Document generated on 04/25/2024 9:44 a.m.

Séquences
La revue de cinéma

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

Aspects du cinéma contemporain III
Cinéma et littérature

Jean Leirens

Number 52, February 1968

URI: https://id.erudit.org/iderudit/51673ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Leirens, J. (1968). Aspects du cinéma contemporain III : cinéma et littérature. *Séquences*, (52), 49–54.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1968

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

3 - Cinéma et littérature

Jean Leirens

Le cinéma et la littérature ont entretenu depuis la naissance du septième art des rapports simples ou ambigus et c'est peut-être là l'un des domaines où l'on mesure le mieux l'évolution du premier.

Longtemps, ces rapports se sont développés d'une manière tout empirique. On choisissait un titre célèbre et l'on escomptait que l'adaptation cinématographique du roman en question susciterait à la fois la curiosité des lecteurs désireux de retrouver sur l'écran leurs héros, et la faveur d'une catégorie de spectateurs intellectuellement paresseux et qui, ayant entendu parler de *Madame Bovary*, seraient ravis de connaître le chef-d'oeuvre sans avoir à se donner la peine de le lire.

1. Les "équivalences"

A la longue pourtant, les cinéastes les plus conscients ont entendu dépasser ces formules purement utilitaires pour tenter de codifier les techniques de l'adaptation. On a abouti non à des règles bien précises, mais tout de même à une certaine méthode. Il s'agissait tout en respectant l'esprit du modèle, de le transposer dans un langage visuel qui tînt compte des lois spécifiques de la narration cinématographique. Aurenche et Bost ont été les principaux propagateurs de cette esthétique qui a culminé dans *Le Diable au corps* qu'Autant-Lara a réalisé d'après le roman de Raymond Radiguet.

Il est de bon ton aujourd'hui de condamner cette esthétique des "équivalences". De fait, les films qui s'en réclament ont vieilli, mais ils n'étaient pourtant pas dénués de qualités et, de plus, ils correspondaient à une certaine période de l'évolution du cinéma.

Deux raisons principales expliquent la disparition du système des "équivalences" : d'une part, la no-

tion d'autonomie s'est substituée à celle de spécificité. Il ne s'agit plus de traduire en trouvant un équivalent, mais de recréer. D'autre part, le cinéma ayant atteint une certaine maturité (ce qui ne signifie pas, bien entendu, que le cinéma primitif ait été incapable de produire des chefs-d'oeuvre) est désormais apte à créer des oeuvres qui, tant sur le plan de l'expression et de la signification que de la forme, concurrencent le roman — j'entends le grand roman — sur son propre terrain : les films d'Ingmar Bergman, de Fellini, d'Antonioni en offrent des exemples probants.

2. Le cas de Marguerite Duras

Les rapports contemporains du cinéma et de la littérature me semblent fort bien illustrés par le cas de la romancière Marguerite Duras.

En effet, on peut dire qu'il existe à l'écran un véritable univers Marguerite Duras à travers une série de films réalisés par des metteurs en scène différents : *Hiroshima mon amour, Moderato Cantabile, Une aussi longue Absence, La Musica* (je laisserai de côté *Barrage contre le Pacifique* réalisé par René Clément qui ne s'insère pas dans cet univers sans qu'on sache exactement à qui et à quoi il faut imputer cet échec).

Comment qualifier et définir cet univers ? Il s'agit essentiellement d'une vision intérieure fondée sur le sentiment de la solitude et le thème de la non-communication. Ce thème, cher aux artistes modernes, Marguerite Duras, grâce à un procédé esthétique assez courant (mais qui trouve ici une expression très originale), *l'exagère* à travers la situation privilégiée du couple. Les personnages du couple, chez Marguerite Duras, dialoguent en quelque sorte par amours interposées, la femme contraignant l'homme à s'aliéner, à devenir un autre. Le Japonais d'*Hiroshima mon amour* s'identifie pour l'héroïne à l'Allemand qu'elle aima durant l'occupation et qui fut tué par les Résistants. Dans *Moderato Cantabile,* le personnage féminin, victime d'un traumatisme — elle a entendu le cri d'une femme tuée par son amant — vient rôder sur le lieu du crime et y rencontre un homme avec lequel elle va s'efforcer de vivre en imagination l'aventure de la victime, le garçon entrant avec complaisance dans le jeu. Une femme à la recherche de son passé, tel est le thème d'*Une aussi longue Absence.* Le mari de l'héroïne a disparu pendant la guerre. Survient un clochard amnésique qui ressemble au mari et il n'en faut pas plus pour que Thérèse tente de faire coïncider les deux images (le mot n'est pas impropre

Une aussi longue Absence, d'Henri Colpi

puisque dans tous ces cas, l'héroïne métamorphose l'homme en objet). Ici l'échec est patent, car l'homme ne peut se plier aux règles du jeu imposé par son partenaire féminin.

Dans *La Musica,* que Marguerite Duras a mis en scène elle-même, les rôles sont inversés : c'est l'homme qui, retrouvant sa femme d'avec laquelle il vient de divorcer, s'efforce de l'identifier avec ce qu'elle fut et de renouer moins avec la femme actuelle, *présente,* qu'avec l'image qu'en a gardée sa mémoire.

Les avatars de ce thème ne sont pas sans présenter quelque analogie avec l'univers de l'aliénation tel qu'on le trouve dans les pièces de Jean Genêt. Mais chez Marguerite Duras, il y a sublimation dans l'ordre des sentiments et, de plus, le thème s'élargit aux domaines du temps et de la mémoire qui lui confèrent une résonance poétique et musicale particulière.

Deux observations doivent être formulées. D'abord, le fait que, du point de vue de la signification même du thème, il importe peu que *Hiroshima mon amour* soit construit sur un scénario original de Marguerite Duras, alors que les autres films sont des adaptations de ses romans ou pièces. Ensuite, il faut constater qu'Alain Resnais seul est parvenu à créer un film d'une grande valeur artistique. En effet, une mise en scène assez terne d'Henri Colpi pour *Une aussi longue Absence,* n'atteignant une certaine poésie que vers

la fin du film, et l'esthétisme assez lourd déployé par Peter Brook dans *Moderato Cantabile* confirme que les mises en scènes théâtrale et cinématographique obéissent à des lois tout opposées.

3. Apport de Resnais

Au contraire, Alain Resnais a fait preuve, dans le domaine de l'écriture cinématographique, d'une si grande richesse d'invention, qu'*Hiroshima mon amour* doit être considéré comme une oeuvre clé du cinéma moderne.

Si les dialogues de Marguerite Duras provoquent parfois un certain agacement parce qu'ils sont à la limite de la préciosité, on n'en saurait dire autant de la mise en scène de Resnais qui est au contraire admirablement accordée à son sujet. Et cela dès les premières images qui nous montrent en gros plan deux corps entrelacés : à cette distance si rapprochée, la chair des vivants tend à se confondre avec la chair mutilée des victimes de la bombe atomique. En outre, il importait que Resnais ouvrit son film sur ces plans compacts, denses où toute l'image filmique est remplie, car par la suite, l'espace ne fera que s'élargir entre les personnages et tout le film prendra dès lors l'aspect d'une déchirure. Au commencement, ce sont les

Hiroshima mon amour, d'Alain Resnais

deux corps étroitement enlacés; au dénouement, deux êtres qui se séparent dans un adieu définitif.

D'autre part, Resnais convertit admirablement l'éloignement dans le temps en termes d'espace et l'identification entre le Japonais et l'Allemand, entre Hiroshima et Nevers est suggérée avec un art et une sensibilité incomparables. Les exemples foisonnent: en contemplant les mains du Japonais endormi, la jeune femme revoit en imagination celles de l'Allemand en train d'agoniser. L'Allemand blessé à mort est vu par elle à travers le fond du verre dans lequel elle boit. Elle est dans les bras de sa mère et l'image suivante dans ceux de son amant. L'héroïne dit: "L'hiver est terminé. Je commence à ne plus bien me souvenir de toi" et la musique japonaise déborde sur les images de Nevers.

On peut donc dire que si l'univers intérieur de Marguerite Duras a trouvé plusieurs expressions à l'écran, une seule s'est haussée, grâce à Resnais, à la plénitude de l'oeuvre d'art.

4. Un film belge

Le cinéma belge qui, sur le plan du long métrage, n'a jusqu'ici brillé ni par la qualité ni par la quantité, est-il enfin sorti de sa léthargie? Une hirondelle ne fait pas le printemps, mais *L'Homme au crâne rasé* d'André Delvaux, d'après le roman de son compatriote Johan Daisne, est un film (parlant flamand) inégal sans doute, mais d'une grande qualité.

Un professeur Miereveld a brûlé d'un amour inavoué pour une de ses jeunes élèves et il s'est enfermé dans un monde intérieur pour compenser sa frustration. Des années plus tard, alors qu'il a quitté l'enseignement et est devenu greffier, il assiste à une autopsie dans un cimetière et cette épreuve qu'il supporte sans broncher ébranle profondément un esprit déjà atteint par le refus qu'il oppose à la réalité. De retour à l'hôtel (l'autopsie a eu lieu dans une localité de province), il y revoit son ancienne élève devenue une comédienne connue. Ils ont une explication dans la chambre de la jeune femme, Fran reprochant à Miereveld son silence de jadis. Elle n'a connu depuis lors que des déceptions malgré une vie brillante. Elle lui tend un révolver pour l'inciter à la tuer. Miereveld tire. Nous le retrouverons au dénouement dans un asile d'aliénés cherchant à savoir s'il a réellement tué Fran ou s'il l'a rêvé.

Le point faible du film, c'est que le spectateur se pose la même question. Delvaux aurait pu préserver une marge d'ambiguïté dans son

L'Homme au crâne rasé, d'André Delvaux

récit, mais il n'a pas su éviter la confusion.

Toutefois, ce défaut assez grave est plus que compensé par les qualités du film. Si l'on excepte quelques dialogues pseudo-métaphysiques assez creux. *L'Homme au crâne rasé* se caractérise par un don de poésie et un grand pouvoir de suggestion et de transfiguration. Finalement, il importe assez peu de savoir si le héros est fou ou s'il le devient seulement à un certain moment du film. L'essentiel, c'est que dans tout le film, la réalité apparaît comme filtrée à travers son regard.

Alors que dans le cinéma courant, le spectateur est amené à s'identifier à un héros qui est "interpelé" par les événements, ici c'est le personnage qui projette ses sentiments, son univers mental sur la réalité extérieure, de sorte que nous ne nous identifions pas à Miereveld, mais à sa vision, à son regard. Ainsi, nous ne gardons pas le moindre souvenir du visage de l'épouse rendu *insignifiant* par le héros, alors que l'image de Fran ne cessera de s'imposer même dans l'absence. Cette réduction de la réalité au regard intérieur du personnage obtenue sans la moindre déformation expressionniste (mais avec l'aide d'un opérateur de valeur, Ghislain Cloquet) s'impose par exemple dans la scène assez terrifiante de l'autopsie — où joue le seul pouvoir de suggestion — ou encore dans la très belle scène de la fête à l'école qui nous est montrée de manière objective, mais que nous voyons *aussi* à travers l'obsession de Miereveld. Tout au long du film, Delvaux parviendra à maintenir un équilibre improbable entre l'univers extérieur et le monde poétique de l'imaginaire.

Ici aussi il s'agit d'une totale recréation, car si le cinéaste suit avec une relative fidélité le roman de Johan Daisne, son film n'en est pas moins infiniment plus proche d'une oeuvre de Bergman que de son modèle. C'est à ce titre qu'il est également représentatif d'un cinéma qui, prenant son bien dans la littérature, s'en dégage pour affirmer pleinement son autonomie.