

## **Séminaire de recherche : Littérature-Cinéma**

**Paris-Diderot /CERILAC**

**Organisation : Jacqueline Nacache, Régis Salado**

**Année 2016-2017**

Le « Séminaire de recherche : Littérature-Cinéma » consiste en une série de conférences d'intervenants qui prolonge le séminaire Littérature-Cinéma, commun aux étudiants des masters lettres et cinéma de l'UFR LAC, et organisé au premier semestre par les mêmes responsables.

Les interventions s'articulaient en 2016-2017 autour de la notion d'adaptation et du transfert médiatique littérature-cinéma, selon le programme suivant :

- > 28/11/2016 : **Virginie Lauret** (New York University)  
« Le choix du noir : Jacques Rivette et l'adaptation »
- > 05/12/2016 : **Mathias Lavin** (Paris 8)  
« “ Des gens qui parlent comme des livres ”, ou qu'est-ce qu'une parole littéraire au cinéma ? »
- > 12/12/2016 : **Jacqueline Nacache** (Paris Diderot)  
« La littérature vue par Hollywood »
- > 27/02/2017 : **Laurent Jullier** (Nancy II)  
« La correction du monde : Emma Bovary, un mauvais exemple dont on peut tirer de bons conseils »
- > 06/03/2017 : **Vincent Ferré** (Paris-Est Créteil)  
« Écrire, peindre, filmer, jouer : Tolkien dans tous ses états »
- > 20/03/2017 : **Anne-Gaëlle Saliot** (Duke University)  
« Godard/Pialat lisant Musset : rêves et restes d'une théâtralité romantique »
- > 15/03/2017 : **Sylvain Dreyer** (Université de Pau et des Pays de l'Adour)  
« Le “ fait ” en littérature et au cinéma chez les formalistes russes »

### **RÉSUMÉ DES TRAVAUX**

Les travaux présentés peuvent se classer selon leur perspective d'étude. On relève ainsi trois types d'approche : l'approche historique, l'approche théorique et les études de cas.

### *Approche historique*

Cette année, une seule intervention a envisagé la notion d'adaptation selon un angle véritablement historique : celle de Jacqueline Nacache qui dans « **La littérature vue par Hollywood** » exposait les grands axes d'utilisation de la littérature dans le cinéma hollywoodien classique. Le Hollywood des années 1930 à 1950, qui forme un ensemble historique clos, se révèle en effet un laboratoire parfaitement approprié à l'étude des rapports entre le cinéma et la littérature.

L'exposé se structure en quatre temps.

- Premièrement, une étude du traitement industriel de la production littéraire qui se définit par une formule qu'on pourrait résumer ainsi : « Les chefs-d'œuvre de la littérature sont de bons sujets commerciaux. » Au début des années 30, l'adaptation littéraire devient même une catégorie principale de la production cinématographique. On peut citer par exemple les trois films de Cukor : *Les Quatre Filles du docteur March* (1933), *David Copperfield* (1935) et *Le Roman de Marguerite Gautier* (1936).
- Deuxièmement, une mise au point sur la création de l'atmosphère littéraire dans les œuvres tirées d'adaptation. L'analyse du *Madame Bovary* de Minnelli (1949), montre ainsi qu'il existe une volonté de préserver la littérarité malgré l'approche économique qui oriente le choix des adaptations.
- Troisièmement, un regard sur la figure du scénariste et le statut du scénario qui, en tant qu'agent essentiel des rapports entre le cinéma et la littérature, est le premier instrument de la littérarité d'un film.
- Enfin, un bref aperçu de la réception critique des films adaptés de la littérature qui met en évidence une certaine défiance à l'égard du transfert médiatique des classiques de la littérature, qui pointe souvent un échec des intentions.

Pour conclure, J. Nacache précise que le classicisme hollywoodien n'est pas une donnée historique mais plutôt une construction critique dont l'adaptation littéraire est l'un des outils et qu'il reste à écrire l'histoire du souvenir des films sur les spectateurs.

Une autre conférence relève d'une approche historique, associée à une approche théorique : il s'agit de l'étude de Sylvain Dreyer, « **Le 'fait' en littérature et au cinéma chez les formalistes russes** », qui renvoie autant à une période historique précise et limitée qu'à une conception esthétique spécifique.

La « factographie », conceptualisée au sein d'un petit groupe de formalistes russes des années 1910-1920, qui se structure autour des revues *LEF* puis *Novy LEF*, envisage en effet un effacement de l'art au profit de la vie et celui de la fiction au profit du fait. D'un point de vue littéraire, cette conception suit deux grandes directions. La prose documentaire (essai, journalisme) représentée par exemple par Serge Tretiakov et la biographie romancée représentée par des écrivains-théoriciens comme Tynanov ou Ehrenbourg. La « factographie » est ainsi expérimentée à travers des textes relevant du montage et du collage (comme l'essai autobiographique de Chklovski, *La Troisième Fabrique*, publié en 1923) ou des fictions documentaires (comme l'épopée de l'industrie automobile, *Dix chevaux*, d'Ehrenbourg), proches du travail d'un Dos Passos ou d'un Döblin. Dreyer présente ensuite les limites du concept (sur le plan de son originalité, de sa pertinence, de son efficacité et de son opportunité) avant de s'intéresser à sa migration vers le cinéma.

Cette migration s'élabore dans la suite du « cinématisme » d'Eisenstein. Ossip Brik mène ainsi une réflexion sur les objectifs du cinéma renouvelés par la factographie qui consiste à trouver une nouvelle forme de montage. Chklovski, de son côté, refuse le pur documentaire, car selon lui le cinéma est un art de la narration. Il se positionne ainsi contre Vertov qui fait un cinéma sans intertitre, sans langage et contre Eisenstein et son cinéma sans intrigue. Il propose en 1927, dans *Le Nouveau Visage de l'art*, de porter attention aux faits au lieu de la construction et distingue un cinéma de la prose basé sur l'intrigue et un cinéma de la poésie, sans sujet ni intrigue ; le premier devant tendre vers le second comme dans la fin de *La Mère* (Poudovkine, 1926). En définitive, une transposition de la factographie de la littérature vers le cinéma semble plus ou moins impossible car un travail formel s'avère nécessaire. Une solution possible serait de promouvoir le fait dans la fiction comme dans *La Maison de la rue Troubnaia* (Barnet, 1928), qui mélange image documentaire et fiction.

L'exposé évoque ensuite comment ces théories arrivent en France à travers les travaux de Jean-Pierre Morel qui portent sur la réception française de la littérature formaliste et factuelle russe à la faveur de certaines politiques éditoriales chez Gallimard (collection « Les Jeunes Russes », fin des années 30), puis chez Maspero, Gérard Lebovici ou L'Âge d'homme (dans les années 60-70) ; et le retour récent du thème de la factographie à travers la vogue de la littérature, de la photographie, des festivals documentaires et de la présence des documentaristes dans les musées. Pour conclure, Dreyer explique que l'étude de la factographie est un chantier en cours et précise que le concept ne correspond pas à une mise à mort de l'art mais à un renouvellement, ce qui l'éloigne finalement du discours formaliste, et qu'en ce qui concerne le cinéma, l'approche factographique se limite à concevoir la fiction comme devant se nourrir de faits.

### *Approche théorique*

La communication de Mathias Lavin, « **Des gens qui 'parlent comme des livres', ou qu'est-ce qu'une parole littéraire au cinéma ?** », est d'ordre essentiellement théorique. Le chercheur tente en effet d'éclairer une double question : à quelle condition peut-on parler de parole littéraire au cinéma ? Comment considérer comme littéraire la parole au cinéma ?

La définition du « littéraire » est difficile. Selon Genette le « littéraire » renvoie à la dimension artistique du langage. Le littéraire au cinéma pose donc la question de la relation entre les arts, il met en évidence la relation polémique entre la littérature et le cinéma. La parole apparaît comme un élément hétérogène, comme un dangereux supplément par rapport à l'image. Jakobson appelle « littérarité » la dimension artistique d'un énoncé. Elle renvoie à la fonction poétique du langage qui se définit notamment par sa propriété intrinsèque d'ambiguïté. Au cinéma, une parole littéraire serait donc une parole qui serait poétique et porterait en elle une certaine ambiguïté. La parole littéraire dans les films serait alors du ressort d'un régime de littérarité conditionnelle (et non constitutif). Lavin étudie alors deux exemples à partir de textes (ou fragments de texte) appartenant à la littérature.

D'abord un cas de reprise : présence d'une parole littéraire (poétique et institutionnelle) sur un film entier, qui n'apparaît pas comme usuelle ou fonctionnelle et qui est centrée sur le message lui-même. *Othon* (1969) de Straub et Huillet, d'après la pièce de Corneille de 1664, propose d'un côté une naturalisation de la pièce classique et l'intègre à ce qui fait cinéma en déplaçant l'intrigue en extérieur. Ce qui renforce l'étrangeté de la langue en la rendant quasi inaudible (son synchrone, bruits de circulation, débit des comédiens amateurs et non

francophones). De l'autre, le film présente une profanation du texte en le dénaturant. À travers cette reproduction du texte littéraire reproduit tel quel mais rendu incompréhensible se lit la tension représentative de l'ambivalence du cinéma envers la dimension littéraire. Puis il étudie un autre cas qui s'appuie sur un effet de citation : la lecture/récitation du poème dans *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975) de Chantal Akerman qui met en évidence l'hétérogénéité des deux prises de parole par rapport aux activités prosaïques et aliénées (souvent muettes) du personnage principal. Cette hétérogénéité renvoie aux conceptions de Baudelaire et d'Adorno (et de l'école de Francfort en général) qui voient l'art comme protestation d'une vie réifiée. Le type de diction singulière que montre le film – mécanique, uniforme, cadencée –, le timbre de Delphine Seyrig et l'accent flamand du fils insistent sur le rôle de la voix. Ce qui est en jeu dans les deux films analysés, c'est la littérarité de la littérarité qui transparaît dans l'importance accordée à la voix.

Cette dramatisation apportée à la voix pour saisir et transmettre la littérarité se décline selon plusieurs modalités :

« La voix du texte » peut apparaître dans la voix *off* ou la voix *over* comme dans *Lettre d'une inconnue* (Ophuls, 1948, d'après S. Zweig). Ici la voix *off* pose la question du monologue intérieur et du modèle de la lecture. Toute perception d'un film se faisant par monologue intérieur, on remarque le pouvoir d'intimité que peut avoir la voix *off* (ce que Chion nomme la « voix-je »). On note ainsi la prégnance d'un modèle qui reste celui de la lecture. Une autre analyse est possible, celle que propose Rancière avec « la parole muette » qu'il théorise dans *Les Écarts du cinéma* : le règne de la littérature qui apparaît à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle se définirait par une « parole muette » qui s'élabore sur la toute-puissance du langage et l'abandon du lien entre le style et le sujet qui s'oppose à l'idéal de la parole en actes (procédant du régime représentatif de l'art). Cette conception pose deux questions : La parole au cinéma est-elle menacée de régression vers un modèle rhétorique, une forme de théâtralité désuète ? La parole muette est-elle active dans le cinéma même ? Il y a depuis le XIX<sup>e</sup> siècle ce qu'on pourrait appeler un cinématographisme de la littérature qui est hantée par une forme de visibilité. La parole muette viendrait de la logique de l'enchaînement des images, la fiction pouvant se définir comme un enchaînement d'actions. Chez Ophuls, on trouve dans l'utilisation de la voix une logique héritée de l'hypernarrativité aristotélicienne mais aussi une performance de la parole (venant d'ailleurs), une présence de la voix qui menace d'interrompre le flux narratif. On assiste alors à une opposition entre le flux narratif et le flux de parole, une logique de l'action qui affronte un déplacement de l'incarnation dans la voix.

Une autre modalité de la littérarité transmise par la voix est celle de « la présence de l'écrit dans la voix ». Dans *Pickpocket* (1959) de Bresson, on assiste à une contamination qui passe de l'écriture à la parole. Celle-ci s'incarne dans la forte présence de l'écrit matérialisé toujours associée à la voix du personnage de Michel ; dans la diction singulière qui s'oppose à l'art oratoire, à la théâtralité, et qui semble avoir pour modèle la lecture interiorisée du texte ; dans l'absence de rupture stylistique entre le *off* et le dialogué. Ici les personnages parlent comme un livre.

Une dernière modalité serait le « voir parler ». Au cinéma on se situe à la scission du parler et du voir. La question du temps accordé à la parole, la temporalité de la prise de parole est alors fondamentale. Dans *La Blessure* (2004) de Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval, on peut observer un long plan-séquence qui repose sur une forte abstraction lors de la

verbalisation d'un témoignage. On remarque la mise à l'écart de toute gestualité par l'utilisation du gros plan et de l'éclairage, un témoignage dans lequel la médiation de l'écriture est très assumée, une tension entre le voir et le parler qui apparaît dans le récit des événements dans le but de faire entendre une voix et se distingue de l'hypotypose. Nous sommes ici en présence de ce qu'on appelle l'adresse fondamentale.

En conclusion, la parole littéraire au cinéma est faite et désignée comme telle pour être entendue. C'est un ressort puissant qui puise son efficacité dans sa puissance d'écart. Elle se loge ainsi dans la scission entre la parole et le visible.

### *Études de cas*

Trois interventions traitent spécifiquement du phénomène de l'adaptation cinématographique d'un texte littéraire :

Dans « **Le choix du noir : Jacques Rivette et l'adaptation,** » Virginie Lauret met en évidence à travers l'étude de *Out 1* (1971) et de *Ne touchez pas à la hache* (2007) trois axes d'analyse.

1. Comment les films de Rivette puisent dans la « littérature noire » (et notamment *L'Histoire des Treize*, de Balzac) l'inspiration pour un cinéma qui présente des communautés de comploteurs et les lieux auxquels ils appartiennent.
2. Comment le dispositif de Rivette engage le spectateur à suivre un parcours de regard qui s'organise au travers du couple conceptuel voyeur/voyant.
3. Comment le cinéaste met au jour des moments de paralysie historique de la société.

La chercheuse veut ainsi montrer que chez Rivette la « littérature noire » romantique sert d'imagination (faculté d'entendement d'où naissent les images mentales) au niveau du tournage et du montage. Il ne s'agit pas d'adapter les romans de Balzac mais plutôt de se ressaisir des thèmes développés par l'écrivain afin de les réactualiser par le geste cinématographique. Dans *Out 1*, par exemple, la structuration de l'œuvre repose sur *L'Histoire des Treize* comme motif d'horizon d'attente. Le thème du complot est utilisé comme un récit concurrent (déceptif et illusoire) de la version officielle. Chez Balzac comme chez Rivette, c'est l'imaginaire produit par l'existence de la société secrète des Treize qui est traité, plus que les actes de cette société. Rivette voit dans Balzac (qu'il n'a pas lu) « la seule peinture réelle de notre temps (la France post-68) : des groupes désenchantés, sans unité ». Rivette développe également le motif du temps arrêté qui est une caractéristique du romantisme noir et du cinéma moderne selon Deleuze. Il installe un pacte avec le spectateur sur la longueur des plans-séquences qui aboutit à une conversion du regard. L'expérience physique de la durée, l'attente de l'événement créent un doute sur ce qu'on voit et s'apparentent à la conception paranoïaque du complot. Par exemple, le personnage de Colin Maillard passe de voyeur à voyant (paradoxal) quand il comprend qu'il n'y a rien à découvrir au cours de son enquête. La comédie sociale mise en scène et l'excès de références émaillent le dispositif interprétatif et l'analyse devient infinie.

*Ne touchez pas à la hache* apparaît, de son côté, comme une adaptation d'apparence très traditionnelle de *La Duchesse de Langeais*. On remarque que le style du film insiste sur le motif du regard qui pénètre des mondes clos (rideau, mouvements de caméra). Mais les décors, les costumes, les corps sont soumis au même mode de représentation mortifère qui

met en scène une certaine paralysie historique et sociale. La construction des lieux par le montage crée une perte de repères qui montre un moment d'aporie historique.

*L'Histoire des Treize* est ainsi traité comme une métaphore dans *Out 1* et comme une source dans *Ne touchez pas à la hache*.

L'exposé de Laurent Jullier, « **La correction du monde : Emma Bovary, un mauvais exemple dont on peut tirer de bons conseils** », s'intéresse quant à lui au traitement du roman de Flaubert dans plusieurs de ses adaptations et notamment celle de Minnelli qui peut se comprendre comme une démonstration à la fois mélioriste et néoformaliste.

Si on a crié à la trahison des intentions de Flaubert dans l'adaptation de *Madame Bovary* réalisée en 1949 par Vincente Minnelli, c'est parce que celles-ci, qui s'inspirent de la Préface de *Mademoiselle de Maupin* de Gautier, sont incompatible avec le système hollywoodien. Il faut selon le chercheur comprendre le parti-pris hollywoodien en prenant en compte l'inscription du « méliorisme » dans la philosophie américaine. Cette théorie qu'on trouve sous les plumes d'Emerson, de Thoreau ou de James qui s'inspire de la « *bildung* » allemande, se traduit par une volonté de rendre le monde meilleur. Le méliorisme se traduit dans le « Code » qui régit Hollywood en « il faut donner l'exemple » et Emma Bovary se comprend alors comme un modèle d'inconduite. Il faut également prendre en compte l'influence de la conception néoformaliste de l'art (la forme est dictée par la fonction) dans la culture américaine. L'adaptation de *Madame Bovary* est formellement dictée par sa fonction, c'est-à-dire : nous rendre meilleur. En cela c'est un film classique car sa forme s'accorde au fond et n'hésite pas à bousculer, malgré tout, les canons de l'époque (mais ce n'est pas un film académique, l'académisme se définissant par le respect des canons avant tout).

L'exposé se structure ensuite à travers plusieurs analyses de séquence qui vont nous permettre de comparer la version de Minnelli, la version mexicaine de Carlos Schlieper (1947) et celle de Chabrol (1991). On notera que la version mexicaine présente comme celle de Minnelli une mise en abîme du récit lors de la défense de l'œuvre par Flaubert en personne au cours de son procès. Dans la réalité, comme dans ces deux films, on remarquera que l'avocat de Flaubert plaide l'utilité du roman (conception mélioriste) suivant ainsi George Sand dans cette approche et s'éloignant de celle de Flaubert qui défend une vision « artiste » de son roman.

Les différentes analyses mettent ainsi entre autres en évidence, chez Minnelli, la volonté de nous mettre du côté d'Emma (ou du moins d'être avec elle) grâce à l'utilisation de plusieurs « *over the shoulder shot* ». La présence d'un plan flou, qui fait « tâche » dans la réalisation léchée peut s'interpréter comme une mise en évidence des bourdes d'Emma, et de nombreuses métaphores stylistiques sont au service d'une conception néoformaliste de la mise en scène. Chez Minnelli, nous sommes toujours avec ou du côté d'Emma. Chez Chabrol, nous sommes plus souvent du côté du narrateur, du côté de Flaubert. Chabrol place la mise en scène sous le signe de l'énonciateur, Minnelli la place sous le signe de l'empathie pour le personnage d'Emma.

Minnelli réalise ainsi son film comme un manuel de savoir-vivre dissuasif. Le personnage de Flaubert nous explique ainsi ce que l'on doit penser du film, il livre au spectateur un mode d'emploi pour faire de cette histoire une leçon édifiante.

L'intervention de Vincent Ferré, « **Écrire, peindre, filmer, jouer : Tolkien dans tous ses états** », s'intéresse, de son côté, aux adaptations cinématographiques de l'œuvre de J. R. R. Tolkien.

Après quelques mises au point sur l'auteur et son œuvre, Vincent Ferré rappelle que l'œuvre et le monde de Tolkien ont été rapidement mis en image grâce à plusieurs illustrateurs tels qu'Alan Lee, John Howe, Ted Nasmith, Cor Blok et même Tolkien lui-même. Cette iconographie varie de la représentation naïve et enfantine jusqu'aux canons de représentation de l'Heroic Fantasy.

D'un point de vue cinématographique, les romans de Tolkien ont longtemps été considérés comme inadaptables. L'auteur qui dans ses lettres montre qu'il visualisait avec une très grande clarté les paysages de la Terre du Milieu fait preuve d'une extrême pondération en ce qui concerne l'adaptation cinématographique de ses œuvres. En revanche, la puissante et large communauté de lecteurs attachée à son œuvre a toujours été frileuse à l'idée d'une adaptation. Il semble en effet difficile de transposer à l'écran un monde fictionnel si vaste et si riche, qui possède dans le texte même certaines qualités traditionnellement considérées comme « visuelles ».

Plusieurs tentatives ont cependant existé avant les films de Peter Jackson. En 1958, un scénario qui se caractérise par une approche simplificatrice et régressive est proposé par Forrest J. Ackerman, écrivain, scénariste et producteur spécialiste de science-fiction. Tolkien s'investit lui-même dans cette adaptation avant de bloquer le projet qui lui semble désastreux d'un point de vue narratif. En 1978, le cartooniste Bakshi réalise, d'après un scénario de Beagle et Conkling, un film d'animation combinant dessin animé et prises de vues réelles rotoscopées adapté du *Seigneur des Anneaux*. Le film présente plusieurs incohérences de scénario, des ajouts injustifiés et se distingue par un travail puéril sur les expressions.

En 2001, *La Communauté de l'Anneau* réalisé par Peter Jackson est la première vraie adaptation de la première partie de la trilogie romanesque. Il est considéré comme « un film de fan pour les fans ». Jackson travaille avec les illustrateurs canoniques des romans pour créer un univers réaliste proche du texte. Cette adaptation se caractérise par un souci de fidélité au texte notamment par le travail effectuée sur les différentes langues des différents peuples représentés et une relative fidélité aux dialogues. Le film rend également plus digeste, par l'utilisation d'un double prologue (1/ entrée dans l'univers du *Seigneur des Anneaux*, 2/ entrée dans l'histoire), le début du roman constitué d'éléments disparates (documents, mises au point historiques). Le jeu des acteurs donne également de l'épaisseur à certains personnages du roman. On note cependant des simplifications qui rendent plusieurs passages (comme la scène du cavalier noir, par exemple) anachroniques dans l'économie narrative. Le choix de la focalisation est également problématique : le livre suit le point de vue des Hobbits, le film celui d'Aragorn qui permet de mettre en évidence l'histoire amoureuse, peu présente dans le livre. Cette caractéristique induit une féminisation paradoxale du film par rapport au roman. La féminité apparaît en effet dans le film sous la forme d'un cliché, celui de la femme dans les films pour garçons. La représentation du mal est elle aussi adaptée sur le mode du déplacement simplifié : le film est manichéen alors que le roman s'articule sur la confrontation héros / monstres. Sauron, incarnation du mal, n'apparaît jamais dans le roman alors qu'il est représenté dans le film. Enfin, la dimension métaromanesque du livre (mises en abîme, références, clin d'œil, travail sur la chronologie des écrits et du récit qui relèvent

d'une forme de jeu littéraire érudit) est évacuée du film qui préfère travailler sur l'immersion dans la fiction.

En conclusion, le film, qui suit un rythme vidéoludique (promenade, bataille, trésor) et qui perd la faculté du livre à suggérer, pourrait trouver un débouché vers une adaptation plus proche de l'esprit du roman sous forme de jeu vidéo.

Enfin, une intervention s'intéresse à l'utilisation du texte littéraire dans le film. Il s'agit de celle d'Anne-Gaëlle Saliot. Dans « **Godard/Pialat lisant Musset : rêves et restes d'une théâtralité romantique** », la chercheuse se livre à une réflexion qui s'articule autour de l'influence du XIX<sup>e</sup> siècle sur le cinéma français (sujet d'un livre en cours de préparation). En guettant la résurgence des œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle dans le cinéma, elle se demande si Godard et Pialat ne sont pas les derniers romantiques. Les deux réalisateurs, et particulièrement Godard, multiplient en effet les références (artistiques et thématiques) au romantisme. Saliot cherche à étudier la manière dont est implicitement réactivée la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle dans le cinéma de Godard et Pialat chez qui elle traque les phénomènes de « survivance » (Warburg). Elle s'intéresse ici à l'utilisation de la pièce *On ne badine pas avec l'amour* chez les deux réalisateurs.

On retrouve chez Godard et Pialat la même affinité ontologique avec le lyrisme romantique et une appartenance commune à « l'école du désenchantement » dont parle Bénichou à propos de Musset. La pièce de Musset ouvre *À nos amours* (1983) de Pialat et est également utilisée dans *Une femme est une femme* (1961) de Godard. La figure de l'actrice et la théâtralité sont également à l'œuvre dans les films des deux réalisateurs qui vont servir de support à la communication : *À nos amours*, donc et *For Ever Mozart* (1996). La pièce de Musset présente un mélange des genres et des registres. Le lyrisme côtoie le comique qui progresse vers la tragédie. On y trouve donc un certain contraste de ton et d'atmosphère. On peut également y lire un affrontement entre la poésie du cœur et la prose du monde. Il s'agira donc de démontrer comment le romantisme contrarié à l'œuvre chez Godard et Pialat s'incarne dans la survivance cinématographique de la théâtralité romantique.

*À nos amours* illustre la célèbre formule « tout film moderne est la métaphore de son tournage » : le film montre finalement comment travailler avec une actrice débutante (Sandrine Bonnaire). Saliot analyse le début du film, où il est question de la pièce de Musset. On peut remarquer que Pialat illustre la pièce qui est un « proverbe » issu de la tradition mondaine. Le mal de vivre de Suzanne est le mal de vivre romantique. On note également un refus de la dramaturgie au profit d'une certaine théâtralité cinématographique, ce que Rémi Fontanel appelle « le cinéma de la scène ». Pialat travaille de manière directe avec le corps, ce qui crée un décentrement et un morcellement des êtres et de l'espace. Le film s'inscrit ainsi dans la question « comment filmer plusieurs corps à la fois ? ». L'espace y apparaît comme un espace de la théâtralité qui s'organise autour de la chorégraphie des gestes. Mais ce théâtre semble être celui de la cruauté (qui renvoie à Artaud et Rosset) qui pourrait être le fondement de l'esthétique de Pialat. Le romantisme, chez le réalisateur prend la forme d'un théâtre de guerre qui devient un théâtre de chair et *vice versa*.

*For Ever Mozart* est un film sur les événements politiques : « on ne badine pas avec l'amour à Sarajevo ». C'est une œuvre sonate dans laquelle se croisent deux fils narratifs : les acteurs au chômage en route pour Sarajevo et la figure de Vitalis, cinéaste vieillissant. Le théâtre est pris comme répertoire dans le film. On assiste ici encore à une théâtralité des



images et des gestes (cf. le « Gestus » de Deleuze). Mais les citations excessives de Musset en font une parole vide. Le film organise la rencontre violente et sale du théâtre romantique et du théâtre des opérations. L'analyse d'un extrait de la deuxième partie du film, « le boléro fatal », montre le texte du monde dit par une actrice de cinéma et propose une mise en scène de la théâtralité romantique au cinéma. La théâtralité cinématographique se définirait comme un mouvement du monde à l'être alors que le théâtre procède d'un mouvement contraire, de l'être au monde.

Les deux films présentent donc, selon des modalités différentes, une réflexion sur la théâtralité romantique au cinéma qui s'incarne dans le mal-être des personnages et dans un lyrisme violent qu'il convient de définir comme une émotion surgissante qui s'exprime dans l'épuisement et sans construction. Cette théâtralité romantique au cinéma interroge les chances et la possibilité du classique dans la modernité et réactualise l'invention romantique de l'esthétisme.

Si la variété des différentes interventions ne permet pas de dégager une problématique unique qui puisse permettre de penser la question de l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire d'une manière homogène et synthétique, on peut cependant observer que l'ensemble des études proposées est l'occasion de cartographier un vaste espace de recherches dans lequel peuvent s'épanouir, se confronter ou se rejoindre les diverses expressions du littéraire et du cinématographique.

Compte rendu rédigé par **Mathias Alaguillaume**, professeur de lettres et de cinéma, titulaire d'un master recherche d'études cinématographiques (« L'impératif du verbe - La mise en scène de la parole dans l'œuvre de Jean Eustache », 2017)