

Du livre à l'écran

Damien Detcheberry, André Roy, Ariel Esteban Cayer, Charlotte Bonmati-Mullins, Julien Fonfrède, Robert Daudelin and Gilles Marsolais

Number 189, December 2018

Cinéma et littérature : les affinités électives

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/89824ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Detcheberry, D., Roy, A., Cayer, A. E., Bonmati-Mullins, C., Fonfrède, J., Daudelin, R. & Marsolais, G. (2018). Du livre à l'écran. *24 images*, (189), 96–106.

Du livre à l'écran



↑ Quatre nuits d'un rêveur de Robert Bresson (1971)

Depuis Georges Méliès et son *Voyage dans la Lune* (1902) inspiré de Jules Verne, l'histoire commune de la littérature et du cinéma est jalonnée d'œuvres personnelles, audacieuses et surprenantes qui témoignent des liens fusionnels entre ces deux formes artistiques. Aussi nous semblait-il laborieux, voire superflu, de prétendre à une quelconque exhaustivité dans l'index qui clôt, de manière désormais traditionnelle, notre dossier spécial.

Alors à défaut d'être exhaustifs, soyons festifs.

Nous vous proposons tout d'abord 10 textes à part, consacrés à des auteurs singuliers, écrivains/cinéastes ou romanciers vampirisés par le cinéma, ainsi qu'à quelques livres plusieurs fois adaptés et justifiant une attention particulière.

Puis une liste de 40 adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires, regroupant découvertes, indispensables et coups de cœur de la rédaction, qui donneront aux lecteurs cinéphiles l'envie de (re)découvrir des livres et des films qui illustrent de façon emblématique les affinités électives entre le 5^e et le 7^e art. – Damien Detcheberry

↑ Le camion de Marguerite Duras (1977)



MARGUERITE DURAS

Marguerite Duras (1914-1996) fait son entrée – fracassante et durable – au cinéma en écrivant le scénario et les dialogues de *Hiroshima mon amour* en 1959. Elle continuera à être du métier en écrivant, entre autres, le scénario pour son propre roman, *Moderato cantabile* (1960), réalisé par Peter Brook; celui, original, pour *Une aussi longue absence* (1960) de Henri Colpi; le scénario du court métrage *Nuit noire, Calcutta* (1964) de Marin Karmitz; celui du film, en collaboration avec Gérard Jarlot, pour la télévision de Michel Mitrani, *Sans merveille* (1964). Ensuite, elle écrit en 1966 les dialogues pour *La voleuse* de Jean Chapot et, avec Jean Genet, le scénario de *Mademoiselle* de Tony Richardson. Toute cette activité est menée avant que Duras ne comble son envie de réaliser des films, et ce, à partir de 1966, avec *La musica*, d'après sa pièce de théâtre, avec comme coréalisateur Paul Seban, jusqu'aux *Enfants* en 1985. Pendant dix-neuf ans, la cohabitation – aussi audacieuse que contradictoire – de la romancière avec la cinéaste prendra plusieurs formes, de l'adaptation de ses propres romans aux scénarios originaux. Mais parler dans son cas d'adaptation est

inadéquat, voire impertinent, tant le rapport entre cinéma et littérature a été chez elle à la fois étroitement lié, défait, brisé, massacré, le livre étant fait, selon elle, pour être détruit par le film. Le cinéma semblait attirer vers lui les romans et les pièces de théâtre, il était ce gouffre pour annuler le livre pour que, enfin, il ressuscite *autrement* à l'écran. La publication des textes des films ne peut être réduite à une description de « l'action » et des dialogues : il y est impossible d'imaginer le film. Le texte ne peut pas dire ce qui peut être vu et entendu à l'écran. Ce qui est exactement le propos du *Camion* (1977) qui montre combien – Marguerite Duras et Gérard Depardieu lisent le scénario d'un film qui pourrait être réalisé – la parole libère la vision. Dans cette pratique du va-et-vient entre le livre et le film et entre le film devenu texte (comme *La femme du Gange*), Duras n'écrit pas pour le cinéma, mais avec lui – et plus personne ne pouvait dès lors traduire en images et sons un de ses livres. Après *L'amant* (1984), elle cessera de tourner et coupera complètement les ponts avec le cinéma quand Jean-Jacques Annaud adaptera ce roman en 1992. – ANDRÉ ROY



↑ New Rose Hotel d'Abel Ferrara (1998)

WILLIAM GIBSON

Principal architecte du mouvement littéraire « cyberpunk », William Gibson (à qui on attribue, entre autres, la création du mot cyberspace) n'est plus à présenter. Et bien que son premier roman, *Neuromancer* (1984), n'ait toujours pas été adapté au grand écran, son influence est impérissable et omniprésente – qu'il s'agisse de *The Matrix* ou encore de *Strange Days*, autant d'œuvres qui présentent l'information comme un flux dans lequel il est possible de se brancher (« jack in »), au risque de laisser la « prison de la chair » derrière soi. Mais avant les « console jockeys » et autres hackers, il y a le personnage de « Johnny Mnemonic », tiré de la nouvelle du même nom : un disque dur humain, transportant de l'information confidentielle dans un implant à même le cortex. Dans l'adaptation de Robert Longo, on assiste à un détournement pop de l'esthétique gibsonienne à ses débuts (alliant technocratie et roman noir) ; un film amusant, rassemblant Keanu Reeves, Dolph Lundgren, Takeshi Kitano, Ice-T... et un dauphin télépathe, dans un condensé des thèmes et enjeux du genre (transport de l'information ; influence des multinationales ; dérives des technologies de l'information). Bien

plus réussi, *New Rose Hotel* d'Abel Ferrara (également tiré d'une nouvelle de la même anthologie, *Burning Chrome*) est un chef-d'œuvre languide, qui réussit à transcrire en tout point à l'écran l'exaltation de la prose de Gibson, sa qualité poétique, et sa capacité à rendre des plus oppressantes les textures du monde de demain. Dans *New Rose Hotel*, le contemporain devient le théâtre d'une guerre souterraine, crépusculaire, entre les conglomerats industriels (*zaibatsus*) qui dominent le monde. Évoluent dans les tranchées, Fox (Christopher Walken) et X (Willem Dafoe), deux spécialistes de l'extraction corporative épris, voire malades, de Sandii (Asia Argento) – l'associée censée séduire leur cible. Ferrara, par la fluidité de sa mise en scène, épouse la qualité mémorielle de la narration de Gibson, racontée du point de vue de X se remémorant les faits dans un hôtel capsule ayant tout de son futur cercueil. Un film essentiel, encore trop méconnu (même au sein de la filmographie de son auteur), à voir d'urgence en attendant l'inévitable massacre que signera Tim Miller, réalisateur de *Deadpool*, en adaptant *Neuromancer* à Hollywood. – ARIEL ESTEBAN CAYER

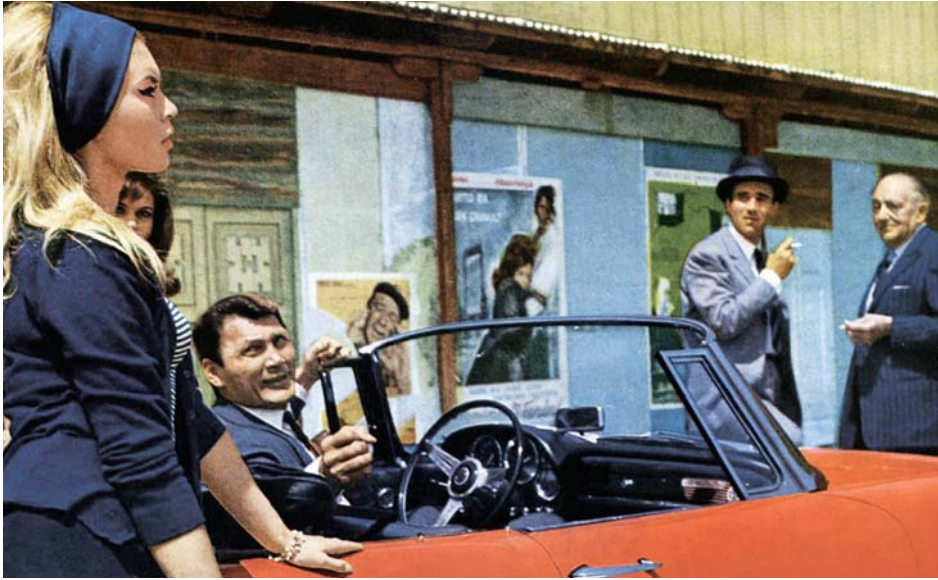
↑ Misery de Rob Reiner (1983)



STEPHEN KING

«Résumons-nous : la terreur au sommet, l'horreur en dessous, et la révolusion tout à fait en bas. [...] Je reconnais que la terreur est la plus raffinée de ces trois émotions [...] et je m'efforce de terrifier le lecteur. Mais si je me rends compte que je n'arrive pas à le terrifier, j'essaie alors de l'horrifier ; et si ça ne marche pas non plus, je suis bien décidé à le faire vomir» (*Anatomie de l'horreur*, 1995). Plus qu'une hiérarchisation des régimes mixtes de la peur dont Stephen King, figure emblématique de la littérature d'épouvante, est pleinement conscient, ces propos expliquent la difficulté inhérente à la transposition de ses récits au cinéma (plus de 80 adaptations sur les quelque 250 écrits). Car le bestiaire (in)humain de ce digne héritier du fantastique américain (Lovecraft, Hawthorne et Poe) ne se réduit pas à la monstruosité tonitruante, qui crée une aversion morale violente, presque physique (l'horreur, le dégoût) : l'écrivain excellent particulièrement dans la description de monstres plus insidieux, ceux que la société américaine fabrique, distillant ainsi une déstabilisation intérieure (l'attente angoissée de quelque chose, la terreur). D'un côté, celui de la (dé)monstration cauchemardesque, il y a

la figure horrifique de Mr Bob Gray (alias Grippe-Sou le Clown), surexposée dans le récent *It* de Andy Muschietti (2017). Et de l'autre côté, il y a la germination du Mal qui ne jaillit pas du surnaturel (les pouvoirs télékinétiques de Carrie ou le « shine » de Danny), mais se tapit plutôt au fond des personnages, de leur cellule familiale et de la construction sociale/identitaire américaine. Les cinéastes qui ont su s'approprier l'univers de King sont variés : allant de réalisateurs d'exception comme Brian De Palma (*Carrie*, 1976) et Stanley Kubrick (*The Shinning*, 1980), à des metteurs en scène plus grand public tels que Rob Reiner (*Misery*, 1983) et Frank Darabont (*The Mist*, 2007), en passant par un des maîtres du genre, John Carpenter (*Christine*, 1983). Mais tous évitent, ou du moins ménagent l'horreur spectaculaire et la violence frontale. Ici, l'inscription spatiotemporelle du récit (huis clos, labyrinthes, impasses), la bande-son (intra et extra-diégétique) se mettent au service d'un discours intérieur qui déraile. À l'écrit comme à l'écran, l'impensable et l'innommable grondent dans les bas-fonds. – CHARLOTTE BONMATI-MULLINS



↑ Le mépris de Jean-Luc Godard (1963)

ALBERTO MORAVIA

Alberto Moravia, né Alberto Pincherle en 1907 et mort en 1990, est l'écrivain italien dont l'œuvre a donné lieu au plus grand nombre d'adaptations cinématographiques, certaines souvent remarquables. Jeune auteur, il attire déjà l'attention par des fictions qui portent sur les rapports amoureux, charnels et existentiels de personnages issus d'une Italie effondrée qui se reconstruit. Il décrit l'aspect sociopolitique de son pays en y soulignant son catholicisme oppressif, son aliénation capitaliste, sa bourgeoisie engluée dans le fascisme. Peuplés de personnages velléitaires, vulnérables et angoissés, à la sexualité malsaine et à la sentimentalité exacerbée, ses romans font scandale. Il n'oublie pas la guerre en tant que telle, sa violence et sa misère, ses lâchetés et ses compromissions. Moravia fait du journalisme et voyage beaucoup, souvent avec Elsa Morante (sa femme) et Pier Paolo Pasolini, ce qui lui permet de disséquer la nouvelle civilisation industrielle et la consommation de masse : un monde moderne dénaturé. Il travaille à Cinecittà sur des scénarios écrits à plusieurs mains, selon la méthode de production italienne courante. Il est également critique de cinéma durant trente ans. Ses œuvres à l'écriture nette et concise, sans

descriptions superflues ni afféteries stylistiques, seront idéales pour le cinématographe.

Quinze de ses romans sont portés à l'écran, dont un, *Les indifférents*, deux fois : une première adaptation en 1964 par Francesco Maselli, sous le titre français *Les deux rivales*, et une seconde en 1987 par Mauro Bolognini. Mais son premier livre adapté pour le cinéma est *La provinciale* (en français : *La marchande d'amour*, 1953) devenue entre les mains de Mario Soldati un mélodrame acceptable. Vittorio De Sica transforme *La ciociara* (en français : *La paysanne aux pieds nus*, 1960) en une belle tentative de retrouver le style néoréaliste. Personne n'a oublié *Le conformiste* (1970) de Bernardo Bertolucci, une analyse fine et complexe de la tentation du fascisme, qui aura un succès mondial. Mais *Le mépris* (1963), mis en scène par Jean-Luc Godard, est sans doute l'œuvre la plus connue de Moravia, dont on retient souvent le titre à cause de son réalisateur. Plus ou moins fidèle au livre, le cinéaste signe une étonnante appropriation qui débouche sur une tragédie aux nombreuses références littéraires et cinématographiques, une épopée au romantisme à la fois classique et moderne, une œuvre d'une radicale beauté. – ANDRÉ ROY

↑
Love & Pop de Hideaki Anno (1998)

RYU MURAKAMI

Auteur, cinéaste et musicien, Ryu Murakami fouille les tabous et expose le sombre revers de la culture japonaise, où se côtoient psychopathes, surmenés, répressifs, drogués, prostituées en tout genre et autres figures de la contreculture. Lorsqu'il ne transpose pas lui-même ses propres nouvelles et romans (*Almost Transparent Blue*, *All Right My Friend*, *Raffles Hotel*, *Tokyo Decadence* – des films, à l'exception de ce dernier, difficilement accessibles en dehors du Japon), Murakami est souvent adapté et la vision cinglante qu'il porte sur sa société est par conséquent devenue emblématique de tout un pan du cinéma japonais aujourd'hui culte. Dans *Love & Pop*, porté à l'écran de manière virtuose par Hideaki Anno (*Neon Genesis Evangelion*, *Shin Godzilla*), il expose la pratique de l'*enjo kosai* qui consiste en ce que des lycéennes soient rémunérées par des hommes âgés pour passer du temps en leur compagnie. Dans cette zone grise entre la prostitution juvénile et le travail d'escorte (bien que très peu de ces rencontres soient à but ou caractère explicitement sexuel), Anno bâtit une mise en scène de l'intimité fort malaisante, à grand renfort de minuscules

caméras digitales (tantôt placées sur le sol pour faciliter d'immenses contreplongées, autrement fixées aux objets ou aux membres des personnages). L'effet est vertigineux : c'est celui d'une immersion totale dans un univers interdit, et ce moins pour sa nature illicite que parce que la pratique dévoile, au-delà de son lot de pervers, une communauté de jeunes filles en quête de leur individualité dans un monde indifférent et cruel. Dans *Audition* (1999), un des grands films de Takashi Miike, Murakami révèle également un monde caché, surtout si l'on décide de prendre en compte la perspective d'Asami (Eihi Shiina), sa psychopathe iconique. Victime d'abus dans un premier temps, avant de devenir la vengeresse d'un genre, qui s'en prendra au producteur veuf ayant voulu en faire sa femme, le personnage anticipe celui de Mia Wasikowska dans *Piercing* (récemment adapté aux États-Unis par Nicolas Pesce). Escorte elle aussi, elle saura détourner les pulsions meurtrières d'un père de famille obsédé par l'idée de planter un pic à glace dans le visage de son nouveau-né. Forcément, chez Murakami, la notion de moralité n'est jamais simple. – ARIEL ESTEBAN CAYER



↑ Moju: the Blind Beast de Masaru Konuma (1969)

EDOGAWA RAMPO

« Le présent est un rêve et les rêves de la nuit sont réalité », dixit Edoгава Rampo (1894-1965), célèbre écrivain dont le nom (signifiant littéralement « Flânerie au bord du fleuve Edo ») est une digression sonore qui renvoie à son idole : Edgar Allan Poe. Un tableau dont les personnages sont « vivants », une chaise à l'intérieur de laquelle un homme peut s'insérer pour mieux « sentir » celles qui s'assoient dessus, un masseur aveugle fasciné par la perfection du corps féminin, une île panorama, monde fou et idéal où tout devient possible, l'amour tordu d'une femme perverse pour un homme tronc : voilà quelques-uns des sujets qui nourrissent l'œuvre de l'auteur, père fondateur du roman policier japonais, inventeur de l'« ero-gro », genre littéraire (puis cinématographique) mélangeant savamment grotesque et érotisme. Ici, tout glisse naturellement vers la transgression. Une constante mise en abîme d'ailleurs trouble où l'acte criminel devient discipline artistique, où le réel finit toujours attaqué de toutes parts. Normal, dès lors, qu'il ait autant inspiré le cinéma : de Koji Wakamatsu (*Caterpillar*, 2010) à Shinya Tsukamoto (*Gemini*, 1999), de Kinji Fukasaku (*The Black Lizard*, 1968) à Noboru Tanaka (*Watcher in the Attic*, 1976), sans

oublier le magistral *Moju: the Blind Beast* (Masaru Konuma, 1969), le radical *Horror of Malformed Men* (Teruo Ishii, 1969), ainsi que les nombreuses adaptations des récits du légendaire détective Kogorô Akechi dans les années 1950 ou encore la relecture du *Beast in the Shadows* (Tai Kato, 1977) par Barbet Schroeder (*Inju, la bête dans l'ombre*) en 2008. Impossible donc de ne pas associer l'auteur à toute une tradition cinématographique japonaise.

Bienvenue dans un monde d'excès en tous genres, de perversions anxiogènes, gothiques et romantiques, auquel nombre de grands cinéastes se sont confrontés. Un univers littéraire de jeux constants avec le réel qui se déploie à grand renfort d'usurpation d'identité, où les objets triviaux de la vie deviennent bizarrement fantastiques et où la figure du double est omniprésente. À travers plus d'une vingtaine de romans, une pléiade de nouvelles, de livres pour enfants et autres essais, Rampo célèbre le rêve et revendique la nécessaire libération d'une certaine emprise du réel. Yukio Mishima en était fan. Le cinéma japonais, de son côté, lui sera à tout jamais redevable. – JULIEN FONFRÈDE

↑ IXE-13 de Jacques Godbout (1971)



IXE-13

Jacques Godbout / Québec / 1971

Pierre Saurel est le nom de plume du folkloriste Pierre Daignault qui, au moment où Jacques Godbout démarre la production de son film, est l'animateur de la populaire émission *Chez Isidore* à l'antenne de Télé Métropole, après avoir été l'interprète (1960-1970) du rôle du Père Ovide dans la série télévisée *Les belles histoires des pays d'en haut*. On a alors oublié que Daignault, sous le pseudonyme de Pierre Saurel, est un auteur à succès, ayant publié, entre 1947 et 1966, plus de 900 éditions hebdomadaires des *Aventures étranges de l'Agent IXE-13* (32 pages, 15 cennes). C'est de ce corpus hétéroclite et unique dans l'histoire littéraire du Québec dont Godbout (bien entouré : Thomas Vamos, Werner Nold, Claude Hazanavicius) va s'emparer pour le transformer, avec la complicité des Cyniques, Louise Forestier, Carole Laure et Luce Guilbeault, en un *musical* délirant.

Entièrement tourné sur le grand plateau de l'ONF, dans des décors de carton aux couleurs criardes, avec un budget de 325 000 \$ – peu

pour une telle entreprise, mais un montant important à l'époque – *IXE-13* est un objet singulier dans l'histoire du cinéma québécois. Ironique on ne peut plus, alignant les clichés (les bébés chinois rachetés, le communisme, la lutte) avec une satisfaction évidente, le film n'en recèle pas moins un discours sérieux : *IXE-13*, pour Godbout « c'est l'absence d'être, le modèle du French Canadian dream des années 50 » (Entretien de mars 1972 dans *Jacques Godbout*, Montréal, Conseil québécois pour la diffusion du cinéma). Et le cinéaste de poursuivre : « L'église, première et dernière image du film, était vraie, mais le Québec était dans une absence d'être ».

Devenu un film culte – on connaît par cœur les chansons de François Dompierre – *IXE-13* marque un moment de grâce dans la carrière de l'écrivain-cinéaste ; c'est aussi un coup de chapeau très réussi à une littérature populaire maintenant oubliée, mais qui a eu des milliers de lecteurs, impatients, semaine après semaine, de découvrir les « aventures étranges de l'Agent IXE-13 ». – ROBERT DAUDELIN



↑ Capote de Bennet Miller (2005)

3 X TRUMAN CAPOTE

Deux films inspirés de deux livres traitant du même sujet sont sortis en salles à quelques mois d'intervalle en 2005-2006 : *Capote* de Bennet Miller et *Infamous* de Douglas McGrath. Il y a là un rapprochement intéressant pour la mise en abyme suggérée, du livre à la scénarisation, jusqu'à la réalisation. D'autant plus que ces deux œuvres tentent de reconstituer la genèse d'un troisième livre, *In Cold Blood*, et qu'elles visent, ultimement, à cerner la vraie nature de Truman Capote, le journaliste enquêteur à l'origine de ce bestseller. Or, il appert que le processus de création de celui-ci fut complexe et tourmenté, car on parle ici du projet d'un simple article à caractère sociologique sur un fait divers (un meurtre crapuleux dans un village du Kansas) qui allait se transformer en roman à l'occasion de la rencontre avec les deux assassins, Truman Capote jetant alors son dévolu sur l'un des deux condamnés à mort.

Chacun des films issus de cette recherche croisée propose une lecture distincte des faits relatés dans le roman d'origine *In Cold Blood* (1965). Ils reflètent l'un et l'autre le point de vue des deux écrivains, Gerald Clarke (*Capote*) et George Plimpton (*Truman Capote: In Which Various Friends, Enemies, Acquaintances and Detractors Recall His Turbulent Career*), dont ils s'inspirent. Il va sans

dire que cette lecture relève aussi de la vision des deux réalisateurs finalisant cette mise en abyme. Rien n'est simple en la matière ! Ces deux films, *Capote* de Bennet Miller et *Infamous* de Douglas McGrath, en arrivent à proposer une vision divergente de la nature, du comportement et des visées de l'écrivain. Ils offrent deux facettes différentes mais complémentaires du même personnage. Le film de Miller se concentre sur l'entreprise de manipulation à laquelle se serait livré Capote auprès de l'assassin, tandis que le film de McGrath explore avec audace le processus des rapports de séduction auquel succombe l'écrivain devenu amoureux du condamné à mort. Dans le second cas, on bascule clairement dans l'univers de Jean Genet où le désir amoureux s'accouple avec l'instinct de mort. Il est l'illustration d'un baiser fatal qui expliquerait le silence de l'écrivain par la suite. Qu'en est-il du film au titre éponyme que Richard Brooks a réalisé quelque quarante ans plus tôt, où la présence de Truman Capote n'est que brièvement évoquée ? *In Cold Blood* (1967), tourné en noir et blanc dans un style quasi documentaire, se concentre sur l'illustration du crime et sur l'enquête policière au cours desquelles se révèle la personnalité carencée de Perry Smith. Partant, l'œuvre s'apparente à un plaidoyer contre la peine de mort. – GILLES MARSOLAIS

↑ Solaris de Andreï Tarkovski (1972)



SOLARIS

Stanislas Lem, 1961 / Andreï Tarkovski, 1972 / Steven Soderbergh, 2002

L'océan qui couvre la surface de la planète Solaris rend perplexe la communauté scientifique. C'est une forme vivante et intelligente que les hommes tentent de comprendre sans parvenir à entrer en communication avec elle. Dès son arrivée sur la station d'observation, le docteur Kelvin subit personnellement la force de cette énigmatique puissance lorsque son ancienne compagne, qui s'est suicidée des années auparavant, réapparaît en chair et en os à ses côtés. Il n'est pas anodin qu'il ait fallu deux adaptations radicalement différentes, mais toutes deux fidèles, pour embrasser toute la complexité du roman de Stanislas Lem. Humaniste pessimiste, tourmenté par le futur de l'humanité, cet écrivain majeur de la littérature polonaise, à qui l'on doit également *Le Congrès de futurologie* (1976) qu'Ari Folman a porté à l'écran (*Le Congrès*, 2013), a toujours considéré la science-fiction non comme un prétexte, ni un sous-texte, mais bien comme le cœur de sa réflexion. *Solaris* est une fable philosophique qui interroge l'impossibilité de communiquer avec une intelligence radicalement inhumaine, et pose, en filigrane, une question essentielle :

qu'attendons-nous de l'au-delà, qu'il soit extraterrestre ou divin? Notre quête de « l'autre » n'est-elle que la quête d'un miroir? Dans la filmographie d'Andreï Tarkovski, *Solaris* fait donc logiquement suite à *Andreï Roublev* (1966), et prolonge son questionnement sur le sens de la foi. Avec sa distance esthétique caractéristique, le cinéaste russe a trouvé dans le livre de Lem la matière propice à une observation élégante et froide de l'homme confronté au Sublime, faisant de *Solaris* la réponse parfaite du cinéma soviétique à *2001, l'odyssée de l'espace* (1968) de Stanley Kubrick. Anticipant brillamment les foudres des gardiens du temple tarkovskien, Steven Soderbergh opte, trente ans plus tard, pour une réinterprétation du roman de Stanislas Lem plutôt qu'un remake du film de Tarkovski. Il en privilégie une lecture intime qui fait désormais la part belle à l'étude du couple, et insuffle à son *Solaris* une chaleur humaine qui manquait à la version russe. A-t-on besoin d'opposer les deux versions? Prises ensemble, elles constituent les deux facettes complémentaires d'une œuvre fascinante qui a donné ses lettres de noblesse à la science-fiction.

– DAMIEN DETCHEBERRY



↑ Two Lovers de James Gray (2008)

LES NUITS BLANCHES

Les Nuits blanches (Féodor Dostoïevski, 1848 / Luchino Visconti, 1957), Quatre nuits d'un rêveur (Robert Bresson, 1971), Two Lovers (James Gray, 2008)

Si la plupart sont aujourd'hui oubliées, il existe près d'une quinzaine d'adaptations cinématographiques des *Nuits Blanches* de Féodor Dostoïevski. Il s'agit d'une œuvre de jeunesse de l'auteur, un court récit qu'il écrit en 1848, à l'âge de 27 ans, soit moins d'un an avant de subir l'évènement traumatique qui va bouleverser son existence, à savoir son arrestation sur ordre du tsar suivie de son exil en Sibérie. Ce roman précurseur, sous-titré ironiquement *Roman sentimental (Extrait des souvenirs d'un rêveur)*, raconte l'amour illusoire entre un jeune homme naïf et une femme perpétuellement en fuite. C'est surtout un faux roman d'amour qui prend à rebours les premières amours littéraires de l'écrivain, en particulier la littérature romantique allemande de Schiller et de Goethe, et préfigure ses obsessions pour les passions tristes, que l'exégète dostoïevskien William J. Leatherbarrow a résumé ainsi : « sous l'idéalisme romantique du rêveur sont tapis un désespoir confiné et le spectre du « souterrain », cette zone crépusculaire entre

fiction et réalité où, plus tard, le héros des *Carnets du sous-sol* mènera son existence stérile et se confiera sur son idéalisme pervers. » Qu'ont alors en commun les trois adaptations les plus notables des *Nuits blanches*, celles de Luchino Visconti, de Robert Bresson et de James Gray ? Ce sont elles aussi de faux films d'amour : à Visconti, ce mystérieux « spectre du souterrain » permet de dépasser le néoréalisme de ses débuts. Empruntant à Jean Cocteau ses clairs-obscur et son acteur fétiche (Jean Marais) et révélant au public le jeune Marcello Mastroianni, il entame ici une réflexion personnelle sur les illusions perdues qui sera le fil d'Ariane de sa filmographie. Dans *Quatre nuits d'un rêveur*, Robert Bresson distille un érotisme froid et emploie toute la force de son minimalisme romantique pour mieux vider de sa ferveur ce conte de la folie amoureuse. Mais c'est James Gray qui, en ne gardant de l'arc narratif du roman que l'idée du couple en proie au désespoir amoureux, révèle de la manière la plus charnelle l'irrésistible penchant pour l'autodestruction des personnages dostoïevskiens, un autre thème cher aux réalisateurs de *Rocco et ses frères* et de *Pickpocket*. – DAMIEN DETCHEBERRY