

Transcr(é)ation



De la scène à l'écran

Les transformations des relations de pouvoir dans *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* et *Dans la maison* de François Ozon

From the Stage to the Screen

Transformations of Power Relations in François Ozon's *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* and *Dans la maison*

Jeri English and Pascal Riendeau

Volume 1, Number 1, 2022

L'Adaptation cinématographique - Approches théoriques
Film Adaptation - Theoretical approaches

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1110945ar>

DOI: <https://doi.org/10.5206/tc.v1i1.15092>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Western Libraries, University of Western Ontario

ISSN

2816-8895 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

English, J. & Riendeau, P. (2022). De la scène à l'écran : les transformations des relations de pouvoir dans *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* et *Dans la maison* de François Ozon. *Transcr(é)ation*, 1(1), 1–26.
<https://doi.org/10.5206/tc.v1i1.15092>

Article abstract

François Ozon's characters frequently struggle with issues of gender identity and sexual orientation; their repressed desires reveal themselves in difficult and sometimes violent power relations. This study examines the transformations of power relations in two of his cinematic adaptations of plays: *Water Drops on Burning Rocks* (*Gouttes d'eau sur pierres brûlantes*, 2000), adapted from *Drops on Hot Stones* (*Tropfen auf heisse Steine*) by Rainer Werner Fassbinder (written around 1965); and *In the House* (*Dans la maison*, 2012), adapted from Juan Mayorga's *The Boy in the Back Row* (*El chico de la última fila*, 2006). Although very distinct in terms of language, style, tone and plot, the two dramatic texts both present twisted relationships between a middle-aged man and a very young one, in which the former dominates—physically or mentally—the latter. In *Tropfen auf heisse Steine*, Léopold seduces Franz, installs him in his home and torments him until the latter commits suicide. In *El chico de la última fila*, a high school student, Claude Garcia, meddles in the family of a classmate and uses their lives as the subject of an episodic story that fascinates his teacher, Germain. At the end of the play, Germain strikes Claude in the face and drives him from his life. In adapting these two dramatic works for the cinema, Ozon makes important changes that accentuate these complex relations of domination. By examining key moments in both adaptations, this article will show how *In the House* works as a counterweight to *Water Drops*, in which the young man is destroyed by his older lover.

© Jeri English, Pascal Riendeau, 2022



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/>

De la scène à l'écran : les transformations des relations de pouvoir dans *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* et *Dans la maison* de François Ozon

JERI ENGLISH & PASCAL RIENDEAU

Université de Toronto Scarborough et Université de Toronto

RÉSUMÉ

*Les personnages de François Ozon sont souvent aux prises avec des questions d'identité de genre et d'orientation sexuelle; leurs désirs refoulés se révèlent au sein de relations de pouvoir difficiles et parfois violentes. Cette étude s'intéresse à la transformation des relations de pouvoir dans deux de ses adaptations cinématographiques de pièces de théâtre : *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* (2000), adapté de *Tropfen auf heisse Steine* de Rainer Werner Fassbinder, écrite autour de 1965; et *Dans la maison* (2012), adapté de *El chico de la última fila* de Juan Mayorga, écrite en 2006. Très distincts sur les plans de la langue, du style, du ton et de l'intrigue, les deux textes dramatiques ont en commun de mettre en scène des relations tordues entre un homme d'âge mûr et un très jeune homme, où le premier domine – physiquement ou mentalement – le second.*

Dans Tropfen auf heisse Steine, Léopold séduit Franz, l'installe chez lui et le tourmente jusqu'à ce que ce dernier se suicide. Dans El chico de la última fila, le lycéen Claude Garcia s'immisce dans la famille d'un camarade de classe et se sert de la vie de cette famille comme matière pour la rédaction d'un récit épisodique qui enchante son professeur, Germain ; à la fin de la pièce, Germain frappe Claude au visage et le chasse de sa vie. Or lorsqu'Ozon adapte ces deux œuvres dramatiques au cinéma, il y effectue des modifications importantes qui accentuent les rapports complexes de domination. En examinant les moments clés de ces deux adaptations, cet article montrera de quelles façons Dans la maison fonctionne comme contrepoids à Gouttes d'eau, où le jeune homme se fait anéantir par son amant plus âgé.

Mots clés : *théâtralité · adaptation · Fassbinder · Mayorga · François Ozon*

Introduction

Dans toute l'œuvre cinématographique de François Ozon, les personnages sont aux prises avec des questions d'identité de genre et d'orientation sexuelle ; leurs désirs souvent refoulés se révèlent au sein de relations de pouvoir difficiles et parfois violentes. Dix de ses vingt-et-un longs métrages sont des productions originales, alors que onze sont adaptés d'œuvres – romans, pièces de théâtre, nouvelles, films – préexistantes¹. Notre étude s'intéresse à la transformation des relations de pouvoir dans deux de ses adaptations cinématographiques de pièces de théâtre écrites à des époques et dans des langues différentes : *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* (2000), adapté de *Tropfen auf heisse Steine* de Rainer Werner Fassbinder, écrite autour de 1965 ; et *Dans la maison* (2012), adapté de *El Chico de la última fila* de Juan Mayorga, écrite en 2006². Très distincts sur les plans du style, du ton et de l'intrigue, les deux textes dramatiques ont en commun de mettre en scène des relations ambiguës entre un homme d'âge mûr et un très jeune homme, le premier dominant – physiquement ou mentalement – le second. Dans *Tropfen auf heisse Steine*, Léopold, âgé de 35 ans, séduit Franz, âgé de 20 ans, l'installe chez lui et le tourmente jusqu'à ce que ce dernier se suicide. Dans *El chico de la última fila*, le lycéen Claude Garcia s'immisce dans la famille d'un camarade de classe et se sert de la vie de cette famille comme matière pour la rédaction d'un récit épisodique qui enchante son professeur, Germain. A la fin de la pièce, Germain, menacé par la fourberie du jeune Claude, le frappe au visage et le chasse de sa vie.

¹ À part *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* (2000) et *Dans la maison* (2012), qui seront traités dans cette analyse, Ozon a adapté *8 femmes* (2002), de la pièce *Huit femmes* de Robert Thomas (1958); *Angel* (2007), du roman homonyme de la romancière britannique Elizabeth Taylor (1957); *Ricky* (2009), d'une nouvelle de l'écrivaine Rose Tremain (2006); *Potiche* (2010), de la pièce du même nom de Pierre Barillet et Jean-Pierre Gredy (1980); *Une Nouvelle amie* (2014), de la nouvelle « Une amie qui vous veut du bien » de Ruth Rendell (1985); *Frantz* (2016), de la pièce *L'Homme que j'ai tué* (1930) de Maurice Rostand; *Été 85* (2020), du roman *La Danse du coucou* (1982) d'Aidan Chambers; *Tout s'est bien passé* (2021), du roman homonyme d'Emmanuèle Bernheim (2013); et son dernier film, *Peter von Kant*, qui a ouvert la Berlinale de 2022, du film célèbre *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (1972), un film que Fassbinder lui-même a adapté de sa propre pièce de théâtre écrite un an plus tôt. De plus, Fiona Handyside suggère que, même dans ses scénarios originaux, Ozon participe à un dialogue intertextuel avec d'autres œuvres : *Swimming Pool* (2003) est un pastiche d'œuvres de Ruth Rendell et d'Agatha Christie (« Queer Filiations », p. 57) ; et *5 x 2* (2004) et *Le Temps qui reste* (2005) figurent comme des adaptations *queer* de certains films d'Éric Rohmer (« Queer Filiations », p. 57–61). Handyside, Fiona, « Queer Filiations: Adaptation in the Films of François Ozon », *Sexualities*, vol. 15, n° 1, 2011, p. 53–67.

² La traduction française, *Le Garçon du dernier rang*, a paru en 2009 aux éditions Les solitaires intempestifs.

Lorsqu'Ozon les adapte au cinéma, il effectue des modifications importantes par rapport aux deux textes : Léopold (Bernard Giraudeau), le bourreau de *Gouttes d'eau*, gagne en perversité chez Ozon ; il a 50 ans et non plus 35, et sa maltraitance de Franz (Malik Zidi) se révèle encore plus saillante. Elle se manifeste par la soumission et une évidente féminisation du jeune homme, ainsi que par l'association étroite de ce celui-ci à une ex-compagne de Léopold qui souffre, elle aussi, de son contrôle manipulateur. En même temps, Franz montre dans le film une plus grande volonté que dans la pièce de Fassbinder de s'opposer à Léopold, et ce jusqu'aux événements qui mènent à sa mort dans la dernière séquence du film. La tension entre les deux hommes est ainsi intensifiée chez Ozon. Des changements encore plus radicaux se trouvent dans le film *Dans la maison*, où Ozon examine finement les relations de pouvoir entre Claude (Ernst Umhauer) et Germain (Fabrice Luchini) et amplifie les aspects érotiques de l'intrigue. Si, dans la pièce, Claude avoue son désir pour Esther, la mère de son ami Rapha, il devient, dans le film, l'objet du désir de trois personnages : il se fait embrasser par Rapha (Bastien Ughetto), il embrasse Esther (Emmanuelle Seigner) et il séduit Jeanne (Kristin Scott Thomas), la femme de Germain. À la fin du film, Ozon orchestre un renversement total de l'intrigue de la pièce : tandis que le Claude de Mayorga se fait chasser par Germain, le Claude d'Ozon triomphe enfin sur un Germain avili et affaibli. En examinant les moments clés de ces deux adaptations – la première rencontre entre Franz et Léopold et celle entre Claude et Germain ; les tentatives chez Franz et Claude de s'opposer à l'homme qui les domine ; la conclusion des deux films –, nous montrerons de quelles façons *Dans la maison* fonctionne comme contrepoids à *Gouttes d'eau*, où le jeune homme se fait anéantir par l'homme plus âgé.

Les rapports sadiques dans *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes*

Il n'est ni rare ni même étrange de chercher la part de l'œuvre originale au sein d'une adaptation cinématographique tant la relation entre les deux peut s'avérer riche et profonde. Linda Hutcheon suggère même que toute adaptation serait « hantée » par le texte sur lequel elle est basée³. Dans *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes*, Ozon exploite ouvertement non seulement les liens entre son film et la pièce originale de Fassbinder, mais également les rapports que *Gouttes d'eau*

³ « To deal with adaptations as adaptations is to think of them as [...] inherently 'palimpsestuous' works, haunted at all times by their adapted texts ». Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York : Routledge, 2006, p. 6.

entretient avec la pratique filmique du cinéaste allemand⁴. Sur le plan esthétique, Ozon maintient, dans *Gouttes d'eau*, un rapport de distanciation avec le spectateur qui relève lui aussi du style Fassbinderien⁵. Le titre thématique⁶ indique déjà une certaine étrangeté : cette expression inusitée en français ne décrit pas la situation du film et se trouve ainsi en décalage par rapport à une titrologie plus conventionnelle. Le choix d'adapter *Tropfen auf heisse Steine* est surtout remarquable pour une autre raison : Fassbinder lui-même ne l'avait jamais représenté sur scène ni à l'écran et le texte n'a été découvert qu'après sa mort⁷. Ozon lie, d'une part, son désir d'adapter cette œuvre dramatique à sa représentation de « l'enfer » de la vie de couple, ainsi qu'à la « lucidité et l'humour de la pièce » (Ozon cité dans Coulombe, p. 32)⁸. D'autre part, il avoue avoir été séduit par la cruauté incarnée dans l'univers cinématographique de Fassbinder⁹, dans ce qu'il décrit comme une « histoire profondément allemande ». Il ajoute : « Ce n'est pas un hasard que Fassbinder ait raconté des histoires de domination, d'aliénation, de personnages qui se font mal » (Ozon cité dans Coulombe, p. 34). Préconiser certains choix en lien avec le texte de Fassbinder, c'est justement une façon de montrer l'importance des particularités culturelles allemandes qu'Ozon

⁴ Amy Bertram note que *Gouttes d'eau* montre surtout un engagement intertextuel avec deux films de Fassbinder : *Fausrecht der Freiheit* (1975) et *In einem Jahr mit 13 Monden* (1978). Bertram, Amy, « Queer Tyranny and Intertextuality in *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes*: François Ozon pays Homage to Master Fassbinder », *ReFocus : The Films of François Ozon* (dir. Loïc Bourdeau), Edinburgh : Edinburgh University Press, 2021, p. 15–34.

⁵ Handyside remarque chez Ozon une appréciation de la manière dont Fassbinder crée des personnages qui manifestent des émotions profondes tout en établissant une distanciation radicale du spectateur grâce aux artifices du mélodrame (« Melodrama », p. 209). Handyside, Fiona, « Melodrama and Ethics in François Ozon's *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* / *Water Drops on Burning Rocks* (2000) », *Studies in French Cinema*, vol. 7, n° 3, 2007, p. 207–218.

⁶ Le titre de la première traduction française était *Goutte dans l'océan* (1987). L'Arche, l'éditeur français de Fassbinder, a publié une nouvelle traduction du texte en 2016 en reprenant le titre qu'avait choisi Ozon. Le réalisateur explique pourquoi il n'a pas repris celui de la première traduction du texte dramatique : « Le titre du film me plaît davantage parce qu'il a une connotation sexuelle, la pierre brûlante, et parce qu'il est mystérieux, cela ne dit rien de l'histoire » (Ozon cité dans Coulombe, p. 32). Coulombe, Michel, « Entretien avec François Ozon », *Ciné-bulles*, vol. 19, n°1, automne 2000, p. 32–36.

⁷ Fassbinder a écrit *Tropfen auf heisse Steine* à 19 ans et considérait ce texte comme une œuvre de jeunesse, indigne d'être représentée sur scène (Asibong, p. 64). Il est aussi possible que les rapports entre Franz et Léopold aient été trop rapprochés de ceux qui existaient entre Fassbinder lui-même et un amant plus âgé (Schilt, p. 116). Asibong, Andrew, *François Ozon*, Manchester: Manchester University Press, 2008; Schilt, Thibaut, *François Ozon*, Champaign: University of Illinois Press, 2011.

⁸ Ozon explique qu'il a eu l'idée d'adapter la pièce quelques années après l'avoir vue représentée sur scène par une troupe d'étudiants français (Ozon cité dans Coulombe, p. 32).

⁹ Voir Andrew Asibong pour une analyse des liens entre Ozon et la représentation cinématographique de la cruauté chez Fassbinder (2008, p. 5).

n'a pas souhaité modifier : « Cela aurait été une trahison¹⁰ de transposer cette histoire en France » (Ozon cité dans Coulombe, p. 35). Certes, ce refus de trahir se manifeste surtout à l'égard des signes évocateurs du contexte allemand et de la théâtralité : la série de cartes postales qui montrent dès le générique des images de Berlin; la musique allemande faisant partie de la diégèse du film¹¹ ; les *lederhosen* que Franz porte dans l'appartement (et qui ne figurent pas, elles, dans la pièce) ; le poème « Die Lorelei » récitée par Franz sans traduction dans les sous-titres ; les références intertextuelles aux films de Fassbinder ; l'unicité du lieu (l'appartement de Léopold)¹² ; ainsi que la structure des quatre actes (indiqués dans le film par des intertitres). Comme le remarque Asibong, « Ozon not only retains the theatrical element of the original play, but heightens this sense of artifice wherever he can » (2008, p. 66).

Bien qu'Ozon lui-même recoure à un vocabulaire que l'on récuse dans les théories de l'adaptation les plus récentes, on ne peut pas affirmer que la fidélité au texte d'origine constitue l'élément le plus important du film. Si Ozon maintient un contexte allemand et une ambiance théâtrale dans son adaptation de *Tropfen auf heiße Steine*, il effectue néanmoins des transformations considérables au sein des interactions entre Léopold et les trois personnages qui l'entourent : Franz, Véra (son ex-compagne) et Anna (l'ex-copine de Franz). La féminisation de Franz, déjà présente chez Fassbinder, est nettement accentuée chez Ozon dans les Actes II et III (Parent et Xantos, p. 202¹³; Asibong, p. 69; Bertram, p. 24); les scènes des rapports sexuels – entre Léopold et Franz, entre Franz et Anna, et entre Léopold et Anna – sont beaucoup plus explicites dans le film que dans la pièce. L'Acte IV est notamment transformé de diverses manières, et les changements les plus notables apportés par Ozon s'illustrent par leur aspect spectaculaire (l'ajout de la

¹⁰ Il est intéressant qu'Ozon emploie le mot « trahison », ce qui implique un grand souci de fidélité à l'égard de l'œuvre originale, une tendance qui a largement été dévalorisée dans la critique contemporaine de l'adaptation (Stam et Hutcheon, entre autres).

¹¹ Bien que ce soit des acteurs français qui incarnent Franz, Léopold et Anna (Ludivine Sagnier) et une actrice américaine qui joue Véra (Anna Thomson), et que le film ait été tourné en français, les références culturelles du film sont surtout allemandes. Comme le rappelle bien Handyside, plusieurs critiques du film ont remarqué sa « germanitude » ou « germanité » (« Melodrama », p. 216).

¹² L'appartement de Léopold est un exemple resplendissant d'un décor des années 1970 ; Ozon explique qu'il a situé l'action du film dans les années 1970 au lieu des 1960, car « [c]'est après 1968 et la révolution sexuelle et avant les années 1980 avec le sida et les préservatifs » (Ozon cité dans Coulombe, p. 33).

¹³ Parent, Anne-Martine et Xantos, Nicolas, « Être de langage, être de désir : fantasme, parole et identité dans *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* de François Ozon », *Australian Journal of French Studies*, vol 43, n° 2, 2006, p. 195–209.

chorégraphie¹⁴ en constitue le meilleur exemple), mais de nombreux autres – souvent assez subtils – accentuent la complexité du rapport dominant/dominé.

Chez Ozon, l'amplification du pouvoir que Léopold détient sur Franz s'effectue en partie grâce à la qualité essentiellement visuelle du cinéma. Dès le début du film, Ozon mise sur les plans et les angles de la caméra pour accentuer l'assurance de Léopold et la fragilité de Franz. Le premier acte du film établit bien l'appartement de Léopold comme unique lieu de l'action : les deux hommes se parlent, boivent, fument et jouent à une partie de petits chevaux dans le salon avant de se retrouver dans la chambre. Leur conversation, menée par Léopold qui cherche à dévoiler un désir homosexuel latent chez Franz, porte sur la vie amoureuse des deux hommes, la jeunesse de Franz au pensionnat et les fantasmes du jeune homme de rencontres intimes avec son beau-père. Cette longue scène commence par une série de champs-contrechamps en plans rapprochés – lorsque Franz parle de ses rapports avec Anna – et puis en gros plans – une fois que Léopold commence à décrire ses anciens rapports sexuels avec Véra – qui accentuent le charme ravageur de Léopold et la naïveté de Franz.

Cette série de plans est rompue au moment où Léopold demande à Franz : « Et vous, vous avez bien l'air de jouir de la vie, non ? » (7'53'') ; nous voyons Franz, en gros plan, qui acquiesce, puis le contrechamp du visage aux traits tordus de Léopold sur lequel on peut lire un troublant désir. Suite à cette réponse, Léopold se met subitement debout sans que la caméra bouge, ce qui fait que le gros plan sur son visage devient plutôt un gros plan sur son entrejambe. Au moment où la caméra met son entrejambe en évidence, Léopold demande simplement à Franz s'il veut jouer à un jeu. Après cette insinuation peu subtile, un plan d'ensemble montre Franz assis dans un fauteuil au salon ; la caméra, placée dans ce qui serait la cuisine, montre bien la confusion du jeune homme, la tête tournée vers le haut pour regarder l'homme debout devant lui (qui, lui, est rendu flou par les vitres de la porte entrouverte sur la cuisine), le regard incertain. Pendant que les deux hommes parlent de jeux, le plan d'ensemble se prolonge et Léopold s'avance vers Franz, encore assis dans le fauteuil, pour se placer juste à côté de lui, son entrejambe à la hauteur de la tête de Franz. En proposant au jeune homme de jouer aux petits chevaux, Léopold place son genou sur l'accoudoir du

¹⁴ « Some directors add material simply for their own pleasure » (2005, p. 34), selon Robert Stam. La chorégraphie entraînante sur l'air de *Tanze Samba mit mir* de Tony Holiday peut, à première vue, s'inscrire dans cette catégorie. Or, comme nous l'établirons plus loin, son rôle s'avère beaucoup plus complexe. Stam, Robert, « Introduction: The Theory and Practice of Adaptation », *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Adaptation* (dir. Robert Stam; Alessandra Raengo), Malden: Blackwell Publishing, 2005, p. 1–52.

fauteuil, rapprochant davantage son entrejambe vers le visage de l'homme assis, et affirme : « C'est en jouant avec les gens qu'on apprend mieux à les connaître » (8'32"). Ce plan d'ensemble que nous regardons depuis une autre pièce de l'appartement nous donne nettement l'impression d'observer la séduction de Franz à son insu.



(Léopold invite Franz à jouer aux petits chevaux, *Gouttes d'eau*, 2000, 8'32")

Lorsque Franz s'aperçoit qu'il est en train de perdre la partie, il renverse brusquement le jeu et se met subitement debout tandis que la caméra reste fixe. Le plan rapproché qui suit montre Léopold, assis par terre, ainsi que la jambe et la main droites de Franz et une partie de son entrejambe. Mais là où le gros plan sur l'entrejambe de Léopold signalait ses intentions séductrices, la fragmentation du corps de Franz suggère sa nervosité et sa fragilité. Le prochain plan confirmera cette interprétation : il expose le visage de Franz, bouleversé, qui explique comment il devenait « hystérique » (10'05") lors de moments difficiles de sa jeunesse. Or nous savons, sans le voir, que Léopold se trouve encore assis par terre, la tête à proximité du bassin de Franz. Quand Léopold apprend que Franz a été en pension, il se lève – en respirant fort – et sa tête surgit derrière celle de Franz. En plan rapproché, il commence à tourner autour de lui pendant que la caméra gravite autour des deux hommes en sens inverse. Dans ce plan, Franz reste parfaitement figé tandis que Léopold le regarde de tous les côtés en lui parlant doucement : les deux hommes sont physiquement très proches. Après une coupe, la tête de Franz paraît en gros plan pendant que Léopold continue à tourner autour de lui, puis, on voit de nouveau les deux hommes en plan rapproché. Léopold tourne autour de Franz pendant une minute et quarante secondes, s'arrête

abruptement et lui demande : « Vous avez déjà couché avec un homme ? » (11'34'') Cette scène, présentée sans didascalies dans la pièce, établit de manière éloquente comment le moment de séduction entre Léopold et Franz devient un rapport entre un prédateur et sa proie.



(La séduction de Franz, *Gouttes d'eau*, 2000, 11'34'')

Le deuxième et le troisième acte explorent la relation entre Franz et Léopold, et surtout la dégradation progressive de celle-ci. Après avoir emménagé chez Léopold, Franz adopte un rôle traditionnel analogue à celui d'une femme au foyer et semble entièrement soumis à l'autorité de Léopold. Bien que les confrontations soient récurrentes et violentes dans ces deux actes, la dernière, à l'Acte IV, offre un tout autre point de vue. Ozon réorganise cet acte et change légèrement l'ordre des événements, ainsi que ce qui les motive. Il transforme aussi, de façon radicale, le personnage de Véra. Chez Fassbinder, Véra est simplement présentée comme l'ex-compagne de Léopold : il la ramène à son appartement dans le quatrième acte, lorsque Franz et Anna – qui avaient « très bien couché ensemble, deux jours, presque d'affilée » (Fassbinder, p. 77) et conçu des projets d'avenir – s'appêtent à partir. Chez Ozon, en revanche, c'est Véra, délaissée par un autre homme, qui vient retrouver Léopold. Il ne la reconnaît pas d'emblée, mais après avoir entendu son nom, il s'exclame : « Véra, ma chérie. Mon Dieu, comme tu as vieilli ! » (58'24'') Ozon transforme aussi le personnage de Véra en une femme transgenre qui, plusieurs années auparavant, se serait fait « couper la bite à

Casablanca¹⁵ » (58'42''), selon Léopold, dans une tentative désespérée de garder l'intérêt de son amant froid et cruel.

C'est au cours de ce dernier acte que Léopold parvient à confirmer sa domination, mais non sans résistance : on assiste à une véritable lutte entre les deux hommes. Le Franz d'Ozon se distingue du Franz de Fassbinder en se montrant beaucoup plus combatif envers Léopold, en cherchant à s'opposer à son autorité. Durant une longue scène qui correspond au milieu de l'Acte IV, Ozon ajoute trois répliques à trois moments stratégiques qui accentuent la position de Franz comme jeune homme déterminé à résister à l'autorité du maître. Il est vrai que Franz se montre d'abord obéissant : il prépare et sert le café à la demande de Léopold. À l'arrivée de Véra, Léopold la présente comme une masochiste qui « adore être attachée, de préférence les pieds et les mains, prête jour et nuit à être exhibée, pelotée » (59'02'') et il ajoute : « C'est aussi ce que tu préfères, Franz, non ? » (59'13'') Là où, chez Fassbinder, Franz reste silencieux face à cette moquerie, il réplique, chez Ozon : « C'est pour nous humilier que t'es rentré plus tôt ? » (59'16'') Le gros plan sur Franz indique sans équivoque son allure résolue : il ne s'en laissera plus imposer par Léopold. Le pronom *nous* est déterminant ici : c'est moins l'apparente féminisation qui dérange Franz que le fait que Léopold étale sans pudeur ses prétendues préférences sexuelles analogues à celles de Véra. Pour Léopold, la domination s'exprime de toutes les manières : sexuelle, psychologique, morale ou intellectuelle. Quand il affirme ensuite fièrement qu'il mènera le jeu dans « un petit divertissement à quatre » (1h00'48'') — et non à trois, comme dans la pièce —, Franz lui répond simplement : « Tu me dégoûtes » (1h00'49'). Ce second ajout se produit à l'aide d'un plan rapproché où l'on voit un Franz dégoûté, certes, mais plutôt résigné. Franz continue sa lutte contre Léopold même s'il a admis qu'il est « complètement fou de lui » (1h00'11'). Une telle attitude où se mêlent désir et répugnance (pour soi, pour l'autre) se trouve au cœur des relations amoureuses contradictoires et renforce davantage ses liens avec Véra, qui ne peut pas se passer de Léopold non plus, alors qu'il la traite avec condescendance. Toute cette confusion profite à Léopold et le conforte dans son rôle de maître du jeu qu'il invente et modifie à sa guise.

La troisième réplique ajoutée durant cette lutte verbale émane d'un Franz encore plus combatif. Alors que les deux femmes obéissent à Léopold, de plus en plus odieux, Franz ne le sert plus. Il lui répond avec brusquerie quand Léopold lui demande d'allumer le poêle : « Tu n'as qu'à le faire toi-même » (1h01'42'). Cette confrontation se déroule durant un plan fixe qui montre Franz assis sur l'accoudoir

¹⁵ Cette affirmation est, comme l'a noté Bertram, une citation du film *Fausrecht der Freiheit* (1975) où elle fait référence au personnage transgenre d'Elvira (Bertram, p. 21).

du fauteuil où Léopold est installé ; la tête de Franz est surélevée. Lorsqu'il s'oppose avec agressivité à la requête de Léopold, Franz s'incline vers lui et le regarde en plongée, ce qui illustre bien le changement (éphémère, il est vrai) dans les rapports de force entre les deux personnages. L'image brève est frappante : le visage de Léopold en plan rapproché continue d'afficher les sentiments de colère et d'agressivité, mais pour une des rares fois dans le film, Franz soutient son regard et maintient une position plus dominante pour mieux le confronter.



(Franz s'oppose à Léopold, *Gouttes d'eau*, 2000, 1h01'42'')

C'est à ce moment-là que Véra demande à Léopold si elle peut mettre un disque. Alors que, dans la pièce, il refuse brusquement, dans le film, une coupe franche sous-entend son acquiescement, après lequel nous voyons un gros plan sur ses fesses qui bougent au rythme de la musique. Nous passons à l'une des scènes les plus emblématiques du film : la chorégraphie. Si l'interlude chorégraphique redonne en effet à Léopold le contrôle de la situation¹⁶, on peut ajouter qu'il s'agit bien d'un retour à sa domination incontestée et d'un constat d'échec pour Franz, dont les pas de danse maladroits et tardifs le différencient des trois autres. Les répliques ajoutées par Ozon proposent un nouvel angle dans la relation entre le dominant et le dominé et la légère transformation du personnage de Franz dans l'ensemble de la scène illustre bien les diverses manières dont il tente d'offrir une opposition réelle à celui qui est à la fois son amoureux et son bourreau. Comparé au Franz de Fassbinder, le Franz d'Ozon adopte une attitude

¹⁶ C'est notamment ce que Asibong (2008, p. 127) et Bertram (2021, p. 29–30) ont souligné.

moins passive, mais son incapacité à renverser la situation illustre éloquemment que le Léopold d'Ozon devient, en ce sens, encore plus dominant et autoritaire.



(Franz essaie vainement de suivre la chorégraphie, *Gouttes d'eau*, 2000, 1h02'14'')

La défaite ultime de Franz est déjà implicitement signalée au début de l'Acte IV par l'arrivée de Véra, personnage assujéti à qui il sera étroitement associé jusqu'à sa mort. Léopold établit d'emblée une équivalence entre Véra et Franz quand il révèle de façon crue les préférences sexuelles de ses deux partenaires. Les liens entre Véra et Franz sont renforcés par le désir chez Léopold de les transformer en prostituées¹⁷, mais aussi par leur dépendance affective envers lui. Lors du début des ébats sexuels auxquels Franz refuse de participer, il demande à Léopold si ce dernier a besoin de lui et Léopold répond avec dédain : « Toi, t'as besoin de moi » (1h03'24''). À la toute fin du film, lorsque Véra, exténuée, pleure le décès de Franz, Léopold l'exhorte à regagner la chambre avec

¹⁷ Dans l'Acte III du film, pendant une querelle qui mène presque au départ de Franz, Léopold lui rappelle : « Je t'ai déjà dit ce que tu pouvais faire pour gagner de l'argent de poche » (39'57''). Franz lui répond : « Tu veux encore que je fasse la pute, c'est ça ? » (40'00'') Vers la fin du film, lorsque Véra raconte sa triste histoire au jeune homme mourant, elle avoue : « Il m'a fait faire la pute » (1h09'24''). Ozon montre ensuite, en montage alterné, une scène de relation sexuelle entre Léopold et Anna, où Léopold lui propose de gagner de l'argent facilement en travaillant pour lui. Après une autre coupe, nous voyons de nouveau Franz qui meurt dans le salon. Le lien entre les deux situations – Léopold qui cherche, une troisième fois, à devenir le souteneur d'un.e partenaire et la mort de son jeune amant – renforce son attitude cruelle et manipulatrice.

lui et Anna. Quand elle s'aperçoit que son ex-amant se passe très bien d'elle, il lui répond, comme pour Franz : « Toi, tu as besoin de moi » (1h16'12'').

Presque absente chez Fassbinder, l'équivalence entre Franz et Véra joue un rôle déterminant chez Ozon dans la représentation de Léopold comme personnage autoritaire, voire sadique. En fait, à partir du moment où Léopold, Anna et Véra disparaissent dans la chambre ensemble, le film s'émancipe de la pièce, où Léopold emmène Anna seule dans la chambre, tandis que Franz pleure par terre dans le salon jusqu'au retour de Véra avec la bière que Léopold a commandée. Il se lève et quand il voit que Léopold et Anna « sont à l'ouvrage » (Fassbinder, p. 84) dans la chambre, il explique la situation à Véra, quitte la pièce, avale du poison hors scène puis revient. Lorsqu'il lui avoue son geste, Véra lui répond par un « Ah bon ? » (Fassbinder, p. 85) peu empathique. Véra constate ensuite le décès sans aucune émotion : « Il est vraiment mort. Qui l'eût cru. Ces jeunes. Léopold ? » (Fassbinder, p. 86) Dans les derniers moments, lorsque Léopold lui demande de venir au lit avec Anna malgré le cadavre qui gît dans le salon, elle répond : « Oh oui » (Fassbinder, p. 88).

La fin de *Gouttes d'eau* se déroule dans une ambiance fort différente, Franz et Véra étant parfaitement unis dans leur désespoir et leur anéantissement. Chez Ozon, Véra participe au trio sexuel avec Léopold et Anna. Or une fois qu'elle comprend qu'il ne désire que celle-ci, elle quitte la chambre et retrouve Franz, couché par terre dans le salon, vêtu seulement d'un caleçon et du long manteau à col de fourrure qu'elle portait à son arrivée. Ils se parlent longuement et Véra lui décrit son passé avec Léopold, sa vaginoplastie, sa prostitution. Le gros plan sur Véra lorsqu'elle soupire « Je souffrirai toujours [...]. Je suis sa créature » (1h07'10''–1h07'31''), indique à la fois son accablement et sa résignation. Dans le plan rapproché qui suit cet aveu, Franz apparaît avec netteté ; Véra, floue, derrière lui, continue de décrire son passé avec Léopold, tandis que la caméra fait un panoramique pour centrer Franz dans le champ et finit par quitter Véra presque entièrement. L'effet de ce plan, où nous écoutons l'histoire de Véra en regardant Franz, vient confirmer l'équivalence des deux personnages, liés dans leur relation à Léopold. Juste avant de mourir, Franz avoue à Véra : « Je suis aussi sa créature » (1h11'49''). Après une coupe, nous voyons Franz allongé par terre dans une plongée extrême, en surplomb ; il a l'air écrasé et inerte.



(Les deux créatures de Léopold, *Gouttes d'eau*, 2000, 1h10'01'')

Lorsque Franz meurt, Véra pleure à ses côtés et, une fois que Léopold, désintéressé, constate le décès, elle l'enveloppe entièrement dans son grand manteau, scellant le lien entre ces deux créatures impuissantes. Les derniers plans du film montrent Véra dans le salon, filmée de l'extérieur de l'appartement, essayant vainement d'ouvrir une fenêtre; une fois qu'elle comprend qu'elle n'y arrivera pas – on peut ainsi croire qu'elle ne pourra plus s'échapper à la cruauté de Léopold – elle demeure immobile tandis que nous entendons en son *off* « Traüme » (1970) interprétée par François Hardy, la chanson que Franz voulait écouter au début de l'acte. La théâtralité éclatée privilégiée par Ozon se manifeste une dernière fois à l'aide de ce très lent travelling arrière de la caméra. En nous éloignant du lieu du drame, il nous place de manière explicite dans la position de spectateur qui observe une actrice, en posture figée, attendant la fermeture du rideau ou le noir complet sur scène.



(Véra, enfermée dans l'appartement de Léopold, *Gouttes d'eau*, 2000, 1h18'15'')

Le renversement du pouvoir dans *Dans la maison*

Si les changements qu'Ozon a effectués à *Tropfen auf heisse Steine* soulignent le sadisme de Léopold, les modifications qu'il opère au *Garçon du dernier rang* renversent complètement la conclusion de la pièce et placent le plus jeune homme – cette fois-ci, le lycéen Claude Garcia – en position de domination. En réalité, les transformations principales apportées à *Dans la maison* altèrent fondamentalement la teneur du texte théâtral. Contrairement à ce qu'il a refusé de faire avec *Gouttes d'eau*, Ozon, en actualisant et en contextualisant le contenu de la pièce de Mayorga, l'a aussi francisé : l'action est située dans une ville de banlieue française indéterminée, tous les personnages sont français et les références (culturelles, littéraires, politiques) sont devenues très françaises¹⁸. La distribution de la pièce affiche les prénoms de six personnages ; les didascalies, sans être négligeables, décrivent peu les éléments essentiels : temps et espace, présentation des décors ou des personnages. La structure du texte est souple, et nous passons, par exemple, sans transition évidente d'une scène où deux personnages parlent seuls à une scène où d'autres personnages sont présents et, de toute évidence, qui se déroule dans un autre lieu. L'absence de didascalies autorise les glissements nombreux d'un lieu à l'autre, les déplacements rapides, ce qui ajoute une sensation déconcertante à la lecture. Cela facilite toutefois la présence de deux univers parallèles qui se croisent à l'occasion : le premier montre Germain, un professeur de lycée guidant son élève dans la rédaction d'une série de récits centrés sur la famille d'un camarade de classe, Raphaël Artole. Le second présente la famille Artole – Rapha fils, Rapha père et la mère, Esther – et sa maison, où Claude s'infiltré pour les espionner, et pour décrire (voire inventer) des situations de plus en plus insolites. Tout en reprenant une grande partie des dialogues de la pièce,

¹⁸ Ozon explique que dans la pièce de Mayorga, « [i]l y avait des références trop pointues à la culture espagnole, à Cervantes par exemple » (Ozon cité dans Chabert). Il est intéressant de noter que si une francisation de *Gouttes d'eau* représentait pour lui une « trahison » de l'œuvre de Fassbinder, l'idée de « trahir » la pièce de Mayorga le préoccupe moins : « C'est plus facile d'adapter de la littérature qui n'est pas un chef d'œuvre ou un grand classique, où il y a de bons éléments mais où tout n'est pas parfait. Quand on adapte, on trahit, il faut l'assumer : vous prenez ce qui vous plaît, vous ajoutez votre vision personnelle. Quand vous adaptez un chef d'œuvre, tout le monde le connaît, alors on juge le film selon qu'il est fidèle ou pas » (Ozon cité dans Filion). Chabert, Christophe, « Début octobre dans la maison Ozon », *Le petit bulletin*, lundi 8 octobre 2012, <https://www.petit-bulletin.fr/lyon/article-43890-Debut+octobre+dans+la+maison+Ozon.html> (consulté le 12 juillet 2022) ; Filion, Karl, « François Ozon parle de *Dans la maison* », *Cinoche*, mercredi 17 avril 2013, <https://www.cinoche.com/actualites/francois-ozon-parle-de-dans-la-maison> (consulté le 12 juillet 2022).

Ozon modifie de nombreux éléments dans son adaptation : il augmente de façon importante la tension érotique entre Claude et Esther, invente une nouvelle tension sexuelle entre Claude et Rapha fils, ajoute des rapports intimes entre Claude et Jeanne et, enfin, transforme la relation de pouvoir entre Germain et Claude.

La première fois que Germain lit un texte écrit par Claude (dans la pièce et dans le film), c'est en corrigeant les copies d'un devoir où il avait demandé aux élèves de raconter leur week-end. Face à une pile de copies remplies de banalités, Germain s'émerveille devant le récit de ce nouvel élève, Claude Garcia. Ce dernier raconte comment il a réussi à se faire inviter chez Rapha, après avoir passé l'été à espionner sa maison depuis le parc situé en face. Germain lit le texte de Claude, à haute voix, à Jeanne qui exprime sa gêne face au ton condescendant du texte : « [J]uste au moment où j'allais retourner vers Rapha, une odeur retint mon attention : l'odeur si singulière des femmes de la classe moyenne. Je me laissai guider par l'odeur qui m'amena jusqu'au salon. Là, assise sur le divan, feuilletant une revue de décoration, je découvris la maîtresse de maison » (Mayorga, p. 10 ; Ozon 7'26''-7'51''). Poussé par Jeanne à confronter Claude sur le sujet de ce texte provocateur, Germain le convoque dès le lendemain.

La discussion entre Germain et Jeanne chez eux et la confrontation qui suit entre Germain et Claude au lycée (un lieu qui n'est jamais précisé dans la pièce) se produit sans transition claire dans le texte dramatique ; pour le reste, cette scène diffère peu sur le plan de l'intrigue. En effet, Ozon reprend la plupart des répliques de Mayorga échangées entre Germain et Claude. Lorsque, par exemple, Germain menace de montrer son texte dérangeant au directeur, Claude répond dans le film comme dans la pièce : « Je ne l'ai pas écrit pour le directeur. Je l'ai écrit pour vous » (Mayorga, p. 14 ; Ozon, 10'09'). La transformation fondamentale chez Ozon relève de nouveau du fait que le cinéma soit un *médium* de monstration. Dans un entretien sur *Dans la maison*, Ozon explique ainsi l'importance de la dimension visuelle :

Le langage du cinéma est unique. C'est mon langage, je ne pourrais pas être écrivain ou metteur en scène de théâtre, je ne serais pas à ma place. D'ailleurs quand j'ai fait l'adaptation, j'ai réalisé que je pouvais couper certaines scènes, parce qu'on comprend plus rapidement qu'au théâtre.

Parfois, juste un plan d'un visage, le regard de quelqu'un, on comprend tout de suite deux pages de dialogue (Ozon cité dans Filion)¹⁹.

Lors de cette première confrontation, Ozon exploite des techniques de monstration – notamment la composition des plans, l'angle de la caméra, et le montage – pour contrôler le regard du spectateur et pour accentuer la lutte de pouvoir entre l'élève et son professeur de lettres. Le premier plan montre, du point de vue du professeur, les visages désintéressés des élèves ; le prochain plan établit bien Germain comme le maître de son sujet, placé devant un tableau où il a écrit les noms de La Fontaine et de Flaubert. Le début de leur discussion accentue la domination du professeur : debout derrière son bureau, Germain exige que Claude lui montre de nouveau sa rédaction problématique; nous voyons un champ-contrechamp où Germain est d'abord filmé en contre-plongée, suivi par Claude en plongée; l'élève paraît écrasé par son maître.



(Germain exige que Claude lui montre sa rédaction, *Dans la maison*, 2012, 9'50'')

Or à mesure que la scène progresse, la posture de Germain change : il s'assoit tandis que Claude reste debout, ce qui renverse la dynamique établie au début. S'ensuit alors une série de champs-contrechamps en plans rapprochés qui renforcent la relation étroite entre les deux personnages et qui montrent chez Germain le début d'une inquiétude à l'égard de cet élève précoce.

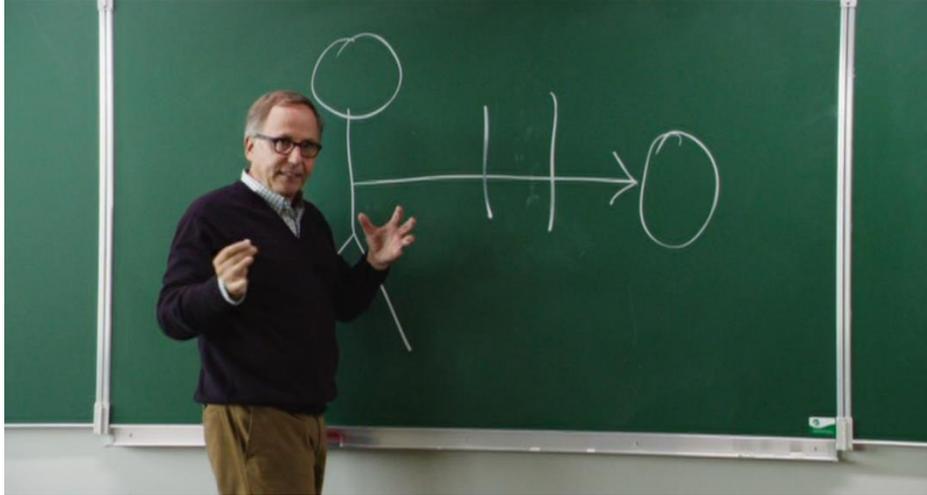
¹⁹ Dans un autre entretien sur *Dans la maison*, Ozon précise : « Au théâtre, tout tourne autour de la langue. Au cinéma, ce sont les images qui parlent » (Ozon cité dans Demers). Demers, Maxime, « *Dans la maison* : entre fiction et réalité », *Journal de Montréal*, mercredi 10 avril 2013, <https://www.journaldemontreal.com/2013/04/10/entre-fiction-et-realite> (consulté le 12 juillet 2022).

Chez Mayorga, à la fin de leur conversation, Claude donne à Germain son prochain texte sur la famille qu'il appelle « Les Rapha », même si le professeur essaie vainement de l'en empêcher. Semblablement, chez Ozon, Claude insiste pour donner à Germain son deuxième récit que ce dernier accepte à contrecœur. Or ce que le film montre de façon plus explicite, c'est la position dominante de Claude par rapport à son professeur, toujours assis à son bureau, position mise en évidence par une plongée. Cette scène indique donc déjà le début d'une relation inattendue entre un élève attirant et intelligent, et son professeur qui se laisse, malgré lui, entraîner dans son monde.



(Claude force Germain à accepter sa deuxième rédaction, *Dans la maison*, 2012, 10'56'')

Parmi tous les lieux où Germain et Claude se rencontrent au lycée, la salle de classe occupe une place centrale. Germain demande régulièrement à Claude de rester après les cours pour discuter du récit qu'il est en train d'écrire. C'est autour du tableau noir qu'ont lieu les deux scènes les plus emblématiques des rapports de force entre eux, présentant deux versions d'un même épisode sur l'art d'écrire. Vers la trentième minute du film, un plan américain nous montre Claude et Germain marchant vers la caméra dans le couloir du lycée. Lecteur attentionné mais exigeant, Germain critique le texte de Claude : « L'effet de surprise est en train de se dissiper » (30'12''), affirme-t-il. Germain offre alors une leçon particulière à Claude sur la construction du récit et l'histoire de la littérature. En recourant à une version simplifiée du schéma actanciel et des exemples tirés de grands textes de la littérature mondiale, Germain, débordant d'enthousiasme, explique à Claude comment mieux recadrer son récit. Dans le texte dramatique comme dans le film, tout est établi pour confirmer l'autorité bienveillante du professeur.



(Germain explique à son élève l'importance d'accrocher le lecteur, *Dans la maison*, 2012, 30'55'')

Dans la pièce, le dialogue se termine par un « Merci maestro » (Mayorga, p. 43) de Claude, où l'on décèle peut-être une légère pointe d'ironie. Le ton adopté par le personnage de Claude dans le film s'avère nettement plus ironique, voire sarcastique. La réplique devient : « Bravo maestro » (31'55''), et l'on remarque aisément son sourire narquois en plan rapproché. Les rôles commencent à changer à la fin de la scène, au moment où Claude charge Germain d'une mission : voler l'épreuve de mathématiques pour que Rapha puisse bien y réussir, autorisant ainsi Claude à rester le tuteur de son camarade et à retourner dans sa maison.

Une scène qui se déroule une quinzaine de minutes plus tard se présente comme une reprise de celle analysée précédemment. On relève deux transformations pertinentes : l'affirmation de plus en plus solide que Claude contrôle cette relation avec son professeur, puis l'insistance sur l'attrance de Claude pour Esther, la mère de Rapha. Au début de cette scène, Claude et Germain marchent et parlent dans le couloir du lycée ; pourtant, la caméra ne les montre pas ensemble dans le champ. Le fait de cadrer chaque personnage seul en plan rapproché nous empêche de bien voir la réaction de Claude tandis que Germain lui parle (et vice-versa), et signale une mésentente entre les deux. Ce que l'on retient surtout de cet échange, c'est l'affirmation de l'auteur voulant convaincre son éditeur qu'il doit ajouter une scène à son œuvre. Il prétend qu'il manque un épisode qui montrerait mieux l'évolution du personnage de Claude, laissant entendre qu'il relève peut-être davantage de la fiction. Comme auteur, Claude n'est alors plus le simple exécutant, mais bien celui qui cherche à mieux contrôler sa création et à imposer sa vision à son professeur.

Maîtriser la situation va de pair avec le développement de la relation entre Claude et Esther. Dans la version d'Ozon, il existe une accentuation de la dimension charnelle entre eux, et on comprend mieux pourquoi Claude s'intéresse de plus en plus à cette maison. Chez Mayorga, Claude exprime plus discrètement l'attrance qu'il éprouve pour Esther. Revenant à leur discussion sur l'art du récit et reprenant les explications de Germain, Claude dit simplement : « Un personnage désire quelque chose et des difficultés surgissent. Des conflits. La question en or : que va-t-il se passer ? » (Mayorga, p. 47) Aucune didascalie ne procure d'informations spatio-temporels ou autres. Dans le film, cela paraît beaucoup plus évident. Alors qu'il écrit au tableau, Claude affirme : « Le personnage de Claude désire Esther, mais des obstacles surgissent » (44'59"). Puis, il se retourne pour regarder Germain : « La question en or : que va-t-il se passer ? » (45'06") À la suite d'une coupe, Germain apparaît, bien installé dans sa position d'élève, montrant ainsi Claude en plein contrôle de la situation.



(Claude explique à son professeur les désirs de son personnage, Dans la maison, 2012, 45'14")

Après les explications, Germain donne l'impression de reprendre le dessus, efface le schéma de Claude du tableau et lui parle du *Bildungsroman*, insinuant que c'est sans doute ce que Claude faisait sans le savoir. Les deux sont de nouveau centrés dans le plan quand Germain lui demande : « Claude, dis-moi, qu'est-ce que tu veux faire ? » (45'52") Claude répond : « Je fais ce que vous m'avez demandé, maestro » (45'56"). À la réplique de la pièce de Mayorga, Ozon ajoute celle-ci : « Vous êtes le sultan, je suis votre Shéhérazade » (45'59"), accompagné du même sourire narquois que dans la scène précédente. Si Germain possède l'autorité, c'est Claude qui, à l'instar de Shéhérazade, détient le pouvoir, du moins son emprise s'avère forte grâce au récit. La reprise de la scène dans laquelle l'élève

remplace le maître constitue un pivot dans le film d'Ozon. Par la suite, la domination de Claude, sans être complète, deviendra de plus en plus considérable.

C'est la fin du film qui signale, chez Ozon, le renversement total du rapport maître-élève, tel que Mayorga l'avait conçu. À l'instar de la pièce, le film se termine par une confrontation entre Germain et Claude après que ce dernier a profité de l'absence de Germain pour rendre visite à Jeanne. Chez Ozon comme chez Mayorga, Claude et Jeanne sont seuls dans l'appartement ; Jeanne l'invite à déjeuner, puis elle s'endort sur le divan, pendant que Claude l'observe et écrit un nouveau récit où il décrit ses pieds nus, ce qu'il avait déjà fait dans la maison Artole avec les pieds d'Esther. Or dans la pièce, l'érotisme de cette scène s'arrête sur ce moment de voyeurisme et Claude repart doucement pour ne pas réveiller Jeanne. Il s'ensuit une très brève scène entre Claude et Esther, où elle rend à l'adolescent le poème qu'il lui avait écrit, « l'embrasse comme une mère » (Mayorga, p. 93), et le laisse seul, en larmes. Dans la dernière scène de la pièce, Germain vient retrouver Claude assis sur son banc en face de la maison Artole ; Claude sèche ses pleurs et, avec Germain, commence à inventer des histoires sur d'autres inconnus qui habitent en face. Germain remet ensuite à Claude un dossier qui contient tous ses récits et lui interdit de revenir chez lui. Il le menace deux fois, avec une violence croissante : « Ne recommence pas à t'approcher de ma maison. [...] Ne t'approche plus de ma femme. Si tu l'approches encore une fois, je te tue » (Mayorga, p. 95). La didascalie qui suit concrétise la menace de violence : « *Germain gifle Claude* » (Mayorga, p. 95). Enfin, dans la dernière réplique de la pièce, Claude avoue : « Alors là, oui, maestro. C'est la fin » (Mayorga, p. 95). Claude se trouve bel et bien vaincu, ayant tout perdu dans cette histoire : son accès à la famille Artole, sa relation avec Esther et son rôle de protégé de Germain.

Ozon conserve certains éléments de cette conclusion : le garçon et son ancien professeur sont installés, comme chez Mayorga, devant des fenêtres de personnages inconnus et ils inventent des histoires improbables sur leur vie. Les différences entre la fin de la pièce et la conclusion du film se révèlent toutefois considérables. Dans le film, Claude passe toujours l'après-midi avec Jeanne, mais il couche avec elle, ce qu'elle avoue à son mari lorsqu'il rentre. Furieux, il l'attaque ; elle se défend en le frappant sur la tête avec un exemplaire relié de *Voyage au bout de la nuit* ; Germain s'écroule.



(Germain après avoir été frappé par Jeanne, *Dans la maison*, 2012, 1h37'57'')

Après un écran noir, nous voyons l'extérieur d'un immeuble, un jardin, une petite rue, une porte en fer et une enseigne qui dit : « INSTITUT LA VERRIÈRE ». Un plan rapproché montre Germain, assis sur un banc : c'est un homme brisé, tête baissée, allure triste et épuisée. Il est mal rasé, sa tenue vestimentaire est négligée. En apercevant Claude qui arrive dans le jardin, il lui adresse la parole d'une voix hésitante et douce – « Bonjour Claude » (1h38'35'') –, mais il reste assis. Après encore une hésitation, il répond à la question de Claude par un : « Ça va mieux » (1h38'42'') incertain ; l'adverbe « mieux » insiste sur son mauvais état antérieur et insinue un état encore précaire, faisant ainsi allusion aux traitements psychiatriques qu'il subit.

Claude s'installe sur le banc à côté de Germain ; ce plan d'ensemble exprime bien le contraste entre le garçon vif et l'homme diminué. Pendant leur conversation se déroule une série de plans rapprochés sur les deux personnages où il y a une fluctuation entre celui qui est flou et celui qui est net ; ces plans renforcent la position de faiblesse de Germain qui regarde son ex-élève d'un air flottant et incertain. Germain se ranime un peu quand Claude lui fait remarquer les fenêtres en face où ils peuvent observer des étrangers ; il invente avec Claude des histoires sur deux femmes : sont-elles des sœurs jumelles ou un couple de lesbiennes ? Mais la vigueur intellectuelle et l'énergie qui marquaient son encouragement et ses critiques des récits de Claude pendant le film se sont éteintes. Les gros plans sur Claude et Germain pendant ce désaccord renforcent la fragilité de ce dernier. Claude insiste ensuite sur sa capacité à trouver un moyen d'entrer chez ces femmes – « Il y a toujours un moyen d'entrer dans n'importe quelle maison » (1h41'09'') – et il propose à Germain de l'aider à y parvenir. À cette suggestion, on voit à nouveau les deux personnages dans le même champ ; le

sourire à la fois joyeux et narquois de Claude contraste avec celui, craintif, de Germain.



(Claude et Germain à la fin du film, *Dans la maison*, 2012, 1h39'47'')

Le film se termine par une narration *off* de Claude qui confirme la défaite de Germain : « M. Germain avait tout perdu – sa femme, son travail – mais j'étais là, à ses côtés, prêt à lui raconter une nouvelle histoire. À suivre » (1h41'34''). Si l'effet de la fin de *Gouttes d'eau* amplifie la cruauté de Léopold, la conclusion de *Dans la maison*, où Claude finit par détruire la vie de Germain, sert en quelque sorte de transposition de la mort de Franz.

Conclusion

La filmographie de François Ozon constitue un terrain fertile pour les études sur l'adaptation, en ce sens que le cinéaste établit un dialogue original et savant avec les nombreux textes qu'il a adaptés. Dans les deux films analysés, on constate une finesse du jeu sur les codes et les conventions littéraires et théâtrales – la théâtralité exacerbée par les effets de distanciation et les accents mélodramatiques dans *Gouttes d'eau*, ainsi que la narrativisation qui tend à faire disparaître les signes de théâtralité dans *Dans la maison*. Toutes ces explorations sur la forme permettent à Ozon d'approfondir les rapports de pouvoir complexes entre un jeune homme (ou un adolescent) et un homme plus âgé. Les changements apportés à *Tropfen auf heisse Steine* et à *El Chico de la última fila* dans ses adaptations touchent à la fois aux dialogues et aux images. L'ajout de quelques répliques placées à des endroits stratégiques du récit, par exemple, ou encore la création de nouvelles scènes purement cinématographiques servent à amplifier la tension entre Léopold et Franz ou entre Germain et Claude. Si les personnages de *Gouttes*

d'eau évoluent dans un système théâtral presque entièrement clos (comme l'indiquent l'unicité du lieu et l'incapacité de Vera d'ouvrir les fenêtres à la fin du film), les personnages de *Dans la maison* transgressent les frontières entre théâtre et cinéma, mais aussi entre rôles sociaux. Franz, pauvre « créature » de Léopold, est voué à la mort chez Fassbinder comme chez Ozon. Claude, en revanche, ébranle l'autorité de son professeur jusqu'à renverser le rapport maître-élève : il se trouve puni chez Mayorga, mais il parvient à gâcher la vie de l'homme qui prétendait le contrôler chez Ozon. Les modifications faites à la fin de chaque adaptation – plus radicales dans *Dans la maison* – sont parmi les éléments les plus déterminants du film. Ces transformations s'inscrivent dans une logique propre à une conception complexe des relations de pouvoirs qui caractérisent l'éthique et l'esthétique des films d'Ozon.

Bibliographie

Asibong, Andrew, *François Ozon*, Manchester : Manchester University Press, 2008.

Bertram, Amy, « Queer Tyranny and Intertextuality in *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* : François Ozon pays Homage to Master Fassbinder », *ReFocus : The Films of François Ozon* (dir. Loïc Bourdeau), Edinburgh : Edinburgh University Press, 2021, p. 15–34.

Bouchard, Frédéric, « Fiction perverse : *Dans la maison* de François Ozon », *Ciné-bulles*, vol. 31, n° 1, hiver 2013, p. 56.

Chabert, Christophe, « Début octobre dans la maison Ozon », *Le petit bulletin*, lundi 8 octobre 2012, <https://www.petit-bulletin.fr/lyon/article-43890-Debut+octobre+dans+la+maison+Ozon.html>, consulté le 12 juillet 2022, consulté le 12 juillet 2022.

Coulombe, Michel, « Entretien avec François Ozon », *Ciné-bulles*, vol. 19, n° 1, automne 2000, p. 32–36.

Demers, Maxime, « *Dans la maison*: entre fiction et réalité », *Journal de Montréal*, mercredi 10 avril 2013, <https://www.journaldemontreal.com/2013/04/10/entre-fiction-et-realite>, consulté le 12 juillet 2022.

Fassbinder, Rainer Werner, *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* [1965] (trad. Jörn Cambreleng), Paris : L'Arche, 2016.

Filion, Karl, « François Ozon parle de *Dans la maison* », *Cinoche*, mercredi 17 avril 2013, <https://www.cinoche.com/actualites/francois-ozon-parle-de-dans-la-maison>, consulté le 12 juillet 2022.

Handyside, Fiona, « Melodrama and Ethics in François Ozon's *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* / *Water Drops on Burning Rocks* (2000) », *Studies in French Cinema*, vol. 7, n°3, 2007, p. 207–218.

---, « Queer Filiations: Adaptation in the films of François Ozon », *Sexualities*, vol. 15, n° 1, 2011, p. 53–67.

Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York : Routledge, 2006.

Mayorga, Juan, *Le garçon du dernier rang* [2006] (trad. Dominique Poulange; Jorge Lavelli), Besançon : Les solitaires intempestifs, 2009.

Parent, Anne-Martine et Xantos, Nicolas, « Être de langage, être de désir : fantasme, parole et identité dans *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* de François Ozon », *Australian Journal of French Studies*, vol. 43, n° 2, 2006, p. 195–209.

Schilt, Thibaut, *François Ozon*, Champaign : University of Illinois Press, 2011.

Stam, Robert, « Introduction: The Theory and Practice of Adaptation », *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Adaptation* (dir. Robert Stam et Alessandra Raengo), Malden : Blackwell Publishing, 2005, p. 1–52.

Filmographie

Ozon, François, réalisateur, *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes*, 2000.

---, *Dans la maison*, 2012.

Biobibliographies des auteurs

Jeri English est professeure agrégée d'études françaises et d'études féministes à l'Université de Toronto Scarborough. Elle donne des cours sur le genre et le cinéma, sur les écrits autobiographiques de femmes, et sur la langue et la littérature françaises. Sa recherche s'inscrit principalement dans les domaines du cinéma français et américain et de la théorie culturelle féministe. Elle codirige, avec sa collègue Marie Pascal, un ouvrage collectif sur Denis Villeneuve, (Edinburgh University Press, décembre 2022).

Pascal Riendeau est professeur agrégé à l'Université de Toronto où il enseigne depuis 2003. Il travaille sur les littératures française et québécoise. Il a dirigé plusieurs dossiers de revues (*Voix et Images*, *Études françaises*, *Roman 20/50*, *L'Annuaire théâtral*) et publié deux monographies — une troisième, intitulée *Regards sur le monde. Conflits éthiques et pensées romanesques dans la littérature française contemporaine*, paraîtra aux Presses de l'Université Laval à la fin de 2022.