, quelle nécessité le pousse à écrire, si ce n'est celle de « [s]e distraire », comme il le suggère lui-même (166). Ces « riens brodés dans [s]on âme » (166) n'auraient pas d'autre fonction que d'adoucir le temps qui passe. Une telle modestie est d'usage à l'époque, mais la poésie d'Évanturel a la particularité de n'être modeste devant rien. Son maigre sens de la vénération des grands auteurs, son exaltation amoureuse retournent invariablement à l'ennui paisible, au regret, à l'oisiveté.

En plus de ne pas chanter, c'est, pour tout dire, une poésie démotivée. Elle est si déconcertante pour cette raison ; et la déférence silencieuse de notre époque à son endroit (voilà une œuvre saluée pour sa modernité, et pourtant très peu commentée) trouve peut-être une explication dans le fait, précieux et embarrassant, qu'elle ne veut rien dire. Elle semble décliner tout idéalisme, toute « profondeur », aime enclorre le potentiel sémantique du poème dans une évidence abrupte, dont on cherche en vain la raison d'être. Elle-même rit de sa propre ineptie (le narrateur est en croisière, plongé dans une conversation qui ne va nulle part) : « Les mots sont bien trouvés, si la chose me manque. / Un peu de bon vouloir et le tout eût passé » (171). Évanturel n'ignore pas que sa poésie, comme cette conversation, est un discours qui s'épuise, sans autre fonction que de meubler le vide. Mais au moins, précise-t-il non sans dérision car il anticipait la critique, elle le fait avec un souci esthétique. Évanturel est, d'ailleurs, l'un des premiers poètes canadiens-français à avoir affirmé la prépondérance du travail formel en poésie. Son grand respect pour Octave Crémazie, un ami de longue date de la famille — à laquelle il rendait souvent visite —, se limite à la « fierté nationale » qu'il a su « river dans l'âme du peuple canadien² ». Car, en tant que poète, Crémazie était d'une époque révolue :

Mais de là à pouvoir admettre que le poète, du haut même du piédestal où ses chants patriotiques l'on placé, puisse nous apparaître aujourd'hui comme un maître devant qui la critique bien intentionnée doit s'incliner et se taire, il y a toute la largeur du fleuve qu'il a si bien chanté. Crémazie était de l'école de Lamartine, et, à l'époque où il écrivait, c'était la pensée qui prédominait dans les vers. Aujourd'hui, c'est la forme³.

La tentation est forte, et partiellement justifiée, de tirer Évanturel du côté des Parnassiens. Le poète qui l'a le plus marqué est sans doute leur plus grande source d'inspiration : Théophile Gautier. L'hiver personnifié d'*Émaux et camées*, penché « sur un pupitre de glaçons », « [l]e nez rouge, la face blême⁴ », « grelotte / [s]ous son patelot de frimas » chez Évanturel, traçant « à la fenêtre / [s]on nom avec des

2 Eudore Évanturel, « Crémazie », *La Patrie*, 2 mars 1901, p. 10.

3 *Id.*

4 Théophile Gautier, « Fantaisies d'hiver », *Émaux et camées*, édition définitive, Paris, G. Charpentier, 1884 [1852], p. 111.

doigts rougis » (71). Selon Jacques Auger, les premiers lecteurs d'Évanturel furent décontenancés par le portrait du printemps « en cravate de soleil » (65) qui ouvre les *Premières poésies* : « Oh, cette cravate ! on a plus vu qu'elle ; on ne lui a pas encore pardonnée⁵. » Mais le plus dérangeant n'était pas tant cette invraisemblance, dit Auger, qu'une complaisance à « faire tout petit⁶ ». N'y entendons pas un autre appel au souffle épique : Auger loue Évanturel de ne pas s'être « mis au service de l'épopée » et de s'être « contenté de regarder autour de lui⁷ ». Ce qui indispose le critique est plutôt une compacité énonciative, qui peut rappeler un certain hermétisme associé au Parnasse : « L'exiguité du cadre est presque toujours hors de proportion avec ce que le poète y entasse. Il y a trop de bric-à-brac dans une même vitrine⁸. » Le « Croquis » cité plus haut est un bon exemple de cette accumulation à traits vifs, un peu désordonnée ; l'impression d'une organicité sensible y cède à un effet plastique, et quelque peu artificiel, comme si la description mettait le monde en boîte, prêt pour l'encadrement : « Il ne manque vraiment au tableau que le cadre / Et le clou pour l'accrocher⁹. » L'ironie de Gautier va bien à Évanturel. Il n'est pas exclu que l'un et l'autre aient raillé implicitement leurs propres moyens, parodiant l'*ut pictura poesis* tout en plaçant leurs œuvres sous le signe de la peinture. Contrairement à Alfred Garneau, captivé par la nature, Évanturel ne recourt à la peinture que pour objectiver le monde en pourvoyeur de scènes et de tableaux. Il est à la recherche d'objets, toujours à distance, ce qui ne veut pas dire qu'il affiche l'impassibilité de Leconte de Lisle ou qu'il fasse preuve de prouesses ornementales, à la manière d'Heredia. Le portrait type des Parnassiens, « impersonnels, désintéressés des sujets qu'ils traitent et préoccupés uniquement de les revêtir de la plus grande beauté possible d'expression¹⁰ », concorde à peine avec Évanturel. Car le poète se met en scène avec peu d'égards pour son propre personnage, prosaïque aussi bien dans le style que dans ses sujets de prédilection. Écrivant avec minutie, comme on brode, il n'aurait, pourtant, pas été en désaccord avec la satire que formule Apollinaire Gingras dans le poème « Trop de musique — trop peu de sens » :

Broumbaraboum est là, qui nous prêche avec morgue :
 Il faut faire les vers comme les tuyaux d'orgue :
 Polis, ronflants, dorés, — mais surtout, pleins de vent¹¹ !

Gingras se moque aussi bien de « l'épithète homérique » que du « grand style mélancolique », c'est-à-dire de toute poésie poétisante, de tout « auteur boursoufflé¹² »

5 Jacques Auger, « Eudore Évanturel », *L'Union libérale*, 5 janvier 1893, p. 3.

6 *Id.*

7 *Id.*

8 *Id.*

9 Théophile Gautier, *Albertus, Poésies complètes*, Paris, Charpentier, 1855, p. 3.

10 Cette critique de Paul Stapfer a été publiée dans *Le Figaro* le 10 avril 1873. Elle a été reprise dans Paul Stapfer, *Études sur la littérature française moderne et contemporaine*, Paris, G. Fischbacher, 1881, p. 111, cité par Yann Mortelette, *Le Parnasse*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 10.

11 Apollinaire Gingras, « Trop de musique — trop peu de sens », *Au foyer de mon presbytère*, Montréal, A. Côté et C^{ie}, 1881, p. 73.

12 *Ibid.*, p. 76.

de son propre personnage de poète (il vise ici Louis Fréchette). Le plus drôle est que Gingras lui-même sera ridiculisé par Edmond Paré pour son enflure et ses comparaisons étirées : « M. Gingras commence d'abord par vous étourdir en faisant pleuvoir sur vous une pluie étincelante de Oh et de Ah¹³. » Évanturel aspire aussi (avec un peu plus de succès) à un lyrisme sans apprêt ni embellissement, coulant comme la conversation, capable de parler de tout, et surtout de rien, d'inclure des éléments à faible rendement poétique, de raconter des histoires. Son premier poème reconnu, « Crâne et cervelle », sur quelques pages pleines de digressions, relate un scabreux fait divers : un fou, Rello, amouraché d'un cadavre à la morgue, se fracasse la tête contre un mur, juste à temps pour le cours d'anatomie du matin. On reconnaît déjà le conteur de « Mon ami Rodolphe », un autre excentrique mort à l'ombre, vaguement mystique, autour duquel gravitent les ragots de quartier. Rien n'est plus étranger au Parnasse tel qu'on l'imagine que ces histoires en vers très peu sophistiquées, concernant d'humbles désœuvrés qui passent inaperçus chaque jour dans la rue. Mais le mouvement, s'il a ses figures dominantes, n'est pas homogène. La manière d'Évanturel rappelle beaucoup l'« Albertus » de Gautier, ou le triste « Petit épicier » des *Humbles* de François Coppée :

Cet homme est fatigué de l'existence. Il trouve
— Où de pareils dégoûts vont-ils donc se nicher ? —
La colle et le fromage ignobles à toucher.
Il hait le vent coulis qui souffle dans la rue,
Il ne peut plus sentir l'odeur de la morue [...] ¹⁴.

Napoléon Legendre, un poète et chroniqueur à l'affût des variations paysagères, aimait bien la poésie d'Évanturel, mais ne tolérait pas « l'humanité en petit » de Zola : « N'est-ce pas plutôt une humanité rapetissée, estropiée, malade¹⁵ ? » Dans ce qui lui apparaissait comme une guerre « du propre contre le malpropre¹⁶ », Legendre avait choisi son camp. Le poème qu'il dédia à Évanturel, un éloge des fleurs qui, rentrées pour l'hiver, transmettent « au logis votre grâce, / [v]otre parfum et vos couleurs¹⁷ », dit indirectement le rôle que Legendre assignait à la littérature, et peut-être aussi, à mots couverts, ce qu'il aurait voulu voir davantage dans la poésie de son ami.

Alfred Garneau ne comprenait pas l'attachement d'Évanturel pour les « plats pays du réalisme¹⁸ ». Ils renvoyaient à son oreille une poésie sans inspiration, sans

13 Edmond Paré, *Lettres et opuscules*, Québec, Dussault & Proulx, 1899, p. 104-105.

14 François Coppée, « Le petit épicier », *Les Humbles*, dans *Poésies. 1869-1874*, Paris, Alphonse Lemaire, 1880, p. 19.

15 Napoléon Legendre, « Réalistes et décadents », *Mémoires de la Société royale du Canada*, section 1, mai 1890, p. 7.

16 *Ibid.*, p. 3.

17 Napoléon Legendre, « Fleurs d'hiver », *Les Perce-neige*, Québec, Typographie de C. Darveau, 1886, p. 79.

18 Alfred Garneau, lettre à Joseph Marmette (29 avril 1878), Université Laval (Québec), fonds Brodeur, document P209125113/119, cité par Caroline Vallée, *Réseaux et références littéraires dans la correspondance d'Alfred Garneau, 1868-1899 : création d'une intertextualité*, Mémoire de maîtrise en études littéraires, Trois-Rivières, Université de Trois-Rivières, 2005, p. 121.

idéal, qui ne levait et n'élevait pas. Mais je doute qu'Évanturel se posait même la question du réalisme en poésie quand il écrivait « La boue encadre le trottoir » (69), ou « C'est le curé. La neige a mouillé son rabat » (123). Son point de vue aurait été pareil à celui de Crémazie réagissant à la réception mitigée de sa « Promenade de trois morts¹⁹ » :

Le réalisme, pas plus que la fantaisie, ne trouve grâce aux yeux de mon critique. La nouvelle école, dit-il, a une prédilection pour tout ce qui est laid et difforme. M. Thibault se trompe. L'école romantique ne préfère pas le laid au beau, mais elle accepte la nature telle qu'elle est²⁰.

Évanturel ne faisait peut-être, comme l'écrivait Auger, que *regarder autour de lui*. Jugeant lui-même sa poésie comme un amusement — « Ces lignes vous font rire ? / J'en suis charmé ; j'y tiens » (205) —, il s'autorisait tous les écarts propres à la fantaisie, à commencer par ce loisir de parler, comme Pic de la Mirandole, *de omnibus rebus et quibusdam aliis*, loisir que Crémazie réclamait aussi lui-même pour sa « Promenade de trois morts »²¹. La question du réalisme était beaucoup trop sérieuse pour qui prétendait seulement, disait-on des écrivains sans rigueur, versifier sur « tout ce qui existe et quelque chose encore par-dessus le marché²² ». Ce *quelque chose* en surplus de la totalité fut, dans les *Premières poésies*, les « bouts ferrés de leur semelle épaisse » (92), une chambre qui « rayonnait comme un lit de mésange » (95), un « voyage assommant » au cours duquel « quelqu'un s'est assis deux fois sur mon chapeau » (171), une cantatrice qui « chantait faux » (179), ou simplement « la neige du parc [qui] venait de disparaître » (187), ou, plus trivialement encore : « Ici, c'est froid. Dehors, c'est pire » (146). On s'enrhume, on bâille dans les poèmes d'Évanturel. Tout est traité avec légèreté, mais tout a un poids, un corps à traîner, de pauvres émotions humaines. Et quelqu'un passe dans tout cela, s'ennuie, juge, aime, espère, se fâche, contemple... un poète en chair, pas plus doué ou malchanceux qu'un autre, avec un tempérament, beaucoup de temps libre, un moral toujours à refaire, la curiosité des moindres choses.

Observateur ironique et sensible, Évanturel n'a rien d'un poète impersonnel. Le personnage qu'il s'est créé est peut-être son invention la plus audacieuse, du moins dans cet univers poétique fortement inspiré du fantasme du prophète et peu enclin, encore, à afficher le détachement méprisant du dandy. Il n'était pas rare, toutefois, de rencontrer un tel personnage dans d'autres habits : ceux du chroniqueur, avec qui Évanturel partage un certain sens de l'autodérision et du badinage, mais surtout une tendance évidente à la flânerie. En effet, contrairement aux poètes de son

19 Octave Crémazie, « Promenade de trois morts », *Œuvres complètes*, Montréal, Beauchemin & Valois, 1882, p. 203-230.

20 Octave Crémazie, lettre à l'abbé Casgrain (29 janvier 1867), dans *Œuvres II. Prose*, texte établi, annoté et présenté par Odette Condemine, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1976, p. 97.

21 *Ibid.*, p. 95.

22 On doit cette traduction de l'expression latine « *omnibus rebus et quibusdam aliis* » à Philarète Chasles. On la trouve dans l'ouvrage, du même auteur, *Études sur l'Antiquité*, Paris, Librairie d'Amiot, 1847, p. 30.

temps, Évanturel est moins accoudé à sa fenêtre que celui qui, dans la rue, « regarde par l'embrasure du châssis » (114) : on trouve, dans ses poèmes, des amoureux qui s'échangent un billet, des enfants qui n'osent approcher le curé venu faire sa visite, un opticien qui fume devant sa porte, une famille en deuil. Des flâneurs, les chroniques de l'époque en sont pleines²³ : celles d'Hector Fabre, d'Arthur Buies, de Napoléon Legendre, de Jacques Auger... Dans les *Lettres et opuscules* d'Edmond Paré, on trouve un « léger croquis » de ce « type connu, le flâneur²⁴ », ralentissant le pas dans les rues encombrées de la Basse-Ville, observant au passage les calèches « se dandiner sur leurs grands ressorts », les « pâles silhouettes d'employés à travers les vitres noires de poussière », toutes ces « vieilles maisons penchées sur la foule compacte, creusées par la pluie, noircies par le temps, avec leurs fenêtres semblables à autant d'yeux curieux et énormes²⁵ ». Autrement, l'oisif fait aussi, parfois, la croisière à Cacouna, avec les touristes américains :

Nous passions des îlots, nous passions des villages.
Des marmots s'amusaient à saisir les cordages ;
Un monsieur près de moi s'endormait sur un banc (170).

Évanturel est du groupe sans vraiment participer à son rassemblement. Lui-même, comme un touriste parmi les habitués, il veille à enregistrer les histoires entendues, des gestes que nul ne remarque, entraîné au petit vent des circonstances : « Le hasard, ce soir-là, était sous mes pas » (174). Sans destination, le poète-chroniqueur s'offre en pâture à l'adon, avec cette « foi naïve du flâneur²⁶ », qui l'apparente, selon Coppée, à un enfant sur le siège arrière d'une voiture, sans contrôle et pourtant libre de tout prendre. Le « parfait flâneur » de Baudelaire tire son pouvoir de son abandon : « Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde²⁷. » Ouvert aux rencontres et pourtant retiré, Évanturel voit sans être vu : « Moi, je vis tout cela par la porte entr'ouverte. / Et j'écoutais, pensif, le gros vent qui soufflait » (96). Est-il pour autant ce « prince qui jouit partout de son incognito²⁸ » dont parle Baudelaire ? Le *parfait flâneur* n'aurait pas, comme lui, souvent hâte de regagner son fauteuil. Évanturel tire un plaisir certain de son anonymat, mais aucune ivresse à se perdre dans l'infini sensuel de la multitude. Des deux « pôles dialectiques » que Walter Benjamin discerne dans la ville du flâneur — « Elle s'ouvre à lui comme paysage et l'enferme comme chambre²⁹ » —, Évanturel n'a d'œil que pour le second. Il est, au pire, un voyeur, au mieux, soucieux des visages que l'accumulation dérobe à l'attention commune.

23 Sur la flânerie chez Fabre, voir Gilles Marcotte, « Un flâneur, rue Notre-Dame », *Études françaises*, vol. 27, n° 3 (1991), p. 27-36.

24 Edmond Paré, *Lettres et opuscules*, op. cit., p. 31.

25 *Ibid.*, p. 33-34.

26 François Coppée, *Promenades et intérieurs, Poésies. 1869-1874*, op. cit., p. 102.

27 Charles Baudelaire, *Critique d'art*, suivi de *Critique musicale*, Paris, Gallimard (Folio), 1998, p. 351-352.

28 *Ibid.*, p. 352.

29 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 435.

À la foule, il préfère indubitablement les *intérieurs*, saisir le secret des êtres dans un moment qui, croient-ils, n'appartient qu'à eux seuls. Ce ne sont pas des types, mais, selon le préfacier Marmette, de « petits drames », qui « s'agitent dans un cadre de peu de dimension » (51), rien que des exemplaires uniques émergeant du cours ordinaire de l'existence. Évanturel s'intéresse surtout aux pauvres, à ceux qui en décousent, aux cas limites, aux grands invisibles que célèbre Louis Dantin (comme l'un des leurs) dans « La complainte du chômeur » :

Paria stoïque, j'habite,
Parmi les flacons vides et les vieux souliers,
Le camp des Hommes Oubliés³⁰.

Mais, dans ce *camp des Oubliés*, Évanturel fait aussi une place à un opticien bien nanti³¹. Il manifeste envers chacun (sauf peut-être envers sa voisine, qui lui sert un trop mauvais repas³²) une égale et étonnante absence de jugement. Solitaire, Évanturel l'est surtout avec d'autres. Sans profiter de cet « incomparable privilège » baudelairien de pouvoir « à sa guise être lui-même et autrui », de transmigrer dans « le personnage de chacun³³ », Évanturel est néanmoins animé par « cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe³⁴ ». Mais la charité est encore un grand mot pour « Mon ami Rodolphe » ou pour un sonnet interrompu d'une façon aussi modérément pathétique :

Le père mort, la mère morte,
L'enfant voulut partir — en sorte
Qu'il n'est plus rien dans la maison (128).

Le voyeur en reste *pensif*. C'est souvent cela qui demeure, une fois qu'il est rentré chez lui : cette absorption dans le relent de ce qui vient d'être vu, une perplexité qui déborde son objet, l'ouvre à une vacuité songeuse. Il s'agit moins de charité que d'empathie : aucun bienfait ou ressourcement n'en ressort, sinon dans la passivité d'un être qui continue de veiller sur une présence absente. Car, plus souvent qu'autrement, les portraits d'Évanturel sont réalisés en l'absence de leur modèle. Élégiques, ils cherchent à « manifester le retrait où se tient cette présence³⁵ », dans son lieu abandonné qui s'empoussièrè : le dessin d'Henriette qui « dort sur le chevalet » (315), le fauteuil de Rodolphe qui « a l'air de s'ennuyer » (134), une

30 Louis Dantin, *La Triste Histoire de Li-Hung Fong et autres poèmes*, textes choisis et présentés par François Hébert, Montréal, Les Herbes rouges (Five O'Clock), 2004, p. 108.

31 Voir le poème « L'opticien », dans Eudore Évanturel, *Premières poésies, 1876-1878*, Québec, Augustin Côté et C^{ie}, 1878, p. 83-84.

32 Voir le poème « Premier de l'an », *ibid.*, p. 97-98.

33 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975, t. 1, p. 291.

34 *Ibid.*, p. 32.

35 Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, p. 54, cité par Antoine Boisclair, « Présence et absence du portrait à l'École littéraire de Montréal. Les exemples de Charles Gill et d'Émile Nelligan », *Études françaises*, vol. 43, n° 2 (2007), p. 137.

fenêtre où personne ne vient plus rêvasser. Évanturel honore ces espaces vides où le temps semble arrêté, encore chargés des êtres qui étaient là. Il s'arrête, à un moment, devant une pièce immobile, en suspension :

Une fenêtre. Un rideau rouge.
Et un canapé de crin,
Un enfant qui dort. Rien ne bouge.

Il est dix heures du matin (118).

Comment oublier ce vers emblématique, isolé en fin de poème comme un énoncé censé donner sens aux strophes qui précèdent, condensant la scène dans ce trait absolument neutre, énigmatique à force de netteté, irréfutable et, en cela même, équivoque. Puisque cela ne signifie rien, dirait-on, cela est. Ce poème, écrit Jacques Blais, donne « à voir l'étrangeté même du familier³⁶ ». Qu'il s'agisse d'un intérieur bourgeois, capitonné, a peu d'importance en regard de sa présence même. Ce qui a lieu avec intensité, dans ce poème où rien ne se passe, où les choses stagnent, est justement le vide où tout cela se tient. La Présence absolue ? Peut-être bien une version moins spectaculaire, démythifiée, rendue à l'évidence du déjà-là ; la présence qui s'impose, banale et pourtant insaisissable, lentement subjuguante, en effet, quand tout est rendu à son fait ; le sentiment du monde tel qu'on le connaît, tel qu'il est à tout instant, sans interruption, éprouvé, cependant, comme un événement continu.

La poésie d'Évanturel suggère que l'ennui, le désœuvrement seraient des formes d'appréhension passive, d'ouverture. Pour Benjamin, l'ennui était l'état d'âme de la modernité : « Nous éprouvons de l'ennui lorsque nous ne savons pas ce que nous attendons³⁷. » Le « dormeur emmitoufflé dans sa grisaille a l'air de s'ennuyer », mais ce que tout le monde ignore, et parfois lui-même, c'est qu'il se roule, en fait, dans « une doublure de soie aux couleurs vives et châtoyantes³⁸ ». Si le rêveur en prend conscience, l'ennui tourne à l'oisiveté, à la flânerie, à la contemplation, c'est-à-dire à des formes de *ne rien faire* nées d'un amour pour ce qui arrive quand rien ne semble arriver. Au milieu des gens affairés, le flâneur semble dans son monde parce que lui seul est au monde, éveillé au fait qu'une activité générale est en cours, que des gens mènent une vie au-delà de la sienne, que quelque chose — à l'*invu* de tous — tombe du ciel. « Flânant dans les rues, je m'amuse à contempler. Le sort des flocons m'intéresse³⁹ », écrira un autre poète insouciant, Édouard-Zotique Massicotte.

36 Jacques Blais, « Poètes québécois d'avant 1940 en quête de modernité », *Parmi les hasards. Dix études sur la poésie québécoise moderne*, Québec, Nota bene (Visées critiques), 2001, p. 24.

37 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, op. cit., p. 130.

38 *Id.*

39 Édouard-Zotique Massicotte, « Première neige. Croquis montréalais », dans École littéraire de Montréal, *Les Soirées du Château de Ramezay*, Montréal, Eusèbe Sénécal & C^{ie}, 1900, p. 209.

Références

- AUGER, Jacques, « Eudore Évanturel », *L'Union libérale*, 5 janvier 1893, p. 3.
- BAUDELAIRE, Charles, *Critique d'art*, suivi de *Critique musicale*, Paris, Gallimard (Folio), 1998.
- , *Ceuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975, t. 1.
- BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1989.
- BLAIS, Jacques, *Parmi les basards. Dix études sur la poésie québécoise moderne*, Québec, Nota bene (Visées critiques), 2001.
- BOISCLAIR, Antoine, « Présence et absence du portrait à l'École littéraire de Montréal. Les exemples de Charles Gill et d'Émile Nelligan », *Études françaises*, vol. 43, n° 2 (2007), p. 137-151.
- CHASLES, Philarète, *Études sur l'Antiquité*, Paris, Librairie d'Amyot, 1847.
- COPPÉE, François, *Poésies. 1869-1874*, Paris, Alphonse Lemaire, 1880.
- CRÉMAZIE, Octave, *Ceuvres II. Prose*, texte établi, annoté et présenté par Odette Condemine, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1976.
- , *Ceuvres complètes*, Montréal, Beauchemin & Valois, 1882.
- DANTIN, Louis, *La Triste Histoire de Li-Hung Fong et autres poèmes*, textes choisis et présentés par François Hébert, Montréal, Les Herbes rouges (Five O'Clock), 2004.
- ÉVANTUREL, Eudore, « Crémazie », *La Patrie*, 2 mars 1901, p. 10.
- , *Œuvre poétique*, édition préparée par Guy Champagne, Québec, Nota bene (Prose et poésie), 2004.
- , *Premières poésies, 1876-1878*, Québec, Augustin Côté et C^{ie}, 1878.
- GAUTIER, Théophile, *Émaux et camées*, édition définitive, Paris, G. Charpentier, 1884 [1852].
- , *Poésies complètes*, Paris, Charpentier, 1855.
- GINGRAS, Apollinaire, *Au foyer de mon presbytère*, Montréal, A. Côté et C^{ie}, 1881.
- LEGENDRE, Napoléon, *Les Perce-neige*, Québec, Typographie de C. Darveau, 1886.
- , « Réalistes et décadents », *Mémoires de la Société royale du Canada*, section 1, mai 1890, p. 7.
- MARCOTTE, Gilles, « Un flâneur, rue Notre-Dame », *Études françaises*, vol. 27, n° 3 (1991), p. 27-36.
- MASSICOTTE, Édouard-Zotique, « Première neige. Croquis montréalais », dans École littéraire de Montréal, *Les Soirées du Château de Ramezay*, Montréal, Eusèbe Senécal & C^{ie}, 1900, p. 208-210.
- MORTELETTE, Yann, *Le Parnasse*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.
- PARÉ, Edmond, *Lettres et opuscules*, Québec, Dussault & Proulx, 1899.
- VALLÉE, Caroline, *Réseaux et références littéraires dans la correspondance d'Alfred Garneau, 1868-1899 : création d'une intertextualité*, Mémoire de maîtrise en études littéraires, Trois-Rivières, Université de Trois-Rivières, 2005.

DÉBATS



Ghelderode

ÉRIC VAN DER SCHUEREN

Jacqueline Blancart-Cassou, *Ghelderode, Grez-sur-Loing, Pardès (Qui suis-je ?)*, 2013.

Chère Madame Blancart-Cassou, chère collègue,

Vous abordez un auteur multiforme, dramaturge, conteur et, d'une façon singulière, biographe de lui-même. Michel de Ghelderode, de son vrai nom Adolphe Adhémar Martens, est né en 1898 et décède prématurément en avril 1962, non sans superstitions ou hantises. Pour ne retenir que ce point — mettant de côté ses premiers essais en littérature auprès de dadaïstes courageux ou, plus tard, d'anarchistes —, ce sont ses contes qui forment le gros de son œuvre, et son théâtre, à la même enseigne esthétique et fantasmagique, la maturité venue. C'est en 1946, comme vous le rappelez, que l'audience de son théâtre traverse la Belgique et gagne la France, Paris, et que l'édition de l'*Œuvre complète* se met en place. Puisque parisienne, la reconnaissance est absolue pour un Belge qui s'est toujours, sans y parvenir, voulu auteur de son terroir flamand : Catherine Toth, Michel Vitold et d'autres comédiens en vue l'interprètent. La collaboration avec Jean-Louis Barrault sera plus difficile (vous le montrez, p. 94-95). Mais en 1953, c'est l'apogée de la visibilité du théâtre de Ghelderode sur les scènes françaises. Par effet de rebond, le succès revient en Belgique, mais très vite, c'est à l'étranger que Michel de Ghelderode trouvera une audience renouvelée — (la « ghelderodite » est tombée en France et en Belgique) : Amérique, Suisse, Autriche, Hollande, Angleterre, ... Mais l'écrivain, épuisé par l'asthme, ne peut que contempler le silence qui se fait de plus en plus autour de son œuvre.

Michel de Ghelderode est un auteur belge contemporain et, à propos de son œuvre d'écrivain flamand d'expression française, vous rappelez, à juste titre, toutes les ambiguïtés de ces termes (p. 57) : se voulant flamand, il n'a jamais publié qu'en français¹. À résumer l'œuvre de l'auteur, elle semble s'organiser sur trois plans : le théâtre (encore a-t-il connu des inflexions, expressionnistes, par exemple, au début de sa carrière, où il a donné libre cours au jeu des marionnettes

1 À cette bigarrure culturelle et un peu linguistique se superposerait une autre, de type social, celle du petit-bourgeois ou celle qui, plus politique, se dessine dans les tâtonnements du début de sa carrière (souvent sous pseudonymes, l'auteur donne ses premiers textes au dadaïste anversois Clément Pansaerts et à sa revue *Résurrection*, et, quelques années après, à la revue anarchiste *Haro*).

la maturité survenue) ; les contes ; enfin, ce que les Américains appelleraient des *testimonies*, issus d'entrevues données, mais fortement remaniées et souvent faussaires (trompeuses ?), sinon aptes à soutenir la légende d'un homme désormais perclus dans un fauteuil par un asthme qui laisse même songeur son médecin, et adonné à la morphine. De ces trois ensembles, la critique a rendu compte, non sans se poser la question de leur porosité. Vous reprenez le dossier de manière altière.

Dans un livre de 1987², vous avez traversé l'œuvre de Michel de Ghelderode à l'enseigne du rire, alors qu'il était convenu de n'y voir que macabre, tragique, surnaturel, fantastique. Et c'est au partir de cette enquête que vous livrez une synthèse, trente ans plus tard, où vous rejoignez quelques prédécesseurs en présentant l'homme et l'œuvre. La formule peut sembler vieillotte (Lanson, Brunetière, Faguet, ...) et insolite en ce siècle, si elle n'était établie sur des recoupements — érudits le plus souvent et sensibles — que vous aviez déjà exposés dans *Le Rire de Michel de Ghelderode*³. Certes, entre 1987, dans les premières pages, et 2013 repassent les mêmes anecdotes. Il n'est pas question de vous en faire grief. Dans un texte à portée académique, en 1987, les suggestions n'étaient pas de mise. Mais vos intuitions étaient déjà justes, et lestées du carcan académique en 2013, elles sont validées aussi par votre attachement constant à rendre compte de l'œuvre de Michel de Ghelderode — et c'est déjà une gageure —, écrivain conspué, soupçonné de collaboration avec les Nazis, refusé à l'Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique et manquant, au témoignage relayé par Roland Beyen, le Prix Nobel de Littérature en 1962 par une mort prématurée.

Parmi ces études qui embrassent l'écrivain et ses œuvres (dont celle de Jean Stevo⁴), votre approche de 1987 vous donne une assise plus forte, fût-elle fondée sur le plus impalpable, le rire, né du macabre, de l'horreur, des terreurs enfantines, de la tragédie au quotidien, etc. Et surtout, vous vous êtes débarrassée des entraves de la *dissertatio academica*. En 2013, une souveraine possession du sujet parle à même le texte critique, le fait.

Vous êtes aussi, parmi bien d'autres, l'auteur d'un article qui a pour titre « Le thème de "l'enfant tué" dans l'œuvre de Michel de Ghelderode⁵ ». Cette étude pourrait passer dans la submersion qu'impose la littérature critique sur l'auteur belge que fut Michel de Ghelderode, s'il ne pointait, outre ses qualités intrinsèques, vers ce qui est au centre de la tragédie antique et classique : la mort de l'enfant, quels que soient les cycles, les trames épiques, et leurs reprises sur les tréteaux du cothurne. Par ce sujet, peu fréquenté par la critique sur l'œuvre de Ghelderode, pas moins justement visé que ne l'est celui qui très vite ouvre votre livre — le meurtre du père (naturel,

2 Jacqueline Blancart-Cassou, *Le Rire de Michel de Ghelderode*, Paris, Librairie Klincksieck, 1987.

3 Je fais surtout référence au premier chapitre de votre étude de 1987.

4 Jean Stevo, *Office des ténèbres pour Michel de Ghelderode*, Bruxelles, A. de Rache (Mains et chemins), 1972.

5 Jacqueline Blancart-Cassou, « Le thème de "l'enfant tué" dans l'œuvre de Michel de Ghelderode », dans Rodica Lascu-Pop et Rodica Baconsky (dir.), *Michel de Ghelderode... Trente ans après*, Actes du troisième colloque international Cluj-Napoca (22-24 octobre 1992), Cluj-Napoca, Clusium, 1995, p. 65-78.

ou supraterrrestre, lorsque Ghelderode enjoint le Christ de remplacer le Père, dans *Heiligen Antonius* [p. 69], comme le fit Zeus pour Chronos) —, vous placez votre enquête, sans qu'elle s'y réduise, tant sont nombreux les ondoiemens attentifs à l'homme comme à l'œuvre, dans le cercle rare des « vrais » tragiques, fussent-ils dans une langue qui amalgame Rabelais et Charles De Coster⁶, ou se projettent, dans une Flandre, qui sans doute ne fut jamais, du XVI^e siècle : « Le temps jadis répond à ses fantasmes personnels, et ce d'autant mieux qu'il recrée en imagination ce temps jadis selon ses propres hantises » (p. 71).

Les Grecs, et les Latins à leur suite, n'ont pas répugné à traiter de l'infanticide : les Atrides, Médée, et d'autres encore. Pareille pose est semblable devant le parricide : Œdipe. Seul Corneille, en plein XVII^e siècle s'osera à de tels sujets, pour débiter sa carrière de tragique, avec *Médée*, puis, au théâtre revenu, avec *Œdipe*. Voltaire, ouvrant sa carrière avant de trouver dans Crébillon Père des sujets à refaire, offrira en 1716 un tel sujet à la duchesse du Maine. Significativement, la veille de sa mort, c'est la légende atroce et infanticide des *Pélopides* qu'il retravaille (1778). L'enfant ne peut périr sur les planches du théâtre classique.

Nullement question pour moi de ramener votre enquête plus récente et beaucoup plus large à ce qui d'aucuns pourrait paraître un aspect secondaire de l'imaginaire de Michel de Ghelderode ; nullement question d'en dénier la juste érudition bien comprise et discrète, l'ampleur des lignes de faîtes dessinées, la justesse heuristique des rapprochements. Et ceci, non en invoquant les effets nouveaux qui, il n'y a pas si longtemps, furent appelés archétypes, sorte de sésame qui expliquerait tout et qui, au final, n'analyse rien.

De telles tragédies valent pour des mythes déjà très anciens et pour quelques familles (Atrides, Labdacides, etc.), dont, en leur temps, les Grecs s'étaient déjà exonérés. Le carcan en est rare, réservé, étroit, au nom du respect sinon de la lettre, de la leçon. Pour Ghelderode, le XVI^e siècle n'est pas moins tragique, mais plus libre, plus inventif, plus inattendu en ses ressorts, comme il peut mieux coller aux associations personnelles, délivrées ou ignorantes des leçons de la psychanalyse, à commencer par celles, trop souvent stérilisantes, de Karl Jung. Et, chère collègue, sans en faire la clé de toutes les énigmes ou de toutes les difficultés d'une vie et d'une œuvre, vous rappelez, à juste titre, le diagnostic du médecin personnel de Ghelderode sur cet asthme débilisant qui finira par le tuer : malade, mais libre de ses associations. Toutefois, dès 1935, il est entravé au point de ne plus pouvoir tenir comme de juste son poste d'archiviste à la ville de Schaerbeek (Bruxelles) et de ne parvenir à écrire que difficilement.

Pour les Anciens, les dieux sont multiples, autant que leurs amours, et surtout leurs rancœurs, leurs haines, leurs vengeances. Pour Ghelderode, il n'y a qu'un Dieu et il n'est pas celui que préférera son Fils incarné. S'amoncellent alors, dans son théâtre et dans ses contes, ces enfants trucidés, mis dans les limbes entre la mort et la vie, portés au grotesque effroyable de l'entre-nature, que complète un théâtre de marionnettes ou que file le thème du mannequin. Vous le souligniez déjà, chère

6 Dans votre livre de 1987, vous explicitiez déjà combien ces deux références formaient une cohérence, malgré les apparences (p. 43-45 ; 2013, p. 24-25).

collègue, à la fin de votre article sur « Le thème de “l’enfant tué” ». En ses dernières pages remarquables pour la critique universitaire de votre auteur, vous souligniez déjà l’essence du tragique de Ghelderode : il n’est pas sans faire source, comme pour Œdipe, à la « triste imprudence » (p. 77, dans *Sortilèges*, p. 92). Dieu n’est pas bienveillant. Et il récrimine les hommes d’un péché qui n’est pas dit originel, même s’il en a les effets (*Le Miracle dans le faubourg*). Tout semble ici en rupture de culture — celle des Gréco-Latins — et pourtant, il y entre, avec le Dieu du XVI^e siècle, un Dieu plus terrible qu’il ne le fut à Ézéchiël et même à Jérémie.

Il reste quatre choses, qui n’enlèvent rien à la finesse, à l’intelligence et à la perspicacité de votre enquête, trop mûrie pour ne pas recevoir l’approbation de vos pairs, certes, et de vos lecteurs visés plus largement :

- les extraits des commentaires positifs ou négatifs de critiques journalistiques ou de dramaturges sont souvent éclairants bien sûr ; seule demeure l’archive, fût-elle difficile à dénicher. Roland Beyen y avait souscrit en son temps, vous traçant la voie⁷ ;
- une carte zodiacale en fin de volume, qui n’est pas de votre main et sans doute imposée par votre éditeur : elle déforce, pour tous ceux qui, comme moi, n’y croient pas et associent ce genre de démarches à des croyances fumeuses — pardonnez-moi l’épithète ;
- une bibliographie exhaustive, qui laisse entendre que, si le théâtre de Michel de Ghelderode n’est plus guère joué dans son pays, il est aussi devenu un champ déserté par la critique universitaire ;
- enfin, votre éditeur, qui, par ses accointances politiques d’extrême-droite, renvoie à des enjeux très français. Mais pour être tels, ils ne doivent pas être ignorés, d’autant que Michel de Ghelderode a prêté le flanc à des accusations d’antisémitisme, tout comme Voltaire..., pour une critique, oublieuse qu’elle était anachronique. Jamais Ghelderode n’a appelé au *Massacre* (Céline), et s’il a lu régulièrement certains de ses contes sur les ondes de Radio-Bruxelles, confisquée par l’occupant, jamais ne fut imputée à son compte une invitation à la haine raciale. Seulement lui sera reproché le succès de ses rendez-vous radiophoniques promouvant une visibilité à une radio aux mains de l’ennemi — vous le montrez bien (notamment p. 85-90 et p. 110-111). Pour ma part, je ne crois pas à la propagande des contes, surtout s’ils furent sinon innocents, lénifiants au nom du genre, même à l’enseigne du macabre. Il aurait fallu fusiller Hergé, aussi, ou Félicien Marceau — ami, quelques mois, de Ghelderode — qui prit la fuite, se réfugia en France et devint académicien. On est prompt à fustiger l’écrivain dans pareil contexte, moins à essayer de comprendre, pour les plus circonspects de ses critiques, un passé de petit bourgeois qui se fantasme en flamand, mal dans sa peau de ne pouvoir parler correctement la langue de sa terre de Magie, frustré dans ses ambitions au sein de son travail, mal par ses

7 Roland Beyen, *Michel de Ghelderode ou la Hantise du masque. Essai de biographie critique*, Bruxelles, Palais des Académies, 1971.

pairs en lettres. Chère collègue, vous avez évité cet amalgame en restituant en leur temps et leurs visées telles ou telles pages de Michel de Ghelderode.

Au-delà de ces petites difficultés, vous avez offert un livre allègre, richement documenté et illustré, précis, érudit de haute main sans le paraître. Puisse-t-il combler vos vœux de voir une œuvre relue ou lue reparaître sur des théâtres, après y avoir consenti tant de goût, de finesse et d'intelligence. Je vous le souhaite.

Veillez agréer, chère Madame Blancart-Cassou, chère collègue, l'expression de mon profond respect.

Références

- BEYEN, Roland, *Michel de Ghelderode ou la Hantise du masque. Essai de biographie critique*, Bruxelles, Palais des Académies, 1971.
- BLANCART-CASSOU, Jacqueline, *Le Rire de Michel de Ghelderode*, Paris, Librairie Klincksieck, 1987.
- , « Le thème de “l’enfant tué” dans l’œuvre de Michel de Ghelderode », dans Rodica LASCU-POP et Rodica BACONSKY (dir.), *Michel de Ghelderode... Trente ans après*, Actes du troisième colloque international Cluj-Napoca (22-24 octobre 1992), Cluj-Napoca, Clusium, 1995, p. 65-78.
- STEVO, Jean, *Office des ténèbres pour Michel de Ghelderode*, Bruxelles, A. de Rache (Mains et chemins), 1972.



Réponse à Éric Van der Schueren

JACQUELINE BLANCART-CASSOU

Cher collègue,

Je vous remercie d'avoir consacré beaucoup de votre temps à lire et commenter mon petit livre sur Ghelderode, et d'en avoir donné un aperçu aussi favorable. Vous avez même pris la peine d'examiner aussi le livre issu de ma thèse, publié il y a bien longtemps : il n'a eu que peu de lecteurs ; on ne le trouve plus en librairie, le stock des exemplaires qui étaient encore chez l'éditeur quelques années après sa parution ayant brûlé dans un incendie. Qui plus est, vous avez lu aussi mon article sur le thème de l'enfant tué, qui figure dans des actes de colloque parus voici vingt ans ! Et je crois bien que c'est là ce qui vous a le plus intéressé ! Je ne me hasarderai pas à engager avec vous une conversation sur ce sujet, que vous connaissez, je le vois, bien mieux que moi. J'en resterai à mon dernier petit livre.

Connaissez-vous d'autres ouvrages parus dans la même collection ? Je l'ai découverte, quant à moi, au moment où l'éditeur, qui voulait publier un « Qui suis-je ? Ghelderode », s'est adressé au directeur de l'Association Ghelderode pour trouver un auteur. (Ce directeur, Jean-Paul Humpers, vient d'ailleurs de publier une recension de mon livre qui me remplit de reconnaissance, dans la revue belge *Le Non-dit*. Mais hélas, l'Association Ghelderode va disparaître, faute de subventions...) La collection « Qui suis-je ? » m'a plu, par la diversité des auteurs que l'on y découvre, dont certains encore plus oubliés que Ghelderode. Elle m'a plu aussi par la place qu'elle donne à l'iconographie, par sa quatrième de couverture où est mise en relief une citation de l'auteur, et encore par sa limitation : on doit s'en tenir à un certain nombre de pages, c'est parfois difficile, mais cela oblige à choisir le meilleur dans ce que l'on aurait à dire.

Mais les petits livres de cette collection ne sont pas tous conçus sur le même modèle : le titre « Qui suis-je ? » engage l'auteur de chaque ouvrage à cerner la personnalité de l'homme dont il parle ; d'aucuns la cherchent presque exclusivement à travers l'histoire de sa vie ; d'autres, dont je suis, essaient de la trouver aussi, et surtout, dans ses œuvres successives. Il est vrai que j'ai eu affaire jusqu'ici à des écrivains dont la vie privée n'avait pas un très grand intérêt, sauf à l'époque de leur formation, et dont l'aventure était surtout littéraire ou plus précisément théâtrale. C'est le cas de Ghelderode.

Sa personnalité s'est formée, d'ailleurs très douloureusement, au cours de son éducation, entre une mère qu'il adorait et un père dont il avait peur, et chez des « Messieurs-Prêtres » qui semblent avoir pris à tâche de lui faire peur encore — peur du péché, peur de la Mort, peur et fascination du Diable... On sait qu'il est

asthmatique depuis l'enfance, et angoissé plus que quiconque, sans que l'on puisse savoir où est la cause et où l'effet : l'angoisse lui vaut des crises d'étouffement, et ces crises redoublent sa peur de mourir. Mais on sait aussi que, depuis l'enfance, il a trouvé un « ailleurs » dans ce qu'il appelle sa « vie seconde », et qu'il cultive à travers les spectacles de la foire, les théâtres de marionnettes folkloriques, autant que dans les autres théâtres, la musique, la lecture ; il la trouve surtout dans la contemplation d'anciens tableaux flamands, de Bosch et surtout de Bruegel, à partir desquels il inventera une ancienne Flandre de rêve, sorte de paradis perdu.

Comme vous l'avez noté, ce Flamand n'écrit qu'en français. Il est, après Maeterlinck, Verhaeren, Crommelynck, l'un des derniers écrivains flamands à avoir enrichi la littérature française de toutes les ressources d'un autre terroir, d'autres légendes, d'un autre esprit — tout ce qui a d'abord séduit le public parisien, vers 1950, et qui très vite a passé de mode ... pour revenir peut-être, un jour, à la faveur de quelque représentation théâtrale ? Qui sait ? C'est ce que j'espère...

Ayant ainsi essayé de situer Ghelderode en évoquant son milieu originel et son appartenance à la Flandre, allais-je me contenter de raconter son existence ? Rien de ce qu'il a vécu, sur le plan professionnel ou sentimental, ne vaut la peine qu'on s'y attarde, jusqu'à sa double stabilisation, en 1923, dans ces deux domaines. Depuis l'âge de vingt-cinq ans, en effet, il mène la vie très casanière d'un petit employé de bureau, époux fidèle d'une femme très dévouée qui assumera bientôt le rôle de garde-malade. Son métier lui convient : il est « commis aux archives » à la mairie de Schaerbeek, ce qui lui vaut de passer ses journées, seul, dans le grenier aux archives, où il travaille tranquillement à son œuvre. Il faudra que surviennent les injustes attaques de « l'épuration » en 1944, dont vous avez parlé, pour que sa vie tourne au drame ; mais alors, son œuvre est à peu près achevée...

En revanche, quelle belle aventure que sa création dramatique, au cours de cette vingtaine d'années ! Et quelle réalisation de soi, d'abord dans les pièces qu'il écrit à la demande du Vlaamsche Volkstoneel, ce « théâtre populaire flamand » qui joue ses pièces, traduites en néerlandais, sur des places publiques, de ville en ville. Cette troupe est à la fois catholique et moderniste ; Ghelderode écrira pour elle, dès 1926, ses *Images de la vie de saint François d'Assise*, d'inspiration nettement expressionniste. D'autres œuvres d'esprit très moderne suivront, par exemple *Barabbas*, où se déroule la Passion à l'arrière-plan, cependant qu'au devant de la scène, un pitre et un barnum venus du XX^e siècle cherchent à parodier ce drame ; ou encore *Pantagleize*, curieuse histoire tragi-comique d'une révolution manquée.

À partir du début des années trente, c'est tout autrement que l'œuvre de Ghelderode révèle l'homme. La disparition de la troupe flamande qui jouait ses œuvres le conduit à ne plus écrire sur commande, ni en fonction d'un public déterminé. Désormais, il écrit surtout pour lui, sans savoir si, ni quand, il sera joué. Dès lors, ce sont ses fantasmes qu'il fait vivre : il situe ses œuvres dans cette Flandre du temps jadis qu'il imagine d'après les tableaux de Bruegel, il attribue au peuple flamand des hantises qui sont les siennes, fait surgir la Mort, dont il tente de se moquer, le Diable, avec lequel il s'amuse, met sur la scène la Femme, incarnation du péché, le Prêtre qui représente l'Interdit, le Bouffon qui, comme lui, prend le parti de rire. Ce sont d'abord ses œuvres de cette époque qui m'ont attirée vers ce

dramaturge : *La Balade du grand Macabre*, *Hop Signor !*, *Sire Halewyn*, entre autres. J'y trouvais, mieux que nulle part ailleurs, un certain rire, qui émane de l'angoisse, tente de l'exorciser, contient encore des notes angoissées. (Il ne vous a pas échappé, d'ailleurs, que j'avais mis l'accent sur le rire dans mon livre précédent, qui était issu de ma thèse.) Ce rire est caractéristique des temps modernes : c'est au XX^e siècle que les psychologues ont cherché à le décrire. Voilà ce qui m'a passionnée chez Ghelderode. Je devais aussi, par la suite, apprendre à le connaître à travers ses contes, surtout ceux du dernier recueil, *Sortilèges*, qui est considéré comme un chef-d'œuvre du fantastique. On y sent la présence du surnaturel, sans qu'il se dévoile. Le narrateur, incarnation de l'auteur, est un homme hanté.

Certes, les tourments qui l'assaillent à partir de 1944 n'ont plus rien de surnaturel. On lui reproche d'avoir « collaboré » en prononçant des causeries à Radio-Bruxelles ; il en avait grand besoin pour vivre, plus précisément pour acheter des médicaments indispensables, et ses causeries sur le passé de la Flandre étaient bien inoffensives ; mais, comme vous l'avez dit, elles attiraient des auditeurs vers cette station de radio vendue à l'occupant. Alors, on l'a privé de son gagne-pain, réduit à la misère, mis aux portes du suicide. Quand enfin ses ennuis s'apaisent, quand soudain Paris découvre son théâtre, il demeure suspect à ses compatriotes, assez pour se voir refuser tous les honneurs auxquels il aurait pu prétendre. Il aura eu tout de même la satisfaction de voir son œuvre enfin reconnue, en France, en Belgique, et dans le monde.

Un demi-siècle s'est écoulé et cette création est menacée de sombrer dans l'oubli. C'est là-contre que j'ai voulu réagir, et c'est pourquoi j'ai mis l'accent sur l'œuvre du dramaturge, plus peut-être que ne l'attendent les lecteurs d'une biographie. Certes, on découvre qui était Ghelderode en apprenant comment se passait sa vie quotidienne, comment et avec qui il nouait — et dénouait ! — des liens d'amitié, à quelle époque il est tombé malade, quelles jalousies l'ont entouré au point de lui causer les ennuis que vous avez, comme moi, déplorés. Mais c'est à travers sa création surtout que l'on devine cet être dans ses profondeurs.

Je voudrais, mon cher collègue, que notre échange actuel puisse engager les lecteurs d'*Études littéraires*, non pas tant à lire mon livre qu'à se pencher sur cette œuvre : les contes de *Sortilèges*, par exemple, leur réservent sans doute des joies inédites. Pour ce qui est du théâtre, il faudrait le voir sur scène, mais la lecture d'*Escorial* ou de *Hop Signor !* est déjà très suggestive.

Je vous remercie vivement de m'avoir donné l'occasion de dire tout cela. Et je vous prie de croire, mon cher collègue, à l'expression de mes plus cordiales pensées.



Anouilh

BERNARD BEUGNOT

Jacqueline Blancart-Cassou, *Anouilh, Grez-sur-Loing, Pardès (Qui suis-je ?)*, 2014.

Ce petit volume richement illustré, qui fait suite à une monographie suggestive parue en 2007 à l'Université de Provence¹, s'est joué avec aisance des contraintes de la collection et de ses rubriques imposées. Quarantième étude consacrée à Jean Anouilh depuis 1946, serait-ce le signe nouveau et heureux du retour en grâce d'une œuvre dramatique marquante, dont l'image tarde pourtant à se modifier malgré des efforts conjugués et convergents depuis plus de vingt ans ?

Certes, Jean Anouilh a brièvement connu Robert Brasillach et pris sa défense, en compagnie d'une cinquantaine d'autres écrivains d'ailleurs (bonne mise au point d'Anca Visdei sur ce sujet²). Certes, il a collaboré deux fois à l'hebdomadaire *Je suis partout*, en plus d'y avoir fait paraître *Léocadia* en 1941, et trois fois au journal *La Gerbe*, mais sur des questions uniquement théâtrales. Certes, il a été, avec bien d'autres, choqué par les excès de la Libération, dont il a toujours tenu de Gaulle responsable et dont les propos de Bitos s'en faisaient encore l'écho en 1956, y avivant sa vision pessimiste de la nature humaine. Certes, il a caricaturé des producteurs juifs, sans que cela fasse de lui un antisémite (il a pris des risques pour sauver la femme de Barsacq). Homme de droite à coup sûr, mais libre de tout engagement politique marqué et de tout fanatisme, Anouilh a toujours été doté — malgré des blessures qui furent source d'amertume — d'une vive sensibilité aux êtres et d'un profond sens moral s'exprimant aussi bien dans ses conduites que dans les répliques qu'il a prêtées à ses personnages : il a fait de plusieurs de ses pièces un « plaidoyer en faveur de l'homme et contre les idéologies dangereuses » dont *L'Alouette* est l'emblème. On appréciera, dans le livre de Jacqueline Blancart-Cassou, les pages justes de ton et nuancées consacrées à *Antigone* qui ostracisent les faux débats.

Le choix d'une scansion en six temps, des jeunes années à la « satire du temps présent » où les vicissitudes biographiques encadrent et parfois éclairent la création, n'empêche pas ce parcours chronologique de soulever les questions esthétiques et morales, d'évoquer les interrogations les plus récentes (sur les didascalies ou le ballet qui nourrit le sens du rythme), et de mettre en perspective les sujets polémiques.

1 Jacqueline Blancart-Cassou, *Jean Anouilh. Les jeux d'un pessimiste*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007.

2 Anca Visdei, *Anouilh : un auteur « inconsolable et gai »*, Paris, Les Cygnes, 2010.

« Homme de théâtre complet », peintre et dessinateur, Anouilh est évoqué ici dans tout l'éventail de sa personnalité et « l'extrême souplesse de son talent multiforme », avec une justesse que fonde la précision de l'information. La période rose exprime le goût du « temps révolu » et du « décor désuet » avec désinvolture, tandis que rôde dans les pièces noires la figure nostalgique de l'ami d'enfance ou le fardeau du passé et que la « manière secrète » mettra de l'avant un « théâtre du moi » et un « théâtre intérieur du souvenir », autoportrait ou auto-caricature. Au terme de cette évolution, « peut-être se lasse-t-il de chercher des artifices toujours différents et de plus en plus compliqués, pour offrir au théâtre cet accès direct à l'intériorité du personnage qui demeure le privilège du roman ». Cet itinéraire aurait sans doute pu faire davantage de place aux spécificités de la dramaturgie anouilhienne, ainsi qu'aux grands acteurs qui ont contribué à placer Anouilh au centre de la vie dramatique parisienne pendant plus d'un demi-siècle.

C'est dire que la génétique, qui ne s'est guère jusqu'ici attachée au théâtre d'Anouilh, aura à faire son miel non seulement des manuscrits aujourd'hui connus et pour beaucoup accessibles, mais aussi d'une conscience critique plus intense de la part autobiographique qui entre dans l'invention des situations et des personnages. Jacqueline Blancart-Cassou se demande, par exemple, si le M. Henri d'*Eurydice*, souvent assimilé à la mort, n'est pas « la première incarnation scénique du dramaturge lui-même ».

Denses, bien pensées et choisies, les annexes (chronologie, résumés des pièces, choix de jugements, bibliographie) ajoutent au texte critique une documentation commode. Quant à l'abondante iconographie, l'une des originalités de la collection, elle apporte du neuf : photos de famille et de théâtre, documents d'archives dont plusieurs manuscrits (belle lettre à Mila Barsacq en 1974 lors du décès de sa fille), enrichissent les clichés connus et les apports récents dus à *Études littéraires* (printemps 2010) et au cahier de la biographie d'Anca Visdei.

Reste à mentionner le rituel qui sert toujours de finale dans cette collection, l'« étude astrologique » due à Marin de Charette, « trovadour et poète du Nouvel Age » comme il se nomme ; sans rien de franchement erroné, ces élucubrations tissent un lot de lieux communs traduits en termes astrologiques, paraphrase qui ne saurait convaincre de son utilité les athées en la matière dont je suis.

En définitive paradoxal, puisque publié par un éditeur franchement marqué à droite, ce livre sur Jean Anouilh en propose une lecture non sectaire et semble s'adresser à un public qui s'attend à y trouver la confirmation de ses préjugés et des vieux stéréotypes dont il est temps de faire litière. Souhaitons que cette belle réussite en si petit format contribue au contraire à les déconstruire.

Références

BLANCART-CASSOU, Jacqueline, *Jean Anouilh. Les jeux d'un pessimiste*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007.

VISDEI, Anca, *Anouilh : un auteur « inconsolable et gai »*, Paris, Les Cygnes, 2010.



Réponse à Bernard Beugnot

JACQUELINE BLANCART-CASSOU

Mon cher collègue,

Votre lettre me fait un très grand plaisir. J'y retrouve votre sympathie pour Jean Anouilh et votre estime pour son œuvre, sentiments que nous partageons depuis longtemps. Mon récent petit livre doit beaucoup, vous le savez, aux préfaces et aux notices de votre édition dans la Bibliothèque de la Pléiade, comme d'ailleurs à l'ouvrage récent d'Anca Visdei¹. Ces deux sources se complétaient admirablement : je n'avais plus qu'à résumer les très nombreux renseignements biographiques qu'elles m'apportaient, et me consacrer, quant à moi, à la présentation de l'œuvre, qui me passionne toujours beaucoup plus que les événements de la vie de l'auteur (pour l'approche des œuvres aussi, d'ailleurs, la lecture de vos commentaires m'a été précieuse). Je ne résumerai pas ici mon parcours des pièces d'Anouilh, vous l'avez très bien fait dans la lettre à laquelle je réponds aujourd'hui, et je n'aurais rien à ajouter ; je vous sais gré aussi de mentionner l'iconographie, qui doit beaucoup aux héritiers d'Anouilh, notamment Colombe Anouilh d'Harcourt, et aux descendants d'André Barsacq.

Comme vous, je vois en Jean Anouilh un homme très droit, sensible et courageux. Il est resté longtemps apolitique, individualiste : de même qu'il a protégé une amie, Mila Barsacq, de la déportation, il défend un homme, Brasillach, dont il estime le talent et qui lui a manifesté de la sympathie ; il ne s'interroge pas sur ce qui motive les menaces qui pèsent sur l'un ou sur l'autre. C'est par son refus de gracier Brasillach que le général de Gaulle a jeté Anouilh dans le camp de ses ennemis. Et le dramaturge, volontiers provocateur, se fait un plaisir d'adopter par défi les positions qu'on lui reproche.

Dès lors, un *a priori* politique influence tous les jugements des critiques : ceux aux yeux desquels il est politiquement suspect, lui refusent toute profondeur, lui reprochent la vulgarité de ses personnages, ne voient dans *Antigone* qu'une sorte de sacrilège à l'égard de Sophocle, relèvent ailleurs des facilités boulevardrières. Prétexes ! À l'opposé, ceux dont il soutient les points de vue lui vouent une admiration sans mélange. Le résultat, vous le connaissez : mon petit livre, récemment publié par les Éditions Pardès, ne touche guère que leurs lecteurs habituels, et n'est commenté en France que par des critiques de droite, soit ceux qui déjà apprécient

1 Jean Anouilh, *Théâtre*, édition établie par Bernard Beugnot, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2007, 2 vol. ; Anca Visdei, *Anouilh : un auteur « inconsolable et gai »*, Paris, Les Cygnes, 2010.

Anouilh et le revendiquent comme leur. En sorte que mon plaidoyer en sa faveur ne prêche que des convertis.

Mon livre est parfaitement honnête : je n'y aurais pas changé une ligne s'il m'avait été demandé par un éditeur marqué à gauche. Mais voilà : un tel éditeur ne m'aurait pas demandé de le faire, et l'aurait même refusé si je le lui avais proposé ! Tant pis, j'ai pris mon parti de cette situation, et je suis reconnaissante aux Éditions Pardès, qui m'ont donné l'occasion de présenter ce dramaturge tel que je le vois. Peut-être qu'avec les années, et après un certain nombre de succès de pièces d'Anouilh au théâtre, les positions antagonistes à son sujet perdront de leur virulence. Si mon livre peut y contribuer un peu, comme vous le souhaitez, j'en serai heureuse. En attendant, puisse notre échange actuel servir la cause d'Anouilh chez nos cousins québécois !

Merci encore, cher Bernard Beugnot, de l'aperçu si bienveillant que vous donnez de mon petit livre. Croyez à mes plus cordiales pensées.

Références

ANOUILH, Jean, *Théâtre*, édition établie par Bernard Beugnot, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2007, 2 vol.

VISDEI, Anca, *Anouilh : un auteur « inconsolable et gai »*, Paris, Les Cygnes, 2010.



Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Julie Beaulieu

Université Laval

Julie Beaulieu est professeure adjointe en études cinématographiques au Département des littératures de l'Université Laval. Ses intérêts de recherche sont le cinéma des femmes, le cinéma actuel, le cinéma expérimental, la culture numérique, les théories féministes et *queer* ainsi que la littérature féminine créée à partir du XX^e siècle. Parmi ses plus récentes publications, on retrouve : « Le plaisir visuel de Valérie » (*Nouvelles Vues*, n° 15 [hiver 2013-2014]), « Virtualités à l'œuvre dans le cinéma de Marguerite Duras » (Caroline Proulx et Sylvano Santini [dir.], *Le Cinéma de Marguerite Duras : l'autre scène du littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2015) et « Entre féminisme, technologie et science-fiction : le cyborg » (*Meridian critic*, vol. XVIII, n° 1 [2012]).

Saida Ben Salem

Université Paris-Sorbonne – Paris 4

Doctorante et chercheuse au centre Littérature française des XIX^e-XXI^e siècles et membre de l'équipe Littérature française des XX^e-XXI^e siècles à l'Université Paris-Sorbonne – Paris 4, Saida Ben Salem prépare actuellement une thèse sur *La Notion de roman pur dans l'œuvre d'André Gide*, sous la direction de Didier Alexandre. Elle a publié : « Gide et l'Orient : rêve ou réalité, l'exemple de Constantinople et la Perse » (*La Revue de Téhéran. Mensuel culturel iranien en langue française*, n° 98 [janvier 2014]) et « Le terrorisme en Tunisie : cauchemar ou réalité ? » [en ligne] (*ZigZag. Fenêtre ouverte sur la francophonie*, 1er décembre 2013). Elle a aussi pris part à des colloques et à des journées d'études, à l'Université Paris-Sorbonne et à l'Université d'Aix-en-Provence, qui ont donné lieu à la préparation de diverses communications (« La critique pour le bonheur de la poésie : l'œuvre d'André Gide entre la littérature et la critique littéraire », « Critique d'art et medium : André Gide et la critique musicale », « Gide et la théorie des genres »).

Thomas Carrier-Lafleur

Université de Montréal

Thomas Carrier-Lafleur est l'auteur d'une thèse de doctorat portant sur l'œuvre de Marcel Proust et le cinéma, thèse qu'il a complétée, en cotutelle, à l'Université Laval et à l'Université Paul-Valéry. En 2010, il a publié son premier ouvrage, *Une philosophie du « temps à l'état pur »*. *L'autofiction chez Proust et Jutra*, aux éditions Vrin et aux Presses de l'Université Laval. Il est aujourd'hui stagiaire postdoctoral au

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal ainsi que membre du Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique (GRAFICS). Il prépare la publication d'un ouvrage intitulé *L'Œil cinématographique de Proust*, à paraître dans la collection « Bibliothèque proustienne » des éditions Classiques Garnier.

Maxime Decout

Université Lille 3 Charles-de-Gaulle

Maître de conférences à l'Université Lille 3 Charles-de-Gaulle, Maxime Decout est l'auteur d'*Albert Cohen : les fictions de la judéité* (Classiques-Garnier, 2011), d'*Écrire la judéité. Enquête sur un malaise dans la littérature française* (Champ Vallon, 2015), et d'*En toute mauvaise foi. Sur un paradoxe littéraire* (Minuit, à paraître en octobre 2015). Il a dirigé le numéro d'*Europe* consacré à Georges Perec (2012) et codirigé, avec Julien Roumette, celui sur Romain Gary (2014). Il est en charge de l'édition de *La Disparition*, des *Revenentes* et du *Voyage d'hiver* pour la publication des œuvres de Perec dans la Bibliothèque de la Pléiade (2016).

Rana El Gharbie

Docteure en littérature française depuis 2012, Rana El Gharbie a effectué ses études universitaires à Paris-Sorbonne – Paris 4. Après y avoir obtenu sa licence de lettres modernes, elle a présenté un mémoire (*master 1*) intitulé « Le journal intime de l'entre-deux-guerres. Pozzi Dabit Cocteau » (2006), sous la direction d'Antoine Compagnon. Après un second mémoire (*master 2*) sur « Les journaux personnels de Jean Cocteau » (2007), sous la direction d'Henriette Levillain, qui a aussi supervisé sa thèse, Rana El Gharbie a approfondi cette thématique dans le cadre de ses études doctorales. Depuis 2010, elle a publié plusieurs articles et participé à des colloques, où elle s'est intéressée à la question de l'esthétique de la réception en l'appliquant aux journaux coctaliens, et à la correspondance, qui associe la littérature — journal personnel et théâtre —, le dessin et le cinématographe chez le poète. Spécialiste de Jean Cocteau et des écritures du moi, la chercheuse s'intéresse également à la poétique des genres, aux théories de la lecture et au dialogue entre les arts.

Carmélie Jacob

Université du Québec à Montréal

Carmélie Jacob est doctorante en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal, où elle rédige une thèse portant sur la resémantisation disneyenne du conte merveilleux. Ses travaux de recherche concernent plus généralement la littérature de jeunesse, l'infantile et les relations texte/image. Ses travaux de maîtrise sur le *Struwwelpeter*, pionnier des albums illustrés, lui ont valu le prix départemental du meilleur mémoire en littérature générale. En plus d'enseigner à l'Université du Québec à Montréal, elle s'implique depuis longtemps dans le milieu de l'édition et est actuellement secrétaire de rédaction à *Voix et images*.

Johanna Krawczyk

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Johanna Krawczyk est doctorante à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 où elle est aussi chargée de cours (Institut d'études théâtrales). Sa thèse, menée sous la codirection d'Hélène Kuntz (Sorbonne Nouvelle) et d'Astrid Von Busekist (Institut d'études politiques de Paris), porte sur la fabrique poétique de l'idéologie dans les œuvres dramatiques et créations scéniques d'Edward Bond, Rodrigo García, et Hanokh Levin. Dans le cadre de ses recherches, Johanna Krawczyk a publié l'article « Le Théâtre du Soleil : pérennité d'un mode de production collectif et collectiviste » (dans Catherine Naugrette [dir.], *Le Prix de l'art. Le coût et la gratuité*, Paris, L'Harmattan, 2012, t. 2), ainsi qu'un entretien avec l'écrivaine serbo-croate Sonia Ristic (en collaboration avec Iva Brdar, « Dramaturgie de l'état de siège. Entretien avec Sonia Ristic », dans David Lescot et Laurent Véray [dir.], *Les Mises en scène de la guerre au XX^e siècle. Théâtre et cinéma*, Paris, Nouveau Monde, 2011). Elle prépare la publication d'un article consacré à l'étude du théâtre de Jalila Baccar et Fadhel Jaïbi. La chercheuse a, en outre, animé une rencontre avec l'auteur flamand Tom Lanoye, dans le cadre du colloque international « Écrire pour le théâtre aujourd'hui : modèles de représentation et modèles de l'art » (Institut de recherches en études théâtrales de l'Université Sorbonne Nouvelle, mars 2012).

Vincent Lambert

Université du Québec à Montréal

Après une thèse de doctorat portant sur le « sens du réel » dans la poésie québécoise des années 1860 à 1930, Vincent Lambert poursuit des études postdoctorales à l'Université du Québec à Montréal sur le genre de la chronique. Membre du collectif de recherche « La Vie littéraire au Québec », rédacteur en chef de la revue *Québec français*, il est également poète et essayiste.

René Lemieux

Université du Québec à Montréal

Politologue de formation, René Lemieux est doctorant en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal et a enseigné la traduction des sciences humaines et sociales à l'Université Concordia. Ses recherches portent principalement sur les théories de la traduction et de la réception, ainsi que sur la philosophie française contemporaine (sur Gilles Deleuze et Jacques Derrida, principalement).

Esther Pelletier

Université Laval

Esther Pelletier est professeure titulaire au Département des littératures de l'Université Laval, où elle enseigne la scénarisation pour le cinéma et la télévision ainsi que la création littéraire et les autres arts depuis 1985. Elle est aussi scénariste et réalisatrice. En 1983, après avoir étudié au doctorat à l'Université Sorbonne Nouvelle, à Paris, elle a été directrice du développement et de la création à la Société générale du cinéma du Québec (devenue la Société de développement des entreprises

culturelles [SODEC]). Elle fait partie de plusieurs centres de recherche, dont le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) et le Centre de recherche cinéma/réception. Auteure du livre *Écrire pour le cinéma. Le scénario et l'industrie du cinéma québécois* (Nuit blanche, 1992 ; prix AQEC-Olivieri, 1993), Esther Pelletier a publié de nombreux articles sur le cinéma et sur l'art, et réalisé des films, dont *Sur les pas de René Richard* (Nanouk Films, 2004) sélectionné, en 2004, dans la catégorie meilleur documentaire (portrait et biographie) par l'Académie canadienne du cinéma et de la télévision lors de la remise des prix Gémeaux et retenu pour la compétition officielle du 22^e Festival international du film sur l'art (FIFA). Esther Pelletier se consacre aujourd'hui principalement à la recherche-crédation et à la réalisation.

Luís Carlos Pimenta Gonçalves

Universidade Aberta, Portugal

Titulaire d'un doctorat en littérature générale et comparée de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Luís Carlos Pimenta Gonçalves y a produit une thèse intitulée *Postérités de Madame Bovary au Portugal. XIX^e-XX^e siècles*. Il s'intéresse notamment aux problématiques de la réception, à l'adaptation et à la transposition transmédiatique de textes littéraires d'auteurs français et francophones sous forme de livrets d'opéras, de films et de bandes dessinées. Auteur, Luís Carlos Pimenta Gonçalves a publié récemment quelques textes qui reflètent ses principaux centres d'intérêt : « Références à la musique et au milieu musical dans la correspondance de Flaubert » (dans Thierry Poyet [dir.], *Flaubert et les artistes de son temps. Éléments pour une conversation entre écrivains, peintres et musiciens*, Paris, Éditions Eurédit, 2010) ; « Entre Paris et Prague : l'art de la ville dans le roman kundérien » (dans Anna Madoeuf et Raffaele Cattedra [dir.], *Lire les villes. Panoramas du monde urbain contemporain*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2012) ; « *Salammbô*, les déambulations d'une œuvre entre littérature et jeu vidéo » (paru dans *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 5, n° 2 [printemps 2014]). Il enseigne également à l'Universidade Aberta, université publique d'enseignement à distance du Portugal. En tant que chercheur, Luís Carlos Pimenta Gonçalves est membre de l'Institut d'études de littérature traditionnelle (IELT) de l'Universidade Nova (Universidade Nova) de Lisbonne.

Éric Prince

Université Laval

Éric Prince est coordonnateur de recherche pour le Groupe de recherche sur l'histoire et l'épistémologie des études sur l'image en mouvement (groupe ARTHEMIS). Docteur en sémiotique, il enseigne aussi à l'Université Laval. Ses travaux portent sur la philosophie du cinéma, le pragmatisme de Peirce, l'anthropologie et les approches écologistes des images en mouvement.

Irène Roy

Université Laval

Retraitée depuis 2012, Irène Roy a été professeure au Département des littératures de l'Université Laval, où elle a enseigné l'histoire du théâtre québécois, la sémiotique de

la représentation théâtrale ainsi que la direction d'acteur. Spécialiste de l'approche de création nommée « Cycles Repère », Irène Roy a également donné des ateliers conçus à partir de cette approche. Ses recherches ont principalement porté sur la dynamique communicationnelle liée à ce processus et sur les effets qu'il produit sur la génétique du spectacle. Elle a publié de nombreux articles sur le sujet ainsi qu'un ouvrage : *Le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche* (Nuit blanche, 1993). Ses autres travaux, dont *Figures du monologue théâtral, ou Seul en scène* (ouvrage dirigé en collaboration avec Caroline Garand et Christine Borello, Nota bene, 2007), concernaient la narrativité dans la dramaturgie contemporaine québécoise. Irène Roy a aussi été membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) ainsi que présidente de la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) de 2007 à 2010.

Lucie Roy

Université Laval

Lucie Roy est professeure de cinéma à l'Université Laval. Les approches théoriques qu'elle privilégie sont la sémiotique et la phénoménologie (philosophie). Particulièrement attachée à l'idée d'écriture, son attention porte sur les usages relatifs, dans l'art cinématographique, aux empreintes et aux inscriptions, aux supports et aux surfaces, aux cadrages et aux montages. Ces opérateurs d'écriture permettent à la chercheuse d'examiner certaines pratiques intermédiaires. Par ailleurs, certains de ses textes portent sur le rapport qu'entretient le cinéma avec l'histoire (« Écritures de l'Histoire. Le 11 septembre 2001 », dans Bertrand Gervais, Alice van der Klei et Annie Dulong [dir.], *L'Imaginaire du 11 septembre 2001. Motifs, figures et fictions*, Québec, Éditions Nota bene, 2014), ou sur la violence (Lucie Roy et Bernard Perron [dir.], *Figures de violence*, Paris, L'Harmattan, 2012). L'auteure prépare actuellement la publication d'un nouvel ouvrage traitant de la philosophie et du pouvoir de la perception dans le cinéma.

Cécile Sorin

Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis

Cécile Sorin est maître de conférences au Département de cinéma de l'Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis. Ses recherches portent sur la circulation des formes filmiques. Son ouvrage *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma* (Paris, L'Harmattan, 2010) interroge les modalités de l'emprunt cinématographique.



Résumés / *Abstracts*

■ Julie Beaulieu

CE QUI RESTE DU THÉÂTRE DANS LE FILM : LE « CAS » MARGUERITE DURAS
THEATER AT THE MOVIES, AS WITNESSED IN "DURASSIAN" FILMS

Résumé

Examiner les aspects formels du théâtre durassien facilite la compréhension du système filmique non conventionnel de Marguerite Duras, car bien avant de se livrer à la pratique du cinéma, l'écrivaine s'est consacrée à la littérature, puis au théâtre. Dans le texte dramatique *La Musica* (créé en 1965), des éléments cinématographiques attirent d'emblée l'attention. De fait, sa mise en scène préfigure celle d'un cinéma à venir, appuyé sur une rupture entre la bande sonore et les images — une mise en scène cinématographique dont seuls les personnages principaux, une femme et un homme ordinaires, seront présents sur scène, dans un décor minimaliste qui annonce la future « disparition » des personnages aux yeux du spectateur. Quelques meubles et des décorations placés ici et là serviront d'assise aux voix, celles-là mêmes qui donneront naissance au cinéma durassien — un cinéma de la littérature, tel que le suggérait Dominique Noguez, un cinéma de la parole. Notre article propose donc une réflexion sur le rapport singulier qu'entretiennent le texte dramatique et le cinéma dans le contexte de l'adaptation filmique, et plus spécifiquement de la réécriture, qui se situe au carrefour des pratiques, des genres et des discours.

Abstract

A close study of Marguerite Duras the playwright yields a better understanding of her unconventional role as a movie director, one she embraced long after having established herself as an author of books and plays. La Musica, a drama brought to the stage in 1965, already contains movielike elements: an ordinary couple who will soon "be lost" to the audience, a minimalist stage, a couple of pieces of furniture, a few scattered decorative elements, all of which focus the attention on the voices, the core of "Durassian" movies. Indeed, these cinematic elements foreshadow her films, which dissociate images from their soundtrack and which Dominique Noguez considered as literary ones, where the Voice was paramount. Our essay will focus on the singular relationship between the written word and its movie utterance, on the process of adaptation and more particularly on the requirements of re-writing, an exercise that draws from a variety of genres, processes and viewpoints.

■ Saida Ben Salem

ANDRÉ GIDE, ENTRE COSMOPOLITISME, NATIONALISME ET ROMAN PUR

ANDRÉ GIDE : TORN BETWEEN COSMOPOLITANISM, NATIONALISM AND PURITY

Résumé

André Gide fait dire au héros des *Faux-monnayeurs*, Édouard : « [E]n art, comme partout, la pureté seule m'importe. » La pureté n'est pas alors le propre de l'art ou de la littérature ; elle est « partout » ; la notion de pureté est universelle. D'une façon générale, en tant qu'humaniste, Gide a essayé de faire de la littérature un moyen d'unification de l'Europe et du monde en favorisant l'ouverture à des textes étrangers, et non la division. Or, basée sur des cultures étrangères, sur des traductions, cette littérature favoriserait-elle l'impureté ? La pureté n'est-elle pas essentiellement relative à une littérature nationale authentique ?

Abstract

In his Counterfeiters, André Gide has Édouard, his protagonist, declare that "in art as elsewhere, only purity matters to me". Above and beyond art or literature, purity is everywhere, pervades everything and is universal. A humanist himself, Gide viewed literature as a means to unify — not divide — Europe and the world through exposure to foreign authors. Yet, does the translation of foreign words and cultures not foster impurity? Or is purity the expected prerogative of an authentic, national literature?

■ Thomas Carrier-Lafleur

OPENING NIGHT ET LA REMÉDIATION THÉÂTRALE. « FILM-BALADE » OU FILM « TRAGIQUE » ?

OPENING NIGHT AND THE MEANING OF THEATER

Résumé

S'inspirant à la fois de la critique deleuzienne du « nouvel Hollywood » et de la dialectique métaphysique de l'apollinien et du dionysiaque telle que pensée par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*, nous souhaitons interroger ici quelques-uns des modes sur lesquels le théâtre *habite* le cinéma. Par suite, afin de déplacer légèrement l'angle sous lequel on envisage habituellement l'adaptation et pour profiter ainsi d'un changement de point de vue, nous préférons à la problématique du théâtre filmé le concept de « filmer le théâtre ». Nous explorerons celui-ci à partir d'une analyse du film *Opening Night* de John Cassavetes (1977), où la crise d'une actrice qui se trouve entre deux âges constitue, pour le réalisateur, et donc pour le septième art, une occasion de produire de la nouveauté théâtrale.

Abstract

Drawing both on Deleuze's critique of "the new Hollywood" and on the metaphysical dialectics of Apollo and Dionysus as expressed in Nietzsche's The Birth of Tragedy, this essay will look at some of the means through which theater inhabits the movies. Then, it will slightly shift from the usual focus — and shed new light — on the concept of adaptation by delving on the "filming of theater" (as opposed to the more

generic “theater on film”). Its starting point will be the 1977 movie *Opening Night*, shot by John Cassavetes, in which the director (and cinema in general) exploits the middle-age crisis of an actress to create anew for the theater.

■ Maxime Decout

L'ÉPOPÉE JUIVE ET AMÉRICAINE SELON PHILIP ROTH

PHILIP ROTH'S TAKE ON THE HISTORY OF JEWISH-AMERICANS

Résumé

L'œuvre de Philip Roth peut être lue comme la quête d'un épique perdu, capable de justifier l'individu en l'inscrivant dans un processus historique et dans une collectivité avec qui le lien est rompu. Cette quête met en débat deux interrogations constantes : la judéité et l'identité américaine. Car dans cette Amérique où l'héroïsme vire au conformisme et à l'immobilisme, où chacun aspire au confort de la « pastorale », les Juifs américains sont coupés des souffrances historiques qui, en l'absence de dimension religieuse ou spirituelle, demeurent le seul fondement de l'être juif moderne. La dynamique centrale de l'œuvre pourrait alors être d'opérer une bascule depuis une épopée enchaînée à une épopée délivrée, qui redéfinit les fondements identitaires des personnages.

Abstract

In his books, Philip Roth could be seen to tell of a quest for a lost history that would weave individuals back into their time and place. Roth addresses two outstanding issues : what it means to be a Jew, and the true nature of an American identity where heroism hinges on conformity and the status quo, and where one turns to one's faith to find solace. Indeed, Jews living in America today are disconnected from the historic sufferings that made their people, regardless of religious or spiritual considerations. Roth might be seen as narrating the transition between the chains of yesteryear to today's freedom, redefining his characters' identities in the process.

■ Rana El Gharbie

L'ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE D'ŒUVRES THÉÂTRALES CHEZ JEAN COCTEAU

COCTEAU MOVIES OF COCTEAU PLAYS

Résumé

Jean Cocteau adapte à l'écran trois de ses pièces : *L'Aigle à deux têtes* en 1947, *Les Parents terribles* en 1948 et *Orphée* en 1950. À travers la structure de leur intrigue, leur langage, leurs décors et un jeu de mise en abyme, les deux premières adaptations affichent une théâtralité qui les apparente. Mais elles se distinguent en ce que leur degré d'utilisation des techniques cinématographiques, et par conséquent la profondeur de leur pouvoir de *théoriser* le rapport liant le théâtre et le septième art, diffère significativement. De plus, l'écriture cinématographique se révèle en elles essentiellement par le changement de l'échelle des plans et la variation des angles.

Or, Cocteau réussit pleinement sa deuxième pièce filmée, puisque la caméra y joue le rôle d'un spectateur, qui se déplace librement sur une scène de théâtre. Avec *Orphée*, le poète détourne la source théâtrale de son film en multipliant les intrigues, les actions et les décors extérieurs. Plus encore, il recourt à nombre de trucages fabriqués et d'artifices que permet le montage. Ces astuces cinématographiques témoignent parfaitement du réalisme irréel tant recherché par Cocteau. L'adaptation de pièces en films permet donc à l'auteur d'explorer l'art de l'artifice afin de mettre en scène l'invisibilité et de déjouer son statut de poète inconnu et incompris. C'est ce que nous verrons dans cet article.

Abstract

Cocteau made movies of three of his plays : the 1947 L'Aigle à deux têtes, the 1948 Les Parents terribles and the 1950 Orpheus. The first two share a plot structure, a language, sets and mirror text that are theatrical in nature. Where they do differ markedly, however, is in their cinematic techniques and how deeply each theorises the relationship between stage and screen, focusing chiefly on changes in shooting angles and framing. Cocteau pulls off his second foray quite successfully, making the camera a member of the audience who moves freely about the stage. However, he dilutes the theatrical origins of his third venture, Orpheus, with an abundance of plots, subplots and outdoor settings, not to mention several mechanical effects and tricks made possible at the editing stage. All these point to the unreal realism of which Cocteau was so fond. This essay will explain how adapting his plays into movies allowed Cocteau to delve into deceit, to stage the invisible and to break free of his reputation as a little known, misunderstood poet.

■ **Carmélie Jacob**

SOUVENIR ET DÉSIR INFANTILE. L'AUTOBIOGRAPHIE À LA MANIÈRE DU RÉCIT DE RÊVE CHEZ SALVADOR DALÍ

MEMORIES AND CHILDHOOD DREAMS AS COMPONENTS OF DALÍ'S AUTOBIOGRAPHY

Résumé

Il n'y a pas que les tableaux, chez Dalí, qui se teignent d'onirisme : son autobiographie, qui tient principalement dans *La Vie secrète de Salvador Dalí* (1942) et le *Journal d'un génie* (1964), laisse transparaître du début à la fin une logique du rêve, où s'entrecroisent l'absurde et l'habituel. C'est sur cette construction que nous souhaitons nous pencher, afin d'y repérer les traces du souvenir et du désir, premières assises du rêve. Nous montrerons ainsi quels liens se tissent entre rêves et remémoration dans l'écriture du peintre, comment Gala Dalí agit en tant que figure onirique, et enfin, en quoi la prémonition vient influencer les fantasmes mégalomanes et mystiques daliniens.

Abstract

Salvador Dalí's paintings are not his only oneiric depictions. Indeed, both versions of his autobiography (The Secret Life of Salvador Dalí [1942] and the Diary of a Genius

[1964]) tell of the absurd and the unusual, and are rife with references to dreams. Our study will unearth the memories and desires underlying the author's dreams, and highlight the interconnections between those dreams and the recollections he put to paper. As well, we shall explain why he cast Gala Dalí as an oneiric symbol, and investigate how the author's premonitions informed his megalomaniac and mystical fantasies.

■ Johanna Krawczyk

LA COMÉDIE DU THÉÂTRE AU CINÉMA : UNE HISTOIRE DE DRAMATURGIE ?

WHAT DRAMATURGY IS REQUIRED TO SHOOT COMEDIES ?

Résumé

Si elles émergent depuis quelques années, les tentatives de décloisonnement destinées à interroger les croisements du théâtre et du cinéma ont tendance à délaisser un genre : la comédie. Or, dans l'adaptation d'une comédie théâtrale au cinéma advient une dramaturgie particulière, qui offre une possibilité d'inventivité scénaristique et filmique inédite. C'est cette question que nous nous proposons d'approfondir en étudiant *Cuisine et dépendances* et *Un air de famille*, deux pièces écrites par Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri et respectivement adaptées au cinéma par les réalisateurs Philippe Muyl et Cédric Klapisch.

Abstract

Recent attempts at melding theater and cinema tend to ignore one particular genre : comedy. Adapting a stage comedy for the silver screen, however, involves a specific dramaturgy that gives much freedom for its screenplay and shooting. That is what this essay will explore through *Cuisines et dépendances* and *Un air de famille*. These two stage comedies were coauthored by Agnès Jaoui and Jean-Pierre Bacri, and made into movies by directors Philippe Muyl and Cédric Klapisch, respectively.

■ Vincent Lambert

PROSAÏSME ET FLÂNERIE CHEZ EUDORE ÉVANTUREL

EUDORE ÉVANTUREL'S PROSAIC STROLLS

Résumé

Les *Premières poésies* d'Eudore Évanturel (1852-1919) forment un recueil qui détonne dans la littérature québécoise du XIX^e siècle. Étranger au patriotisme littéraire de son temps, Évanturel est un poète de l'*ut pictura poesis*, comme Alfred Garneau, mais d'une manière tout à fait inattendue, avec un prosaïsme qui s'attache moins aux paysages silencieux qu'à l'univers urbain, à ses personnages variés, ses mondanités, ses intérieurs bourgeois. Poète ironique, livré à ses humeurs, Évanturel s'adonne à une flânerie qu'il faut distinguer de l'ivresse baudelairienne, car il est plus proche des chroniqueurs de son temps. Toutefois, dans cette attention distanciée, c'est la présence même du monde qui fait événement.

Abstract

A study of 19th century Quebec literature shows how Eudore Évanturel's Premières poésies stick out. Shunning the literary patriotism of his time, Évanturel (1852-1919) believed in ut pictura poesis — much like Alfred Garneau, albeit in an unexpectedly prosaic way that, over quiet landscapes, favoured the assorted characters, society life and comfortable drawing rooms of city dwellers. Unlike Baudelaire's intoxicated flights of fancy, Évanturel's strolls are full of irony and mood. He is close to the chroniclers of his day, yet gives precedence to his surroundings.

■ **René Lemieux**

L'ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE COMME HÉRITAGE APORÉTIQUE : L'HANTOLOGIE SHAKESPEARIENNE DANS *RAN* D'AKIRA KUROSAWA
CHANNELLING SHAKESPEARE IN AKIRA KUROSAWA'S RAN : THE UNSOLVABLE LEGACY OF CINEMATIC ADAPTATION

Résumé

Cet article a pour objet le film *Ran* d'Akira Kurosawa (1985), qui se veut une adaptation de la pièce *King Lear* de William Shakespeare. Il s'agit ici d'étudier ce qui se passe (ou ce qui ne passe pas) entre l'œuvre originale et son adaptation, mais aussi dans leurs intrigues respectives. Loin de se limiter à voir l'œuvre cinématographique japonaise comme la simple traduction transculturelle d'une pièce de théâtre occidentale, cet article reprend la notion d'*hantologie* de Jacques Derrida et propose de voir réapparaître en *Ran* ce qu'a toujours été la pièce shakespearienne : une fable portant sur une certaine impossibilité d'hériter, ou encore sur l'absence d'héritage pris comme héritage.

Abstract

Akira Kurosawa's 1985 movie Ran is a new take on William Shakespeare's King Lear. Considering Ran as more than just a cultural translation of a Western play, this essay looks at how the original English text was adapted in Kurosawa's film, and compares their respective plot lines. In so doing, this essay calls on Jacques Derrida's concept of hauntology and suggests that the movie is a faithful echo of the original play : a tale about the impossibility of inheritance, also seen in itself as a legacy.

■ **Luís Carlos Pimenta Gonçalves**

UN CINÉMA SOUS INFLUENCE : *LE SOULIER DE SATIN* DE MANOEL DE OLIVEIRA
INFLUENCED BY THE STAGE : MANOEL DE OLIVEIRA'S SATIN SLIPPER

Résumé

Le réalisateur portugais Manoel de Oliveira, en activité jusqu'à son décès à 106 ans, s'est très tôt intéressé au théâtre et à la représentation non réaliste qui se trouve aux antipodes du travail de l'Actors Studio. Il a adapté au cinéma certaines œuvres d'auteurs portugais, comme Camilo Castelo Branco, un romancier du XIX^e siècle,

ou encore, parmi les écrivains du XX^e siècle, José Régio ou Raul Brandão, un dramaturge dont le cinéaste a interprété *O Gebo e a Sombra* (*Gebo et l'ombre*), qui a été présenté au Festival international du film de Venise, hors compétition, en 2012. Manoel de Oliveira a, par ailleurs, aussi bien réalisé des films à partir de textes d'auteurs français : de Flaubert (selon une réinterprétation de la romancière Agustina Bessa-Luís), de Madame de Lafayette ou de Claudel. Dans cet article, nous nous intéresserons tout particulièrement à une adaptation réalisée en français, *Le Soulier de satin*, qui s'approprie la pièce du même titre écrite par Paul Claudel. D'une durée de sept heures, le film reprend l'essentiel du texte claudélien et a été montré en avant-première en 1985, dans une salle de théâtre. Nous nous interrogerons ici sur le passage du théâtre à un cinéma non réaliste, qui garde bien visibles tous les artéfacts, tous les artifices, toutes les conventions propres à l'art dramatique.

Abstract

Portuguese Manoel de Oliveira was the dean of directors until his recent passing at the venerable age of 106. Following a very early interest in theater and in the exact opposite of the realistic depictions taught at the Actors Studio, he made movies from selected literary works by such Portuguese authors as Camilo Castelo Branco (a 19th century novelist), José Régio and Raul Brandão (two 20th century writers). Manoel de Oliveira adapted the latter's O Gebo e a Sombra (Gebo and the Shadow) and presented it as a non-competitive entry in the Venice Film Festival in 2012. He also turned into movies selected works by such French literary luminaries as Flaubert (as recast by novelist Agustina Bessa-Luís), Madame de Lafayette or Claudel. This essay will focus on his French cinematic adaptation of Claudel's play titled The Satin Slipper. The seven-hour long movie is rather faithful to the original text and its premiere screening took place in a (non-movie) theater in 1985. This essay will delve into the transition from the stage to a non-realistic screen world that depicts every single artefact, trick and convention known to stage actors.

■ **Éric Prince**

MEDIUM, FIGURE : DEUX MOTS POUR UNE CONVERSATION SUR L'ADAPTATION

MEDIUM AND FIGURE IN ADAPTATION

Résumé

L'adaptation du théâtre au cinéma, tout comme celle qui opère entre n'importe quels *media*, a souvent été étudiée sous l'angle de la matérialité propre à chaque moyen d'expression, à la lumière des limitations qu'implique cette dernière. Or, cet article emprunte une voie différente et propose une conception figurale du *medium* inspirée du pragmatisme peircéen. Comment, aujourd'hui, poser la question « qu'est-ce que le cinéma ? ». Dans ce texte, nous aborderons d'abord les difficultés que soulève une telle interrogation, après quoi nous élaborerons une définition du *medium*. Puis, nous exemplifierons sa contribution à l'épistémologie des études cinématographiques en nous penchant sur la comédie romantique américaine, genre des plus significatifs pour l'histoire du cinéma, qui continue la tradition théâtrale tout

en rompant avec elle. Nous concluons par un examen de *Nô*, un film de Robert Lepage, adapté d'une pièce du même auteur.

Abstract

*As for all translations from a given medium to another, adapting a play for the silver screen is often studied from the inherently limited physical viewpoint peculiar to each medium. Yet, this essay adopts a different tack, drawing on Charles Sanders Peirce's pragmatism to focus instead on the figures that characterise each medium. How is one to ask about the nature of cinema nowadays? Beginning with this difficult question, this essay will then define the medium before illustrating its contribution to cinematic epistemology through, for example, the all-important American romantic comedy, a genre firmly rooted in, yet now freed from, the stage. This essay will end with a study of the Robert Lepage movie *Nô*, adapted from his namesake play.*

■ **Lucie Roy**

DOGVILLE : UN RÉCIT EN ADAPTATION

DOGVILLE : ADAPTING THE TALE

Résumé

Le film *Dogville* de Lars von Trier met à nu les grands enjeux de l'adaptation, à commencer sans doute par la notion d'adaptabilité des supports théâtraux et filmiques. Une vocation littéraire s'y exprime au surplus, par l'intervention d'une voix *off* qui participe de l'identité des personnages et qui explique la composition de l'intrigue. Cette voix invite à réfléchir sur la couture scénaristique qui tend à prendre ensemble les diverses matérialités du film. Présentant, tout au long, un univers fictif, *Dogville* se conclut par un retour à une réalité documentaire qui renforce le sens de l'œuvre. Voilà chacune des propositions qui émailleront l'argumentation de notre article et qui y tiendront, de fait, lieu de parcours.

Abstract

Lars von Trier's Dogville is a study in adaptation, laying bare notions such as the adaptability of stage and movie trappings, and even providing a literary presence : a voice over that narrates both the characters and the plot, calling attention to the way the script pulls together the various material components of the movie. Indeed, the fictitious world of Dogville relies on a documentary realism that strengthens the storyline. All these elements will form the basis for, and structure of, this essay.

■ Cécile Sorin

L'ESQUIVE DE KECHICHE : DE SHAKESPEARE À MARIVAUX, ANALYSE D'UNE ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE PROTÉIFORME

KECHICHE'S L'ESQUIVE : FROM SHAKESPEARE TO MARIVAUX, ANALYSIS OF AN EVER-CHANGING CINEMATIC ADAPTATION

Résumé

L'Esquive, un film d'Abdellatif Kechiche, se construit à partir d'emprunts au théâtre. De nature et de modalité diverses, ceux-ci nécessitent la prise en compte des différentes occurrences et des procédés de transformation de textes premiers. *Hamlet* offre au réalisateur un modèle réflexif ainsi qu'un cadre culturel de valorisation des dialogues. *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux est adapté et transposé dans un contexte radicalement différent. Cela suscite la mise en place de procédés de transposition diachroniques et synchroniques ainsi que des choix de mise en scène cloisonnant espace théâtral et cadre cinématographique. Appuyée sur les distinctions terminologiques opérées par Gérard Genette et Linda Hutcheon, l'analyse de *L'Esquive* permet de mettre en valeur la synergie liant le film aux textes premiers de même que le processus de création relatif à son interaction avec le spectateur.

Abstract

Abdellatif Kechiche's movie L'Esquive owes much to the stage. The theatrical elements used are diverse in scope and nature, and call on an understanding of the various ways in which source writings are adapted. Where Shakespeare's Hamlet inspires introspection and a cultural focus on dialogues, Marivaux's Game of Love and Chance is treated in a drastically different manner. Along with the requirement for diachronic and synchronic transposition mechanisms, the direction calls on distinct stage and movie sets. Based on Gérard Genette and Linda Hutcheon's terminological distinctions, this analysis of L'Esquive highlights the synergy between the movie and the original text, as well as the creative process required to interact with the audience.



Prochains numéros

Géographies transnationales du texte africain et caribéen

Sous la direction de Mbaye Diouf et Antje Ziethen

Université McGill

Parution : septembre 2015

L'émergence d'une pensée moderne.

Les livres anciens des bibliothèques universitaires québécoises

Sous la direction de Nicholas Dion

Université de Sherbrooke

(en préparation)

Espionnage, complots, secrets d'État : l'imaginaire de la terreur

Sous la direction de François-Emmanuel Boucher, Sylvain David

et Maxime Prévost

Collège militaire royal (Kingston), Université Concordia, Université d'Ottawa

(en préparation)

Numéros disponibles

(1, 1, 1968)	Baudelaire	3 \$
(1, 2, 1968)	Roman et théâtre au XVIII ^e siècle	3 \$
(1, 3, 1968)	Le Poète dans la société contemporaine	3 \$
(2, 1, 1969)	La France et le Monde hispanique (XVIII ^e et XIX ^e siècles)	3 \$
(2, 2, 1969)	Le Roman canadien (1945-1960)	3 \$
(2, 3, 1969)	André Gide	3 \$
(3, 3, 1970)	Les Relations littéraires franco-allemandes au XX ^e siècle	3 \$
(4, 1, 1971)	Le Roman médiéval	3 \$
(4, 2, 1971)	Orientations de la pensée au XVI ^e siècle	3 \$
(4, 3, 1971)	Alphonse Daudet	3 \$
(5, 1, 1972)	L'Essai	3 \$
(5, 2, 1972)	La Poésie moderne. Forme et signification	3 \$
(5, 3, 1972)	Expériences poétiques du Québec actuel	3 \$
(6, 2, 1973)	André Langevin	3 \$
(6, 3, 1973)	La Littérature dans la culture d'aujourd'hui	3 \$
(7, 2, 1974)	Littérature comparée	3 \$
(7, 3, 1974)	Littérature négro-africaine	3 \$
(8, 2-3, 1975)	La Théorie littéraire dans le monde hispanique	3 \$
(9, 2, 1976)	Linguistique et littérature	3 \$
(9, 3, 1976)	Littérature et philosophie	3 \$
(10, 1-2, 1977)	Sur la Nouvelle-France. Documents et questionnements	3 \$
(10, 3, 1977)	Sémiotique du discours	3 \$
(11, 1, 1978)	Lautréamont	3 \$
(11, 2, 1978)	Le Pamphlet	3 \$
(11, 3, 1978)	Lectures psychanalytiques	3 \$
(12, 1, 1979)	Marguerite Yourcenar	3 \$
(12, 2, 1979)	IXE-13, un cas type du roman de masse au Québec	3 \$
(12, 3, 1979)	FÉMINAire	3 \$
(13, 1, 1980)	Cinéma et récit	3 \$
(13, 2, 1980)	La Littérature haïtienne. Nouvelle Problématique	3 \$
(13, 3, 1980)	Théâtre et théâtralité. Essai d'études sémiotiques	3 \$
(14, 1, 1981)	Sémiotique textuelle et histoire littéraire du Québec	3 \$
(14, 2, 1981)	Télévision et fiction	3 \$
(15, 1, 1982)	Littérature et musique	3 \$
(15, 2, 1982)	La Consommation littéraire de masse au Québec	3 \$
(15, 3, 1982)	Giono. Lecture plurielle	3 \$
(16, 3, 1983)	L'Effet sentimental	3 \$
(17, 1, 1984)	Le Mythe littéraire et l'histoire	3 \$
(17, 2, 1984)	La Question autobiographique	3 \$
(18, 2, 1985)	Céline. Scandale pour une autre fois	3 \$
(18, 3, 1985)	Théâtre québécois. Tendances actuelles	3 \$
(19, 1, 1986)	La Parodie. Théorie et lectures	3 \$
(19, 2, 1986)	Subversion et Formes brèves	3 \$
(19, 3, 1986)	Robert Pinget	3 \$
(20, 1, 1987)	L'Autonomisation de la littérature	3 \$
(20, 2, 1987)	Théorèmes et canons. Poésie française de la Renaissance	3 \$
(20, 3, 1987)	Pionniers russes de la scène et de l'écran	3 \$

(21, 1, 1988)	Yves Thériault. Une écriture multiple	3 \$
(21, 2, 1988)	L'Essai en Belgique romane	3 \$
(21, 3, 1988)	La Culture et ses signes	3 \$
(22, 2, 1989)	Dire l'hétérogène	3 \$
(22, 3, 1989)	Ars poetica	3 \$
(23, 1-2, 1990)	Georges Perec. Écrire/transformer	6 \$
(24, 1, 1991)	Vérités à la Marivaux	6 \$
(24, 2, 1991)	L'Institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone	6 \$
(24, 3, 1991)	La Rhétorique	6 \$
(25, 1-2, 1992)	La Pragmatique. Discours et action	6 \$
(25, 3, 1992)	Métissages. Les Littératures de la Caraïbe et du Brésil	6 \$
(26, 1, 1993)	Colette. Le Luxe et l'écriture	6 \$
(26, 2, 1993)	Le Scénario de film	6 \$
(26, 3, 1993)	Roman picaresque et littératures nationales	6 \$
(27, 1, 1994)	Postmodernismes – Poïesis des Amériques – Ethos des Europes	6 \$
(27, 2, 1994)	Écrits de femmes à la Renaissance	6 \$
(27, 3, 1994)	Poétiques de la chanson	6 \$
(28, 1, 1995)	Les Paradigmes du plaisir et ses avatars	6 \$
(28, 2, 1995)	Savoirs de la littérature américaine contemporaine	6 \$
(28, 3, 1995)	Dire l'indicible. Une écriture moderne de la vision	6 \$
(29, 1, 1996)	Le rythme. Littérature, cinéma, traduction	6 \$
(29, 2, 1996)	Pierre Vadeboncoeur, interprète de la culture	6 \$
(29, 3-4, 1997)	L'Ethnicité fictive : judéité et littérature	10 \$
(30, 1, 1997)	Récit paralittéraire et culture médiatique	12 \$
(30, 2, 1998)	Poétiques du recueil	12 \$
(30, 3, 1998)	La critique littéraire	12 \$
(31, 1, 1998)	Texte, image et abstraction	12 \$
(31, 2, 1999)	L'écriture contemporaine	12 \$
(31, 3, 1999)	Éthique et littérature	12 \$
(32, 1-2, 2000)	La tolérance	25 \$
(32, 3/33, 1, 2000-01)	Le littéraire et le politique, points d'ancrage	30 \$
(34, 1-2, 2002)	Espaces classiques	30 \$
(34, 3, 2002)	Émile Ollivier	15 \$
(35, 1, 2003)	Afrique en guerre	15 \$
(35, 2-3, 2003)	George Sand	15 \$
(36, 1, 2004)	Écrivains encombrants	15 \$
(36, 2, 2004)	Réseaux littéraires France-Québec (1900-1940)	15 \$
(36, 3, 2005)	D'un écrivain l'autre. Quelques méconnus du XX ^e siècle et leurs références	15 \$
(37, 1, 2005)	Dérives de l'essai	15 \$
(37, 2, 2006)	Les bibliothèques médiévales du XIX ^e siècle	15 \$
(37, 3, 2006)	Les Européens des lumières face aux indigènes. Image et textualité	15 \$
(38, 1, 2006)	Écriture, mémoire, résilience	15 \$
(38, 2-3, 2007)	Le comique de répétition	15 \$
(39, 1, 2007)	Le verset moderne	15 \$
(39, 2, 2008)	Esthétiques de l'invective	15 \$
(39, 3, 2008)	Les voix intérieures	15 \$
(40, 1, 2009)	La <i>Nouvelle revue française</i>	15 \$
(40, 2, 2009)	De la pioche à la plume	15 \$
(40, 3, 2009)	Penser la littérature par la presse	15 \$
(41, 1, 2010)	Anouilh aujourd'hui	15 \$
(41, 2, 2010)	La lecture littéraire et l'utopie d'une communauté	15 \$

Numéros disponibles • 281

(41, 3, 2010)	Littérature et anarchisme	15 \$
(42, 1, 2011)	Littérature et architecture	15 \$
(42, 2, 2011)	Philosophie et narration. « Ne pas se raconter d'histoire »	15 \$
(42, 3, 2011)	Gautier. <i>Comme il vous plaira</i>	15 \$
(43, 1, 2012)	Pratiques romanesques francophones d'Afrique et des Antilles	15 \$
(43, 2, 2012)	Déclinaisons du commentaire	15 \$
(43, 3, 2012)	Lectures sociocritiques du théâtre	15 \$
(44, 1, 2013)	L'aventure comme possibilité.	15 \$
(44, 2, 2013)	Populisme pas mort.	15 \$
(44, 3, 2013)	MANIFESTE/S	15 \$
(45, 1, 2014)	Aragon théoricien / praticien du roman	15 \$
(45, 2, 2014)	La ville dans la littérature et le cinéma contemporains	15 \$

Études littéraires

ABONNEMENT ANNUEL (3 NUMÉROS)

Je commande _____ abonnement(s) à la revue *Études littéraires* pour l'année _____

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

TARIFS (avant taxes)*	INDIVIDU	ÉTUDIANT	INSTITUTION
CANADA	31,00 \$	22,00 \$	85,00 \$
ÉTATS-UNIS	39,00 \$	25,00 \$	90,00 \$
ÉTRANGER (CAD)	45,00 \$	27,00 \$	95,00 \$

CALCUL DES TAXES APPLICABLES (CANADA OU QUÉBEC)			
L'ABONNEMENT	CANADA (TPS)	QUÉBEC (TPS+TVQ)	TOTAL
\$	+ 5 % \$	+ 14,975 % \$	\$

Pour tout abonnement réglé par carte de crédit, veuillez contacter la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP)
460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716
Montréal, Québec H3B 1A7
Tél. : 514 397-8669 Téléc. : 514 397-6887
abonnement@sodep.qc.ca

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger : chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de : Revue *Études littéraires* – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département des littératures

Pavillon Charles-De Koninck

1030, avenue des Sciences-Humaines

Université Laval

Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

Études littéraires

VENTE AU NUMÉRO

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

JE DÉSIRE COMMANDER LES NUMÉROS SUIVANTS (voir la liste des numéros disponibles)

VOL.	N ^o	TITRE	Quantité	Prix unitaire	TOTAL
15 \$ + frais de poste par numéro : 2,50 \$ (Québec, Canada) 4,00 \$ (étranger)					
GRAND TOTAL					

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger : chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de la Revue *Études littéraires* – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département des littératures

Pavillon Charles-De Koninck

1030, avenue des Sciences-Humaines

Université Laval

Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

COÛT DU NUMÉRO	AVEC TAXES (QUÉBEC SEUL)	AVEC TAXES (CANADA SEUL)
3,00 \$	3,45 \$	3,15 \$
6,00 \$	6,90 \$	6,30 \$
9,00 \$	10,35 \$	9,45 \$
10,00 \$	11,50 \$	10,50 \$
12,00 \$	13,80 \$	12,60 \$
15,00 \$	17,25 \$	15,75 \$

