MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Littérature comparée et étude des adaptations cinématographiques : la tentation de l'essentialisme artistique

Yves Landerouin

10.58048/2263-7664/587

Littérature comparée et Esthétique(s)

La littérature comparée contribue abondamment aujourd'hui au domaine des études intermédiatiques. Ces dernières présentent plusieurs intérêts pour la connaissance des arts, et en particulier pour celle de la littérature. Les comparaisons entres adaptations cinématographiques et romans adaptés, par exemple, permettent notamment de rechercher les caractères spécifiques de chaque *medium* comparé. Se pose alors la question de savoir si une visée d'ordre essentialiste est légitime et comment de telles études peuvent y prétendre. La meilleure méthode, pour l'exemple des adaptations cinématographiques, consiste à étudier plusieurs adaptations d'une même œuvre. Dans ces conditions, il s'agit souvent de savoir si la comparaison fait apparaître les caractéristiques « essentielles » de l'oeuvre adaptée, du genre auquel celle-ci ressortit ou de la littérature dans son ensemble, mais cette difficulté n'est pas insupportable. On risque aussi –problème plus épineux- de prendre pour « l'essence » de la littérature ou du cinéma ce qui n'est en fait qu'une certaine esthétique littéraire ou cinématographique. Par son caractère inductif et les critères qu'elle se donne la méthode comparative évoquée ici peut, dans une certaine mesure, éviter cet autre écueil.

Lorsqu'en 1969, se sentant justifié en ceci par la position à la fois extérieure et surplombante que l'esthéticien occupe par rapport aux différentes spécialités artistiques, Étienne Souriau prétend poser les bases d'une « discipline qui cherche à observer positivement, à mettre en évidence et à noter correctement les similitudes et les

oppositions qu'on peut rapporter aux divers traitements » d'un même sujet par la poésie, la peinture ou la musique, il prend bien soin de distinguer cette « esthétique comparée » de la « littérature comparée[1] ». Quarante ans plus tard, alors que les comparatistes évoluent parmi des champs disciplinaires qui auraient pu rester la chasse gardée de leurs collègues musicologues, historiens de l'art ou du cinéma, il ne s'agit plus de savoir s'ils sont habilités à procéder à des comparaisons « intermédiatiques » (peut-on dire si l'on veut redonner au mot *media* le sens que lui accorde précisément l'esthétique). En revanche, la question de savoir quel intérêt elles peuvent présenter pour la connaissance de la peinture, de la musique, du cinéma et plus particulièrement de la littérature, point d'ancrage de notre discipline, cette question-là n'a rien perdu de son actualité. Les comparaisons de cet ordre offrent à mon sens deux types d'intérêt. Tout d'abord, on sait qu'elles peuvent fournir des éléments d'appréciation des œuvres comparées et, sur un plan pragmatique, des arguments amenant le spectateur d'une adaptation cinématographique, par exemple, à vouloir lire l'ouvrage adapté. J'ai traité cette question dans un article des *Cahiers d'Études Germaniques* consacré justement à l'adaptation cinématographique[2]. De plus, elles peuvent contribuer, sur un plan plus théorique, à mettre en évidence les caractères spécifiques des *media* respectifs de ces œuvres. De là, on arrive rapidement à une réflexion sur « l'essence » de la littérature, du cinéma, du théâtre etc. Quoique sa validité soit souvent contestée, la question de l' « essence » d'un art donné, et notamment de la hiérarchie des aspects matériels et formels qui le définissent (l'essence de la peinture réside-t-elle dans la peinture ou le dessin ? se demandait-on, par exemple, au XVIIe siècle[3]) est régulièrement posée non seulement par les critiques, et tous ceux qui cherchent à mieux comprendre les œuvres, mais par les créateurs eux-mêmes. Elle a fait – et fait encore – entre eux l'objet de nombreuses polémiques. Quitte à donner parfois l'impression de penser à contre-courant, on se propose d'apporter sur ce point quelques éléments de réflexion inspirés par l'étude de plusieurs adaptations de romans à l'écran.

Questions de méthode

Au préalable, on peut se demander ce qui distingue vraiment les deux types d'intérêt. Car, lorsque je dis à un étudiant : « lisez le roman, vous verrez qu'il est très différent du film », je peux laisser entendre que la différence en question tient aux caractéristiques

« essentielles », c'est-à-dire irréductibles, du *medium* littéraire, caractéristiques que le film ne saurait donc restituer. La difficulté revient alors à pouvoir isoler ce type de différences, à pouvoir les distinguer vraiment de celles qui ne seraient pas liées à cette « essence ». Et il est légitime de s'interroger sur la validité d'une méthode qui prétend déduire de la comparaison entre deux œuvres de formes différentes les caractères essentiels de chacune de ces formes. Car son emploi fait parfois naître chez le comparatiste un soupçon : sous prétexte de dégager « l'essence » d'un art est-il bien sûr de ne pas chercher à retrouver plutôt les caractéristiques d'une certaine esthétique de cet art et de ne pas être victime d'un mirage essentialiste ?

Il s'agit donc de savoir si l'on peut dégager des comparaisons intermédiatiques ce qui serait l'essence du *medium*, autrement dit comment on peut déterminer les différences liées à ses caractères spécifiques et contraignants. Dans son ouvrage *Littérature et cinéma*, Jeanne-Marie Clerc évoque le problème tout en proposant une solution. L'étude des modifications que l'adaptation fait subir à l'œuvre littéraire, écrit-elle, « n'a d'intérêt que si les deux types de texte sont dus au même auteur et si l'on a affaire, dans les deux cas, au même univers de création. Sinon, on risque de prendre pour conséquence des exigences cinématographiques ce qui n'est dû, en fait, qu'à une lecture subjective d'un auteur par un autre[4] ». Elle suggère donc d'étudier les adaptations que Malraux, Cocteau ou Giono ont pu donner de leurs propres textes. Il faut préciser que, d'un côté, on peut entendre par « exigences cinématographiques » des contraintes d'origine socio-culturelle et économique (coût de réalisation du film, public touché par le cinéma …) dont le caractère essentiel fait débat ; c'est pourquoi un critique comme Dudley Andrew a proposé d'aborder l'adaptation en tant que « pratique filmique dépendant dans son domaine du système esthétique du cinéma et des besoins et pressions culturels de ce domaine particulier » plutôt que de s'en servir pour « livrer une bataille au sujet de l'essence des *media* ou du caractère unique et irréductible de l'œuvre d'art[5] ». Mais d'un autre côté, il est incontestable que ces exigences peuvent inclure les aménagements imposés par le caractère spécifique du *medium*.

Suivons donc le conseil de Jeanne-Marie Clerc en prenant l'exemple d'*Un roi sans divertissement*, roman écrit par Jean Giono en 1946. Le romancier n'a pas tout à fait signé l'adaptation de son œuvre à l'écran en 1963 mais il en a écrit le scénario, quasiment le découpage technique[6], et a collaboré étroitement à sa réalisation avec

François Leterrier, de sorte que le film est véritablement son œuvre. Les différences entre celui-ci et le roman sautent aux yeux, à commencer par la caractérisation physique du personnage de l'enquêteur, le capitaine de gendarmerie Langlois. Le romancier Giono ne décrit quasiment pas son personnage. On sait tout au plus qu'il a « des moustaches fines[7] » et 56 ans. Le scénariste Giono en fait un homme imberbe d'une trentaine d'années. Peut-être doit-on penser, comme Jacques Mény, auteur de plusieurs études sur le film, qu'en cela il « tient compte de l'idée qu'un jeune comédien au récent vedettariat puisse faciliter le financement de la production[8] ». Mais ce choix étonnant est aussi dicté, toujours selon Jacques Mény, par une conception nouvelle de la globalité du personnage. Entre le roman et le scénario, l'écrivain a entrepris la rédaction du *Hussard sur le toit* : dans son esprit, Langlois est devenu une sorte d'Angelo bis, « un jeune homme naïf et brave » pour reprendre sa propre expression. Autrement dit, la première erreur commise par Jeanne-Marie Clerc est d'oublier qu'à un auteur donné correspond rarement « un univers de création » stable, qui n'évoluerait pas avec le temps. La seconde, plus grave encore, consiste à ignorer que, quel que soit le problème posé par l'adaptation du roman à l'écran, le choix de la solution dépend toujours d'une vision personnelle, d'une « lecture subjective » de l'adaptateur, fût-il le romancier lui-même proposant une vision de son propre texte, parmi d'autres possibles et à un certain moment de sa vie. Ainsi Giono, scénariste, doit-il réduire les proportions de son roman pour respecter la durée acceptable d'un film de cinéma et de surcroît, toujours selon Jacques Mény, les limites budgétaires assignées à sa réalisation. Le romancier savait, en effet, qu'il disposerait de moyens financiers limités et il a « réduit en conséquence la voilure de son récit[9] ». Mais cette grande entreprise d'excision, en termes genettiens, procède tout aussi bien d'une nouvelle conception d'*Un roi sans divertissement*, qui représente maintenant pour son auteur l'histoire déjà écrite d'un personnage prédestiné. Ainsi s'explique que la réduction du temps du récit s'accompagne à l'écran d'un resserrement du temps de l'histoire (plusieurs années dans le roman deviennent une semaine autour de Noël dans le film) et que, d'un point de vue esthétique, le foisonnement baroque de l'un s'efface devant la « dramaturgie racinienne » de l'autre[10]. L'exemple d'*Un roi sans divertissement* constitue sans doute un cas extrême, mais il met en évidence une tendance générale : que l'adaptateur soit ou non l'auteur du roman, la difficulté reste la même.

Une autre démarche, plus fructueuse, consiste tout simplement à choisir pour objet d'étude non pas une seule mais plusieurs adaptations d'un même texte littéraire. Les exemples ne manquent pas et ils ont déjà inspiré des travaux de master, de doctorat, voire des ouvrages, plus ou moins intéressants et qui ne sont pas centrés sur la question de « l'essence » des *media* comparés[11]. Parmi ces exemples, on laissera de côté ici les nombreux avatars cinématographiques de *Carmen*, car la prégnance de l'opéra de Bizet et la dimension mythique prise par l'héroïne de Mérimée risquent de fausser la réflexion. On en reviendra plutôt à deux sources de réflexions aussi inépuisables pour la question de l'adaptation que pour celle du roman : *À Recherche du temps perdu* et *Les Liaisons dangereuses*.

Dans le premier cas, on ne peut pas se livrer à une comparaison très serrée des films entre eux à cause de la variété des épisodes de la *Recherche* retenus par les cinéastes dont le projet a abouti[12] : Schlöndorff adapte un chapitre du premier volume, « Un amour de Swann » (1984) ; Ruiz, *Le Temps retrouvé* (1999) et Chantal Ackerman *La Prisonnière* (2000). Tous se heurtent pourtant, comme je l'ai montré ailleurs[13], à deux principaux écueils :

- l'objectivation à l'écran des figures du roman (personnages, lieux etc.) et plus particulièrement, dans les deux derniers films cités, de l'instance narratrice (le fameux *Je* de *la Recherche*), objectivation qui transforme une conscience en une réalité particulière et extérieure.

- pour le reste, la réduction quasi-systématique de l'œuvre à son intrigue et à ses dialogues, réduction qui produit un effet de *mise à plat* du roman particulièrement sensible dans le film de Schlöndorff.

Ces deux opérations provoquent chez le lecteur de Proust, un malaise, dont la constance, d'un film à l'autre, pourrait bien être le symptôme de certaines spécificités du texte romanesque. Il s'agirait cependant de savoir si l'analyste tient là des caractéristiques « essentielles » de la littérature en tant que medium ou seulement du roman de Proust en tant qu'œuvre particulière. La question ne se pose plus dès lors que l'on raisonne en termes de *virtualités* du texte littéraire. En effet, il est certain que les adaptations se heurtent au fait que, tout le long de *la Recherche*, la moindre réalité prend forme et signification dans la conscience du narrateur et elles achoppent sur la part capitale de

réflexions relatives à l'art, la société, l'amour, l'homosexualité etc. plus ou moins rattachées à l'action du roman. Mais, à supposer que le statut du *je* proustien n'ait pas d'équivalent ailleurs en littérature, que l'intrigue et les dialogues jouent un rôle moins primordial dans la *Recherche* que, par exemple, chez Jane Austen, le cas de Proust ne révèle pas moins un fait : le texte littéraire peut faire quelque chose que le cinéma ne peut *pas* faire (ou, du moins, pas aussi facilement). Qu'est-ce à dire concernant l'essence du medium ? *Primo*, que le texte littéraire se prête bien davantage que le film à la formulation conceptuelle. Car celle-ci reste l'apanage du discours verbal qui, s'il est l'unique matériau de la littérature romanesque (à quelques très rares exceptions près), n'est qu'un élément parmi d'autres du langage cinématographique. *Secondo*, que l'existence filmique du narrateur, même à travers l'emploi de la voix-off ou de la caméra subjective, ne saurait être celle du narrateur romanesque, comme André Gaudreault l'a montré de façon plus théorique[14], de sorte que la conscience du récepteur ne se fond jamais aussi complètement dans celle du narrateur filmique que dans celle du narrateur littéraire.

Le cas des *Liaisons dangereuses* amène à poser autrement le même genre de question. Là encore, la variété des tentatives permet de repérer les pierres d'achoppements. C'est ainsi que, sur quatre adaptations du roman de Laclos au cinéma (signées respectivement Roger Vadim, Stephen Frears, Milos Forman et Roger Kumble), seul le film de Frears cherche à restituer l'épisode où Valmont obtient de Cécile de Volanges la clé de sa chambre (lettres 89 et 93). Et encore, le cinéaste ne peut-il user à cet effet que d'un équivalent : il imagine une scène haletante, absente du roman, où, sous la pression directe, physique de Valmont, Cécile se précipite dans la chambre de sa mère pour prendre la clé, la fait tomber dans un vase, la récupère *in extremis* grâce à l'intervention de Valmont et parvient à la lui remettre. Scène équivalente donc plutôt qu'emprunt au texte de Laclos, car l'emprunt consisterait à intégrer telle quelle la *lettre* du roman (dans tous les sens du terme) au film sous la forme de citations en lectures *off* ou dans les répliques des personnages. Si Frears et son dialoguiste, Christopher Hampton, ne se passent pas totalement de ce dernier procédé, ils choisissent surtout de transformer l'échange épistolaire en dialogues et de mettre en scène un face-à-face suivi d'une action conjuguée des protagonistes. Or, j'ai montré dans l'article plusieurs fois évoqué ici que la difficulté d'adapter une telle péripétie romanesque tenait au fait même qu'elle

repose non sur la prestance ou la dextérité de Valmont, comme chez Frears, mais sur son habileté *littéraire* (le marquis écrit à Danceny : « j'avais trouvé *un moyen simple, commode et sûr* [de remettre vos Lettres à Cécile] », mots que Danceny récrit à son tour à Cécile sans savoir de quel moyen il s'agit précisément[15]) et sur les contraintes de la communication épistolaire (on obtient moins facilement des précisions d'une lettre que d'un interlocuteur). Autant il est facile de traduire à l'écran le caractère pathétique de la mort du marquis à la fin du roman, autant il est difficile de retrouver la subtilité du stratagème dont il use pour obtenir la clé de la chambre de Cécile. Pour y parvenir, les cinéastes seraient contraints de multiplier les *emprunts*, de montrer les protagonistes rédigeant ou lisant les cinq lettres constituant cet épisode ou de faire entendre leur contenu au moyen de voix-*off*. Ils y renoncent, parce que, si la correspondance est un genre littéraire à part entière et qui peut procurer un vrai plaisir à ses lecteurs, au cinéma une telle succession de rédactions et de lectures engendrerait, même en *off*, la lassitude du spectateur. La subtilité que la comparaison avec les adaptations cinématographiques permet ici d'appréhender est-elle propre à la littérature romanesque ou à la forme particulière du roman épistolaire ? Là encore la question ne doit pas nous troubler très longtemps. Il suffit d'imaginer quelle forme un roman de type traditionnel pourrait donner à l'épisode de la clé pour comprendre que l'habileté littéraire de Valmont et le malentendu qu'elle provoque chez les deux tourtereaux y trouveraient plus facilement leur place qu'au cinéma. Cela ne signifie évidemment pas que le récit des échanges épistolaires de Valmont, Cécile et Danceny, rapportés au style indirect par exemple[16], produirait le même effet que la juxtaposition de leurs lettres dans le roman de Laclos. Mais une telle transposition conserverait l'essentiel, c'est à dire la mise en œuvre des pouvoirs étonnants d'une communication à distance limitée à des signes écrits. Il est difficile de nier que cette caractéristique soit essentiellement littéraire. Plus que les avantages de la forme épistolaire, Laclos exalte dans l'épisode de la clé, par une sorte de mise en abîme, la puissance insidieuse d'un art intimement lié à celle des mots, lequel n'est autre que la littérature.

Une objection

La méthode comparative appliquée à l'étude des adaptations cinématographiques nous ramène donc à la célèbre définition que Valéry propose dans son « enseignement de la

poétique » : « La littérature est, et ne peut être autre chose qu'une sorte d'extension et d'application de certaines propriétés du langage[17] » . On sait que, depuis, un pan entier de la critique et une partie considérable de la production littéraire se sont appuyés sur cette conception. C'est ici qu'intervient le deuxième problème épistémologique que nous nous sommes proposé d'aborder. Il s'agit de savoir si le comparatiste échappe là au risque qui guette toute entreprise scientifique : fonder ses démonstrations sur de faux présupposés. Constatant que le cinéma réduisait la *Recherche* à un récit d'événements, des descriptions et des dialogues, j'ai affirmé que le texte littéraire se prêtait davantage à la formulation conceptuelle et, pour en arriver là, que le discours verbal n'était qu'un élément parmi d'autres du langage cinématographique. Sur quoi repose un tel présupposé ? On peut très bien imaginer un cinéma qui accorderait la primauté à la parole sous la forme de dialogues et de narrations *off*. On peut d'autant mieux l'imaginer qu'il existe déjà, et depuis longtemps. La plupart des productions dites commerciales, les comédies à succès, ainsi que, d'une autre manière, bien des films « d'auteurs » font de la parole le véhicule privilégié du sens à l'écran. Ne suis-je donc pas en train de confondre ce que je tiens pour « l'essence » du cinéma, c'est à dire l'égalité et la complémentarité des différents types de codes sémiotiques qui entrent dans son langage, avec ce qui ne serait qu'une certaine conception esthétique du cinéma ? On aura remarqué que les comparaisons menées ici à partir des adaptations font de l'essence d'un *medium* le corollaire de l'essence de l'autre. Elles rejoignent en cela la démarche prônée par de nombreux artistes. On pourrait citer les réflexions sur la peinture de Whistler ou Kandinsky (qui écrit : « un art doit apprendre d'un autre comment ce dernier utilise *ses* moyens afin d'utiliser ses *propres* moyens selon les *mêmes principes*, c'est-à-dire selon le principe qui lui est *propre* [18] »), mais aussi des cinéastes. La comparaison avec un autre art les guide dans leur propre pratique et sert souvent en fait à fonder l'esthétique de leur œuvre. Sous le nom de *cinématographe,* « une écriture avec des images en mouvement et des sons[19] » qui élèverait enfin le cinéma à la dignité de l'art, on sait que Robert Bresson définit constamment sa conception du cinéma en opposition avec le médium théâtral : « ce qui a passé par un art et en a conservé la marque ne peut plus entrer dans un autre », écrit-il en faisant allusion au jeu théâtral des acteurs dans les films de ses confrères[20]. « Rien de plus inélégant et de plus inefficace qu'un art conçu dans la forme d'un autre[21] », lit-on encore dans *Notes sur le cinématographe*. De cette comparaison permanente avec le théâtre, Bresson semble dégager l'essence d'un art

appelé *cinématographe,* essence à laquelle il faudrait donner l'existence en réalisant des films. À moins qu'il ne fasse que présenter par là les orientations esthétiques propres à son œuvre, une œuvre en train de se faire et d'évoluer ? Après tout, pour le créateur cette confusion ne porte pas trop à conséquence, car il n'est pas tenu d'atteindre un objectif scientifique. Il lui importe surtout de trouver sa voie, son style, une esthétique personnelle, fût-ce selon un principe que d'autres jugeront « erroné ». En revanche, pour le comparatiste qui s'intéresse aux adaptations d'une œuvre littéraire, il est capital de savoir ce que l'on dit quand on affirme que tel ou tel procédé (comme la lecture d'une lettre en *voix- off*) est ou n'est pas cinématographique. Car il est tenté d'en déduire corrélativement que le procédé en question ne correspond pas ou, au contraire, correspond à une spécificité, à un trait caractéristique de la littérature, c'est-à-dire tenté d'en tirer, comme on l'a vu, des conséquences pour la détermination d'une « essence » de la littérature.

En réponse à une telle difficulté, il convient tout d'abord de noter que la méthode appliquée ici à l'étude des adaptations des *Liaisons dangereuses* ou de la *Recherche du temps perdu* est de type inductif. Elle ne part pas d'une définition du cinéma dont elle déduirait qu'aucun film ne saurait adapter tel ou tel aspect de tel roman. Elle part du constat que les adaptations étudiées ne parviennent pas à les restituer et en induit une impossibilité générale pour le cinéma ou, du moins, l'existence de *points de résistance* du roman, qui sont envisagés comme les symptômes d'une essence de la littérature. Le concept de *points de résistance* suppose que le réalisateur et le scénariste aient travaillé – le livre en main ou de mémoire[22] – à partir des structures du roman (discours, figures, scènes, thèmes …). Ils ont supprimé certaines de ces structures, en ont empruntées d'autres (sous forme, par exemple, de citations directes du texte) ou les ont converties (au moyen d'*équivalents* comme dans la scène de la clé réalisée par Frears, ou comme le décor enneigé du film *la Symphonie pastorale* de 1946 est l'équivalent, selon André Bazin, de l'emploi systématique du passé simple chez Gide[23]). Voilà en quoi consiste, à proprement parler, le travail d'adaptation. Bien qu'elle s'appuie pour un même roman sur plusieurs films procédant de ce type de travail, la démarche proposée ici présente la même faiblesse que d'autres méthodes inductives : elle permet de dégager des tendances, non de s'assurer qu'un autre film ne s'en écarterait pas, ne ferait pas exception, quand bien même il produirait les effets et les significations du roman sans

répondre à une définition aussi stricte de l'adaptation, en suivant pour ainsi dire une autre voie, sa propre voie.

Il est des films qui entretiennent un rapport de ce genre, très indirect donc, avec un roman comme *À la recherche du temps perdu.* On cite parfois *Mort à Venise*, le chef-d'œuvre de Visconti. On peut aussi – et surtout peut-être[24] – penser à un film moins connu, de Bertrand Tavernier : *Un dimanche à la campagne*. Certes, il est troublant de constater que ce dernier, inspiré d'un roman de Pierre Bost (*M. Ladmiral va bientôt mourir*), communique au spectateur certains des sentiments que ressent le lecteur de *Combray*, ou qu'il représente, par exemple, en quelques plans alternés d'un vieillard regardant deux fillettes jouer à la corde, l'idée du temps telle que le narrateur en a la révélation dans le « bals des têtes » bien mieux que ne le fait Raoul Ruiz en adaptant directement cet épisode du *Temps retrouvé*. Mais on remarquera que les points de résistance majeurs, les problèmes mis en évidence par l'étude des adaptations « directes » de la *Recherche* ne trouveraient pas davantage ici leur solution : ni celui de la conscience du narrateur, ni celui de l'objectivation du personnage. Et si la scène finale où le vieux monsieur Ladmiral, qui n'a cessé de peindre, un peu à la manière d'Elstir, le même coin d'atelier toute sa vie, préfère s'asseoir devant la toile blanche, si cette scène rappelle la phrase de Proust :

> le champ ouvert au musicien n'est pas un clavier mesquin de sept notes, mais un clavier incommensurable, encore presque tout entier inconnu, où seulement çà et là, séparées par d'épaisses ténèbres inexplorées, quelques-unes des millions de touches de tendresse, de passion, de courage, de sérénité, qui le composent, chacune aussi différente des autres qu'un univers d'un autre univers, ont été découvertes par quelques grands artistes[25]...

elle est évidemment loin bien loin d'en partager toutes les significations. Elle ne se limite pas plus au discours de Proust qu'elle ne l'épuise : elle le rencontre, pour ainsi dire, en un point.

Enfin, on doit admettre que notre méthode comparative fasse entrer en ligne de compte – à un moment ou à un autre – un jugement de valeur sur les films étudiés. Les données quantitatives sont insuffisantes. Peut-on vraiment se contenter, à propos des adaptations

des *Liaisons dangereuses*, de constater le fait, aussi significatif soit-il en lui-même, qu'une seule d'entre elles intègre l'épisode de la clé dans ses structures ? Je n'ai pas craint d'affirmer qu'une courte séquence d'*Un dimanche à la campagne* représentait « bien mieux » une idée proustienne que trente minutes du film de Raoul Ruiz. On m'objectera sans doute que ce critère soi-disant qualitatif n'a rien de scientifique et que s'ouvre avec lui la boîte de Pandore. « Bien représenter » au cinéma une idée présente dans un roman, voilà qui ne consiste pas à restituer « fidèlement » le sens du texte, ce à quoi aucune sorte de traduction ne saurait parvenir, mais à faire sentir l'impact de cette idée, à trouver l'équivalent du mécanisme textuel qui a produit avec elle, ou quelque chose qui lui ressemble, un certain effet sur le lecteur. Dans les films de Schlöndorff ou de Ruiz, les dialogues de la *Recherche*, prononcés à l'écran par des comédiens, perdent une grande partie de leur sens par cela même qu'ainsi empruntés ils ne produisent plus du tout le même effet. Car chez Proust, comme d'ailleurs chez d'autres romanciers, la conscience du narrateur s'intercale toujours, lors même que celui-ci s'efface du texte, entre les paroles qu'il rapporte et le lecteur. En disant que les dialogues des adaptations d'*Un amour de Swann* ou du *Temps retrouvé* déçoivent le lecteur de Proust et lui donnent une impression de mise à plat du texte, on fait intervenir un critère déterminant pour appréhender les spécificités de la littérature. Indépendamment de toute conception esthétique du cinéma, que l'on adopte ou non un point de vue bressonien sur ces films, on est forcé d'admettre que la parole y joue un rôle peu satisfaisant.

Bien des écueils d'ordre logique ou conceptuel menacent donc ceux qui voudraient dégager de l'étude des adaptations cinématographiques une « essence » de la littérature. De ce point de vue, l'étude d'autres transferts intermédiatiques (du texte à sa représentation picturale ou à sa mise en musique) posent fondamentalement les mêmes problèmes. Il faut toujours faire preuve de prudence et avoir pleinement conscience de la nature des critères que l'on met en œuvre dans cette délicate opération. Si maintenant l'on refuse de parler en termes essentialistes, parce qu'on juge ceux-là trop connotés voire erronés, on peut tout de même dire que le comparatiste est en droit d'attendre de l'étude des adaptations cinématographiques qu'elles contribuent à déterminer non seulement les spécificités d'une œuvre ou d'un genre mais celle de la littérature en tant qu'elle applique « certaines propriétés du langage ». Une telle étude permet aussi de mieux distinguer ce qui est cinématographique de ce qui ne l'est pas et, sinon de valider

la conception bressonienne du cinéma, du moins d'appuyer la critique des emprunts que les films font directement au roman. À ces avantages s'ajoute – rappelons-le enfin – le constat qu'une comparaison intelligente avec les œuvres adaptées contribuent efficacement à une défense de la littérature, mérite qu'on ne saurait juger superflu de nos jours.

1 Étienne Souriau, *La correspondance des arts* [1947], Paris : Flammarion, 1969, p. 10.

2 « L'adaptation cinématographique : une chance pour le roman ? », *in Traduire, adapter, transposer*, *Cahiers d'Études Germaniques*, n°56, Aix en Provence, 2009, p. 217-225.

3 Voir Bernard Teyssèdre, *Robert de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris : La Bibliothèque des Arts, 1957.

4 Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, Paris : Nathan Université, 1993, p. 76.

5 Dudley Andrew, *Concept in Film theory*, Oxford : Oxford University Press, 1984, p. 106. Je traduis.

6 Voir Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, vol.III, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 1341-1396.

7 Jean Giono, *Un roi sans divertissement* [1948], Paris : Gallimard, « Folio », 2003, p. 45.

8 Jacques Mény, « L'autre *Roi* », in *Roman 20-50*, numéro hors série, nov. 2003, p. 176.

9 *Id*.

10 *Id.*

11 Peter Kravanja, *Proust au cinéma*, Bruxelles : La Lettre volée, coll. « Palimpsestes », 2003.

12 Il faut se souvenir, en effet, que ni L. Visconti ni J. Losey n'ont pu mener à bien leur projet d'une adaptation générale de la *Recherche*. Je laisse de côté également le film de Fabio Carpi, *Les Intermittences du cœur* (2003), qui nous éloignerait de la problématique de l'adaptation.

13 Yves Landerouin, *op.cit*.

14 Voir d'André Gaudreault : *Du littéraire au filmique*, Paris : Armand Colin, 1999, p. 133-164. Gaudreault explique bien en quoi raconter une histoire dans un livre et « raconter » au cinéma sont deux choses très différentes.

15 Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses* [1782], lettre 89, Paris : Presses Pocket, 1989, p. 244.

16 Sans même parler de la possibilité qu'a le roman traditionnel d'intégrer directement quelques lettres de ses protagonistes.

17 Paul Valéry, *Variété V*, Paris : Gallimard, « N.R.F. », 1945, p. 289.

18 Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* [1911], Paris : Gallimard, « Folio », p. 99.

19 Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris : Gallimard, « N.R.F. », 1975, p. 12.

20 *Id.,* p. 44.

21 *Id.,* p. 65.

22 Voir les déclarations d'Éric de Kuyper, scénariste de *La Captive* réalisée par Chantal Ackerman : « Oublions Proust. Il ne s'agit pas de connaissance, ni de savoir. Il s'agit tout simplement « d'avoir été un lecteur de Proust »… « On citait donc Proust, Chantal et moi, de mémoire. Et comme notre mémoire n'était pas bonne, nous nous mettions à improviser. On faisait des variations sur un thème donné et à moitié oublié ». Cité par Peter Kravanja, *op. cit.*, p. 33-34.

23 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* [1958], Paris : Les éditions du Cerf, « 7e Art », 1985, p. 97.

24 Voir mon article : « Adapter Proust à l'écran : à propos d'une deuxième voie » in *Bulletin Marcel Proust* n°52, 2002, p. 109-113.

25 Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, vol. I, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 344.