

DU LIVRE AU FILM

Eric Loyens

« *La vie d'une œuvre littéraire dans l'histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée* ». (JAUSS, H.R., 1988)¹

1. Introduction à la problématique

Qu'est-ce qu'une adaptation ? Comment l'aborder au cinéma ?

Les quatre films choisis, de construction différente, participent à la compréhension de notions de cinéma et éclairent, chacun à leur manière, différentes facettes de la littérature, de l'histoire, de la géographie, des sciences sociales et de la communication en général. Le travail de « passeur » de l'art cinématographique est de donner un nouveau souffle à la diffusion de films à l'école, patrimoine culturel européen s'il en est.

Le cinéma a pratiqué l'adaptation depuis ses débuts : scènes religieuses inspirées de la Bible, feuilletons et romans, tel le « **Faust** » de Méliès, pour citer un des premiers auteurs du cinéma primitif. Des auteurs tels que Labiche ou Feydeau ont été transposés à l'écran.² Marcel Pagnol et Sacha Guitry ont aussi apporté une contribution au cinéma de dialogue et à la dramaturgie. D'une manière générale, les adaptations filmiques puisent largement dans le corpus littéraire du XIX^e et du XX^e siècle, il en sera de même pour les exemples choisis dans notre archipel : Zola, Lampedusa, Roché,...

Travailler sur une adaptation d'œuvre littéraire au cinéma est un moyen d'orienter la réflexion des élèves sur les caractères propres de l'adaptation et ainsi de déborder de débats « un bon livre peut devenir un mauvais film et inversement », souvent plus ou moins stéréotypés (fidélité, trahison, appauvrissement). Il est possible, de cette façon, de faire prendre conscience à la classe qu'adapter un livre n'est pas seulement réécrire, c'est commuter vers un autre langage. L'adaptation cinématographique relève souvent de la création, de l'interprétation et non d'une restitution « fidèle à la lettre » étant donné que la production et la mise en scène n'obéissent pas aux mêmes règles que l'écrit.

Parmi les applications les plus citées dans la littérature pédagogique figurent en bonne place la construction du jugement et l'argumentation. Le travail sur la confrontation entre le roman et le film peut prendre appui sur l'incipit d'un roman³ en se basant sur les premières pages du scénario ou sur les premières séquences du film. Ce travail peut être envisagé avant d'étudier le caractère multiple du discours filmique, notamment au travers de ses formes de récit et de ses modes principaux de narration.

Parler au cinéma d'un discours multiple qui emprunte différents langages est une façon d'aborder ce que le spectateur perçoit, sélectionne, ordonne (sans parler de la bande son, objet d'un chapitre distinct) et est aussi une façon de remarquer la présentation de séquences descriptives, narratives, dialoguées qu'offre le récit littéraire. Il s'agit bien d'intégrer la dimension lecture, lecture de l'image, dans une approche raisonnée en travaillant en particulier sur les relations entre le langage écrit, oral et le langage visuel. Ceci afin de connaître et mettre en œuvre les outils d'analyse spécifiques à l'œuvre cinématographique, en

comprenant l'œuvre cinématographique comme une construction narrative, une production complexe et en acquérant les bases d'une culture cinématographique historique.

Un film est comme une histoire, chaque élément qui construit le film a une influence ou va influencer la façon de raconter cette histoire, mais aussi de la lire. On ne réalise pas un film en suivant mot à mot le texte d'un livre, on adapte celui-ci. Le réalisateur ou l'auteur du film, voire le scénariste, va faire passer, au moyen de plans, de séquences, un certain nombre d'idées, de pensées et d'émotions qu'il souhaite exposer au spectateur ou encore susciter chez lui. Un grand nombre de films sont issus de prises de position par rapport au texte original et nous montrent ce que le réalisateur en pense et ce qu'il en a compris. Par ailleurs, il faut savoir que parfois l'adaptation d'une œuvre littéraire doit se confronter à une logique de production. Prenons l'exemple du « **Seigneur des Anneaux** », dans lequel les descriptions de Hobbits, partie importante dans l'œuvre de Tolkien, sont complètement éclipsées au profit de l'action qui entraîne le spectateur de nœud en nœud. « *Le cinéma est industrie culturelle (...) beaucoup d'argent circule pour nourrir cette machine à fabriquer du rêve et des vedettes* », nous rappelle Lorraine Cadotte⁴, membre fondatrice du CREM (Centre de Ressources en Education aux Médias, Québec) ; mais elle ajoute aussi que celui-ci est un moyen d'expression pour les créateurs. On le voit, les enjeux économiques de rentabilité face aux dépenses énormes liées aux animations à affichage numérique et aux difficultés de tournage, imposent leur loi.

Une adaptation sera toujours une œuvre séparée du texte, pour la simple raison qu'une image n'est pas un texte et inversement. L'écrit au cinéma s'apparente au découpage technique (ce qui représente la phase finale du développement du scénario), autrement dit, le film divisé en plans.⁵ Pour s'en convaincre, il suffit de consulter le numéro du plan, sa dimension, la description de l'image, tout ce qui concerne la bande sonore (dialogue, musique et bruit) d'un scénario sur le tournage. Même si certains réalisateurs « improvisent » en cours de tournage, les écrits sont premiers.

Le cinéma ne consiste pas seulement à voir, mais à faire voir. Pour cela, non seulement la vision, mais le regard, la mémoire (il faut se rappeler ce que l'on vient de voir) l'image et ses composantes iconiques, l'imaginaire (ce que j'invente en regardant), le sens, la forme et le langage participent à la formation au cinéma. Apprendre à regarder, c'est apprendre à piloter son regard, à décider de ce que l'on regarde, et simultanément à explorer ce qui ne se donne pas spontanément à voir. Le travail sur des fragments consiste à passer d'une vision globale à une vision réfléchie sur un détail, tel que le regard de « **Macbeth** », le jeu de mime de Catherine dans « **Jules et Jim** », le parcours dans la bibliothèque du prince dans « **Le Guépard** », les positions des personnages dans le cadre de l'image de « **Germinal** ». Nous devons passer de l'état de fascination face à l'écran total à celui de l'observation de ce que nous ne voyons pas et qui est sous nos yeux. Il s'agit de se laisser impressionner, dans tous les sens du terme.

Nous ne pouvons nous empêcher d'évoquer l'importance du choix des acteurs, aussi bien dans « **Macbeth** » d'Orson Welles (lui-même), « **Jules et Jim** » (Jeanne Moreau) que dans « **Le Guépard** » (Burt Lancaster, Alain Delon, Claudia Cardinale) ou « **Germinal** » (Renaud, Depardieu, Miou-Miou). Ce choix, conscient de la part du réalisateur ou de la production, influence la perception du spectateur de l'adaptation du film à l'écran.

2. Identification des films choisis et des extraits significatifs

1. « **Macbeth** »
Orson Welles/William Shakespeare. 1948-1950.
2. « **Jules et Jim** »
François Truffaut/Henri-Pierre Roché. 1962.
3. « **Le Guépard** »
Visconti/Lampedusa. 1963.
4. « **Germinal** »
Berri/Zola. 1993.

3. Raisons de cette sélection

3.1. « *Macbeth* »

Le choix de débiter par « **Macbeth** » est d'ordre chronologique. Le film en noir et blanc est tourné aux Etats-Unis après le deuxième conflit mondial. En 1941, Welles a ouvert la voie au cinéma moderne avec « **Citizen Kane** ». Cependant, le film n'aura pas le succès commercial souhaité par la RKO.

En 1942, Orson Welles tourne « **The magnificent Ambersons** », mais il est déjà limité par la production dans ses choix créatifs. Le film suivant sera un désastre financier et ne verra même pas le jour : « **It's all true** » (inachevé). Suite à cet échec, Welles a des difficultés pour continuer à travailler à Hollywood. Néanmoins, il réalise « **Macbeth** » (1948) avec l'ambition de tourner avec un petit budget, suite aux déboires de son si gigantesque projet antérieur. Pour y parvenir, il a recours à l'utilisation de brumes pour cacher l'indigence des décors et il arrive ainsi à boucler son film avec peu de moyens.

3.2. « *Jules et Jim* »

Dès 1939, le jeune François Truffaut, passionné de lecture, fréquente aussi les cinémas. Grâce au critique de cinéma André Bazin, il est engagé à *Travail et Culture*. François Truffaut publie des articles pour les *Cahiers du Cinéma* et, en 1953, il réalise son premier court-métrage (« **Une visite** »). Il devient, en 1956, assistant du réalisateur Roberto Rossellini. L'année suivante, il réalise « **Les Mistons** ». En 1958, il tourne « **Les Quatre Cent Coups** », ouvrant la porte au mouvement de la Nouvelle Vague. Grand lecteur, Truffaut mettra en scène de nombreux romans : romans policier américains (« **Tirez sur le pianiste** », David Goodis, 1960), les romans de Henri-Pierre Roché (« **Jules et Jim** », 1962 et « **Les deux Anglaises et le continent** », 1971), et son film le plus grave et le plus profond, à savoir le roman de science-fiction *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1966). Ses références littéraires sont nombreuses. Il faut en citer au moins deux : Balzac et Léautaud.

3.3. « *Le Guépard* »

En 1942, Visconti adapte sous le titre d'« **Ossessione** » le roman de James Cain, « **Le facteur sonne toujours deux fois** ». On y lit les influences française et américaine qui ont marqué les cinéastes italiens de son époque, tel Rossellini. De 1945 à 1947, il met en scène une dizaine de pièces, également d'auteurs français ou américains (Anouilh, Sartre, Cocteau, Hemingway, Caldwell, Tennessee Williams).

En 1947, il réalise son deuxième long métrage, « **La terre tremble** », un documentaire social sur les pêcheurs, les mineurs et les paysans de Sicile décrivant un homme seul qui essaie de briser l'esclavage de la société capitaliste. Ce fut un échec public, alors que c'est sans doute le chef-d'œuvre du néo-réalisme. De retour au théâtre en 1948, il présente « **Comme il vous plaira** » de Shakespeare, avec des costumes de Salvador Dali. Pour son retour au cinéma en 1951, il réalise « **Bellissima** », dans lequel apparaît la star Anna Magnani. Il y explore la question du mariage et reste social. En 1955, il enchaîne des chefs-d'œuvre au théâtre (*La Locandiera* de Goldoni et *Les Trois Sœurs* de Tchekhov, entre autres) et des mises en scène lyriques (*La Vestale* de Spontini, *La Somnambule* de Bellini et *La Traviata* de Verdi avec Maria Callas).

Il réalise « **Senso** » en 1954, dans lequel on remarque l'atmosphère somptueuse du début du film et le choix d'utiliser le procédé de la *voix off* en situant le spectateur dans la conscience de l'héroïne. En 1963, c'est le succès avec « **Le Guépard** », pour lequel des pages d'analyse seraient nécessaires, adapté de l'unique roman du Prince de Lampedusa, Giuseppe Tomasi. Ce récit sur « *l'histoire d'un homme et la déchéance d'une société à travers la conscience qu'il en avait* » fait largement écho aux origines de Visconti, comme il le dira lui-même.⁶

Le cinéma est une des passions de Visconti, metteur en scène, interprète et musicien reconnu. « *Ce qui m'a conduit au cinéma, c'est le devoir de raconter des histoires d'hommes vivants : des hommes qui vivent parmi les choses et non pas les choses elles-mêmes* », dira-t-il dans une de ses nombreuses interviews.⁷

3.4. « *Germinal* »

Pour Claude Berri, adapter de grands romans n'est pas une valeur sûre. « *Quand j'ai commencé "Jean de Florette", on m'a traité de fou. Ce roman était peu connu dans l'œuvre de Pagnol et le film exigeait un coût important. Chaque film est un prototype et un challenge. Autant j'ai des goûts abstraits, très XX^e siècle en art, autant en cinéma, j'aime le classique et le populaire. En fait, au ciné, je suis très Musée d'Orsay ! J'aime les grandes œuvres, mais je ne me considère pas comme un romancier de cinéma. Je n'ai pas l'imagination d'un Zola ou d'un Pagnol. Alors, pourquoi se priver de livres magnifiquement cinématographiques ? Si Zola était encore parmi nous, il serait le plus grand scénariste vivant !* ».⁸

Claude Berri s'explique sur sa motivation à réaliser « **Germinal** » : « *J'ai commencé par faire des films autobiographiques comme "Le Vieil homme et l'enfant". J'ai longtemps cru que mon regard sur le monde devait s'exprimer à travers mon expérience personnelle. Aujourd'hui, je sais que je peux être moi-même en passant par le génie intemporel de Zola. Je veux faire entendre encore ce cri éternel que Zola a poussé il y a plus d'un siècle et qui doit résonner aussi fort aujourd'hui. C'est pour son message de liberté et d'amour, pour*

*l'annonce faite aux écrasés que le bonheur est possible, et qu'il est aussi leur affaire, mais également pour l'observation de la nature humaine qui rend cette œuvre si complexe, que je veux faire ce film ».*¹⁰

A propos du film, il nous dit : « *En ce qui concerne "**Germinal**", ce n'est pas une adaptation simplement pour dire que je prends un grand roman de la littérature et que j'en fais un film. Il y a des raisons profondes en moi qui ont fait que j'ai réalisé ce film. Ces raisons doivent être contenues dans le film et j'espère qu'elles y seront ».*¹¹

4. Approches de l'adaptation cinématographique

Chaque extrait choisi fait appel à une approche distincte de l'adaptation cinématographique. Le premier extrait, issu de « **Macbeth** » de Welles, concerne l'adaptation d'une œuvre de théâtre, les trois suivants s'attachent à des romans. L'extrait se compose cinématographiquement d'une seule séquence (Macbeth s'interroge sur sa destinée) ; nous l'avons privilégié en raison du travail effectué par un acteur-réalisateur sur la transposition d'un texte scénique vers une vision très personnalisée, notamment dans l'énoncé du texte, ou dans le choix des mouvements de caméra.

Dans le deuxième extrait, tiré de « **Jules et Jim** », notre choix s'est porté sur un supplément du récit introduit par Truffaut. La séquence choisie comporte plusieurs plans, dont des plans fixes, et nous permet d'introduire une particularité du langage cinématographique : l'image arrêtée. Ce qui nous intéresse ici, c'est l'apport complètement extérieur à l'histoire du roman par le réalisateur.

Dans le troisième extrait, tiré du « **Guépard** » de Visconti, nous nous intéresserons à la traduction de pages s'attachant à décrire le monologue intérieur du Prince, en images cinématographiques. Comment traduire en images la pensée d'un personnage de roman ? Cette séquence comporte de nombreux plans permettant de saisir l'importance du point de vue tel qu'il est perçu par le spectateur ainsi que celui du narrateur et des personnages de l'histoire du film.

Dans le dernier extrait, tiré de « **Germinal** », nous attirons l'attention sur la construction narrative et le discours tenu par Etienne Lantier face à la foule. Comment Claude Berri a-t-il retranscrit l'esprit du roman basé sur de longues descriptions comportant plusieurs pages, en une séquence filmique qui se révèle être plutôt du discours revendicatif ?

5. Typologie des genres littéraires et des adaptations cinématographiques

5.1. A propos de la littérature

Il est important pour mieux cerner l'adaptation cinématographique d'un récit, d'introduire une brève mise au point des différents genres littéraires tels que l'épopée, l'histoire, le roman, le lyrisme, l'éloquence, l'essai, le théâtre (comédie, tragédie).

Tous les films sélectionnés ne font pas appel à des chefs-d'œuvre de la littérature, « **Jules et Jim** » par exemple¹², mais participent d'une certaine manière à la mise en place

d'une taxonomie des genres littéraires. Notre choix s'est porté sur trois romans et une pièce de théâtre.

L'établissement d'une typologie peut se construire à partir des extraits. Il est intéressant de signaler que ces derniers présentent tous une connotation historique : guerres en Ecosse sous-entendues à travers « **Macbeth** », changements politiques en Italie racontés à travers une famille aristocratique dans « **Le Guépard** », grève dans les charbonnages et prise de conscience des luttes sociales au travers de « **Germinal** ».

5.2. Roman biographique, de voyage, d'épreuves, d'apprentissage

En abordant majoritairement le roman, il nous semble bon de rappeler le texte de référence de Michaël Bakhtine¹³, dans lequel il dresse une typologie. Celle-ci devient fort éclairante, en particulier quant aux rapports entre roman d'éducation et réalisme, lorsqu'il distingue :

- le roman de voyage, comme le roman picaresque, où le héros est un être simple qui n'évolue pas vraiment et l'espace un pur décor sans épaisseur, même si l'on se déplace beaucoup d'aventure en aventure.
- le roman d'épreuves, comme le roman de chevalerie du Moyen Age ou le roman baroque, dans lequel le héros gagne en densité psychologique, mais pour qui les épreuves successives ont surtout pour fonction de confirmer des qualités innées.
- le roman biographique, né au XVIII^e siècle (*Tom Jones* de Fielding par exemple). Plus réaliste, il s'inscrit dans un temps et une durée donnés.
- Le roman d'apprentissage à proprement parler, tel que défini par Marie-Hélène Prouteau dans son article « Le roman d'apprentissage » (L'école des lettres des lycées n°5 du 1^{er} décembre 1992). Un roman dans lequel : « un héros, en général masculin, encore jeune et inexpérimenté, va, à travers l'apprentissage de la vie, de la société et de lui-même, effectuer le difficile passage à l'âge adulte ; un itinéraire marqué par l'errance (déplacements du personnage entre sa ville natale et d'autres lieux) ; la nécessité pour lui de se positionner par rapport aux valeurs de son milieu d'origine et ce, de façon souvent conflictuelle ; le topo du passage de l'ignorance à la conscience ; la fonction centrale d'initiateurs expérimentés qui vont le guider sur sa voie personnelle ».¹⁴

Cette classification nous permet de placer nos ouvrages littéraires dans une des catégories ainsi définies. Le roman d'apprentissage pour « **Jules et Jim** » et « **Germinal** », où je place, pour ce dernier, l'action en différents points d'une zone géographique, réduite s'il en est, mais dans laquelle chaque espace est suffisamment significatif pour contenir toute une trame propice à divers événements, le carreau de la mine, son coron, les maisons bourgeoises et la forêt.

Ensuite, le roman biographique pour « **Le Guépard** ».

« **Macbeth** », bien qu'œuvre théâtrale, trouve sa place parmi ces récits, si on veut bien l'intégrer à une conception de l'histoire définie comme une succession de faits réels et imaginaires. Ces derniers sont analysables au moyen d'un schéma à cinq composants :

- premièrement, une situation initiale (rencontre avec les sorcières)
- deuxièmement, une perturbation (la prédiction)

- troisièmement, une action (les assassinats)
- quatrième, une sanction (le renversement de Macbeth)
- cinquièmement, le rétablissement d'un certain équilibre

Parmi ces romans, les distinctions : voyage, biographie, épreuves, apprentissages peuvent coexister dans chaque récit. La catégorisation n'est pas exhaustive et doit être relativisée, ce qui facilite le travail sur l'écriture cinématographique, le roman n'étant pas une fin en soi. « *Pour le scénariste, en l'occurrence, il va s'agir de prendre position pour tel ou tel aspect du récit en le favorisant ou en le privilégiant* », nous dit Garcia.¹⁵

5.3. A propos de l'adaptation : libre, l'analogie, l'« écranisation »

Alain Garcia¹⁶ insiste sur le moment où l'adaptateur va éprouver les pires difficultés pour convertir la temporalité romanesque libre, échappant à toute loi de concentration, en temporalité cinématographique, rassemblée, synthétique et arbitraire.

Pour lui, l'**illustration** représente l'archétype de l'adaptation passive. Elle est tributaire du temps du roman et du film et consiste à ramener l'ensemble de la narration à la longueur voulue tout en n'utilisant que des éléments figuratifs ou visuels du récit.

Et l'**amplification** correspond au moment où le scénariste qui adapte de façon négative par l'édulcoration et l'affadissement, adapte en amplifiant. L'amplification, dans ce cas, se rattacherait au domaine de la « boursouflure » ou de l'emphase.

5.3.1. Garcia parle d'**adaptation libre** quand le parti pris va s'effectuer à partir des composants suivants : « la situation », « le personnage » et « le thème ». Il distingue la **digression**, acte d'éloignement, lorsque le développement filmique s'éloigne du sujet initial traité par le romancier, et le **commentaire**, discours filmique de qualité, inspiré d'un fait romanesque qui ne l'est pas moins. Il avance des synonymes, tels qu'interprétation, exégèse¹⁷, voire parabase¹⁸.

Il emploie le terme de **transposition** quand la tâche du « transposeur » se résume à conserver le fond du roman, tout en essayant de rechercher des équivalences de sa forme. La notion de fidélité peut alors intervenir comme une valeur positive. Le problème ne se pose plus en termes de fidélité ou d'infidélité à la lettre ou à l'esprit, mais plutôt en termes de compréhension et de prise de confiance. L'adaptateur est un traducteur dont l'objectif est double : traduire fidèlement tout en créant librement. Ainsi, du roman au film, la transposition la plus fidèle doit-elle naître d'une double fidélité à la structure et au récit original, ce que d'aucuns entendent par la forme et le fond.

5.3.2. Garcia parle d'**analogie** « *quand un cinéaste parvient à se hisser au niveau du romancier dans un contexte bien entendu de grande littérature, lorsque ses qualités d'adaptateur ou de transposeur (en collaboration avec son scénariste, il va de soi) lui permettent de se rapprocher de l'œuvre initiale, parfois même de rivaliser de brio avec elle sur le plan de la fidélité à la lettre et à l'esprit. Le cinéaste peut alors réussir à produire une « œuvre double », au même niveau que l'originale. Mais c'est aussi plus qu'une transformation, une véritable métamorphose cinématographique d'une œuvre qui jusque là n'était que romanesque. (...) Dans le cas de cette approche spécifique qui n'est autre qu'une traduction filmique du roman, la littérature a tout à gagner et rien à perdre. Traduire une*

œuvre littéraire – de langue à langue – est un travail qui, indéniablement, va dans le sens de la littérature et de la culture ; il en est de même dans le cas d'une analogie qui est une traduction de langue à langage, mais qui possède les mêmes qualités esthétiques, culturelles ou idéologiques que sa devancière, devenant par là-même aussi indispensable qu'elle ». (GARCIA, p.250).

5.3.3. L' « écranisation ». L'analogie renvoyait au concept suivant : fidélité à la lettre et à l'esprit. L' « écranisation » va, paradoxalement, aller encore plus loin en utilisant le chemin inverse : fidélité à l'esprit et à la lettre. Ce changement dans l'ordre de mots revêt pour nous une importance cruciale dans la démarche de l'adaptateur. Ce n'est pas la lettre, le contenu qui l'intéresse au premier chef mais bel et bien l'esprit, le sens, le sentiment, le ton, le genre de l'œuvre originale. L' « écranisation » signifie simplement qu'il y a eu un acte unique en soi du point de vue de la création, une sorte de réincarnation, de seconde naissance.

Dans le choix de nos extraits, Luchino Visconti adapte le roman de Tomasi di Lampedusa (le roman, qui était un succès de librairie, avait été publié deux ans avant la réalisation du film¹⁹). En produisant un film assez fidèle du roman, Visconti fait-il preuve d'illustration ? En est-il de même pour François Truffaut ? Après la découverte du roman *Jules et Jim*, en 1955, il rencontre Henri-Pierre Roché²⁰. A la suite de sa rencontre avec le romancier, Truffaut adaptera ce roman en 1962, ainsi que *Deux Anglaises et le continent* en 1971. Claude Berri, de son côté, en présentant *Germinal*, qui est un classique de la littérature française et qui a déjà été adapté plusieurs fois, réalise-t-il une adaptation libre ? Le « **Macbeth** » de Welles, œuvre théâtrale, a été adapté au cinéma notamment par Akira Kurosawa²¹, « **Le Château de l'Araignée** » (1957), et par Roman Polanski, « **La tragédie de Macbeth** » (1971), sont-ils des films simplement adaptés ? Nous espérons que le travail d'analyse vous permettra d'apporter une ou plusieurs réponses argumentées.

6. Présentation et analyse des extraits

6.1. « Macbeth », Orson Welles/William Shakespeare, 1948-1950

C'est en 1936, à l'âge de 21 ans qu'Orson Welles se frotta pour la première fois à la mise en scène de *Macbeth* sur les planches. Il fut appelé par John Houseman, alors à la tête du FTP (Federal Theater Project)²² à New York.

C'est ainsi que le réalisateur de « **Citizen Kane** » débuta sa formidable entreprise de captation et d'interprétation de l'œuvre shakespearienne qui aboutit dans l'univers du cinéma à la mise en œuvre de trois films éblouissants par leur singularité narrative, leur intensité émotionnelle et leur maîtrise formelle : « **Macbeth** » (1948), « **Othello** » (1952), « **Falstaff** » (1966).

6.1.1 Identification du fragment et localisation

- Fragment 1 : Macbeth face à son destin (durée : 2')



6.1.2. Contenu du fragment

Macbeth commande l'assassinat de Banquo, obstacle à sa prise de pouvoir, mais son fantôme vient s'asseoir au banquet organisé dans le château. Macbeth, après un moment d'empressement aveugle, quitte la salle pour se retrouver face à son destin... (« **Macbeth** », Acte IV, Scène première).

6.1.3. A propos de la version de Welles et du personnage du roi

En considérant que la pièce *Macbeth* est la vision la plus mûre et la plus profonde du Mal chez Shakespeare²³, il est intéressant de souligner l'interprétation des personnages dans l'œuvre de Welles. Les acteurs sont des comédiens de théâtre avec lesquels Orson Welles collabore souvent, et les scènes de « **Macbeth** » ont été répétées de nombreuses fois avant le tournage. Lors d'une interview²⁴ réalisée par André Bazin, Charles Bitsch et Jean Domarchi, Welles explique sa conception de l'adaptation à l'écran de personnages « antipathiques » : « *Il est toujours possible d'éprouver de la sympathie pour une crapule, car la sympathie est chose humaine* ». ²⁵

A propos de « **Macbeth** », il précise : « *... Dans le vieux théâtre français classique, il y avait toujours les acteurs qui jouaient les Rois et ceux qui ne les jouaient pas Je suis de ceux qui jouent les Rois. Il le faut, à cause de ma personnalité. Donc, naturellement je joue le rôle de chefs, de gens qui ont une ampleur extraordinaire : je dois toujours être bigger than life, plus grand que nature* ». ²⁶

Les décors de « **Macbeth** », de carton pâte et de goudron, ont aussi leur importance. Sans eux, le film n'aurait pas cette allure lugubre à la limite de la caverne première de Platon.

6.1.4. Raison de la sélection

Les éléments sélectionnés renvoient à une lecture qualifiée d'écranisation par Alain Garcia : *fidélité à l'esprit et à la lettre*. D'un point de vue cinématographique, la profondeur de l'image, l'évolution de la grosseur du visage dans le plan, le travail sur l'intonation, la lumière, l'observation du trajet suivi par le regard qui se termine face caméra (fin de la séquence), sont des éléments exploitables dans la perspective adoptée dans cet archipel. Je souligne aussi l'interprétation d'Orson Welles, et la sobriété des effets. Impressions étayées par les commentaires d'Orson Welles, situés en fin de chapitre, dans lesquels il nous livre son avis sur les personnages qu'il interprète à l'écran. Ce sont des rôles de « *salauds* ». La libre interprétation du texte complexe de Shakespeare, l'omission de personnages, la distribution du dialogue recomposé et le choix des paroles signifiantes sont des points sur lesquels notre attention s'est portée.

6.1.5. Extrait du texte de la pièce

p.p. 193-209, GF-Flammarion, édition bilingue, 1993.

La pièce comporte cinq actes.

Nous sommes dans l'acte 4, scène 1.

Le lieu est une caverne, on entend gronder le tonnerre, apparition de trois sorcières, de Macbeth et de Hécate et Lennox.

« Tonnerre,
Première Apparition, une tête armée. »

MACBETH Dis, pouvoir inconnu
SORCIÈRE 1 Il connaît tes pensées :
Ecoute ses paroles, toi ne parle pas.
APPARITION 1 Macbeth! Macbeth! Macbeth! de Macduff
te méfier,
Crains le sire de Fife.
Et renvoie-moi. Assez.

« L'Apparition "descend" ».

MACBETH Qui que tu sois, pour ton avis,
merci.
Tu as touché ma crainte au point précis.
Un mot encore –
SORCIÈRE 1 Il ne reçoit pas d'ordres. En
voici un autre. Plus puissant que le premier.

« tonnerre. Deuxième Apparition, un enfant sanglant »

APPARITION 2 Macbeth! Macbeth! Macbeth!
MACBETH Si j'avais trois oreilles, pour
mieux t'écouter.
APPARITION 2 Sois sanguinaire hardi : et ris jusqu'au
mépris
De la force de l'homme ; aucun né d'une femme
Ne pourra atteindre Macbeth.

« L'apparition descend. »

MACBETH Alors vis donc, Macduff : qu'ai-
je à craindre de toi?
Pourtant je veux une assurance double sûre,
Un gage sur le destin - tu ne vivras pas:
Afin de pouvoir dire à la crainte au coeur pâle
Qu'elle ment, et dormir en dépit du tonnerre.

« troisième apparition; un enfant couronné, avec un arbre dans la
main. »

Qu'est ceci
Qui monte comme un rejeton de roi
Et porte à son front de bébé le cercle
Et le rameau de souveraineté?
TOUTES LES TROIS Entends, ne parle pas.
APPARITION 3 Sois substance-de-lion, fier, ne te soucie
pas
De qui s'agite et s'insurge, où sont les conspirateurs;
Macbeth ne sera pas vaincu jusqu'à tant que
La grande forêt de Birnam vers le sommet de Dunsinane
Ne s'avance contre lui.

« L'apparition descend. »

MACBETH Et jamais cela ne sera; Qui peut
lever une forêt? ordonner à un arbre
D'arracher ses racines nouées à la terre?
Douce prédictions, bien. Toi, mort rebelle,
Ne ressurgis jamais avant que n'ait bougé
La forêt de Birnam, et nous puissant Macbeth
Vivrons le bail de la nature en rendant souffle
D'accord avec le temps et loi mortelle. Mais mon cœur
Brûle de savoir une chose, et dites-moi, si votre art
Peut révéler autant : les enfants de Banquo
Régneront-ils sur ce royaume?
TOUTES LES TROIS Ne cherche pas à le savoir.
MACBETH Je dois être satisfait! si vous
refusez cette chose,
Qu'éternelle malédiction soit sur vous. Dites-moi.

« ... »

« Entre Lennox. »

LENNOX Que veut Votre Grâce ?
MACBETH Avez-vous vu les soeurs
Fatales?
LENNOX Non, seigneur.
MACBETH Ont-elles passé près de vous?
LENNOX En vérité non, monseigneur.
MACBETH Soir pourri l'air qu'elles
chevauchent !
Et damnés ceux qui croient en elles !
J'ai entendu le galop d'un cheval. Qui passait là ?

LENNOX Deux ou trois, monseigneur, apportant la nouvelle
 Macduff a fui en Angleterre.
 MACBETH Fui en Angleterre!
 LENNOX Hé oui, mon bon seigneur.
 MACBETH Temps, tu as prévenu mes terribles exploits:
 Le fugitif dessein n'est jamais bien touché
 Tant que l'action ne marche avec. Dorénavant
 Les premiers fruits de mon coeur ce seront
 Premiers fruits de ma main. Et à l'instant

Couronnant pensée en action,
 Que soit pensé et soit fait:
 Par surprise je prends le château de Macduff,
 Je mets la main sur Fife, et je livre à l'épée
 Sa femme, ses bébés, toute âme infortunée
 Qui le suit dans sa lignée. Et non vantardise de fou:
 J'agirai bien avant que soit froid le projet.
 Mais assez de soupirs. - Où sont ces gentilshommes ?
 Menez-moi où ils sont..
 « Ils sortent. »

6.1.6. Extrait du texte sous-titré du film, version DVD

Fondu enchaîné au sortir de la salle du château qui conduit vers la lande, la caméra s'élève au-dessus de Macbeth, éclairés suivis d'un fondu au noir. Au plan suivant apparaît, comme un petit point, le visage éclairé de Macbeth, plus ou moins au centre de l'image, sur fond noir.

Dialogue :

SORCIERES Macbeth – Macbeth ! Garde –
 toi de Macduff

SORCIERES Garde-toi de Macduff ! Garde-
 toi de Macduff !

MACBETH Il a fui l'Angleterre ; mais je
 l'attendrai, je livrerai à l'épée sa femme, ses enfants, tous les
 infortunés qui continuent sa race. Pas de vantardise de fou
 j'agirai avant que le projet soit froid

MACBETH Je prendrai une double
 assurance, un gage sur le destin. Tu ne vivras pas, je démentirai
 la peur blême et dormirai malgré le tonnerre.

SORCIERES Macbeth, Sois sanguinaire,
 hardi, résolu, nargue le pouvoir de l'homme, car nul être né
 d'une femme ne pourra nuire à Macbeth.
 Macbeth ne sera pas vaincu tant que le grand bois de Birnam
 jusqu'à la colline de Dunsinane ne marchera pas contre lui !

SORCIERES Macbeth ne sera pas vaincu,
 jusqu'à ce que le bois de Birnam arrive à Dunsinane.

MACBETH Cela ne sera jamais. Qui peut
 lever une forêt, sommer l'arbre d'arracher ses racines. Vis donc
 Macduff, qu'ai-je à craindre de toi ?

MACBETH Douces prédictions ! Bien ! Rébellion, ne
 lève pas la tête avant que Birnam ne bouge, et notre tout puissant
 Macbeth vivra le bail de la nature, rendra son souffle au temps et
 à l'usage mortel. Quoi ? Est ce ainsi ?

SORCIERES Oui, seigneur, tout cela est
 ainsi.

6.1.7. Analyse sur la base du thème

Nous avons choisi cet extrait en raison d'une caractéristique particulière de l'adaptation. L'auteur décide de supprimer des personnages (Hécate, l'Enfant couronné, l'Enfant sanglant, Lennox) et de composer une version personnelle de l'œuvre.

Les principales caractéristiques cinématographiques de l'extrait sont d'une part, l'utilisation de la profondeur de champ, de la perspective plongeante et de l'absence de décor et d'autre part, de la bande sonore qui permet de faire allusion aux indications scéniques de la pièce.

En outre, le texte du dialogue est complètement remanié (inversion chronologique, extraits choisis), ce qui laisse le spectateur loin de la fidélité à l'œuvre originale.

La mise en scène de l'acte IV se déroule en une seule séquence et débute par une vue en plongée plaçant Macbeth au plus profond de l'image. Orson Welles (en tant que réalisateur), isole le visage dans une masse sombre, le visage éclairé par des éclairs. Isolé dans ce cadre, le visage et, plus particulièrement, son expression retiennent toute l'attention du spectateur. La lente remontée (mais s'agit-il bien d'une remontée plutôt que d'une descente ?)

nous permet de tracer une spirale lente dans le cadre pour aboutir à une image forte : la face de Macbeth. Un plan rapproché à la limite du gros plan permet à Orson Welles (le comédien) de faire face à la caméra²⁷ et ainsi d'interpeller le spectateur en s'interrogeant sur son destin (... *Quoi ? Est-ce ainsi ?*). Cette vision n'appartient qu'au cinéma, pas au théâtre.

Le dialogue est réduit à sa portion congrue, quelques phrases-clé, empruntées au texte original. L'absence d'apparition, remplacée par des voix hors-champ et le choix de la redondance (la répétition de la malédiction – *De Macduff te méfier !*) expriment à eux seuls les éléments-clé du passage de la pièce, et permettent à Welles d'extraire l'essence du texte. Nous sommes en présence d'une véritable transposition de l'œuvre.

*« Adapter, c'est mettre en scène et donc se trouver confronté à la nécessité de réduire le nombre de personnages. Ceci est dû à la différence de durée entre le récit scriptural et le récit cinématographique. L'apparition de tout personnage, de tout corps, à l'écran produit sur le spectateur un effet d'un tout autre ordre que dans l'imagination d'un lecteur. Chaque apparition (monstration) d'un nouveau personnage dans le récit filmique permet une identification allant jusqu'à l'incarnation (« je » suis le héros) réduisant le champ de l'imagination mais aussi tournant parfois à la mythification ».*²⁸ (Les médias créateurs de mythes, COMAN, M. 2003)²⁹

6.1.8. Le corps à l'écran, l'effet d'incarnation du personnage littéraire

On associe souvent un homme à son visage. Dans l'extrait, montrer le visage de Macbeth dans le fond de l'image jusqu'à ce qu'il occupe la partie centrale reflète la volonté du réalisateur de concentrer tout un discours dans la seule vision du visage.

Le visage est perçu comme la concentration dynamique d'un tout³⁰. *« C'est la partie du corps qui possède le plus la propriété d'unification, au point qu'une modification de détail minimale y produit la modification maximale de l'impression d'ensemble »*³¹. Sa très grande dextérité à pouvoir mobiliser à sa surface des micro-mouvements ouvre la voie à l'expression d'une intériorité bouillonnante, capable d'être enregistrée, isolée, par le cinéma. *« Parce que l'expression du visage est tout sauf un parcours de pose en pose, elle est la mobilité même »*³², nous avertit Jacques Aumont.

6.1.9. Le regard, pièce-maîtresse de la construction de tout film

Qu'en est-il du visage de Macbeth ? Le visage serait la concentration dynamique d'un tout et toute modification, fut-elle minime, y produit la modification maximale. Le cinéma, par l'utilisation du gros plan, parvient à capter chaque petite modification du visage qui traduit l'intériorité du personnage.

A ce stade de l'analyse, il est nécessaire de se rappeler une évidence : le spectateur qui se trouve dans les conditions habituelles de vision en salle est seul. Et ceci en dépit du fait qu'il fait partie d'un groupe de spectateurs. Il est une personne individuelle s'identifiant à l'œil de la caméra qui stipule sa propre imagination.

Dans cet extrait, Macbeth apparaît seul et néanmoins le spectateur saisit l'essentiel de la scène première de l'acte. Interrogeons-nous sur la présence à l'écran du personnage de Macbeth. Ce que nous voyons est bien la monstration d'un corps (Orson Welles). Toute apparition d'un corps à l'écran produit un effet d'incarnation d'un tout autre ordre qu'en

littérature³³. Ce corps à l'écran agit bien plus qu'il ne pense, sa pensée s'exprime par les gestes, les mots, les expressions ou les faits (la gifle dans « **Jules et Jim** », allumer un cigare dans « **Le Guépard** »,...). L'apparition du corps d'un acteur dans le rôle qu'il occupe dans le récit prend souvent une dimension beaucoup plus vaste, métaphysique, qui peut, dans certains films, tendre à l'universel (peut-on imaginer John Wayne autrement qu'en cow-boy ? Kane autrement que Welles dans « **Citizen Kane** »?). Comment parvient-on, au cinéma, à construire cette dimension ?

C'est au travers du cadre de l'écran (envisagé comme découpe), de la lumière et principalement du montage, que le corps trouve son expression la plus identifiable dans l'esprit du spectateur. A l'écran, les gestes utilisent toute une série de stratagèmes. Gestes amples ou bien précis, ceux-ci traduisent une variété d'impressions imprégnées du conscient et de l'inconscient du spectateur. Chaque impression ressentie se traduit souvent par une image assimilable à une représentation connue du spectateur.

L'étude du trajet du regard de Macbeth dans le fragment permet de souligner l'importance de la directivité de lecture de l'image dans le cadre. En premier lieu, le regard est tourné vers le bas puis vers le haut, pour se terminer frontalement vers nous, spectateurs. Son tracé directionnel a parcouru, presque dans tous les sens, les limites du cadre. Ce regard nous a conduits vers le hors-cadre, c'est-à-dire qu'il a cherché, en vain, à apercevoir les sorcières que l'on ne voit pas mais que l'on entend.

Les représentations convoquent une série d'autres images qui appartiennent au vécu ou aux souvenirs d'autres films chez le spectateur. La relation créée à partir de ces représentations, que nous entretenons avec le personnage, déplace le spectateur constamment de l'intériorité du personnage vers son extériorité qui, sans qu'on le veuille, nous place dans une position de voyeur. Le corps dominé par l'œil de la caméra est réduit à un point, nous plaçant en position supérieure. Comme point dans l'image il signifie peu, mais nous comprenons que Macbeth est sous l'emprise d'éléments qu'il interroge pour se conforter dans sa détermination à vivre dans le mal. Le début du plan appelle l'extériorité, nous sommes en position dominante en raison du point de vue choisi et le gros plan final au moment où le visage est face caméra, l'intériorité. Macbeth nous interpelle en questionnant le spectateur aussi (« *Est-ce ainsi ?* »).

Le cadre de l'écran et la durée de ce plan concourent à cette prise de position du regardant (pourquoi Welles choisit-il de réaliser un seul plan plutôt que différents plans pour présenter le discours de Shakespeare à ce moment de l'histoire ?).

6.1.10. L'importance du choix de l'acteur, de son jeu et de l'aura perçue par le spectateur

L'adaptation ne peut être abordée sans souligner l'importance de la puissance d'évocation qui transite par l'apparition du corps en mouvement, de visages, de mains, de regards « figures », confirme Jean-Luc Godard³⁴, nous renvoyant à d'autres images de notre propre culture visuelle et audiovisuelle. La connaissance de l'œuvre écrite nous renvoie aux interprétations des réalisateurs. Orson Welles nous communique sa vision de ce que Shakespeare comprenait de son temps et de ses contemporains.

« Shakespeare avait une grande passion pour les rois, plus que pour les aristocrates. Je crois qu'il fut assez désappointé par les aristocrates élizabéthains, mais l'idée du trône et du roi est une chose qui court à travers tout Shakespeare. J'ai toujours répété aux acteurs

*américains que nous ne pourrions jamais avoir un grand théâtre shakespearien en Amérique, parce qu'il est impossible de faire comprendre à un groupe d'acteurs américains ce que Shakespeare entendait par "roi" : ils croient qu'il s'agit d'un bonhomme qui, un jour, se met à porter une couronne et s'assoit sur un trône, qui est un brave type, un salaud, une grande perche, un petit avorton : et il est le "roi". Ils ne comprennent pas que pour Shakespeare, plus que pour aucun autre écrivain, un roi occupait une position particulièrement tragique et extraordinaire. La couronne, c'était vraiment une de ses obsessions ».*³⁵

La part d'interprétation que Welles met dans ses films s'imagine dans ses extraits d'interview :

*« C'est ma personnalité qui en est responsable, non mes intentions. Car c'est très grave pour un artiste, un créateur, d'être aussi un auteur : il risque fort d'être mal compris. Parce qu'entre ce que je dis et ce que vous entendez, il y a ma personnalité, et une grande partie de mystère, de la confusion, de l'intérêt, de tout ce qu'on peut trouver dans le personnage que je joue, vient de ma personnalité et pas de ce que je dis ».*³⁶

*« Aucun acteur ne peut interpréter que lui-même. Et ainsi dans tous ces personnages, arrive chaque fois Orson Welles. A propos de "Macbeth" : "C'est un homme détestable jusqu'à ce qu'il devienne roi, et une fois couronné, il est fichu, mais dès qu'il est fichu, il devient un grand homme. Jusque-là, il est victime de sa femme et de son ambition, et l'ambition est une chose détestable, une faiblesse : tous ceux qui sont victimes de l'ambition sont, d'une manière ou d'une autre, des faibles. (...) Lorsqu'il a fait de Macbeth (Shakespeare) un roi, nous ne sommes qu'au milieu du troisième acte : il reste deux actes et demi où Shakespeare peut enfin respirer et dire : j'en ai tout de même fini avec cette damnée ambition, maintenant je peux me mettre à parler d'un grand homme, qui sait apprécier le bon vin" ».*³⁷

6.2. « Jules et Jim », François Truffaut/Pierre Roché, 1961

6.2.1. A propos de la « Nouvelle Vague »³⁸

Le terme est utilisé pour la première fois sous la plume de Françoise Giroud, dans *L'Express* du 3 octobre 1957, et repris par Philippe Billard qui applique l'expression au cinéma³⁹.

Truffaut, avant de passer à la réalisation, est critique de cinéma dans la revue *Arts et ensuite aux Cahiers du Cinéma*. Il y défend l'idée qu'il existe deux catégories de réalisateurs et qu'il est impossible d'apprécier à la fois des cinéastes de la tradition de qualité et des cinéastes qu'il nomme cinéastes-auteurs.

Pour distinguer ces deux catégories, il s'appuie sur le constat suivant : il existe d'une part, les cinéastes de la tradition qui développent une toute-puissance des auteurs vis-à-vis des personnes (*les protagonistes sont considérés comme des pantins manipulés par le cinéaste*), et de l'autre, des auteurs qui écrivent souvent leurs dialogues et qui inventent parfois les histoires qu'ils mettent en scène.

Il dénonce aussi les standards adoptés pour certaines réalisations, comme le choix d'une star internationale ou d'un romancier du XIXe siècle (dont l'œuvre est un réservoir de scénarios). Et ceci surtout dans le cinéma français dit d'inspiration littéraire.

Dès 1954, la politique des auteurs s'inscrit autour de l'aphorisme de Giraudoux : « *Il n'y a pas d'œuvres, il n'y a que des auteurs* ». Et Truffaut d'affirmer qu'un film raté d'un auteur sera toujours plus intéressant qu'un film apparemment réussi d'un réalisateur de tradition de qualité.

Cette politique, en considérant comme secondaire le niveau scénaristique au profit de la mise en scène définie comme regard de l'auteur, nie paradoxalement le caractère collectif du processus cinématographique. Ce qui caractérise cette position est la compétence analytique (vision multiple des films) et le refus vigilant de réduire le cinéma à ce qu'il exprime, dit Bazin en soulignant qu'un film doit être apprécié à partir des éléments formels qu'il mobilise, de la matière du signifiant, et non à partir de son projet thématique et moins encore des intentions de l'auteur.

On retient que la Nouvelle Vague, et Truffaut en particulier, s'est affranchie des contraintes du vedettariat (excepté dans « **Jules et Jim** », où il a choisi Jeanne Moreau) et des adaptations jugées trop littéraires, en tournant rapidement, économiquement, en lumière naturelle. Truffaut défend la notion de cinéaste-auteur qui est à la fois réalisateur, scénariste, indépendant du milieu, choisissant son équipe, ses acteurs, ses décors et la musique, en fonction de critères esthétiques et moraux personnels.

« **Jules et Jim** » ne connaît qu'un succès modéré lors de sa sortie, le 24 janvier 1962. Interdit aux moins de dix-huit ans en France et momentanément interdit en Italie, il réussit, notamment au prix d'une campagne promotionnelle, à assurer la place qu'il mérite au box-office.

6.2.2. Identification du fragment et localisation

- **Fragment : Voyage à la côte d'Azur (durée : 3'57")**
Cette scène survient au tiers du film. Plans 182 et 183 des 644 plans que compte le film.

6.2.3. Contextualisation dans l'œuvre

Extrait choisi.

Le trio, formé de Jules, Jim et Catherine, en voyage impromptu à la côte d'Azur, vient de passer l'après-midi à la plage et se retrouve sur la terrasse de la maison en fin de journée.

6.2.4. Contenu et découpage

Fond sonore : chant d'oiseau nocturne.

Plan 182 : plan rapproché, plongeant sur une table ronde de jardin où les deux hommes amorcés main/bras, Jim à gauche, Jules à droite, jouent aux dominos. Voix de Catherine en hors-champ : « *A quinze ans, j'étais amoureuse de Napoléon. Je rêvais que je le rencontrais dans un ascenseur. Il me faisait un enfant* ».

Panoramique ascendant saisissant Catherine, assise presque de face sur un banc, contre le mur de la maison, en plan moyen et manipulant (un petit buste de Napoléon ?) entre ses doigts. Les deux hommes, amorcés en plan rapproché de $\frac{3}{4}$ facial en vic-à-vis ne semblent pas l'écouter.

Catherine : « *Et je ne le revoyais jamais. Pauvre Napoléon !* »

Travelling arrière, légèrement panoramique à droite, recadrant les deux hommes en plan amorce, au premier plan.



Catherine continue à soliloquer sur son banc, passant du coq à l'âne, soit de Napoléon à Dieu le père, tandis que ses auditeurs sont surtout absorbés par leur jeu : « *On m'avait appris, petite fille, Notre père qui êtes aux cieux et moi j'avais compris qui quêtes aux cieux. J'avais imaginé mon père déguisé en bedeau barbu faisant la quête devant le Paradis...* (Elle s'interrompt, s'adresse franchement aux deux autres, d'un ton irrité)... *En principe, je viens de raconter une chose drôle. En tout cas amusante... Vous pourriez – je ne sais pas moi – sourire... ! Oh ! la ! la ! la ! la !* ».

Elle dépose le petit buste qu'elle tenait entre les doigts sur le banc, à côté d'elle, et se frotte le dos.

Catherine : « *Est-ce que quelqu'un, ici, accepterait de me gratter le dos ?* ». Jules, sans quitter ses dominos des yeux : « *Gratte-toi, le ciel te grattera !* ». Catherine se lève dans un panoramique ascendant et latéral droit léger pour s'approcher de Jules.

Catherine : « *Quoi ?* (comme Jules répète sa phrase en la regardant, elle lui fiche une gifle) *Tiens !* ».

Plan 183 : plan rapproché, poitrine, légèrement plongeant de $\frac{3}{4}$ facial droite/gauche de Jules qui lève des yeux étonnés vers Catherine dans le hors-champ gauche.

Il éclate de rire.

Panoramique latéral gauche très rapide, créant un flou, pour saisir Jim en plan rapproché, poitrine serré de $\frac{3}{4}$ facial inverse, qui rit de la chose. Panoramique latéral droit rapide, pour saisir Catherine en plan rapproché, plan de $\frac{3}{4}$ facial, vers les deux hommes en hors-champ inférieur droit.

Catherine : « *Avant de vous connaître, tous les deux, je ne riais jamais. Je faisais des têtes comme ça* ». Elle se fige et prend un air grave en observant le hors-champ inférieur. Rire de Jim en hors-champ gauche qui motive un regard noir de Catherine. Dans l'esprit d'imitation de son air d'antan – elle prend un autre air figé, en regardant le hors-champ supérieur.

Catherine : « *Mais c'est fini ! Plus jamais ça !* (elle regarde ses deux auditeurs en hors-champ)... *Maintenant, c'est comme ça !* (elle fait un sourire qui n'attend que de s'épanouir en éclat de rire).

Vent léger qui fait voler les cheveux de Catherine. Elle rit à gorge déployée en regardant de côté et d'autre l'effet de son rire sur ses deux amis.

Figement de l'image une seconde, puis reprise du défilement normal qui prolonge le rire. Légère désynchronisation de la bande son.

Jules (hors-champ) : « *C'est vrai ?* ».

Catherine, qui se penche un peu vers le hors-champ inférieur droit : « *Oui !* ».

Fondu enchaîné. Plan 184 : légère contre-plongée sur la façade : Catherine ouvre les volets.⁴⁰

6.2.5. Raison de la sélection

La beauté formelle et la plastique de l'image ont retenu notre attention. La place des personnages dans la composition et la référence à la peinture (les joueurs de cartes, ici de dominos) ainsi que l'absence de décor significatif sont des éléments sur lesquels nous allons nous attarder. Nous allons observer aussi le jeu des échanges, au niveau de la communication : le texte dit et l'apport sur le récit des arrêts sur image.

6.2.6. Analyse sur la base du thème

Le film a été réalisé dans un contexte où le machisme de l'époque enferme les femmes dans un carcan social. L'héroïne, Catherine, s'arrache à cette représentation de la femme, en s'habillant en homme, en trichant, en tentant de s'immoler, en sautant dans la Seine, en changeant de partenaire, en jouant avec une arme, et, enfin, en se suicidant avec Jim.⁴¹

Le choix de Truffaut d'introduire une séquence n'appartenant pas au roman est le fruit d'une contraction d'une autre aventure dans un autre lieu et avec une autre personne dans le roman original. Elle est en réalité un mélange entre une autre partie du roman intitulée le « séjour dans le midi » de Jules et Magda (I, ch II, § 42) et un emprunt du rêve de Catherine à un autre roman. L'anecdote récitée par Catherine provient en partie du rêve à propos de Napoléon dans l'ascenseur s'appliquant à Gertrude (I, ch IV, § 15) et la suite du dialogue concerne la déformation enfantine qui appartient à une anecdote racontée par la mère de Claude⁴² dans « *Deux Anglaises et le continent* ».

Le passage de la gifle est ajouté, car il n'y a de gifle à aucun moment dans le roman, ni d'exclamation à propos d'un bon mot, de même que les mimiques ne sont pas décrites non plus, du moins pas à ce moment du roman. Elles sont introduites, ici, pour donner au spectateur une vision de la relation du couple existant entre Catherine et Jules. Truffaut, en donnant une autre signification à l'ensemble de la scène ainsi constituée, conserve l'esprit du romancier. Cette option se justifie peut-être par le fait que Truffaut a rencontré à différentes reprises le romancier et qu'ils se sont entretenus à propos d'une éventuelle adaptation cinématographique.

6.2.7. *Condition du récit*

Pour qu'il y ait récit, il ne faut considérer que l'aspect quantitatif des choses. Il faut une transformation visible d'un état à un autre, une modification. Le postulat de base est donc le suivant : s'il n'y a aucune transformation, il n'y a pas de récit. Corollairement, s'il y a (au moins) une transformation (quelle qu'elle soit), il y a récit.⁴³

Quelle qu'elle soit ?

En effet, pourvu qu'il y en ait une, peu importe ce qu'elle est. Une deuxième voie possible pour qu'il y ait récit est, au contraire, autant qualitative que quantitative. Cette condition exige que pour qu'il y ait récit, un minimum de deux transformations est requis et pas n'importe lesquelles. Premièrement, il faut une perturbation d'une situation initialement posée et, deuxièmement, l'établissement d'une nouvelle situation (éventuellement finale), une fois passées les péripéties provoquées par la perturbation.

En insérant des arrêts sur image, qui constituent une contradiction dans la narration par leur statut d'image fixe, qu'introduit, ici, Truffaut dans la narration ? Pour dire quoi ? Ne s'agit-il pas d'une affaire d'instantanés, de coupures, d'arrêt, de coupe temporelle ? « *La photo m'arrete* », dit Philippe Dubois.⁴⁴

L'image se constitue totalement et irrémédiablement. Le paradoxe est que cette image ainsi captée est irrémédiablement perpétuée (l'instant se perpétue, devient éternité). Capture d'un instant, l'image se fige. Elle s'inscrit dans le hors temps, temps mort vitrificateur. Ici, Catherine se montre avant et après. Truffaut la fige dans ces deux états provoquant la narration, le passage d'un état à un autre. Dichotomie de l'avant et de l'après ; montrer, sublimer par un arrêt sur image.

Truffaut nous laisse une collection d'images de moues (3), de sourires (2), puis d'un éclat de joie, de rire, brisant le miroir figé de Catherine (ainsi va la vie).

L'œil du spectateur, pendant ces temps figés, explore, se dirige vers le regard, les yeux, le visage (isolé dans le champ, dans un décor neutre). Mais les poses conduisent le spectateur vers des codes mimétiques. Catherine est soit fâchée, dédaigneuse, triste ou exprime la joie à travers son sourire. Il s'agit d'un travail intellectuel d'identification facile mais combien porteur de sens. Le spectateur s'il est conscient de ces changements sent l'évolution du personnage, il peut déjà percevoir la tragédie (pourquoi Catherine donne-t-elle une gifle à Jules ?) mais aussi, et c'est là un apport remarquable de Truffaut dans le récit, il comprend le passage du temps. A elle seule, cette séquence en dit plus que le développement d'une plus grande quantité de plans qui aurait nécessité une intervention de la voix off. Or ici,

tout est dit dans cette courte séquence. Le réalisateur par son apport personnel rend le récit plus vivant et nous présente une sublimation du personnage de Catherine qui reste dans la mémoire du spectateur.

Le film, en se concentrant sur le trio s'allège de tout le côté cumulatif et confus du roman. Truffaut réalise une adaptation, c'est-à-dire qu'il produit une œuvre créative détachée de la source selon une approche qui lui est familière. Le genre, comme l'œuvre littéraire, sert uniquement à véhiculer ses idées : « *Si les personnages n'ont pas d'intérêt, le film n'en a pas non plus. L'époque est tout à fait secondaire* ». ⁴⁵

Les sources d'inspiration de Truffaut résident aussi dans les paroles de la chanson du film interprétée par Jeanne Moreau : « *Le tourbillon de la vie* ». Souvent, il traite les alternatives du couple, et surtout l'Amour qui est son sujet le plus important.

En modifiant le récit de Roché, Truffaut a introduit la scène de la gifle annoncée par le monologue. Nous pouvons déterminer par la lecture du roman, que le séjour a bien eu lieu ; cela se passait ailleurs, avec une autre personne. Nous avons déjà montré que l'adaptation se permettait de modifier les personnages, ou de les supprimer, au profit de la narrativité du récit filmique comme dans « **Macbeth** ».

6.2.8. Fonction cardinale et fonction indicielle à propos de l'ajout de scènes

Selon Barthes, une unité de récit peut en même temps appartenir à deux classes différentes. Dans le roman, les amants passent leur séjour à la mer (pure fonction cardinale). Par contre dans l'extrait, l'unité du récit se déroule à la mer entre trois personnes. Truffaut, en introduisant une troisième personne et en demandant à Catherine de tenir un monologue pour ensuite gifler Jules, attribue à l'extrait une fonction indicielle. Elle nous informe sur la qualité de la relation qui existe ou qui va exister entre Catherine et Jules. Par cet insert de la gifle, nous comprenons que cette relation est déjà pressentie comme orageuse et vouée à l'échec, même si à ce moment du récit filmique, Jules vient de demander Catherine en mariage et qu'elle ne lui a pas encore répondu.

6.2.9. La perception de l'adaptation par un des acteurs vivants du roman

En janvier 1962, Truffaut reçoit une lettre d'Helen Hessel dont voici un extrait :

« *Je suis, à soixante-quinze ans, ce qui reste de Kathe, l'héroïne redoutable du roman de Pierre Roché, "Jules et Jim". Vous imaginez la curiosité avec laquelle j'ai attendu le moment de voir votre film sur l'écran. Le 24 janvier, j'ai couru au cinéma. Assise dans cette salle obscure, appréhendant des ressemblances déguisées, des parallèles plus ou moins irritants, j'ai été très vite emportée, saisie par le pouvoir magique, le votre et celui de Jeanne Moreau de ressusciter ce qui a été vécu aveuglément. Que Pierre Roché ait su raconter notre histoire à nous trois en se tenant très proche de la suite des événements, cela n'a rien de miraculeux. Mais quelle disposition en vous, quelle affinité a pu vous éclairer au point de rendre sensible l'essentiel de nos réactions intimes ? Sur ce plan, je suis votre seul juge authentique puisque les deux autres témoins, Pierre et Frantz, ne sont plus là pour vous dire leur "oui". Affectueusement à vous, cher monsieur Truffaut* ». (Archives des Films du Carrosse). ⁴⁶

6.3. « *Le Guépard* », Luchino Visconti/Giuseppe Tomasi di Lampedusa, 1963

6.3.1. Luchino Visconti

Luchino Visconti est le quatrième des sept enfants de Don Giuseppe Visconti et Carla Erba, couple appartenant à la haute aristocratie milanaise (les Visconti ont régné 200 ans sur Milan). Jeune homme, il est un bon musicien reconnu et s'intéresse au théâtre ainsi qu'au cinéma.

En 1933, Visconti fait des voyages en Allemagne nazie et en revient positivement impressionné. Il est alors loin de réaliser ce que représente le fascisme aussi bien en Allemagne qu'en Italie. A Paris, il rencontre Jean Renoir et prend conscience en 1936 d'idées de gauche qui vont profondément changer sa perception du monde. Une autre transformation, plus déterminante, sera sa reconnaissance et son entière acceptation de son homosexualité. Cette confiance naît dans le contexte libertin des milieux créatifs parisiens et particulièrement de sa rencontre avec le photographe H. Horst⁴⁷.

Très peu de temps après, Visconti, de retour en Italie, va s'engager politiquement au contact des gens de la revue « Cinéma ». Celle-ci est dirigée par Vittorio Mussolini, fils du Duce. Au sein de la revue travaillent des écrivains, des théoriciens pronant le réalisme dans les films ; ils militent pour un cinéma influencé par les leçons du cinéma des Soviétiques et des Français.

6.3.2. Contexte littéraire du roman de Lampedusa

Le livre est publié en 1958. Cette année-là ont eu lieu des élections politiques, et le démocrate-chrétien Fanfani est devenu Président du Conseil. Pie XII est mort et est remplacé par Jean XXIII sur le trône de Saint Pierre. En France, le débat littéraire s'est focalisé autour du nouveau roman.

Giuseppe Tomasi, duc de Palma, prince de Lampedusa, qui a vécu jusqu'à soixante ans la vie d'un aristocrate sicilien de haute culture européenne, se met à écrire un livre auquel il pensait depuis toujours et qu'il intitule « *Le Guépard* », en faisant une allusion indirecte à l'animal héraldique de la famille Lampedusa⁴⁸. Le livre achevé, il meurt au printemps de 1957. En novembre 1958, le livre est édité et devient un succès sans précédent. Il est aujourd'hui traduit dans toutes les langues. Visconti l'adapte au cinéma au vu de son succès en librairie. Le film obtient la Palme d'Or au Festival de Cannes. Il est considéré comme l'un des sommets de son œuvre par l'ensemble de critiques. Cependant, quelques voix s'élèveront pour protester contre le contenu du film, en évoquant la distance que Visconti prend par rapport à ses œuvres plus engagées politiquement à gauche.

Le roman tombait comme un météorite dans les eaux narratives italiennes, agitées en ces années-là par les vents du néoréalisme et de l'expérimentalisme, du rationalisme et de l'historicisme à côté de figures dominantes telles que Visconti (*Sicilia ! Conversations en Sicile*, Gallimard, 1948) et de Moravia, de Gadda et de Calvino (*Le baron perché*).

« *Le Guépard* » rencontra un succès immédiat et irrésistible auprès des lecteurs et le désarroi, l'aversion, chez les critiques qui se réclamaient de Lukacs : un livre vieux, dirent-ils, écrit avec au moins cinquante ans de retard, un épigone des « *Princes de Francalanza* » de De Roberto et de « *Les Vieux et les Jeunes* » de Pirandello, livre anti-historique réactionnaire.

Ce fut Montale (prix Nobel de littérature en 1975), toujours attentif, qui remit les choses en place dans un compte-rendu de décembre 1958 : « *C'est un livre d'un grand monsieur, d'un grand snob au sens le plus élevé du mot, d'un homme qui a tout compris de la vie, d'un poète-narrateur doué d'une clairvoyance impitoyable et d'un sentiment de l'existence qui est en meme temps stoïque et profondément charitable* ». Dans un essai important, en 1960, le critique Luigi Russo saisissait la vérité profonde et la grandeur du roman. Enfin, les comptes-rendus en France et en Angleterre, particulièrement ceux d'Aragon et de Forster, mettaient à l'écart et faisaient taire définitivement les critiques italiens.⁴⁹



6.3.3. Contextualisation de l'extrait dans le film

1860. La Sicile est la proie des luttes intestines déclenchées par Garibaldi et ses « chemises rouges »... Tandis que les hommes du chef révolutionnaire débarquent dans l'île, le prince Salina se rend avec toute sa famille dans sa résidence secondaire de Donnafugata. Son neveu, Tancredi, qu'il estime, s'est engagé dans les rangs de Garibaldi. Le Prince, qui prévoit le déclin du rôle politique de l'aristocratie, accueille volontiers dans sa maison le maire de la ville et sa fille Angelica, qui représentent la classe sociale montante : la bourgeoisie d'argent. Politiquement, l'Italie s'achemine vers un régime libéral (monarchie constitutionnelle). Tancredi abandonne les troupes de Garibaldi pour rejoindre les Forces royalistes. Au cours d'un bal somptueux, le prince Salina – qui a refusé un siège au Sénat car il ne se sent pas apte à servir le nouveau régime – est saisi d'un malaise. Tous ces bouleversements sociaux et politiques l'ont miné. Il constate avec fatalisme et amertume la fin d'une époque.

Chapitre sixième. Dans la bibliothèque... (pendant le bal final), p. 206 dans la version : Les grands romans. Ed. Seuil. Coll. « Points ». 1996.

- **Fragment : Dans la bibliothèque pendant le bal final (durée : 5'55")**

6.3.4. Raison de la sélection

Ce que nous avons le plus apprécié : les gestes de l'acteur, le sens caché à attribuer à ceux-ci, l'approche de la peinture (*La Mort du Juste*) comme non-dit. Le cérémoniel développé dans la bibliothèque, la transposition cinématographique de la réflexion. La

profondeur de la pensée exprimée en images, le langage du corps, l'éclairage. Le montage de la séquence muette dans laquelle le romancier décrit la pensée du Prince face à une représentation picturale de la mort et, par transposition mentale, face à sa propre mort.

6.3.5. *Texte*

Traduit de l'italien par Fanette Pézard, Editions du Seuil, Paris, 1959, pages 207-208.

Son irritation lui avait jusque-là donné de l'énergie, mais avec l'accalmie arriva la fatigue: il était déjà deux heures du matin. Il chercha un endroit où s'asseoir tranquillement, loin des hommes, ses frères tant aimés, c'est entendu, mais toujours aussi ennuyeux. Il trouva rapidement ce qu'il lui fallait: la bibliothèque, petite, silencieuse, bien éclairée et vide. Il s'assit, puis se releva pour prendre de l'eau sur une petite table. « Il n'y a que l'eau qui soit vraiment bonne à boire », pensa-t-il, en bon Sicilien ; et il se garda d'essuyer les petites gouttes qui restaient sur ses lèvres. Il s'assit de nouveau ; la bibliothèque lui plaisait, il s'y sentit vite à son aise. Il pouvait facilement en prendre possession: elle était impersonnelle, comme toute pièce peu habitée. Ponteleone n'était pas homme à perdre son temps là-dedans. Don Fabrice se mit à contempler un tableau accroché en face de lui. C'était une bonne copie de la Mort du Juste, de Greuze. Le vieillard était en train d'expirer dans son lit, parmi les bouillonnements d'un linge immaculé, entouré de petits fils affligés et de petites filles qui levaient les bras au ciel. Elles étaient gracieuses, lascives, le désordre de leurs vêtements suggérait le libertinage plus que la douleur ; on comprenait tout de suite qu'elles étaient le véritable sujet du tableau. Don Fabrice fut d'abord surpris que Diego aimât avoir sous les yeux cette scène mélancolique ; puis se rassura en pensant que son ami ne devait guère entrer dans cette pièce plus de deux fois par an.

Il se demanda ensuite si sa propre mort ressemblerait à celle-là. Oui, probablement, mais le linge ne serait pas impeccable (il savait bien, lui, que les draps des agonisants sont toujours sales : la bave, les déjections, les taches de potion...). Il fallait aussi espérer que Concetta, Caroline et les autres seraient plus décemment vetues. Mais dans l'ensemble, ce serait le meme tableau. Comme toujours, l'idée de sa propre mort le rassérénait autant que le troublait la mort des autres; peut-être parce que, tout au fond de lui-même, il pensait que sa mort serait en premier lieu celle du monde entier ?

De là, sa pensée alla aux réparations qu'il faudrait faire au tombeau de famille, chez les capucins. Quel dommage qu'on n'ait plus le droit de suspendre les cadavres par le cou dans la crypte, comme autrefois : on pouvait les voir se momifier lentement. Il aurait eu grand air contre ce mur, large et long comme il était; il aurait pu épouvanter les jeunes filles avec l'immobile sourire de son visage parcheminé et ses pantalons de piqué blanc. Mais non, c'est vrai, on le revêtirait de son costume de gala, peut-être de ce meme frac qu'il portait aujourd'hui...

La porte s'ouvrit :

- Tonton, tu es beau comme un astre, ce soir. L'habit noir te va à la perfection. Mais qu'es-tu en train de regarder?

Tu courtises la mort ?

Angélique était au bras de Tancredi ; encore sous l'influence sensuelle de la danse, ils semblaient las. Angélique s'assit et demanda à Tancredi un mouchoir, afin de s'essuyer les tempes. Ce fut don Fabrice qui lui donna le sien. Les jeunes gens regardaient le tableau avec une indifférence absolue. Leur connaissance de la mort était purement intellectuelle ; c'était une des données de leur culture, sans plus, et non une expérience qui vous ronge la moëlle des os. La mort existait sans aucun doute, mais pour les autres. C'est, pensa don Fabrice, l'ignorance intime de cette suprême consolation qui rend les jeunes gens si vulnérables à la douleur ; les vieillards, eux, savent que la sortie n'est jamais loin.

- Prince, déclara Angélique, on nous a dit que vous étiez ici; nous sommes venus nous reposer, mais aussi demander quelque chose; j'espère que vous ne me le refuserez pas.

Ses yeux riaient de malice, sa main se posait sur la manche de don Fabrice.

- Je voulais vous demander de danser avec moi la prochaine mazurka. Dites oui, ne soyez pas méchant, on sait que vous étiez un merveilleux danseur.

Le Prince fut ravi et se sentit tout ragaillard : il s'agissait bien de la crypte des capucins! Ses joues velues frémirent de contentement. La mazurka l'effrayait pourtant un peu: cette danse militaire, toute en battements de pieds et en pirouettes, n'était plus faite pour ses jointures; S'agenouiller devant Angélique serait un plaisir ; mais si ensuite il peinait pour se relever ?

- Merci ma fille, tu me rajeunis. Je serai heureux de t'obéir, mais pas pour la mazurka. Accorde-moi la première valse.

- Tu vois, Tancredi, comme l'oncle est gentil! Il ne fait pas de caprices comme toi. Savez-vous, Prince, qu'il ne voulait pas que je vous demande cela? Il est jaloux.

Tancredi riait:

- Quand on a un oncle beau et élégant comme lui, il faut bien être jaloux. Mais enfin, pour cette fois, je ne m'opposerai pas.

Ils souriaient tous trois; don Fabrice se demanda s'ils avaient comploté cette proposition pour lui faire plaisir ou pour se moquer de lui. Cela n'avait pas d'importance ; ils étaient délicieux, en tout cas.

En sortant, Angélique effleura du doigt la tapisserie d'un fauteuil:

- Qu'ils sont jolis ! quelle belle couleur! mais ceux qui sont chez vous, Prince...

Le navire continuait à courir sur son erre. Tancredi intervint:

- Cela suffit, Angélique. Nous t'aimons bien tous les deux, meme sans ta culture en matière de mobilier. Laisse les chaises et viens danser.

6.3.6. *Dialogue du film version française DVD*

Angelica, Tancredi, le Prince Salina (don Fabrice)

Le prince est silencieux dans la bibliothèque depuis un moment quand surgissent Tancredi et Angelica.
A. - Bonsoir Prince.
T. - Ah ! Mon Oncle.
PS. - Bonsoir Angelica.
T. - Angelica voudrait te saluer, pourquoi restes-tu tout seul ? Mais qu'est-ce que tu regardes ? Tu fais la cour à la mort ?
PS. - Angelica, tu es belle ce soir, c'est étrange, tu ne trouves pas, que Don Diego garde cette image mélancolique toujours accrochée sous ses yeux ?
T. - Oh, mon oncle, si Don Diego entre dans cette bibliothèque une fois par an, c'est le bout du monde !
PS. - Tu as sans doute raison. Je me demande si ma mort ressemblera à ça.
Les draps seront impeccables, ceux des agonisants sont toujours tachés par les potions et la sueur...Et il faut espérer que Concetta et les autres enfants seront habillés d'une façon plus décente. Mais je crois que ce sera la même chose, le même tableau !
T. - Et ? Pourquoi penses-tu à ça ? Qu'est-ce qui te prend ?
PS. - Je pense souvent à la mort, tu vois, c'est une idée qui ne fait pas peur...Vous êtes trop jeunes pour que cela vous préoccupe. Pour vous, la mort n'existe pas, c'est quelque chose qui concerne les autres. ... Il faudra que je fasse faire des réparations à notre caveau des capucins.
...(silence)
A. - Tancredi, Tancredi, donne-moi ton mouchoir, s'il te plaît.
T. - Oui.
A. - Merci...Prince, nous avons appris que vous étiez ici, et nous vous avons rejoint pour nous reposer, mais aussi, pour vous demander quelque chose. J'espère que vous ne nous direz pas non !
PS. - Demande Angelica.
A. - Je voudrais vous prier de danser avec vous la prochaine Mazurka. Dites-moi oui, ne faites pas le méchant ! tout le monde sait que vous êtes un grand danseur.
PS. - On ne m'a jamais fait une proposition aussi séduisante. Pourquoi, je dois refuser ?
A. - Je vous en prie, Prince, je vous en prie !
PS. - Merci, ma chérie, tu m'as rajeuni. C'est bon, j'accepte, mais la Mazurka ! Je me sentirai un peu trop jeune !
Accorde-moi la prochaine valse.
...(silence)
A. - Tu vois Tancredi, comme l'Oncle est gentil. Il ne fait pas des caprices comme toi ! Il ne voulait pas que je vous le demande, il est jaloux !
...(silence)
T. - Quand on a un Oncle aussi beau, aussi fascinant que le mien, il est normal d'en être jaloux. Mais cette fois, je ferai une exception.
A. - Nous y allons ?

6.3.7. Raison de la sélection

Le fragment choisi est, d'une part, la transposition d'une des nombreuses pages descriptives que comporte tout roman et, d'autre part, elle est la traduction filmique de la pensée d'un des personnages du roman.

La scène extraite se déroule pendant la longue séquence du bal, qui constitue à elle seule une partie importante du film. Il ne s'agit plus d'une adaptation théâtrale, ni d'un insert personnel dans une œuvre littéraire, mais bien d'une transcription d'un livre avec le respect le plus fidèle au roman et au vécu du romancier et du réalisateur, en raison de la proximité de la condition humaine des deux auteurs. Ils appartiennent tous les deux à l'aristocratie italienne.

6.3.8. Analyse sur la base du thème

La scène se situe vers la fin du film et clôture le récit filmique. Le roman se poursuit jusqu'à la fin à proprement parler du Prince (mort, vingt ans plus tard, dans une chambre d'hôtel à Catane). Visconti ne poursuit pas son film jusqu'à cette mort, mais tout dans son film tourne autour de cette idée.

L'extrait choisi est très chargé émotionnellement ; chaque geste prend une signification particulière ; le simple fait de boire de l'eau, de regarder le tableau (*La Mort du Juste*, de Greuze), de prendre ses lunettes, d'allumer un cigare, tout cela sans la moindre parole, est d'une formidable puissance évocatrice.

Le tableau à lui seul est le focalisateur du dialogue interne et externe. On peut parler d'une inclusion d'un tableau dans un tableau, procédé utilisé par des peintres d'intérieur hollandais du XVIIe siècle (Vermeer, Pieter de Hooch). Cette inclusion de tableau dans la composition repose sur le principe qui consiste à suggérer des sous-entendus.

Face à l'impossibilité de se représenter visuellement le tableau dans le roman, le cinéma, au contraire, nous l'offre à la vision et ceci sous différentes approches : changement d'angle de prise de vue, jeu de regards.

Dans l'extrait, par son regard, le Prince nous annonce le tableau. Nous avons eu un premier regard du Prince en dehors du cadre, puis un second insistant à l'aide de lunettes qu'il a chaussées. La caméra change de point de prise de vue pour que le narrateur nous conduise au tableau. Dans cette scène, le Prince est vu de dos et nous apercevons le tableau à l'arrière plan. Le plan suivant nous montre le tableau plein cadre avant de revenir au visage de l'acteur qui continue à le regarder par intermittence.

La place du tableau est le foyer de tout ce qui se passe ou va se dérouler dans la bibliothèque. Si nous observons la disposition du mobilier dans la pièce, nous nous apercevons que par la mise en scène et le jeu des regards, il nous est possible d'établir une relation entre le tableau, la pensée du Prince et le jeune couple.

Nous pouvons observer aussi que la sortie de la pièce, comme l'entrée, se déroule en opposition au tableau.

6.3.9. *Les trois fonctions de la description*

La description remplit trois fonctions.

La première est idéologique, par l'utilisation des codes spécifiques du cinéma. La fonction idéologique peut s'exprimer par les différents points de vue de la caméra : l'emploi de gros plans, de cadrages serrés et l'utilisation du jeu des regards dans le montage des plans. Tous ces éléments confèrent une certaine valeur aux lieux et aux personnages. Le Prince se retire dans la bibliothèque, lieu de calme et de méditation mais aussi de travail. La bibliothèque renferme le savoir, la connaissance. C'est bien de cela qu'il s'agit, le Prince se penche sur son passé. Le tableau de la bibliothèque est pour ainsi dire assimilable à la vision du Prince, la vision de sa propre mort. L'allusion au tableau dans la vision du père mourant entouré des ses proches est la traduction imagée de sa pensée. Le tableau est la mort telle que le Prince se la représente. Sa propre mort.

La deuxième fonction est l'attestation. La décomposition de la séquence nous permet de noter différents gestes quasi anodins dans une première lecture : s'essuyer le front, frapper du poing le bord du fauteuil, chercher ses lunettes pour fixer quelque chose en dehors du cadre. Le Prince ancre le personnage dans la réalité, nous avons l'impression que son esprit est traversé par une foule de pensées. Tout le rituel développé dans l'observation du cadre par le Prince nous confirme l'impression de questionnement sur lui-même et sa situation actuelle : où en est-il ? Va-t-il mourir ?

La troisième fonction, celle de cohésion, est nécessaire pour que le spectateur puisse comprendre toute l'ampleur de la pensée funeste du Prince. Pour renforcer le rituel, le jeu de regard, le ballet dans la bibliothèque, s'ajoute le dialogue. Celui-ci devient la clé de la

compréhension pressentie dans l'épilogue silencieux de la découverte et de l'observation minutieuse du tableau.

6.3.10. A propos de l'adaptation du roman par Visconti

Le film est une adaptation très fidèle du roman : ne sont retranchés que les chapitres postérieurs à la mort du Prince, intégrés pour l'essentiel dans la scène du bal.

Visconti s'explique :

« - Mon film n'est pas une transcription et ne peut pas être une transcription en image du roman. Je ne suis pas de ceux qui sont attachés fixement à l'idée de la "spécificité du film", cheval de bataille d'une avant-garde désormais vieillie et dépassée, et qui croient tellement aux vertus magiques de la caméra qu'ils estiment avoir fait du vrai cinéma quand ils ont opéré le transfert pur et simple sur la pellicule de n'importe quel élément d'un livre. Tout en restant très fidèle au roman qui l'a inspiré (et j'espère que c'est le cas de mon "Guépard"), un film doit posséder, pour être valable, sa propre originalité d'expression. Et je ne parle pas seulement de l'élément visuel (...). J'ai été stimulé à la fois par de pures émotions poétiques (les caractères, les paysages, les conflits entre l'ancien et le nouveau, la découverte de l'île mystérieuse, les liens subtils entre l'Eglise et le monde féodal, l'extraordinaire stature humaine du prince, le caractère odieux, mêlé à l'intérêt politique des nouveaux riches, la beauté d'Angelica, la duplicité de Tancredi) et par un mouvement intérieur de nature critico-idéologique qui n'est pas nouveau dans mes œuvres, depuis "La Terra trema" jusqu'à "Senso" ».⁵⁰

6.3.11. La matière du roman selon les exigences d'un spectacle cinématographique. Le cas du bal

A propos de l'adaptation, il ajoute :

« - Nous en venons ici au vieux problème du rapport exact qui existe entre le cinéma et la littérature écrite, entre le film et l'œuvre qui l'a précédé, dont il est issu. J'ai senti que tout ce qui, dans le roman, se passe à une époque postérieure à celle de 1861-1862, point géométrique de l'action, je pouvais, grâce au langage cinématographique, l'avancer dans le temps et le situer à cette même époque, en recourant naturellement à des moyens forcés d'expression, et à un élargissement, par l'emploi de l'hyperbole, des divers temps du bal chez les Ponteleone, non pas tellement du reste en les modifiant par rapport au texte écrit, qu'en soulignant plutôt tout ce que ces admirables pages contiennent de symbolique : elles résument l'action, elles sont le microcosme, pour ainsi dire, de tous les conflits, de toutes les valeurs, de toutes les perspectives du roman (...) »⁵¹.

Visconti souligne qu'il a procédé de la même manière à d'autres passages du roman :

« - La durée du bal Ponteleone qui occupe exactement le tiers du film. Je tiens à en indiquer deux autres qui sont au même titre, des facteurs essentiels du contenu idéologique du film et de la dynamique des personnages : le dialogue entre le Prince et Don Ciccio Tumeo pendant la chasse et la conversation du Prince avec Chevalley (...) J'ai souligné ces passages non seulement à cause de l'intérêt qu'ils présentent par rapport aux événements historico-politiques, mais à cause aussi de la force avec laquelle une pareille mystification atteint profondément des destinées libres et individuelles, en leur imposant dans leurs rapports

humains et sentimentaux des limites, propres à une société, à une morale et à une culture (...)».⁵²

6.3.12. L'importance du décor dans le film

Partie importante dans la réalisation d'un film, le décor révèle toute sa dimension dans l'adaptation filmique. Pour Visconti, le fait de tourner en décor approprié est essentiel tant pour les acteurs que pour la crédibilité de la scène filmée. *« Ce que j'ai voulu conter, c'est l'histoire d'un homme et de la déchéance d'une société à travers la conscience qu'il en avait, cela dans une ambiance historique bien déterminée. Aussi ai-je tenu à tout réaliser dans des décors vrais, en intérieurs comme en extérieurs. Les salons où se déroule ma dernière séquence ne sont pas (comme vous l'avez cru) des décors de studio, mais les appartements du dernier palais aristocratique qui ait échappé aux bombardements de Palerme, lors du débarquement allié en Sicile. Nous avons éliminé de son ameublement tout ce qui n'était pas antérieur à 1860, mais en respectant son aménagement général, nous y avons trouvé un style propre à l'aristocratie sicilienne, n'étant pas celui de la romaine ou de la milanaise. Les différences sont grandes d'une région italienne à l'autre, et j'ai tenu à marquer le style du milieu où était né Lampedusa et où avaient vécu les héros de son roman. Je me suis pourtant permis de réaliser la promenade des deux fiancés parmi les grandes salles abandonnées du palais Salina dans une villa seigneuriale aux environs de Rome. En Sicile, j'ai fait recréer des façades trop endommagées, mais ma seule reconstitution a été l'observatoire du prince, construit par mon architecte décorateur, Mario Garbuglia »*.⁵³

6.3.13. L'écriture chez Visconti

« "Le Guépard" a suivi pas à pas le livre de Lampedusa. Sans doute ai-je supprimé les deux derniers chapitres, un peu extérieurs au roman, et dont je me demande si leur auteur les aurait publiés. Ils m'auraient obligé à recourir à des maquillages pour vieillir mes acteurs de vingt ans. Je n'aime pas cela. Et puis n'ai-je pas fait passer la mort du prince Salina dans ma dernière séquence, celle du bal ? La seule addition que je me sois permise, c'est de développer les combats dans Palerme indiqués dans le livre, mais non pas décrits. J'ai tenu à les réaliser sur les lieux mêmes. Les garibaldiens sont fusillés sur la place des Martyrs, où ils sont morts et qui leur est dédiée depuis 1860. Supprimant les fils électriques, les lampadaires, les antennes de télévision, etc., nous avons tout remis en état, nous permettant seulement de reconstruire une porte qui existait alors. Dans mon adaptation, (...) je montre alors la famille Salina comme une assemblée de morts-vivants. Elle a été frappée à mort en tant que force sociale. Tout le film est dominé par le sens de la mort. De la mort d'une classe, d'un individu, d'un monde, d'une certaine mentalité, de certains privilèges. Rien n'est changé, mais tout est différent (...) Le pressentiment, la prescience de la mort est un de mes thèmes principaux. Je ne crois pas qu'il n'ait auparavant dominé aucun de mes films. Ce thème est essentiel dans la grande séquence finale, où l'ancien donne son grand bal pour laisser place au nouveau ».

6.3.14. La création scénaristique par Suso Cecchi D'Amico, scénariste de Visconti

Les textes cités dans *Les Lettres françaises* n°980 du 30 mai 1963⁵⁴, nous apportent un éclairage supplémentaire sur la création scénaristique :

« Qu'il s'agisse d'un sujet original ou d'une adaptation, les étapes du travail de scénario sont les mêmes. C'est dans l'approfondissement de la signification du sujet que

*réside la différence. En fait, qu'il soit inspiré de la réalité, ou qu'il naisse dans l'imaginaire de l'auteur, le sujet est à l'origine imaginé pour l'écran. L'histoire que l'écrivain de cinéma expose sous la forme d'un récit, est née, d'abord en images dans son esprit, alors que dans l'œuvre littéraire les temps, les sentiments, les intentions sont confiés aux mots que seul un travail ultérieur de création réussit parfois à exprimer. Je prends comme exemple deux films tirés d'œuvres littéraires auxquels j'ai participé: "**Le voleur de bicyclette**", d'après le conte de Luigi Bartolini, et "**Le Guépard**", d'après le roman de Giuseppe Tomasi di Lampedusa ».*

Nous complétons ces propos par la réponse qu'il donne à la question de l'adaptation et de la fidélité au texte. Suso nous dit : « (...) Comme je vous le disais : metteur en scène oui, mais metteur en scène-auteur. A ce moment-là, le livre devenait le sien. Mais par exemple dans "**Le Guépard**", je pense que l'idée de donner la mort à travers le bal, est assez fidèle. En suivant un livre exactement, on le trahit – il faut faire le tour du monde pour trouver la ressemblance. Je crois qu'en voyant "**Le Guépard**" on ne se rend pas compte du changement, on croit que c'est le livre. Ce n'est pas vrai, mais on a fait passer l'esprit du livre avec des situations légèrement changées, ou lourdement changées comme le thème de la mort à partir du bal. Meme l'écriture a donné à travers l'image, le style littéraire. "**Le Guépard**" est d'un style bien différent de "**Rocco**". Enfin, je pense que c'est impossible et inintéressant d'adapter un livre à la lettre ».

« De la même manière, la coupure faite dans le final du "**Guépard**" fait en sorte que le film est plus fidèle à l'esprit du texte littéraire qu'il ne l'aurait été par l'introduction des deux courts chapitres sur lesquels s'achève le roman de Tomasi di Lampedusa : le premier qui raconte la mort du Prince, survenue vingt-trois ans plus tard, et le second la vieillesse mélancolique des sœurs Salina, vieilles filles bigotes, ainsi que l'imperturbable ascension sociale d'Angelica, restée veuve ».

« L'idée donc de se servir du bal pour la conclusion du film et de raconter dans ce contexte, par petites touches imperceptibles, le destin des personnages (l'ambition et l'avidité d'Angelica, la disponibilité de Tancredi, la solitude de Concetta, la mort du Prince dans un monde où tout change pour ne rien changer) a permis, je crois, de rester fidèle au style et aux intentions du roman, tout en donnant à Visconti la possibilité de réaliser une des plus belles pages du cinéma italien ».⁵⁵

6.4. « Germinal », Claude Berri/Emile Zola, 1963

6.4.1. Claude Berri

Berri a longuement muri l'adaptation du roman à l'écran. Entre l'écriture et la sortie du film, quatre années se sont écoulées, auxquelles il faut ajouter plus d'un an de préparation. D'aout 1992 à février 1993, Claude Berri et toute son équipe s'installent dans la région Nord/Pas-de-Calais. Le tournage s'est déroulé dans le Valenciennois, sur le site de Paillencourt, afin de filmer une ducasse à Artres, des scènes d'intérieur à Oignies, des galeries de mines reconstituées dans des hangars à Trith Saint-Léger, au café des Rasseneur reconstruit, sur le carreau de la mine de Wallers-Arenberg.

6.4.2. Identification avec localisation

- **Fragment : La grève se poursuit et la misère s'installe. (Durée : 2'30")**

Dans un autre puit, (le Jean Bart) le travail continue et des mineurs sont embauchés en Belgique. Les mineurs sont exaspérés. La réunion dans la forêt... (le mouvement de grève se durcit).

6.4.3. Contextualisation dans l'oeuvre

Etienne Lantier change de personnalité en s'émancipant politiquement, il s'exprime devant les mineurs réunis dans une clairière. L'extrait correspond à la quatrième partie du roman, chapitre 4.

6.4.4. Raison de la sélection

L'extrait retenu a pour intention de montrer une transformation par le cinéma d'un texte journalistique propre au roman en une exhortation à la grève. Nous avons sélectionné ce fragment en raison de l'emploi du langage cinématographique : champ et contre-champ. Cette utilisation souligne ainsi la mise en scène théâtrale de l'évènement. Nous observons, comme dans les autres extraits, l'introduction d'éléments qui ne figurent pas dans le roman. On remarque notamment : l'intervention de personnages différents de ceux qui sont mentionnés dans le texte.

On note la mise en scène et la place des personnages, ceux-ci se trouvent en position de déclamation et tiennent un discours écourté et très centré sur la querelle entre mineurs. La description de l'évolution de Lantier et son conflit avec Maheu se traduit par quelques alternances de gros plans (échanges de regards) sans paroles entre Etienne et Catherine (pour montrer l'attrance de Lantier vers Catherine, qui ne se concrétisera que dans le fond de la mine).

Le réalisateur présente tour à tour quelques personnages au devant de la scène (de l'écran) ce qui les place dans une perspective différente. Le film renforce l'exhortation à la grève et éclipse la description psychologique du personnage de Lantier. Le réalisateur privilégie, en quelques plans alternés, les personnages principaux du récit filmique. Répond-il à une logique plus commerciale en montrant Maheu (Gérard Depardieu), alors qu'il ne prend pas la parole, pas de cette façon en tout cas, dans le roman ? Par ce qu'explique très clairement Zola dans son roman, la scène dans la clairière explique la transformation d'Etienne en révolutionnaire, en *chef de bande*.

Dans « **Germinal** », le soin apporté à la réalisation du décor reconstruit d'après de nombreux documents appartenant au Musée de la mine d'Harchies, d'ailleurs intitulé *Mémoire ouvrière*, et l'attention toute particulière apportée aux vêtements et accessoires contribuent à donner sans aucun doute une valeur historique et dramatique à l'ensemble du film.



6.4.5. Extrait du texte intégral publié chez Gallimard, édition folio classique, édition originale 1978, édition 2005, Dans le roman, pp. 337-350 ch VII. Paragraphes et lignes correspondent à l'édition. Nous avons retenu les éléments qui ont un lien avec la construction du décor et du dialogue tenu par les acteurs. L'extrait figure avec l'indication du § et du numéro de ligne correspondant.

§ 1 337 *C'était au Plan-des-Dames dans cette vaste clairière qu'une coupe de bois venait d'ouvrir. Elle s'allongeait en une pente douce, ceinte d'une haute futaie, des hêtres superbes, dont les troncs, droits et réguliers l'entouraient d'une colonnade blanche, verdie de lichens; et des géants abattus gisaient encore dans l'herbe, tandis que, vers la gauche, un tas de bois débité alignait son cube géométrique.*

§ 2 338 *Près de trois mille charbonniers étaient au rendez-vous une foule grouillante, des hommes, des femmes, des enfants, emplissant peu à peu la clairière, débordant au loin sous les arbres; et des retardataires arrivaient toujours, le flot des têtes, noyé d'ombre, s'élargissait jusqu'aux taillis voisins. Un grondement en sortait, pareil à un vent d'orage, dans cette forêt immobile et glacée.*

§ 5 339 *Voyant la dispute s'éterniser, il s'empara tout d'un coup de la foule, il monta sur un tronc d'arbre en criant :*

-Camarades ! camarades !

§ 9 339 *Il leva un bras dans un geste lent, il commença; mais sa voix ne grondait plus, il avait pris le ton froid simple mandataire du peuple qui rend ses comptes. Enfin, il plaça le discours que le commissaire de police lui avait coupé au Bon-Joyeux, et il débutait par un historique rapide de la grève, en affectant l'éloquence scientifique : des faits, rien que des faits. D'abord, il dit sa répugnance contre la grève : les mineurs ne l'avaient pas voulue, c'était la Direction qui les avait provoqués, avec son nouveau tarif de boisage.*

§ 11 340 *Mais Étienne, déjà, continuait d'une voix changée. Ce n'était plus le secrétaire de l'association qui parlait, c'était le chef de bande, l'apôtre apportant la vérité. Est-ce qu'il se trouverait des lâches pour manquer à leur parole? Quoi! depuis un mois, on aurait souffert inutilement, on retournerait aux fosses, la tête basse, et l'éternelle misère recommencerait!*

(...) Et il montrait les mineurs exploités, supportant à eux seuls les désastres des crises, réduits à ne plus manger, dès que les nécessités de la concurrence abaissaient le prix de revient. Non! le tarif de boisage n'était pas acceptable,

§ 12 341 *Il resta les bras en l'air. La foule, à ce mot de justice, secouée d'un long frisson éclata en applaudissements, qui roulaient un bruit de feuilles sèches. Des voix criaient :*

- Justice ! ... Il est temps, justice!

§ 16 344 *La clameur recommença. Étienne goûtait l'ivresse de sa popularité. C'était son pouvoir qu'il tenait, comme matérialisé dans ces trois mille poitrines dont il faisait d'un mot battre les cœurs. Souvarine, s'il avait daigné venir, aurait applaudi ses idées à mesure qu'ils les aurait reconnues, content des progrès anarchiques de son élève, satisfait du programme, sauf l'article sur l'instruction, un reste de niaiserie sentimentale, car la sainte et salutaire ignorance devait être le bain où se retremperaient les hommes. Quant à Rasseneur, il haussait les épaules de dédain et de colère.*

- Tu me laisseras parler! cria-t-il à Étienne.

§ 17 344 *Celui-ci sauta du tronc d'arbre.*

Parle, nous verrons s'ils t'écoutent.

Déjà Rasseneur l'avait remplacé et réclamait du geste le silence. Le bruit ne se calmait pas, son nom circulait des premiers rangs qui l'avaient reconnu, aux derniers perdus sous les hêtres; et l'on refusait de l'entendre, c'était une idole renversée dont la vue seule fâchait ses anciens fidèles. Son élocution facile, sa parole coulante et bon enfant, qui avait si longtemps charmé, était traitée à cette heure de tisane tiède faite pour endormir les lâches. Vainement, il parla dans le bruit, il voulut reprendre le discours d'apaisement qu'il promenait, l'impossibilité de changer le monde à coups de lois, la nécessité de laisser à l'évolution sociale le temps de

s'accomplir : on le plaisantait, on le chutait, sa défaite du Bon-Joyeux s'aggravait encore et devenait irrémédiable. On finit par lui jeter des poignées de mousse gelée, une femme cria d'une voix aiguë :

- A bas le traître!

§ 18 345 *Il expliquait que la mine ne pouvait être la propriété du mineur comme le métier est celle du tisserand et il disait préférer la participation aux bénéfices, l'ouvrier intéressé, devenu l'enfant de la maison*

- A bas le traître! répétèrent mille voix tandis que des pierres commençaient à siffler.

§ 19 345 *Alors, il pâlit, un désespoir lui emplit les yeux de larmes. C'était l'écroulement de son existence vingt années de camaraderie ambitieuse qui s'effondraient sous l'ingratitude de la foule. Il descendit du tronc d'arbre, frappé au coeur sans force pour continuer.*

§ 21 346 *La foule écoutait, béante, prise d'un malaise, lorsque Etienne, qui suivait la scène, sauta sur l'arbre abattu et garda le vieillard à son côté. Il venait de reconnaître Chaval parmi les amis au premier rang. L'idée que Catherine devait être là l'avait soulevé d'une nouvelle flamme, d'un besoin de se faire acclamer devant elle.*

§ 22 347 *Mais le mineur n'était plus l'ignorant, la brute écrasée dans les entrailles du sol. Une armée poussait des profondeurs des fosses, une moisson de citoyens dont la semence germait et ferait éclater la terre, un jour de grand soleil.*

§ 24 348 *Lui, tout de suite, voulut conclure*

- Camarades, quelle est votre décision?...Votez- vous la continuation de la grève ?

- Oui! oui ! hurlèrent les voix.

- Et quelles mesures arrêtez-vous?... Notre défaite est certaine, si des lâches descendent demain.

Les voix reprirent, avec leur souffle de tempête :

- Mort aux lâches!

- Vous décidez donc de les rappeler au devoir, à la foi jurée... Voici ce que nous pourrions faire : nous présenter aux fosses, ramener les traîtres par notre présence, montrer à la Compagnie que nous sommes tous d'accord et que nous mourrons plutôt que de céder.

- C'est cela, aux fosses! aux fosses!

§ 25 348 *Depuis qu'il parlait, Étienne avait cherché Catherine, parmi les têtes pâles, grondantes devant lui. Elle n'y était décidément pas. Mais il voyait toujours Chaval, qui affectait de ricaner en haussant les épaules, dévoré de jalousie, prêt à se vendre pour un peu de cette popularité.*

- Et, s'il y a des mouchards parmi nous, camarades, continua Étienne, qu'ils se méfient, on les connaît... Oui, je vois des charbonniers de Vandame, qui n'ont pas quitté leur fosse...

- C'est pour moi que tu dis ça ? demanda Chaval d'un air de bravade.

- Pour toi ou pour un autre... Mais, puisque tu parles, tu devrais comprendre que ceux qui mangent n'ont rien à faire avec ceux qui ont faim. Tu travailles à Jean-Bart...

§ 26 348 *Une voix gouailleuse interrompit*

- Oh! il travaille... Il a une femme qui travaille pour lui.

Chaval jura, le sang au visage.

- Nom de Dieu! c'est défendu de travailler, alors ?

- Oui ! cria Etienne quand les camarades endurent la misère pour le bien de tous, c'est défendu de se mettre en égoïste et en cafard du côté des patrons. Si la grève était générale, il y a longtemps que nous serions les maîtres... Est-ce qu'un seul homme de Vandame aurait dû descendre, lorsque Montsou a chômé ? Le grand coup, ce serait que le travail s'arrêtât dans le pays entier, chez Monsieur Deneulin comme ici. Entends-tu ? Il n'y a que des traîtres aux tailles de Jean-Bart vous êtes tous des traîtres !

§ 29 349 *Autour de Chaval, la foule devenait menaçante, des poings se levaient, des cris : A mort! à mort! commençaient à gronder Il avait blêmi Mais, dans sa rage de triompher d'Étienne, une idée le redressa.*

- Ecoutez-moi donc! Venez demain à Jean-Bart, et vous verrez si je travaille! ... Nous sommes des vôtres, on m'a envoyé vous dire ça. Faut éteindre les feux, faut que les machineurs eux aussi, se mettent en grève. Tant mieux si les pompes s'arrêtent ! l'eau crèvera les fosses, tout sera foutu !

- Camarades ! camarades ! répétait Etienne épuisé, enrôlé à vouloir obtenir une minute de silence, pour s'entendre définitivement.

§ 32 350 *Enfin, on l'écoula.*

- Camarades! demain matin, à Jean-Bart est-ce convenu ?

- Oui, oui, à Jean-Bart! mort aux traîtres!

L'ouragan de ces trois mille voix emplit le ciel et s'éteignit dans la clarté pure de la lune.

6.4.6. Dialogue du film version française en DVD

Etienne Lantier : - Depuis un mois, nous avons souffert inutilement, serions-nous assez lâches pour retourner aux fosses la tête basse ? L'éternelle misère recommence, autant mourir tout de suite en n'essayant de détruire cette tyrannie du capital qui nous affame, on ne peut accepter ce tarif pour le boisage, ce n'est pas à nous de supporter les désastres des crises, nous ne sommes pas responsables si la concurrence abaisse les prix de revient. Ce n'est pas juste, ils nous poussent à bout, c'est à nous de faire justice.

La foule : -Oui ! Justice ! Justice !

Etienne : - Dès demain, nous nous présenterons aux fosses et nous ramènerons les traîtres qui travaillent encore. Il faut montrer à la compagnie que nous sommes tous d'accord et que nous mourrons plutôt que de céder.

La foule : -Oui !

Maheu : -Mais il y a des mouchards parmi nous, qu'ils se méfient, on les connaît. Je vois d'ici des charbonniers de Jean-Bart qui n'ont jamais quitté leurs fosses ;

Chaval : - C'est pour qui que tu dis ça ?

Maheu : -Pour toi, pour d'autres, ceux qui n'ont rien à faire ici avec ceux qui ont faim
-... Jean Bart.

- oui, tu y travailles et même ta femme y travaille à Jean-Bart !

Chaval : - ta femme à toi, elle fait quoi, elle dort ? C'est pas un crime de travailler, non ?

Maheu : - Si ? c'est un crime pour les camarades qui crèvent de faim pour le bien de tous. C'est défendu d'être égoïste le ventre plein. Si la grève avait été générale, il y a longtemps qu'on aurait gagné, il n'y a que des traîtres à Jean-Bart !

- Ouais !

Chaval : - Je voudrais vous dire ça, il faut éteindre les feux. Tant mieux si les pompes s'arrêtent, il faut que ça aille, il faut que tous les mineurs se mettent en grève, l'eau crèvera les fosses et tout sera foutu !

Venez y voir demain à Jean Bart ? venez voir si je travaille ;

- On verra demain, si tu travailles à Jean-Bart !

- Tous à Jean-Bart

La foule - Tous à Jean-Bart

6.4.7. Analyse sur la base du thème

Face à la transposition du texte descriptif du roman en exhortation dans le discours du personnage de Lantier, le travail de déconstruction du texte nous permet de distinguer les énoncés de discours direct, indirect libre, narrativisé, et les énoncés à valeur de « didascalie »⁵⁶ où le narrateur commente les attitudes du personnage ou les réactions du public. Ce simple relevé, fait apparaître la prédominance du discours indirect libre et du discours narrativisé dans le roman, formes qui conjuguent de façon plus complexe que le discours direct ou indirect les voix du narrateur et du personnage du film.

On peut établir un lien entre ce choix narratif et la clause de « transparence » propre au contrat naturaliste du romancier. Le narrateur s'efface derrière le personnage orateur, mais sans que la parole du personnage ne rompe pour autant la fluidité du récit, et par là, l'illusion réaliste. On peut avancer que la motivation du discours direct libre, narrativisé employé par Berri, est donc ici d'ordre esthétique.

Par exemple, on note l'argument « éthique », qui fait appel au sens de la dignité dans l'auditoire, présenté sous forme de questions rhétoriques que l'on qualifie de discours indirect libre (*serions-nous assez lâches pour retourner aux fosses la tête basse ?*) repris dans le dialogue du film.

Le discours narrativisé présente l'argument « preuve » : Etienne « montre » ici un fait, se réfère non plus à une valeur mais à une réalité globale. Les expressions « les mineurs », « les désastres des crises », « les nécessités de la concurrence » portent les marques de la généralisation et sont aussi reprises par Etienne Lantier/Renaud dans le film.

Un autre exemple de discours indirect libre : on passe d'une considération générale à un exemple particulier « *le tarif du boisage* » faisant directement référence au vécu de l'auditoire, pour aboutir à une décision : la revendication de la justice.

Le discours d'Etienne tenu dans le roman à propos de l'enjeu de la délibération, « *Voulez-vous la continuation de la grève... ?* » disparaît dans le film et se transforme ensuite en exhortation.

La technique et la stratégie utilisées par le réalisateur Claude Berri afin de faire parler de façon « authentique » les personnages reposent sur une mise en scène constituée d'alternance de vues de trois protagonistes. Il renforce la prise de paroles en isolant les personnages sur un fond sombre en légère contre-plongée et en éclairant chaque visage de la même façon, c'est-à-dire en simulant une rampe de théâtre. Tout ce dispositif, alternance de prise de paroles et éclairage, théatralise le discours. L'intervention de Depardieu (Maheu) souligne la liberté que Berri prend par rapport au roman.

Le travail sur le texte et sur les « didascalies » fournit des explications sur l'attitude de l'orateur et crée un récit second, parallèle au discours du personnage, celui de sa théatralité. En effet, Etienne, à travers ses interventions, est perçu au même titre qu'un véritable acteur.

Dans le texte, les didascalies apportent des indications sur sa voix, ses postures, ses mimiques... Ces indications données soulignent également l'implication progressive du personnage dans son discours, et son changement de stratégie persuasive.

A « l'éloquence scientifique » s'exprimant avec un « ton froid » et une « voix monotone », succède une autre option persuasive fondée sur l'utilisation « d'images d'une énergie familière », alors que l'orateur « s'échauffe »...

L'argumentation du personnage est ainsi doublée par une analyse de la théatralité de sa performance dans une situation d'énonciation particulière (un discours d'un orateur face à un auditoire). Le roman permet ainsi de rendre compte en même temps d'une argumentation et de ses conditions d'énonciation.

Cette théatralité est exploitée par le réalisateur dans le film par un jeu de mise en scène. Claude Berri a construit cette scène à l'aide du champ contre-champ, présentant tour à tour le discours tenu par Etienne Lantier, celui de Toussaint Maheu (Depardieu) et les réactions de la foule.

Zola a écrit :

« Voyant la dispute s'éterniser, il s'empara tout un coup de la foule, il monta sur un tronc d'arbre en criant : - Camarades ! Camarades ! »

« ... » Quant à Rasseneur, il haussait les épaules de dédain et de colère.

- Tu me laisseras parler ! cria-t-il à Etienne.

Celui-ci sauta du tronc d'arbre.

- Parle, nous verrons s'ils t'écoutent.

Déjà Rasseneur l'avait remplacé et réclamait d'un geste le silence. Le bruit ne se calmait pas. « ... » vainement il parla dans le bruit « on finit par lui jeter des poignées de mousse gelée, une femme cria d'une voix aigüe : - A bas le traître !

« ... »

Un grand silence s'était fait, on écoutait ce vieillard, d'une grande pâleur de spectre sous la lune (le père Bonnemort interprété par Jean Carmet).

Dans le roman, il y a trois personnes qui prennent la parole Etienne Lantier, Rasseneur et Chaval, dans le film ce ne sont pas les mêmes personnages qui parlent.

6.4.8. Resocialisation et partage entre spectateur et personnage

Dans le cas de « **Germinal** », la relation entre spectateur et personnage est appelée « *coïncidence d'image* »⁵⁷ par l'ethnologue Marc Augé. Pour lui, cette coïncidence est provoquée quand se produit une resocialisation sous forme de partage entre le spectateur sans toutefois sortir de lui-même et quelqu'un d'autre, ici le personnage du film.

Il s'agit d'un rapport symbolique qui établit un lien entre tous ceux qui se reconnaissent dans l'image, comme par exemple, l'identification au chanteur populaire Renaud, le contestataire Etienne Lantier de « **Germinal** »⁵⁸.

6.4.9. *Enonciation et identification*

Le discours du narrateur au cinéma est dans une si étroite coïncidence avec l'histoire qu'il passe inaperçu. Ce n'est pas le lien établi avec le conteur qui est important mais celui du spectateur avec l'histoire (le point de vue optique propre à chaque plan, à partir duquel se construit l'image et son corollaire, l'œil spectatorial)⁵⁹. L'accent se trouve ainsi déplacé du plan de l'énonciation à celui de l'énoncé. La puissance de conviction de l'énoncé trouve sa source dans le talent de l'énonciateur, l'acteur.

7. Conclusion générale

La confrontation des mots et des images ressemble plus à un affrontement entre deux mondes ayant chacun ses codes et ses impératifs de création, qu'à une correspondance.

Le découpage, par le choix du cadre cinématographique, d'une réalité propre aux images impose non seulement au spectateur d'autres signes, mais aussi d'autres significations. Cette vision obéit à un certain nombre d'impératifs les plus divers liés au média. La transposition en terme à terme ne semble pas être envisageable et nous avons observé que de nouvelles voies propres à l'adaptation cinématographique se sont ainsi créées.

Cette analyse de fragments a permis d'observer que parmi les écueils les plus récurrents dans l'adaptation cinématographique se trouvent : la gestion du temps (le temps du récit dans le roman et le temps de l'action dans le film), la juxtaposition d'espaces (constituant de la séquence), et la place de la caméra lors de l'enregistrement de l'image. Nous avons souligné que cette place est déterminante dans la prise de conscience de sa fonction narrative. La caméra se substitue aux personnages (« **Le guépard** »), se place du côté du spectateur (« **Jules et Jim** ») ou bien adopte une position omnisciente (« **Macbeth** »), alterne la présentation des acteurs (« **Germinal** »). L'œil de la caméra traduit à sa façon par son extériorité la lecture de l'œuvre scripturale.

L'œuvre littéraire transposée à l'écran se fige et se schématise. L'image par sa richesse polysémique et sa trop forte ressemblance au réel ne nécessite plus une élaboration intellectuelle propre à la lecture du texte. Mais cette image, ce reflet, ce miroir ou double, a le pouvoir d'être équivoque et trompeur.

Grace à la marge d'incertitude qu'elle provoque dans l'esprit du spectateur, elle introduit parfois dans la représentation une valeur mythique (le révolutionnaire dans « **Germinal** », le jeune arriviste dans « **Le Guépard** »). Il s'agit de la part créative du spectateur, en projetant sur l'image la part d'imaginaire qu'il porte en lui, l'image se charge ainsi d'une nouvelle valeur. Celle-ci est l'accumulation de l'héritage collectif et de la propre autonomie du spectateur à percevoir le monde.

Considéré dans son ensemble, le scénario qui est au départ du projet filmique se plie aux exigences d'un spectacle forcément lié dans le temps de la projection et adapte un rythme et une structuration indépendants de la volonté du réalisateur. Des modifications, des réductions, apparaissent alors en liaison avec le contexte de la production ou de la projection.

8. Perspective d'exploitation pédagogique

Quelques objectifs pédagogiques

Analyser l'adaptation au cinéma d'un roman permettrait aux élèves de :

- mieux cerner les éléments constitutifs du texte initial, la spécificité des codes littéraires et cinématographiques, ainsi que les choix de lecture du réalisateur.
- mobiliser les connaissances des élèves dans des domaines aussi divers que la mise en scène théâtrale, la peinture, la photographie, la musique.
- constituer un prolongement à l'étude de textes officiellement hypertextuels, la parodie, le divertissement ou le pastiche, qui s'affichent comme commentaires critiques du texte initial.
- réfléchir sur la notion de genre littéraire.
- passer de la situation de récepteur du film à celle de lecteur du roman.
- organiser un système cohérent dans l'analyse d'un extrait de texte littéraire.
- engager une mise à distance des impressions premières.
- approcher la notion d'écriture filmique par le découpage en plans cinématographiques.
- approcher la notion de cohérence narrative.
- montrer comment l'enchaînement des plans et les procédés de montage caractérisent le langage cinématographique.
- explorer l'alternance réception/lecture et production/écriture.
- découvrir la notion d'ubiquité du spectateur et du point de vue du narrateur

Première approche : le contexte

Dans un premier temps, une introduction au contexte de l'œuvre littéraire et filmique est nécessaire. Ce contexte peut être historique, économique, ou politique, les mœurs ne seront pas oubliées (contexte culturel). Chaque film sera placé devant ses références et au départ de celles-ci, un dialogue se créera entre le spectateur et le film.

Deuxième approche globale : une réflexion de départ

Celle-ci pourrait démarrer à partir d'un questionnement simple : - êtes-vous d'accord avec... ? et à partir des avis émis, s'étendre vers une réflexion plus critique sur le cinéma et le film, en partant d'une référence, accessible à tout un chacun, par exemple extraite d'un dictionnaire ou d'un guide des films, tels que : Guide des films, Jean Tulard, Robert Laffont, 2005, Dictionnaire et encyclopédie du cinéma, Jacques Lourcelle, 1999, Robert Laffont, Dictionnaire du cinéma, Jean-Loup Passek, Larousse, 2001.

Troisième approche : le travail sur les codes du récit filmique

L'étude d'un extrait de roman et d'un fragment de film envisagée sous les différents codes : spécifiques au cinéma et non-spécifiques. Les codes spécifiques et non-spécifiques au cinéma peuvent donc être répertoriés, afin de mettre en évidence le caractère non-uniforme du langage filmique, et de souligner ses divers liens de parenté avec d'autres médias. Les techniques du récit écrit – dialogue, narration, description – se retrouvent donc de ce fait dans une adaptation cinématographique.

A. Les codes non spécifiques

Il s'agit d'éléments qui peuvent exister en dehors d'une structure filmique. Ces éléments sont : **les textes écrits**, **les paroles** (la structure du dialogue est spécifique), **les mimiques** et **la direction d'acteurs** identifiables dans la vie quotidienne ou au théâtre, **les objets** présentés dans les différents plans, **les vêtements** en tant que révélateur d'un statut social et la musique (cependant la musique écrite pour le cinéma doit être intégrée dans une certaine mesure aux codes spécifiques).

A partir de ces éléments repérés dans le film, nous pouvons réaliser une distinction à propos des rôles des personnages et les thèmes de la narration (nous pensons ici aux rôles spécifiques du cinéma comme dans le western, ou la comédie musicale). A cela ajoutons les bruits divers, tout ce qui occupe le champ sonore et notamment l'auricularisation (mot désignant la relation entre ce que la bande-son du film fait entendre et ce que les personnages de la diégèse sont eux-mêmes censés percevoir), le linguistique, c'est-à-dire les paroles des personnages, le musical, soit la musique intra ou extra-diégétique, ainsi que l'organisation des plans en tant qu'images photographiques (échelle, structuration de l'espace). Le gestuel, l'intonation, le timbre de la voix et le débit des acteurs sont aussi à prendre en compte dans ces codes non spécifiques.

Il est ainsi possible de distinguer :

- les **codes perceptifs**, c'est-à-dire l'organisation de l'espace, des figures, des fonds (la reconnaissance des objets à l'écran),
- les **codes de goût et de sensibilité**, propres à chacun,
- les **codes de narrativité** applicables à tout type de récit,
- les **codes de l'inconscient**, utilisés sciemment ou non par l'instance narratrice.

B. Les codes spécifiques

Appartiennent aux codes spécifiques :

- les **mouvements de caméra**, comme le travelling ou le panoramique
- les **variations d'échelle** des plans (plan américain, moyen...)
- l'**utilisation du hors-champ** (sonore, avec la voix off, ou visuel)
- les **combinaisons images/bruits / mots**
- l'**accélééré**, le **ralenti**, le **flou**, la **surimpression**, le **fondu au noir** ou le **fondu enchaîné**
- les divers **trucages** filmiques
- le **montage** des images...

Quatrième approche : le travail à partir de l'ouverture du roman et du film

Un travail sur l'analyse de l'ouverture du roman et l'ouverture du film peut être effectué en parallèle⁶⁰ :

- l'étude de l'incipit comme lieu « stratégique » de tout récit (savoirs communs à l'analyse textuelle et à l'analyse filmique).

- la localisation des spécificités du langage cinématographique, dont le caractère polyphonique s'oppose au caractère monodique du texte (la langue constituant dans le récit scriptural la seule matière de l'expression).

L'analyse des deux ouvertures devra dégager des savoirs communs. Pour y parvenir, cela suppose une étude en trois temps :

- la mise en place (chronotope et personnages).
- l'énonciation (qui parle ? qui voit ? qui sait ?).
- le programme narratif et les horizons d'attente du lecteur (actants et personnages, annonce de la structure et amorce du dénouement).

NOTES

¹ JAUSS, H.R. (1988). *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.

² In « Valise pédagogique Simenon », *L'adaptation littéraire : Simenon au cinéma, introduction*. Centre Audiovisuel Liège.

³ *Littérature et cinéma*. Ed. Lettres ouvertes, N°5. Mars 1996. Dossier « Littérature et cinéma » (Germinal). CRDP Bretagne. p. 27.

⁴ CADOTTE, L. Ph. D. (2002). *La vision du monde des jeunes et le cinéma*. Texte de réflexion commandé par la Régie du Cinéma. Membre du CREM.

⁵ GARDIES A. et BESSALEL, J. (1995). *200 mots-clés du Cinéma*. Paris : Cerf. p. 164.

⁶ MARX, M. (2005). <http://www.laviedesfilms.com>.

⁷ CHIARETTI, T. (2005). A propos du *Guépard*, <http://www.laviedesfilms.com>

⁸ PAC asbl (Présence et Action Culturelle). 1993. *Autour de Germinal, un auteur, une œuvre, un film*. Etude pédagogique. Bruxelles : Labor. BRADFER, F. *Berri apostrophe !*, paru dans *Le Soir*, 4 décembre 1991.

⁹ « **Le Vieil homme et l'enfant** » (1966) nous plonge dans la France pétainiste où Michel Simon incarne un vieux paysan profondément antisémite qui se prend d'affection pour un enfant juif.

¹⁰ PAC asbl (Présence et Action Culturelle). 1993. *Autour de Germinal, un auteur, une œuvre, un film*. Etude pédagogique. Bruxelles : Labor. p. 122.

¹¹ Propos recueillis par LEMONNIER, A. lors d'une interview de Claude Berri à Paris, le 4 août 1993. Cité dans *Autour de Germinal*. p. 125.

¹² BESSIERE, E. Deux « **Jules et Jim** ». *Analyse comparée des deux œuvres de Henri-Pierre Roché et de François Truffaut*. Evreux : CRDP de l'Eure. Coll. « Un livre, un film ». p. 55. « François Truffaut tombe par hasard sur le roman, en fouillant dans un bac de livres soldés chez Delamain place du Palais Royal en 1955, soit deux ans après la parution du livre dans l'indifférence générale ».

¹³ BAKHTINE, M. (1984). *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard.

¹⁴ BORDET, G., LAVIGNE, CH., REY, E. et SCHIAVI, M. (2000). *Des romans et des films à la croisée des genres*. CRDP de l'Académie de Créteil. Argos Démarches. p. 21.

¹⁵ GARCIA, A. (1990). *L'adaptation du roman au film*. I.F. Diffusion-Dujaric. p. 120.

¹⁶ GARCIA, A. (1990). *Idem*.

¹⁷ Note : *exégèse* : interprétation critique d'un texte sujet à discussion, en particulier de textes bibliques, sur des bases philologiques. Dictionnaire Antidote.

¹⁸ Note : *parabase* : partie d'une comédie grecque où l'auteur haranguait les spectateurs (faisait connaître ses idées) par la bouche de coryphée (chef de chœur, personne qui exerce une autorité sur un groupe). Dictionnaire Robert.

¹⁹ *Le livre de Tomasi di Lampedusa, publié deux ans plus tôt, remuait encore le monde littéraire. Visconti s'est senti proche de ce personnage aristocrate, décadent et lucide. Il décidé, par conséquent, d'adapter le roman en 1963*. Archives www.arte-tv.com/cinema/visconti.

²⁰ BESSIERE, E. *Idem*. p. 55-56.

²¹ TASSONE, A. (1986). *Akira Kurosawa*. Paris : Flammarion. Cité dans les Cahiers du Cinéma. N°182. Septembre 1966. « Nous avons eu, nous aussi, au Japon, un personnage tel que Macbeth. La transposition du drame dans un cadre japonais m'est venue spontanément. J'ai oublié Shakespeare, et j'ai tourné le film comme s'il s'agissait d'une histoire de mon pays ».

²² Le FTP était un programme artistique gouvernemental créé par la Works Progress Administration (WPA), un organisme fédéral chargé de faire vivre les compagnies théâtrales en ces années difficiles de Grande Dépression. Houseman formera avec Welles le fameux *Mercury Theater*.

²³ KNIGHT, G.W. (2005). In *préface, Macbeth*. Paris: GF-Flammarion. Edition bilingue.

²⁴ *Op.cit. La politique des auteurs, les entretiens, V. Petite anthologie des Cahiers du Cinéma*. Interview publiée dans le N°87 des Cahiers du Cinéma, septembre 1958.

²⁵ BAZIN, A., BITSCH, C. et DOMACHI, J. *Cahiers du Cinéma*, septembre 1958. N°87. Repris dans *Petite anthologie des Cahiers du Cinéma, la politique des auteurs, V. Les entretiens*. p. 196.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ BAZIN, A., BITSCH, C. et DOMACHI, J. *Cahiers du Cinéma*, septembre 1958. N°87. Repris dans *Petite anthologie des Cahiers du Cinéma, la politique des auteurs, V. Les entretiens*. p. 232.

Orson Welles : « *Au théâtre, il y a une impression très désagréable : les gens vous regardent et, pendant deux heures, on se sent prisonnier de la scène. Mais je vais vous faire une confidence bien plus terrible : je n'aime pas le cinéma, sauf quand je tourne : alors, il faut savoir ne pas être timide avec la caméra, lui faire violence, la forcer dans ses retranchements, parce qu'elle est une vile mécanique. Ce qui compte, c'est la poésie* ».

²⁸ Nous faisons une référence à l'anecdote sur la distribution du « **Guépard** » aux Etats-Unis. Claudia Cardinale y évoque le mauvais accueil du film dans un premier temps, par le public américain, parce qu'il ne voyait pas Burt Lancaster dans le rôle d'un Prince, habitué à le voir en cow-boy à l'écran (voir extrait « **Le Guépard** », p. XXX).

²⁹ COMAN, M. (2003). *Pour une anthropologie des médias*. Grenoble : PUG. p. 53 et suivantes.

³⁰ ROUSSEAU, N. *La décomposition de l'humain : le cinéma comme anthropologie virtuelle*. www.cadrage.net/dossier/anthropologievirtuelle.html, revue en ligne universitaire française de cinéma. Mars-avril 2002.

³¹ BALAZS, B., cité par AUMONT, J. (1992). *Du visage au cinéma*. Cahiers du Cinéma. p. 96.

³² AUMONT, J. (1992). *Du visage au cinéma*. Cahiers du Cinéma. p. 97.

³³ SABOURAUD. p. 48.

³⁴ SABOURAUD. p. 47.

³⁵ BAZIN, A., BITSCH, C. et DOMACHI, J. *Cahiers du Cinéma*, septembre 1958. N°87. Repris dans *Petite anthologie des Cahiers du Cinéma, la politique des auteurs, V. Les entretiens*. p. 208

³⁶ BAZIN, A., BITSCH, C. et DOMACHI, J. *Cahiers du Cinéma*, septembre 1958. N°87. Repris dans *Petite anthologie des Cahiers du Cinéma, la politique des auteurs, V. Les entretiens*. p. 197.

³⁷ BAZIN, A., BITSCH, C. et DOMACHI, J. *Cahiers du Cinéma*, septembre 1958. N°87. Repris dans *Petite anthologie des Cahiers du Cinéma, la politique des auteurs, V. Les entretiens*. p. 207.

³⁸ MARIE, M. *La nouvelle vague, une école artistique*. Paris : Nathan Université. Coll. « Cinéma 128 ».

³⁹ BESSIERE, E. p. 320.

⁴⁰ BESSIERE, E. pp. 84-85.

⁴¹ INGRAM, R. et DUNCAN, P. (Ed). (2004). *François Truffaut, auteur de films*. Taschen.

⁴² BESSIERE, E. p. 211. La déformation enfantine du Notre Père par Catherine est, elle, tirée de *Deux Anglaises*, p.137 en folio. La mère de Claude écrit : « *Quand je t'ai appris, tout petit, le Notre Père qui êtes aux cieux, tu as compris la première fois : notre père qui quêtes (qui quetez) aux cieux et tu as vu en esprit ton père, en costume de bedeau, faire la quete avec une bourse à longue manche, à la grand-messe du Paradis !* ».

⁴³ GAUDREAU, A. p. 41.

⁴⁴ DUBOIS, P. (1990). *L'acte photographique et autres essais*. Paris : Nathan. Coll. « Cinéma et Image ». p. 155.

⁴⁵ GILLAIN, A. (1988). *Le cinéma selon François Truffaut*. Paris : Flammarion.

⁴⁶ BESSIERE, E. p. 59.

⁴⁷ *Notes complémentaires* : Horst P. Horst, de son vrai nom *Horst Paul Albert Bohrmann*, nait à Weißenfels en 1906. Réfugié à Paris puis aux USA, il est surtout connu pour ses photos de mode. De 1943 aux années 50, il est photographe notamment pour Vogue.

⁴⁸ CONSOLO, V. (1996). *Luchino Visconti*. « L'auteur, pour des raisons personnelles, n'a pas intitulé son roman *Il Leopardo* mais *Il Gattopardo*. Pour qualifier son Guépard, il ne s'est pas une seule fois servi du terme héraldique de rampant qui se représente "dressé sur les pattes arrières", mais du terme plus accessible et plus pittoresque de dansant ». In préface, dans l'édition du Seuil, traduction française.

⁴⁹ CONSOLO, V. (1996). *Op. Cit.* Préface.

⁵⁰ Cité dans : SANZIO, A. et THIRARD, P.-L., (1984). *Luchino Visconti cinéaste*. Turin : Persona. Ramsay poche Cinéma. p. 94. (Interview par Antonello TROMBADORI, Ed. Capelli, Julliard).

⁵¹ *Ibidem*, p. 96.

⁵² *Ibidem*, p. 97.

⁵³ Cet entretien de Luchino Visconti avec l'historien de cinéma Georges Sadoul date du Festival de Cannes de 1963, publié dans *Les Lettres françaises* n°980 du 30 mai 1963, à nouveau publié dans l'ouvrage (épuisé) "*Rencontres 1, chroniques et entretiens*" regroupant des textes de Georges Sadoul, en 1984, aux éditions Denoël.

⁵⁴ MAILLOT, P. et BERTRAND, R. « *L'enseignement du scénario* ». N°61 de la Revue CinémAction, quatrième trimestre 1991.

⁵⁵ *Ibidem.* (Entretien avec Suso Cecchi d'Amico, scénariste de Visconti), p. 156.

⁵⁶ *Indication donnée par l'auteur d'une pièce théâtrale, accompagnant le manuscrit et destinée à être respectée par les acteurs.*

⁵⁷ AUGÉ, M. *Le stade de l'écran*. Le monde diplomatique. Juin 2001. Archives.

⁵⁸ PAC. *Autour de Germinal, un auteur, une œuvre, un film*. *Op.cit.* « *Quant à Renaud qui interprète le rôle d'Étienne Lantier, le héros du roman, Claude Berri y a songé dès le début. Je voulais que ce soit Renaud parce que je l'avais vu à Bobino dans les années 80. A cette époque, je ne savais pas encore que je ferais Germinal. Dès que j'ai pensé faire le film et depuis ce moment-là, j'ai pensé à Renaud et j'ignorais tout de son arbre généalogique (son grand-père était mineur). Mon instinct me disait que Germinal ne se serait pas fait sans Renaud car je ne vois pas qui d'autre pouvait jouer ce rôle. Renaud, c'est Lantier. Renaud s'est identifié totalement au personnage* ». Interview de Claude Berri: Etre moi-même en passant par le génie de Zola, Fabienne Bradfer, *Le Soir* du 13 janvier 1993.

⁵⁹ GARDIES, A. p. 51.

⁶⁰ ROLLET S., *Enseigner la littérature avec le cinéma*, Paris, Éditions Nathan, 1996, p 66