THÈSE

Pour l'obtention du grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE POITIERS
UFR lettres et langues
Laboratoire Formes et représentations en littérature et linguistique (Poitiers)
(Diplôme National - Arrêté du 25 mai 2016)

École doctorale : Lettres, pensée, arts et histoire - LPAH (Poitiers)
Secteur de recherche : Littérature comparée

Cotutelle : Western university

Présentée par :
Jessy Neau

L'écran de l'écriture : les adaptations cinématographiques de Wojciech J. Has comme opérateurs de lecture des textes de Jean Potocki, Bolesław Prus et Bruno Schulz

Directeur(s) de Thèse :
Denis Mellier, Daniel Vaillancourt

Soutenue le 31 mars 2017 devant le jury

Jury :

Président	**Vlad Tumanov**	Professor, Comparative Literature - Western University (Canada)
Rapporteur	**Marc Cerisuelo**	Professeur - Université Paris-Est Marne la Vallée (Paris 12)
Rapporteur	**Martin Lefebvre**	Professeur - Université Concordia (Montréal, Québec)
Membre	**Denis Mellier**	Professeur - Université de Poitiers
Membre	**Anthony Purdy**	Professeur émérite - Western University (Canada)
Membre	**Marilyn Randall**	Philosophiae doctor - Western University (Canada)

Pour citer cette thèse :
Jessy Neau. *L'écran de l'écriture : les adaptations cinématographiques de Wojciech J. Has comme opérateurs de lecture des textes de Jean Potocki, Bolesław Prus et Bruno Schulz* [En ligne]. Thèse Littérature comparée. Poitiers : Université de Poitiers, 2017. Disponible sur Internet <http://theses.univ-poitiers.fr>

THÈSE

Pour l'obtention du Grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE POITIERS
U.F.R. : Lettres & Langues
(Diplôme National - Arrêté du 25 mai 2016)

École Doctorale : Lettres, pensée, arts et histoire
Secteurs de recherche : Littérature comparée, Études littéraires, Études cinématographiques
Cotutelle avec: The University of Western Ontario

Présentée par :
Jessy Neau

L'écran de l'écriture : les adaptations cinématographiques de Wojciech J. Has comme opérateurs de lecture des textes de Jean Potocki, Bolesław Prus et Bruno Schulz

Directeurs de thèse : Denis Mellier, Daniel Vaillancourt

Soutenue le 31 mars 2017 devant le jury

Président	Vladimir Tumanov	Professeur à l'université Western Ontario
Rapporteur	Marc Cerisuelo	Professeur à l'université Paris Est Marne-la-Vallée
Rapporteur	Martin Lefebvre	Professeur à l'université Concordia
Membre	Tony Purdy	Professeur à l'université Western Ontario
Membre	Marilyn Randall	Professeur à l'université Western Ontario

"Des savoirs & des talents" | Université de Poitiers

RÉSUMÉ

Cette thèse propose une approche renouvelée de l'adaptation cinématographique de la littérature, par l'étude d'un corpus composé de plusieurs textes littéraires et de leurs adaptations cinématographiques réalisées par le même cinéaste, Wojciech Jerzy Has (1925-2000). L'originalité de notre analyse de corpus réside dans le fait de placer les films, et non les textes, comme éléments premiers et centraux dans l'organisation de notre démarche. Les textes littéraires, par le choix de cette approche *target-oriented* (Cattrysse 2014) qui part plutôt de la *cible* que de la *source,* deviennent ainsi les points d'arrivée plutôt que les points de départ de l'épreuve du corpus. Nous proposons un champ d'expérimentation qui fait de trois films réalisés par Wojciech Has l'impulsion d'un itinéraire d'analyses à la fois textuelles et filmiques, incluant les textes hétérogènes adaptés par ce réalisateur (ceux de Jean Potocki, Bruno Schulz et Bolesław Prus). Ce mode d'organisation crée des modes de relation inédits entre les textes et les films, mais aussi des textes *entre eux,* alors qu'aucune relation d'intertextualité déclarée ne motive leurs mises en rapport : le roman de Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse,* les nouvelles de Bruno Schulz ainsi que *La Poupée* de Bolesław Prus appartiennent à trois siècles différents, des Lumières finissantes à l'entre-deux guerres mondiales. La logique de renversement du trajet critique traditionnel que nous mettons en œuvre, en mobilisant les ressources du cinéma à *capter et projeter* une expérience de lecture, révèle des analogies avec l'analyse textuelle : les notions de figure et de montage permettent de faire de l'adaptation un jeu de *réécriture* (Ropars 1990), ayant vocation à altérer le texte. C'est notamment par un certain nombre de figures apparentées au fantastique qu'une cohérence *a posteriori* est donnée au corpus textuel : les trois films de Has mettent en scène des doubles, des automates, des labyrinthes et des configurations autoréflexives qui créent de nouveaux points de contact entre les textes. Notre recherche double alors l'expérimentation de cet opérateur cinématographique de la littérature d'un opérateur fantastique, qui agit comme élément de cohésion dans le jeu différentiel entre littérature et cinéma.

MOTS-CLÉS

adaptation cinématographique ; intermédialité ; littérature et cinéma fantastiques ; littérature et cinéma polonais ; Wojciech Jerzy Has ; Jean Potocki ; Bruno Schulz ; Bolesław Prus

ABSTRACT

This dissertation proposes a renewed approach to the topic of film adaptation, by studying several literary texts together with their film adaptations directed by the same filmmaker, Wojciech Jerzy Has (1925-2000). The originality of our analysis lies in placing films, not texts, as primary and central elements. By the choice of a *target-oriented* approach (Cattrysse 2014), literary texts become the points of arrival rather than the starting points of this comparative analysis. Three films directed by Wojciech Has constitute the starting point of our itinerary of analyzes, that includes various texts adapted by this director (those of Jan Potocki, Bruno Schulz and Bolesław Prus). This mode of organization creates unprecedented modes of relationships between the texts and the films, but also between texts themselves, while no explicit and objective intertextuality justifies their connections: Jan Potocki's *Zaragoza Manuscript* (1794-1810), Bolesław Prus' *The Doll* (1890) and the short stories of Bruno Schulz (1934-1937) were written in three different centuries. The reversal of the traditional critical path, by mobilizing the resources of films to *capture* and *project* the experience of reading, reveals analogies between filmic and textual analysis. The notions of *figure* and *montage* will allow to discover how adaptations can also qualify as *rewritings (réécritures)* (Ropars 1990). It is by the unveiling of figures related to the fantastic genre that a coherence is given to the texts adapted by Has: these films present doubles, automata, labyrinth experiences and self-reflexive configurations, creating new relationships between heterogeneous texts. Our research doubles the experimentation of this cinematographic operator of the literature with a fantastic operator, which becomes an element of cohesion in the differential game between literature and cinema.

KEYWORDS

film adaptation; intermediality; fantastic literature and cinema; Polish literature and cinema; Wojciech Jerzy Has; Jan Potocki; Bruno Schulz; Bolesław Prus

REMERCIEMENTS

Les mots que j'écris sur ces pages ne sont pas suffisants pour exprimer l'immensité de la gratitude que j'éprouve pour mes deux directeurs de thèse, Denis Mellier et Daniel Vaillancourt. Avec la même bienveillance attentive, et une égale profondeur dans l'accompagnement intellectuel, ils ont fait bien plus que m'ouvrir toutes les portes adminsitratives, œuvré avec acharnement pour l'établissement de cette cotutelle, noirci des pages de lettres de référence et guidé mon travail avec patience. Des deux côtés de l'océan Atlantique, ils ont ouvert les horizons de la pensée : qu'ils en soient remerciés.

Je remercie chaleureusement Paul Coates, qui a accepté d'être mon second lecteur et a lu de nombreuses pages de cette thèse, la faisant bénéficier de son expertise du cinéma polonais et de Wojciech Has.

Un grand merci aux professeurs ayant accepté de participer à mon jury de soutenance, à Martin Lefebvre, pour ses précieux conseils concernant mon projet de recherches sur le cinéma numérique ;

à de nombreux professeurs de l'université de Strasbourg et de l'université de Poitiers, qui, pendant plusieurs années, ont éveillé ma curiosité et mes intérêts de recherche : en particulier Gilles Ménégaldo qui, un jour de printemps 2009, m'a parlé de Potocki ; Francisco Ferreira, pour nos discussions éclairantes sur les rapports entre cinéma et littérature qui ont beaucoup contribué à l'élaboration de ma problématique de recherches. Je remercie également Zbigniew Naliwajek et Henryk Chudak pour leur accueil dans leurs séminaires pendant mon année réalisée à l'université de Varsovie ;

aux professeurs du département de français de l'université Western pour la solidarité et l'amitié qui ont régné pendant ces années doctorales : en particulier Marilyn Randall et Jacques Lamarche, pour avoir dirigé le département avec le souci constant des étudiants, et Servanne Woodward pour m'avoir offert l'opportunité de diriger un numéro du *Monde français du XVIIIème siècle.*

Cette thèse n'aurait pas pris la forme d'une cotutelle sans le travail et le dévouement de mes deux directeurs de thèse, mais aussi de Chrisanthi Ballas et François Poiré à l'université Western et d'Isabelle Aabkari à l'université de Poitiers. Je remercie également

les personnes de SGPS et de l'École doctorale de Poitiers, en particulier Pascaline Daccord, pour avoir facilité et accompagné ce processus d'accord international. Chrisanthi et les deux autres « fées » du département de français, Mirela Parau et Deborah Smith, ont toute ma gratitude pour avoir toujours fait de ma vie de doctorante et de *teaching assistant* une double expérience sans aucun heurt, toujours aménées par leur bonne humeur et leur redoutable efficacité.

Je remercie, pour l'aventure intellectuelle, mes compagnons du G.I.C.S. : Mansour Bouaziz, David Burty, Dominic Marion et Alexandre Sannen.

Je remercie les collègues doctorants du département de français de Western pour l'atomosphère amicale et solidaire qu'ils ont fait régner pendant ces quatre années, en particulier mes plus proches amis qui se reconnaîtront : merci de m'avoir entourée, encouragée. Bien d'autres personnes, aujourd'hui ou hier, en Europe et en Amérique du Nord, ont contribué à l'élaboration de cette thèse, par leur simple présence, leurs conseils ou leur soutien : même s'ils ne sont pas ici nommés, ils ont toute ma gratitude et je ne les oublie pas.

Merci à toute ma famille, en particulier mes parents, Dominique Neau et Barbara Polaszek, pour leur soutien de toujours ; à ma sœur Pauline Neau et à mon frère Yannick Neau pour leurs espiégleries salutaires ; à Philippe Minot pour la musique klezmer et autres découvertes; un merci tout particulier à Barbara Polaszek pour avoir traduit plusieurs articles sur Wojciech Has et pour m'avoir aidé à en traduire d'autres, me facilitant immensément la tâche de recherches et m'épargnant un temps considérable. Merci à mon époux, Susheel Vijayraghavan, pour ses relectures de l'anglais, et pour son soutien matériel, intellectuel et affectif qui a accompagné toute l'élaboration de cette thèse.

SOMMAIRE

RÉSUMÉ ..... **ii**

ABSTRACT ..... **iii**

REMERCIEMENTS ..... **iv**

SOMMAIRE ..... **vi**

INTRODUCTION ..... **ix**
- **Cadre théorique** ..... **xiv**
- **Première présentation du corpus** ..... **xvii**
  - Premier type de relation : *transposition* filmique d'un dispositif narratif xviii
  - Deuxième type de relation : *création* d'un parcours filmique dans les textes xx
  - Troisième type de relation : *illustration* fantastique xxi
- **Questions de recherche** ..... **xxii**
- **Justifications des propositions de recherche** ..... **xxiii**
- **Méthodologie et instruments critiques** ..... **xxv**
  - L'adaptation par le cinéma : fictions, médias, séries xxvi
  - L'imaginaire par le cinéma : dispositif, montage xxviii
  - Le texte et le film par les figures : *spectature*, analyse, fantastique xxx
  - Étude du corpus : blocs, séries et points de départ xxxiii
  - Trois *blocs* d'adaptation xxxiii
  - En-deça des blocs d'adaptation : les *séries* xxxv

Première partie : L'adaptation par le cinéma : enjeux théoriques et propositions xxxix

CHAPITRE 1 : DISPERSION, EXPANSION, SÉRIATIONS **1**
- **I. Le cinéma en situation d'éclatement : dispersion** **10**
- **II. Néo-victorianisme et panfictionnisme : expansion** **14**
  - II. 1. Panfictionnisme et *« storyworld »* 23
  - II. 2. Systèmes médiatiques et adaptogénie 31
- **III. Maillages (inter)culturels : sériations** **40**
  - III. 1. E. M Forster, Salman Rushdie et le *Heritage Film* 43
  - III. 2. Victoriana et ventriloquisme 51
- **IV. Adaptogénie et imaginaire cinématographique** **56**

CHAPITRE 2 : LE CINÉMA ET L'IMAGINAIRE **58**
- **I. Le dispositif et l'écran réflecteur** **61**
  - I. 1. Le règne du visible et de la modernité 65
  - I. 2. Dispositif, durée, contingence 74
  - I. 3. L'image révoltée 80
  - I. 4. Flux et segmentation 81
  - I. 5. Deux agencements de la durée 93
- **II. Le montage comme réécriture** **98**

CHAPITRE 3 : FANTASTIQUE, FIGURES, LECTURE **107**
- **I. Lecture, spectature** **108**
  - I.1. La notion de figure 113
  - I.2. L'analyse figurative 117
  - I.3. Les figures dans le texte 120

II. Le fantastique : opérateur, figures, visibilité 129
II.1. Phantasia et phasein : dispositifs « cinéfantographiques » 133
II.2. Indétermination et monstration.....142
II.3. Fantastique, figure, réécriture.....154

Deuxième partie : Expérimentation du corpus filmique et textuel 156

CHAPITRE 4 : WOJCIECH HAS OU LA MÉMOIRE DE LA LITTÉRATURE 157
I. De Cracovie à Saragosse (en passant par l'Écosse et St-Pétersbourg) : itinéraires des films de Wojciech Has 159
I. 1. Chronologie de la filmographie 162
I. 2. Pratiques et motifs récurrents dans les films de Wojciech Has 181
II. Le double : première inscription figurale des modalités de l'adaptation 189
II. 1. « L'écriture du treizième mois » : *La Clepsydre* et les récits de Bruno Schulz.....189
II. 2. Un roman (et un film) sur « plusieurs colonnes » : *Manuscrit trouvé à Saragosse* et le film *Rękopis znalezniony w Saragossie* (1965).....197
II. 3. Des figures d'adaptation.....206
III. Circulations et sériations.....207
III.1. La *digitalisation* des films de W.J. Has.....210
III.2. Derrière le « Rideau » : le cinéma des petites nations.....212
IV. Organisation du corpus : récits-mondes, blocs, séries 227
IV. 1. Récits-mondes.....228
IV. 2. L'organisation du corpus par les blocs.....230
IV. 3. Les points de fuite : les séries 232

CHAPITRE 5 : FIGURES DE L'IMMOBILITÉ ET DE LA CONTAMINATION.... 236
I. Une « figure-regard » : l'urbanité contrariée.....239
I. 1. *La Poupée* de Bolesław Prus : chronique, romantisme, don quichottisme 241
I. 2. *Lalka* de Wojciech Has : brève revue critique 244
I. 3. La séquence centrale : description et première analyse 246
I. 4. Montage du flux et ordre du monde de « Mademoiselle Isabelle ».....253
I. 5. L'urbanité selon Wokoulski : une expérience cinématographique.....257
I. 6. Réversibilité du regard, circularité du désir.....267
II. Le « Traité des Mannequins ou la Seconde genèse ».....271
II. 1. Les mannequins et la création 272
II. 2. La *mannequination*: matière et contamination 274
II. 3. L'*eros* féminin démiurgique.....277
III. La mannequination et la séquence de *Lalka*.....280
III. 1. Banalité, artifice, logiques marchandes.....281
III. 2. Idéal de la poupée et du progrès.....288
III. 3. Structuration marchande, magasins culturels.....292
IV. Immobilité, flux et retardement.....293
IV.1. Femme, fiction, science, cinema.....294
IV.2. Arrêt sur image 297
IV.3. Le personnage-médium chez Bolesław Prus.....299
IV.4. Tableaux vivants, *digitextualité* 301
Conclusion 304

CHAPITRE 6 : RUINES DE TEMPS, LABYRINTHES DE RÉCITS 307

I. Errance, dérive 317
I. 1. Temps de l'errance et de la ruine.....319
I. 2. Écriture du rêve et sémiologie du hasard.....328
II. Manipulation, intervalle, dispositif 336

II. 1. Boucles, torsions, enchevêtrements 337
II. 2. Labyrinthes et arborescences 351
III. Grotesque et assemblage 358
III. 1. La séduction des ruines 358
III. 2. Le surréalisme et le grotesque 361
III. 3. Figure de la table et dessins de Bruno Schulz 365
Conclusion 368

CHAPITRE 7 : SPECTACLES ET SIMULACRES 372
I. Les limites du texte : un roman « qui n'existe pas » 374
I. 1. Roman double, double lecture 375
I. 2. Un texte qui met en scène sa propre trouvaille 378
I. 3. Le vertige des emboîtements 380
II. 4. Le lecteur généticien 391
II. Une lecture-limite : *mathesis,* dérive, conditionnements machiniques 392
II. 1. Espaces paratopiques et protocoles intertextuels 393
II. 2. Langue et codes : l'espagnol comme « discours consituant » 397
II. 3. Un « véritable labyrinthe » 404
II. 4. Le savoir du *Manuscrit trouvé à Saragosse* 407
III. Le montage comme somme de traces et d'impressions : un jeu avec le cinéma 409
III. 1. Apparition, répétition : la Venta Quemada 410
III. 2. La deuxième partie : le vertige 418
III. 3. Changements de décors : théâtre et monadologie 426
IV. L'expérience cinématographique comme technologie de l'enchantement : les objets-passeurs et passages 429
IV. 1. Artifice, animalité, baroque 430
IV. 2. Nourriture : le cru/le cuit, jeux d'échelle 432
IV. 3. Objets insolites 435
IV. 4. Objets de passage : les « circuits » et objets cristallins 436
IV. 5. Le plan comme coupe de temps et de récit : simulacres et illusions 438

CONCLUSION GÉNÉRALE 445

BIBLIOGRAPHIE 455

ANNEXE 1 : FICHES TECHNIQUES DES FILMS DE WOJCIECH JERZY HAS . 496
***Manuscrit trouvé à Saragosse/ Rękopis znaleziony w Saragossie* 496**
***Lalka/ La Poupée* 497**
***Sanatorium pod klepsydrą / La Clepsydre* 497**
***Osobisty pamiętnik grzesnika/ Journal intime d'un pécheur* 498**

ANNEXE 2 : PHOTOGRAMMES 500

TABLE DES ILLUSTRATIONS 522

INTRODUCTION

Au sujet des films réalisés par Wojciech Jerzy Has (1925-2000), on a parfois pu dire qu'ils étaient souvent, sur le plan esthétique et sur le plan du récit, empreints d'une dimension manquée. Les critiques, même très élogieuses, notent presque toujours une ombre au tableau : certaines longueurs[1], une distance trop académique ou, au contraire, un débordement hermétique[2], avec lesquels Wojciech Has traite ses sujets. Mais ces caractéristiques ne semblent être énoncées que pour contribuer, paradoxalement, à saisir la fascination exercée par les films de ce cinéaste.

Ceci est particulièrement saillant lorsqu'il s'agit de commenter la manière dont Has adapte des textes littéraires : pour Alicja Helman au sujet de *Lalka/La Poupée* (1968), Wojciech Has n'a pas réussi à porter le roman de Prus à l'écran mais en a fait une illustration « au sens le plus littéral du terme […], c'est-à-dire la création d'images détachées, liées les unes aux autres de manière arbitraire, différentes des illustrations dans un livre, car mobiles et distendues dans le temps[3] ». Pour Tadeusz Sobolewski, les films *Nieciekawa historia/Une histoire banale* (1983) et *Osobisty pamiętnik grzesznika/Journal intime d'un pécheur* (1985) s'apparentent soit, dans le premier cas, à une adaptation parfaitement réussie de la nouvelle

---

[1] Sur *Sanatorium pod Klepsydrą /La Clepsydre* : « Long (plus de deux heures), trop long parfois, le film se prête à dizaines d'interprétations divergentes, voire contradictoires. » *La Croix*, édition du 29. 05. 1973.

Sur *Jak być kochaną /L'Art d'être aimée :* « Un peu lent, un peu long […], il berce une mélancolie, une douceur secrète qui n'est pas sans évoquer Ingmar Bergman, celui de Jeux d'été par exemple. » *La Croix,* édition du 21.05. 1963.

[2] Sur *Sanatorium pod Klepsydrą/La Clepsydre:* « Kaléidoscope de sentiments, de souvenirs, d'impressions fugaces: pour brasser une telle manière, il eut fallu une exceptionnelle maitrise cinématographique. Le réalisateur s'est laisse déborder par son sujet. » *Le Monde,* édition du 26. 05. 1973.

« […] ce film hermétique et splendide », Jean-Paul Török, « L'obscurité et la corruption (*la Clepsydre*) », *Positif* n° 175, novembre 1975, p. 60.

Sur *Jak być kochaną /L'Art d'être aimée* : « un petit aspect désordre et en même temps un peu trop sage. Mais le réalisateur, Wojciech Has, ne manque pas de qualités », *France Soir*, édition du 21.05. 1963.

Sur *Rosztanie/Les Adieux* : « Film insolite, lui aussi, et fort étrange […]. Film inégal et déroutant, plein d'idées bizarres (…) Il y a dans cette œuvre d'excellents moments mi- poétiques, mi baroques sans pourtant que le film parvienne à emporter l'adhésion. » *Lettres Françaises,* édition du 27.04. 1961.

[3] Alicja Helman, « *Sformulowanie, iż Has ilustruje "Lalkę" należy rozumieć jak najbardziej dosłownie. Nie oznacza postępowania za teskstem, lecz tworzenie konsekwentnie ze sobą powiazanych* […] ». Alicja Helman, « Ostatkni Romantyk [Le dernier romantique]», *Kino* n° 10, Octobre 1968, p.9. Trad. Barbara Polaszek.

de Tchekhov, mais « possédant une faille », soit, dans le deuxième exemple, à une « défaite […], [mais] une défaite imposante » sur le plan de l'adaptation du roman de James Hogg[4].

Ces attitudes conflictuelles se retrouvent aussi dans la critique de *Rękopis znalezniony w Saragossie/Manuscrit trouvé à Saragosse* par Serge Daney :

> Wojciech J. Has a tenté de cerner ce « vertige ». On sait ce qui en découle : récits s'imbriquent les uns dans les autres, paramnésie, retours éternels, jardins aux sentiers qui bifurquent, érotisme, etc. C'est ainsi que de récit en récit « Le Manuscrit trouvé à Saragosse » étonne puis ennuie quelque peu (Mais il est vrai que cet ennui s'accompagne d'une certaine fascination et d'une jubilation – facile—de l'esprit).[5]

Tous les long-métrages de Wojciech Has ont pour point de départ une œuvre littéraire, soit de façon partielle, comme pour *Petła/Le nœud coulant* (1957), adapté du premier tome d'un recueil de nouvelles de Marek Hłasko, soit de façon intégrale et adaptés d'œuvres littéraires polonaises pour *Pożegnania/Les Adieux* (1958), adapté de Stanisław Dygat; *Wspolny Pokój/Chambre commune (*1959), adapté de Zbigniew Uniłowski), *Lalka/La Poupée* (1968, du roman de Bolesław Prus), *Sanatorium pod Klepsydrą/La Clepsydre* (1973, adapté des récits de Bruno Schulz) ou encore *Pismak/L'Ecrivain* (1984, basé sur un roman de Władysław Terlecki).

Wojciech Has adapte également une nouvelle d'Anton Tchekov (*Nieciekawa Historia/Une banale histoire,* 1983) et le roman de l'Ecossais James Hogg (*Osobisty pamiętnik grzesznika/Journal intime d'un pêcheur*, 1985). Le roman français du XVIIIème siècle de Jean Potocki, *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* donne lieu à *Rękopis znalezniony w Saragossie* (1965) et celui de Frédérick Tristan, *Les Tribulations de Balthazar Kober* fournit le scénario du dernier film de Wojciech Has, *Niezwykła podróż Baltazara Kobera* (titre éponyme), réalisé en 1988.

Un cas particulier est celui du film *Szyfry/Les Codes* (1966), dont le scénario d'Andrzej Kijowski est adapté d'une nouvelle de ce dernier-même. A son entière

---

[4] « *Dlatego trzeba uznać trzynasty film Hasa za porażkę. Jest to jednak porażka imponująca. »* Tadeusz Sobolewski, « Szloch egotysty [le sanglot d'un égotiste] », *Kino* n° 230, 1986, p.13. Nous traduisons.

« *W tym perfekcjonistycznym filmie, mogącym służyć za wzór akademickich rozważań o reżyserii i adaptacji, jest jakaś luka.* » Tadeusz Sobolewski, « Rzeczywistość nieudana [Une réalité manquée] », *Kino* n°193, 1983, p. 12. Trad. Barbara Polaszek.

[5] Serge Daney, « La fin de l'éternité », *Cahiers du cinéma* n° 187, 1967, p.70.

filmographie de réalisateur, peu d'exceptions, celles de *Złoto/L'Or de mes rêves* (1961), qui n'est pas l'adaptation d'une œuvre littéraire mais un scénario original, et celle de *Rozstanie/Adieu jeunesse* (1960). Cependant, ce dernier long-métrage est réalisé à partir d'un scénario d'une romancière et poète, Jadwiga Żylińska.

Malgré cette hétérogénéité des sources d'adaptation, les films de Has possèdent une très grande solidarité entre eux, d'un point de vue formel et stylistique (que l'on rapportera rapidement à l'importance des décors et de la scénographie, à une esthétique du débordement, à de très nombreux travellings et plans-séquences), et d'un point de vue narratif, mettant en scène des récits aux étirements temporels complexes et souvent émaillés de séquences contemplatives, avec des personnages en retrait incarnés par des acteurs récurrents[6]. Des figures itératives traversent tous ses films : un personnage regardant par la fenêtre le monde extérieur, la présence sonore de sanglots à l'origine diégétique ou extra-diégétique indéterminée, des objets insolites, des tables pleines de bric-à-brac filmées dans leur longueur. Ce qui fait dire à Konrad Eberhardt :

> Il en a toujours été ainsi : Wojciech Has est enfermé dans le cocon de ses fantasmes, de ses fascinations et obsessions ; il n'a jamais fait autre chose que de créer un seul et unique film, toujours le même, dans lequel il jette ça et là, quelques éléments renouvelés, quelques nouvelles sources d'inspiration éventuelles aussi différentes entre elles que différentes de lui-même, comme Hlasko, Dygat, Brandys, ou le comte Jean Potocki.[7]

Cependant, ces propos ne sauraient faire croire à l'utilisation des textes par Has comme simples *prétextes* : du point de vue scénaristique, c'est bien d'une assez grande fidélité aux textes d'origine que ses films relèvent. Anne Guérin-Castell parle ainsi de « sur-fidélité » aux dialogues[8]. Cette sur-fidélité pourrait même constituer l'un des traits auteuristes de Wojciech Has, ce degré de proximité avec les œuvres littéraires serait ce qui, justement, donne à sa filmographie toute son autonomie et sa cohérence.

---

[6] Gustaw Holoubek, Barbara Krafftówna, Zbigniew Cybulski, Jan Kobiela, Beata Tyszkiewicz sont les acteurs qui reviennent le plus dans les films de Wojciech Has. Gustaw Holoubek joue dans tous les films de Wojciech Has.

[7] « *Tak było zresztą i poprzednio ; Wojciech Has, zamknięty w kokonie swych upodobań, obsesji i fascynacji, ten jak gdyby twórca jednego, jedynego filmu, do którego dorzuca stale nowe uzupełnienia, odnajdywał źródła inspiracji u autorów tak niepodobnych wzajem do siebie, a także do niego samego jak Hłasko, Dygat, Karzimierz Brandys, Uniłowski, czy hrabia Potocki.* » Konrad Eberhardt, « Sny sprzed potopu [Les rêves avant le déluge] », *Kino* n° 96, 1973, p.16. Nous traduisons.

[8] Anne Guérin-Castell, « La place de *Manuscrit trouvé à Saragosse* dans l'œuvre cinématographique de Wojciech Jerzy Has », thèse de doctorat, Université Paris VIII, 1998.

Si une réception qui oscille entre la différence et la similitude est sans doute constitutive du jeu critique d'appréciation de l'adaptation cinématographique, il est intéressant de noter qu'en se plaçant du point de vue de la filmographie, et non des textes, c'est peut-être davantage le lien qui unit les textes entre eux qui émerge. En effet, le corollaire des propos de Konrad Eberhardt, c'est-à-dire l'emprunt que fait Has à diverses sources, pour composer toujours un même film, est le suivant : comment ce film unique éclate-t-il vers différents textes ? Quels sont les rapports que crée cette mise en circulation ?

Notre problématique générale sur l'adaptation cinématographique de la littérature s'ancre d'abord dans une intuition particulière, relative à la filmographie de Wojciech Has : celle-ci, accompagnée des textes littéraires que le cinéaste adapte, forme un corpus dans lequel des relations singulières peuvent être mises au jour, dans lequel les films possèdent des caractéristiques qui rejaillissent, par ressemblances et complémentarités, sur les œuvres littéraires adaptées. Ce corpus émerge par la mise en regard des films et des textes. Celle-ci s'effectue d'une manière qui valide les propos de Konrad Eberhardt, en les interprétant d'une façon littérale : en faisant des films le noyau central de cette série, on éclaire certaines analogies entre des textes qui, entre eux, n'ont aucun rapport de reprise. Une telle organisation créé un système textuel original, où les « sujets naissent, non seulement d'une organisation de motifs, mais d'une nouvelle motivation compositionnelle et esthétique[9] ».

Notre proposition de recherche tient à l'hypothèse que l'étude d'un corpus d'adaptations cinématographiques s'avère originale et dotée d'une nouvelle efficacité, si son point de départ est celui d'une filmographie, rayonnant en direction des textes hétérogènes adaptés. Ceci est efficace non seulement pour révéler les relations différentielles entre chaque film et son hypertexte, mais aussi pour étudier les mises en regard des *textes entre eux*. Dès lors, cette hypothèse s'élargit vers une proposition plus générale de renversement : il s'agit de lire les textes comme les adaptations des films, de placer les films non plus comme les vassaux de leurs textes littéraires mais d'en faire les points de départ. En effet, si le principe de liaison qui anime notre analyse repose sur l'œuvre d'un même cinéaste, celui-ci peut également être inhérent au cinéma même.

---

[9] Michel Serceau, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires : Théories et Lectures*, Liège, Éditions du Cefal, 1999, p.120.

Le cinéma, en tant qu'art et dispositif, possède des capacités spontanées à engager le spectateur dans l'imaginaire, et pour cette raison, est doté d'un pouvoir de révélation particulier des textes littéraires qui, selon nous, justifie que l'on bouleverse l'ordre d'analyse et que l'on fasse du film le révélateur, l'écran, ou le miroir de son texte. Les textes de Potocki, Prus et Schulz s'assemblent et trouvent de nouveaux points de contact grâce aux films de Has qui en révèlent les analogies et ressemblances, alors qu'étalés sur trois siècles différents, ils ne possèdent aucun point commun objectif qui règlerait leur mise en rapport. Enfin, nous pensons que cette organisation satellitaire des textes autour des films permet de penser, de manière autoréflexive, la manière dont les films et les textes dialoguent.

Le cas de Wojciech Has constitue à la fois l'origine de notre démarche et son champ expérimental, une double perspective qui détermine toute notre étude. Cette organisation et ce parcours critique que nous proposons — étudier les textes par les films —, proviennent en premier lieu de l'intérêt que nous portons aux films de Has. Notre exploration vise à expliciter les liens imaginaires et figuraux que créent les films de Has pour l'analyse des textes de Jean Potocki, Bolesław Prus et Bruno Schulz. Mais nous avons également souhaité élaborer une théorie plus générale de cette manière d'envisager l'adaptation par ses *cibles*, et non par ses *sources.*

Notre hypothèse de recherche n'est cependant pas d'ordre méthodologique, elle ne prescrit pas d'ordre d'analyse ou de marche à suivre prédéterminée. Notre proposition tient davantage du parti pris que le cinéma, même dans son éclatement actuel et ses reconfigurations (et peut-être même grâce à cela), est un puissant opérateur de lisibilité des textes. La capacité des films à laisser des traces sur le spectateur crée une mémoire filmique qui influe sur la lecture des textes et organise les films en *séries*, devenant alors des opérateurs d'agencement des textes, en créant des circulations inédites entre eux.

Cette proposition générale du cinéma comme opérateur de lisibilité de la littérature se resserre autour de la pratique particulière qu'est l'adaptation cinématographique : la mise en séries et le renversement critique tiennent d'abord, dans cette étude, à l'existence d'une relation déclarée et explicite. Certes, notre démarche doit nécessairement, par moments, élargir son champ d'application, car nous nous situons dans la lignée des travaux qui envisagent la relation du cinéma à la littérature sans la nécessité du lien objectif d'adaptation,

de citation ou de référence. Cependant, nous soutenons qu'il existe un type spécifique de figures, de mouvements imaginaires et de logiques filmiques et textuelles qui émergent dans l'analyse de corpus, en vertu de cette relation complexe et propre qu'est l'adaptation, notion que l'on essaiera de re-situer dans la variété des pratiques de reprises et de réécritures transmédiatiques, transfictionnelles et/ou transsémiotiques.

Notre parcours est constitué d'une partie visant à expliciter les justifications, fondements et limites que pose cette manière d'envisager l'adaptation, d'en explorer les champs d'application ; et d'un parcours qui la met en pratique, par l'étude de trois ensembles textuels (*Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki *; La Poupée* de Bolesław Prus, les *Boutiques de cannelle* et *Le Sanatorium au croque-mort* de Bruno Schulz), et leurs adaptations cinématographiques réalisées par Wojciech Has (*Rękopis znalezniony w Saragossie*, 1965 ; *Lalka,* 1968 ; *Sanatorium pod Klepsydrą,* 1973).

Cadre théorique

Notre proposition de recherche procède donc d'une manière qui envisage l'adaptation, très généralement, plutôt par la *cible* que par la *source.* Patrick Cattrysse parle d'une approche de l'adaptation *target-oriented*[10], notamment pour étudier les contextes de réception et de production des films qui sont des adaptations. Mais il souligne aussi que ces approches peuvent bénéficier aux études sur l'adaptation basées plus classiquement sur une approche *source-oriented* ou centrée sur la notion d'intertextualité. Dans la perspective de cette étude, prendre pour focale la *cible* de l'adaptation cinématographique signifie que nous faisons des films les points de départ des analyses du corpus. Notre recherche vise ainsi à sortir l'adaptation de ses contraintes génétiques fondées sur l'acte poétique, et de la faire entrer dans une logique fondée sur l'acte de lecture dont la temporalité est libre une fois les textes consommés.

Ceci s'inscrit dans un double cadre théorique : celui des revalorisations et réévaluations de la notion d'adaptation opérées surtout dans le domaine anglo-saxon, et l'autre, plutôt

[10] Patrick Cattrysse, *Descriptive Adaptation Studies, Epistemological and Methodological Issues,* Antwerp et Apeldoorn, Garant, 2014, pp. 229-233. Voir aussi *Pour une théorie de l'adaptation filmique*, Berne, Peter Lang, 1992.

continental, de la prise en compte des autres relations entre littérature et cinéma, lequel tend plutôt à exclure l'adaptation. Leur incompatibilité apparente se résout par deux mouvements opérés dans chacun de ces champs de réflexion. Le premier domaine théorique réalise une *extension* du domaine de l'adaptation, alors que le deuxième cas repose sur une *inversion* de l'univocité de la relation entre texte et film. Ces deux logiques procèdent finalement de présupposés communs, même si ceux-ci se traduisent par des orientations radicalement différentes : penser l'adaptation uniquement de manière intransitive et univoque est dépassé d'un côté par une généralisation de l'adaptation et de ses multiples facettes, et de l'autre par une plus grande variété de relations entre cinéma et littérature. Notre proposition procède donc à la fois d'une pensée de l'expansion (des médias, des fictions, des reprises) et d'une pensée de l'inversion (penser la littérature à partir des films).

L'approche de l'adaptation *par la cible* procède de l'idée générale que le cinéma possède des caractéristiques technologiques, esthétiques et imaginaires qui le rendent fécond pour saisir, par analogie ou par rapport métonymique, d'autres arts. Le cinéma, en montrant le réel, mais de manière différente par rapport à la perception ordinaire, est investi d'une « puissance figurale spontanée »[11] qui en fait un instrument privilégié de pensée, de savoir, d'expérience. Différents travaux récents autour de l'archéologie du cinéma font ainsi des films une *épistémé*[12], la narration de tout un siècle ayant accompagné la révolution industrielle et ayant également façonné sa perception par le public, les artistes, les écrivains, les philosophes. Ce qui conduit à envisager des instruments conceptuels d'analyse des arts, de la pensée et aussi de la littérature à partir de cette *épistémé*, comme la notion de montage[13] ou le réexamen de l'*imagicité* (*Obraznost*) d'Eisenstein[14].

Notre approche tient aussi du constat très simple que le cinéma constitue une expérience puissante d'immersion dans la fiction, et très souvent première dans l'ordre d'appréciation

---

[11] Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Paris-Bruxelles, De Boeck Université, 1998, coll. « Arts Cinéma », p.12.

[12] François Albera et Maria Torjada (dir.), *Cinema Beyond Film, Media Epistemology in the Modern Era,* Amsterdam University Press, coll. « Film Culture in Transition », 2010.

[13] François Albera, « Pour une épistémographie du montage : préalables », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies,* vol. 13, n°1-2, 2002, pp. 11- 32.

[14] Pascal Rousse, « L'imagicité, fil conducteur du cinématisme » in Jean-Loup Bourget et Jacqueline Nacache, (dir.) *Cinématismes. La littérature au prisme du cinéma*, Peter Lang, coll. « Film Cultures Series » vol.5, 2012, pp.43-59.

des objets culturels intermédiatiques : nous pouvons sans doute faire l'inférence que nous passons notre temps à regarder les films avant d'avoir lu les romans, que d'une culture texto-centrée nous sommes passés à une constellation de médias audio-visuels dans laquelle le cinéma occupe une place toujours centrale. Ce constat souligne d'un regard plus empirique le fait que notre étude entretient des affinités avec l'idée générale d'une sémiotique de l'expérience, des théories de l'imaginaire et de l'esthétique de la réception. Sans aller trop loin dans la qualification *a priori* de la démarche, pour ne pas restreindre une exploration que l'on veut garder ouverte, nous empruntons surtout à l'esthétique, aux travaux sur l'imaginaire, mais aussi aux théories du lecteur et du spectateur, à l'analyse textuelle et à l'analyse figurative des films. Si l'on se permettra de référer ponctuellement à des travaux d'histoire du cinéma ou d'histoire littéraire, de situer la filmographie de Wojciech Has dans le contexte de sa production, le but principal de cette étude n'est cependant pas de réaliser une analyse des conditions objectives d'adaptation des textes : nous n'avons pas pu consulter les scénarios ou les scripts, nous ne nous intéressons pas aux étapes précises de réalisation des films.

Notre étude est en effet davantage centrée sur l'intention du spectateur, et par extension, du lecteur. Entre les trois intentions herméneutiques distinguées par Umberto Eco (*intentio lectoris*, *intentio operis,* et *intentio auctoris*)[15], il s'agirait davantage d'une différence de degrés, le curseur pouvant se déplacer entre les trois attitudes téléologiques. La question qui nourrira nos analyses est moins de l'ordre « qu'est-ce que les films de Has/ les textes de Potocki, Schulz, etc. veulent dire ? », ou « comment Has a-t-il réalisé ces films ? » que plutôt : « Qu'est-ce qui dans les films (textes) de Has (Potocki, Schulz, Prus) m'*impressionne* particulièrement, fait effet sur moi (moi spectateur/spectatrice, moi lecteur/lectrice), sur ma mémoire, mon imagination ? »

[15] Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992, I.2, « Trois types d'intention ». L'*intentio operis* s'attache à décrire un texte selon ses propriétés structurales, selon une méthode plutôt formaliste : l'*intentio auctoris* vise à recréer un sens intentionnel de la part de l'auteur ; et l'*intentio lectoris* est centrée sur ce que le destinataire (le lecteur) « trouve en référence à ses propres systems et/ou références à ses propres désirs, volontés. »

Première présentation du corpus

De la filmographie de longs-métrages réalisés par Wojciech Has, qui s'étale de 1957 à 1988, nous retenons trois films pour l'étude de corpus *: Rękopis znalezniony w Saragossie/ Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965)[16], *Lalka/La Poupée* (1968)[17] et *Sanatorium pod Klepsydrą/ La Clepsydre* (1973)[18]. Etalés sur une période de huit ans, ces trois films qui se suivent presque[19] sont ceux, qui, selon nous, engagent le plus fortement la mise en série des textes qu'ils adaptent, par un ensemble de points communs qu'ils entretiennent, et par leurs manières respectivement singulières d'adapter les textes.

Ces textes sont cependant très hétérogènes, ne serait-ce que par leurs écarts temporels : *Manuscrit trouvé à Saragosse,* écrit en plusieurs phases de 1794 à 1810, est un roman du crépuscule des Lumières[20] ; *La Poupée* de Bolesław Prus est le roman le plus connu du positivisme polonais de la fin du XIXème siècle[21], un mouvement similaire au naturalisme français ; et les nouvelles de Bruno Schulz sont écrites dans l'entre-deux guerres, en 1934 et 1937[22].

---

[16] Wojciech Jerzy Has, *Rękopis znalezniony w Saragossie/ Manuscrit trouvé à Saragosse, scénario de Tadeusz Kwiatkowski, prod.* Kamera Film Unit, 1965, 182 min. DVD zone 2, Malavida, Edition spéciale.

[17] Wojciech Jerzy Has, *Lalka/La Poupée, scénario de Wojciech J. Has, dialogues de Karzimierz Brandys,* prod. Zespół Filmowy Kamera, 1968, 151 min, DVD Zone 2, Malavida.

[18] Wojciech Jerzy Has, *Sanatorium pod Klepsydrą/ La Clepsydre, scénario de Wojciech J. Has,* prod. Zespół Filmowy Silesia, 1973, 119 min., DVD Zone 2, Malavida.

[19] Entre *Rękopis* et *Lalka,* Wojciech Has a réalisé le film *Szyfry/Les Codes* (1966).

[20] Jean Potocki, *Le manuscrit trouvé à Saragosse*, version de 1804, édition établie et présentée par François Rosset et Dominique Triaire, Paris, GF Flammarion, 2008.

Jean Potocki, *Le manuscrit trouvé à Saragosse*, version de 1810, édition établie et présentée par François Rosset et Dominique Triaire, Paris, GF Flammarion, 2008.

[21] Bolesław Prus, *Lalka, Powiesc w trzych tomach*, Varsovie, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968. La première édition complète a été réalisée en 1935, le roman ayant d'abord paru en feuilletons.

Traduction française : *La Poupée,* tome I, II, III, Simone Deligne, Wenceslas Godlewski et Michel Marcq (trad.), Paris, del Duca, Éditions Mondiales, coll. « Le roman mondial Alcyon-collection U.N.E.S.C.O. d'oeuvres représentatives », série européenne, 1962.

[22] Bruno Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*Varsovie, Towarzystwo Wydawnicze « Rój », 1937, repris dans *Proza*, Cracovie, Wydawnictwo Literackie, 1964.

Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe,* Varsovie, Towarzystwo Wydawnicze Rój, 1934, repris dans *Proza, op.cit..*

Traductions françaises : *Le Sanatorium au croque-mort*, Thérèse Douchy, Allan Kosko, Georges Sidre et Suzanne Arlet (trad.), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2010.

Les Boutiques de cannelle, Thérèse Douchy, Georges Sidre, Georges Lisowski (trad.), présentation par Maurice Nadeau, préface d'Artur Sandauer, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2011.

Des traits communs dans ces trois adaptations cinématographiques surgissent, que l'on peut associer à un certain mode fantastique *: Rękopis znalezniony w Saragossie/ Manuscrit trouvé à Saragosse* et *Sanatorium pod Klepsydra/La Clepsydre*, par les thèmes surnaturels déjà présents dans les textes d'origine (pour le premier, un roman dont le motif récurrent est une nuit d'amour bigame qui s'achève par le réveil du protagoniste sous une potence ; pour le deuxième, le récit d'un sanatorium aux lois temporelles manipulées), et pour *Lalka/La Poupée*, par une étrangeté latente du texte, amplifiée par l'adaptation. Dans ces trois cas, le fantastique filmique excède celui du roman, par l'ajout de figures surnaturelles (le motif du double dans *Rękopis* et *La Clepsydre*, la présence de figures féminines dont le caractère organique ou artificiel est indéterminé dans *Lalka*), de séquences oniriques dans lesquelles des objets sont en lévitation, des passages entre les séquences qui se font de manière elliptique.

Ainsi, ces trois films forment-ils un ensemble distinct à l'intérieur de la filmographie de Has, un corpus que l'on pourra qualifier de fantastique : il faudrait y ajouter son film de 1985, *Osobisty pamiętnik grzesznika,* adapté du roman gothique de James Hogg, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner,* histoire d'un pacte diabolique écrite en 1824. Nous aurions souhaité inclure ce film et ce texte dans notre corpus d'analyses, mais nous avons dû limiter celui-ci. Nous le ferons cependant de manière ponctuelle, par des analogies ou comparaisons avec les autres textes et films.

Rękopis, Lalka et *La Clepsydre*[23] présentent trois types de relation à leur texte d'origine, types qui règlent très fortement la manière dont nous abordons le corpus ainsi que notre réflexion sur l'adaptation.

Premier type de relation : *transposition* filmique d'un dispositif narratif

L'adaptation du roman de Jean Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse,* par Wojciech Has est marquée par *la formule* suivante : les problèmes et particularités qui complexifient

[23] C'est ainsi, désormais, que nous ferons référence aux films : nous utiliserons leur titre original polonais, afin de les différencier de leurs textes. Nous parlerons ainsi de « *Rękopis* » pour *Rękopis znalezniony w Saragossie,* film de Wojciech Has, et de « Manuscrit » pour *Manuscrit trouvé à Saragosse,* roman de Jean Potocki.

Nous utiliserons le titre « *Lalka* » pour le film *Lalka/ La Poupée* de Has, et le titre *La Poupée* pour désigner le roman de Bolesław Prus. Pour des raisons que nous expliquons dans les lignes qui suivent, c'est le titre français que l'on conservera pour le film *Sanatorium pod Klepsydrą / La Clepsydre*, car il permet d'éviter la confusion entre le titre de la nouvelle de Schulz, celui du recueil de nouvelles de Schulz, et le titre du film de Has.

l'adaptation partent de l'état du texte de Potocki, qui pose toutes sortes de défis narratifs. Le roman de Jean Potocki est un roman à tiroirs : le protagoniste errant dans la Sierra Morena rencontre une suite de personnages-narrateurs qui lui racontent leur histoire, dans laquelle d'autres personnages peuvent aussi narrer la leur, et ainsi de suite, jusqu'à atteindre ponctuellement un quintuple niveau de mise en abyme. La fin du roman de Potocki repose sur un *deus ex machina*, c'est-à-dire la révélation d'un grand complot : toutes les aventures survenues au cours de cette errance sont le résultat d'une manipulation orchestrée par le clan des Gomelez, puissants musulmans espagnols retranchés dans la clandestinité.

L'intérêt du film de Has repose en grande partie sur la virtuosité dans sa manière de transposer ces emboîtements narratifs. Mais en retour, le dénouement du film semble repousser le complot à l'état de simple strate supplémentaire de récit-gigogne : le film *excède* le dispositif d'enchâssement *ad infinitum.* Or, ceci met le spectateur en présence d'un autre problème de lecture de Jean Potocki, son caractère complexe sur le plan éditorial et philologique.

On peut en effet considérer qu'il n'existe pas de roman *Manuscrit trouvé à Saragosse* : le comte Potocki a passé trois décennies à écrire, réécrire et remanier plusieurs versions de cet ensemble d'histoires, dont seules deux méritent d'être éditées, car elles sont les plus abouties. Dominique Triaire et François Rosset ont mis à jour et réédité le roman de Potocki en 2006, non pas sous une mais sous deux versions, l'une datée de 1804, et l'autre de 1810. Seule la deuxième est achevée, mais celle de 1804 contient plus de personnages et d'histoires. Véritablement perdu, puis retrouvé, le *Manuscrit* avait été redécouvert en France par Roger Caillois et publié en 1958, mais ne contenant que les quatorze premières journées[24], puis édité dans une autre version par René Radrizzani en 1989[25], cette dernière étant en partie recréée à partir d'une traduction du français vers le polonais, réalisée par Edmund Chojecki en 1847, sur laquelle s'appuie le scénario du film de Has.

On observe le fait pour le moins anachronique que le long-métrage possède davantage de similarités en termes de composition narrative avec la double version que l'on connaît

[24] Jean Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse,* édition établie et présentée par Roger Caillois, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2002.

[25] Jean Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse,* édition établie et présentée par René Radrizzani, Paris, José Corti, 1989.

actuellement qu'avec la version dont le scénario est pourtant tiré. Dominique Triaire et François Rosset ont ainsi souligné que le film de 1965 était plus que jamais indissociable de la fortune du roman du comte polonais, plus que jamais présent à l'esprit dans la réception littéraire du *Manuscrit trouvé à Saragosse*[26]. Le dénouement du film de Has nourrit cette hypothèse par l'ajout d'une figure fantastique, celle du double, qui fournit alors une vraie « clé » d'adaptation. Le film de Has, avec sa fin ouverte, actualise un problème textuel, fait du *Manuscrit* un dispositif narratif infini, qui ne cesse jamais d'enchaîner les histoires, et qui offre plusieurs solutions.

Deuxième type de relation : *création* d'un parcours filmique dans les textes

Un autre type de relation est celui qui unit *La Clepsydre* aux récits de Bruno Schulz, dont le mécanisme est en quelque sorte inversé : c'est la construction du film qui engage une relecture, un ordre original de lecture des textes de Bruno Schulz. Le générique indique que le film est « tiré de l'œuvre de Bruno Schulz ». Mais si le titre du film, ainsi que son commencement narratif semblent adapter la nouvelle « Le Sanatorium au croque-mort » (l'histoire d'un sanatorium fantastique dans lequel le temps est manipulé, et permet donc de réactiver le passé), il apparaît rapidement que ce qui est représenté à l'écran renvoie à un grand nombre de nouvelles de l'écrivain polonais, dans une construction originale faite d' « émulsion »[27] de divers éléments de l'univers de Schulz, mais à partir d'une matrice narrative donnée par le motif du temps labyrinthique de la nouvelle éponyme.

Peu d'adaptations cinématographiques procèdent de cette façon pour adapter des récits, sinon *Short Cuts*, l'adaptation par Robert Altman des nouvelles de Raymond Carver (1993). Mais si, pour ce dernier film, le terme « film-choral » a été abondamment utilisé par la critique pour en commenter la forme, ce n'est pas exactement de la même façon que Has procède avec *La Clepsydre.* Le terme « émulsion » qu'Anne Guérin-Castell utilise au sujet de ce film désigne en chimie une solution intime faite de deux substances, qui sont en principe

[26] François Rosset et Dominique Triaire, « Jean Potocki », interview radiophonique par François Augelier, émission « Mauvais genres », France Culture, diffusée le 1er mars 2008.

[27] Le terme « émulsion » est d'Anne Guérin-Castell, auteure de la première thèse de doctorat réalisée sur Wojciech Has. Anne Guérin-Castell, « La place de *Manuscrit trouvé à Saragosse* dans l'œuvre cinématographique de Wojciech Jerzy Has », *op.cit.,* p.436.

non miscibles, mais qui vont, par des opérations spécifiques (agitation, mélange, ajout de quelques principes actifs), réussir à présenter un aspect macroscopiquement homogène, mais microscopiquement hétérogène. Cette métaphore laisse donc entrevoir, dans le processus d'adaptation, un mode de composition assez complexe, fait de multiples étapes, et dont le principe serait de donner une existence continue à des récits autonomes. Pourtant, le film *La Clepsydre* ne saurait être décrit comme une histoire nouvelle et cohérente faite de récits indépendants qui ont dû subir une transformation pour s'ajuster à un grand récit englobant.

Ces récits divers gardent une certaine autonomie, et c'est bien de cette manière que le lecteur de Schulz peut reconnaître le passage d'une nouvelle à l'autre : pour prendre un exemple, les séquences qui appartiennent au récit « Le Printemps » sont tout à fait distinctibles, elles se signalent par des lieux précis (la jungle, une chambre d'enfant). C'est le passage d'un récit à un autre — passages multidirectionnels et bien souvent transitoires, car il y a aussi beaucoup de retours— qui fait acquérir une continuité au film, celle-ci étant seulement donnée par une mise en scène adaptatrice spécifique. Par ailleurs, ce mouvement original est en quelque sorte *permis* par le texte-cadre, « Le Sanatorium au croque-mort », qui réside sur le motif de la réactivation du passé : ce dispositif diégétique du sanatorium au temps manipulé devient, dans le film de Has qui réactive les récits de Schulz, un *dispositif d'adaptation.*

Troisième type de relation : *illustration* fantastique

Le dernier type de relation est celui qui règle l'adaptation du roman de Bolesław Prus, *Lalka/ La Poupée* avec le film de Has qui en est l'adaptation (*Lalka).* Il s'agit sans doute, au sein de notre corpus, du type le plus classique d'adaptation, d'abord parce que le roman de Prus est le plus réaliste des œuvres du corpus (il est affilié au *positivisme,* catégorie littéraire proche du réalisme balzacien et du naturalisme zolien[28]). Les problèmes qu'il pose à l'adaptation

[28] Voire Julian Krzyżanowski, *Dzieje literatury polskiej od poczatkow do czasow najnowszych [Les oeuvres de la littérature polonaise des débuts à nos jours],* Varsovie, Wydawnictwo Naukowe, 1969, chap. VI, « Pozytywizm » (Le positivisme) et Henryk Markiewicz, *Literatura pozytywizmu [La littérature positiviste]*, Varsovie, coll. « Dzieje literatury polskiej », 1986. Les deux auteurs placent le roman de Prus comme l'un des exemples le plus connu de ce mouvement très important en Pologne dans la deuxième moitié du XIXème siècle.

sont aussi plus ordinaires : la longueur du texte (trois volumes) doit être condensée par le film.

Le mécanisme original d'adaptation est d'un autre ordre que pour les deux cas précédents. C'est surtout l'actualisation d'un point aveugle du roman, sa focale fantastique latente donnée par un titre énigmatique « poupée » (titre *a priori* purement métaphorique à ce roman que l'on peut qualifier de chronique sociale), qui est littéralement mis en scène par le film de Has. La poupée devient une inscription figurale, multipliée sous diverses incarnations (mannequins, petites poupées, statues animées…). Telle la surface vide de projection qu'elle incarne, elle renvoie à une relecture du roman, et enclenche, par contamination, une sériation vers d'autres textes, notamment le film *La Clepsydre* et les *Boutiques de cannelle* de Bruno Schulz.

Actualisation de problèmes d'architecture et de versions incomplètes d'un texte ; création filmique d'un parcours textuel inédit ; inscription figurale d'une énigme littéraire sont donc les trois logiques d'adaptation qui prennent forme dans trois motifs, trois figures fantastiques : le double, le labyrinthe, la statue animée.

Questions de recherche

De quelle manière ces figures fantastiques (le double, le labyrinthe, la statue animée) incurvent-elles des logiques d'adaptation ? Sont-elles investies d'une valeur heuristique sur les logiques, mouvements, dynamiques et problèmes d'adaptation ?

Répondre à ces questions implique, avant de se livrer à l'analyse du corpus, de détailler la manière dont on peut justifier un tel parcours critique : penser l'adaptation *à partir des films,* et penser l'adaptation dans des séries textuelles qui se créent *par les films.*

La question plus générale est donc : quels sont les intérêts qui fondent une telle approche, celle de penser l'adaptation par les films ? Quels sont les fondements épistémologiques, esthétiques qui justifient une telle proposition, et quels en sont les bénéfices ? Comment qualifier cette approche ; est-elle analytique, structurale, figurale, actualisante ? Et quels sont, ensuite, les instruments critiques qui permettent de se livrer à de

telles interprétations ? Quels outils théoriques apparaissent comme étant les plus pertinents à cet égard : la narratologie, la théorie de la lecture, la sémiotique comparée ?

Justifications des propositions de recherche

Notre proposition critique – penser l'adaptation cinématographique de la littérature par le point de départ filmique – se justifie selon trois modalités.

Penser l'adaptation par les films, c'est d'abord *ouvrir* l'adaptation à ses incarnations plurielles, ses divers supports et ses pratiques analogues.

Il s'agit de situer la pratique d'adaptation dans une plus grande variété de pratiques, de corpus, de sites de reprise. L'ouverture vient du fait que les films sont en train de se *relocaliser*[29], en tant que médium et média, et en tant que fictions : les films s'étendent et migrent vers d'autres formats, se visionnent sur des plateformes multiples, côtoient d'autres produits audio-visuels en expansion.

Il convient également d'envisager l'adaptation comme une pratique dont les *cibles* (les films) s'organisent en réseau : ils appartiennent à de grands ensembles de fictions et de discours qui les dépassent en tant qu'oeuvres autonomes. Les adaptations relèvent bien souvent d'une logique de cycles, de séries, d'ensembles (le *Heritage Film*, le néo-victorianisme…) qui peuvent révéler bien plus d'enjeux qui se jouent dans la reprise, que si l'on évaluait seulement la relation d'un seul texte vers un seul film, ou bien un seul texte original vers ses multiples hypertextes. Ceci est en phase avec une approche *filmo-centrée* qui nourrit la culture contemporaine : lire les livres *après* avoir vu les films est à bien des égards devenu un fait ordinaire.

Penser l'adaptation par les films, c'est *éclairer* les textes par la richesse imaginaire du cinéma, c'est faire des films des instruments interprétatifs.

Au lieu d'étudier *ce qui passe* du texte au film et de ne tenir un discours que sur les irréductibilités des médiums, on peut au contraire profiter des capacités du cinéma à lier, renvoyer, diffracter. Si la littérature nous engage, par ses thèmes, ses formes et ses figures,

[29] Francesco Casetti, *The Lumière Brothers, Seven Key Words for the Cinema to Come*, New York, Columbia University Press, 2015, pp.17-66.

dans l'imaginaire, c'est le dispositif même du cinéma qui nous *impressionne* particulièrement. Il s'agit donc de réfléchir, en termes d'adaptation, à la manière d'analyser les textes *avec* le cinéma. Dans cette perspective, il n'y a pas un « imaginaire du cinéma » qui viendrait contaminer la littérature : ici, *le cinéma est l'imaginaire,* c'est-à-dire qu'il en est une voie d'accès privilégiée, il est une « technique de l'imaginaire »[30].

Penser l'adaptation par les films, c'est *mobiliser* les ressources des images, du montage pour réfléchir la relation de passage entre texte et film, les circulations des logiques figurales et figuratives.

Il s'agit ici de faire de certaines caractéristiques du cinéma des instruments interprétatifs des textes littéraires. C'est au niveau productif des analyses filmiques que le cinéma est utile pour les textes : l'analyse filmique est intéressante en ce qu'elle articule des idées, pensées, logiques, qu'aucun discours n'a articulées avant. Ces logiques peuvent ainsi aider à penser, par détournement, le texte. Ces ressources enclenchent des jeux d'aller-retour, des ouvertures : des figures mobilisent le texte, lequel renvoie au film une nouvelle image, en jouant sur leurs différences et leurs points de contact.

Un ultime point constitue une spécificité de la relation d'adaptation dans cet opérateur filmique des textes littéraires. En effet, si les trois premiers points (*ouvrir, éclairer, mobiliser*) peuvent tout à fait éclairer un texte qui ne se situerait pas dans un corpus d'adaptations, mais dans une autre organisation transmédiale, un dernier axe spécifique à notre démarche provient d'une réflexion dédiée à l'adaptation.

Penser l'adaptation par les films, c'est *inscrire* la relation dans des figures spécifiques, qui littéralisent les dynamiques de relation entre textes et films.

Dans les analyses des films et des textes, certaines dynamiques inscrivent et désignent le jeu différentiel entre le texte et le film adaptés. Par exemple, une certaine figure filmique désigne, métaphorise, avec ses traits uniques, certains traits du texte d'origine, mais aussi, de façon presque autoréflexive, la manière dont elle réfléchit ce texte, la manière complexe dont

[30] Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire, Psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgeois, coll. « Choix Essais », 1993, p.9.

elle l'adapte, dont elle reflète le film. On pourrait dire qu'il s'agit de *figures d'adaptation.* Ces figures vont inscrire des notions de transformation, de paradoxe, de déplacement, de morcellement, selon des modalités qui soulèvent leurs pouvoirs différentiels au niveau de l'image, de la figuration, de la représentation.

Elles cristallisent des impressions produites par la transformation, le déplacement, la ressemblance, qui procèdent d'une mise en crise du visible, de l'*imagicité* du texte. Elles s'attachent à *l'inter,* au *trans,* donc à la relation qui unit un texte à un film, et en particulier la relation d'adaptation. Nous proposons de désigner ces figures par leur affiliation au fantastique. En effet, cet opérateur nous paraît pertinent pour qualifier ces figures et en stimuler les définitions. Le fantastique nous paraît, mieux que d'autres ensembles génériques ou catégories esthétiques, à même de décrire ces figures d'inscription de l'adaptation dans tous leurs excès, ambiguïtés et paradoxes, trois traits particulièrement saillants du fantastique.

Méthodologie et instruments critiques

Nous distinguons deux ensembles différents qui règlent le cadre méthodologique. Le premier est essentiellement présent dans le premier chapitre, intitulé *Expansion, dispersion, sériation.* Il s'agit de l'ensemble de discours qui tend à inscrire la théorie de l'adaptation dans une plus grande acception du terme d'*adaptation*, et qui serait annexée à la transtextualité, entendue dans un sens large puisque derrière le *trans*, on peut rassembler les catégories genettiennes de l'intertextualité et d'hypertextualité[31]. Derrière le mot « texte », c'est surtout le terme de *médium* ou de *média* qui doit néanmoins être interrogé : l'adaptation fait partie d'un ensemble de pratiques. Mais cela peut aussi être le terme de « fiction » qui se ferait entendre : il convient de situer l'adaptation dans l'ensemble de pratiques comme l'expansion ou l'extrapolation, dans d'autres textes, d'éléments ou d'univers diégétiques venus d'un autre texte.

[31] La relation d'interxtualité est une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » se matérialisant le plus souvent par la citation, la référence, le plagiat et l'allusion. L'hypertextualité désigne « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » Gérard Genette, *Palimpsestes,* Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982, pp.10-12.

Notre premier volet théorique est donc lié à notre exploration de l'adaptation comme pratique « ouverte », en pleine expansion et forcément remise en question par la diversité des supports médiatiques et par les bouleversements que connaît le cinéma. Nous utiliserons donc les théories de l'adaptation de Linda Hutcheon[32] et de Robert Stam[33], et les réflexions sur la fiction telle que celle-ci s'accomode des changements médiatiques, celles de Marie-Laura Ryan et Jan-Noel Thon[34].

Le deuxième volet théorique de notre étude est constitué d'un ensemble de discours variés sur les films comme « lieux d'idéation »[35] : d'un côté les théories sur le dispositif et *l'imagicité ;* de l'autre, des travaux qui portent plus spécifiquement sur l'analyse des films et la théorie du spectateur, auquel on peut rajouter les travaux de Marie-Claire Ropars sur le montage comme *réécriture,* qui situe la réflexion du côté d'une approche plus déconstructionniste. Toutes ces voies peuvent aussi intégrer la réflexion sur l'idée de montage comme catégorie épistémologique.

Nous détaillons ici les quatre modalités qui permettent de saisir et de justifier notre proposition d'appréhender l'adaptation cinématographique par le biais des films.

L'adaptation par le cinéma : fictions, médias, séries

Le privilège d'une approche dont le présupposé de départ est *la cible* (les films), et non la source, organise différemment les relations, puisque les textes deviennent les éléments périphériques gravitant autour du noyau que constituent les films. Les implications de ce geste sont encore beaucoup plus importantes, car lire les textes à partir des films suppose de redéfinir le territoire du cinéma, alors que celui-ci se trouve en pleines reconfigurations.

Penser l'adaptation par le biais du cinéma met l'accent sur l'expansion et la dispersion : la *dispersion*, parce que le cinéma est désormais en voie d'éclatement, parce que

---

[32] Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation,* Londres-New York, Routledge, 2006.

[33] Robert Stam, *Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation,* Oxford, Wiley-Blackwell, 2004.

[34] Marie-Laure Ryan et Jan-Noël Thon, *Storyworlds across Media*, University of Nebraska Press, 2014.

[35] Jacques Aumont, *A quoi pensent les films ?,* Paris, Séghier, 1996, p.8.

l'expérience cinématographique traditionnelle de la salle ne constitue plus l'unique voie d'accès aux films. L'*expansion*, parce que cette dispersion génère aussi des relocalisations de l'adaptation : elle se généralise, migre vers d'autres supports comme les séries et les jeux vidéo et en même temps, elle semble être dépassée par d'autres catégories, thématiques ou univers « franchisés » qui la surplombent. Une telle catégorie est le néo-victorianisme, vaste ensemble de fictions et de phénomènes multi-médiatiques, qui incluent des pratiques d'adaptation, mais aussi de remakes, de variations originales autour d'un même univers historique, de novellisations et de fictions biographiques, de phénomènes de *fandoms.*

On verra que penser l'adaptation à partir du cinéma risque dès lors de mener à une dissolution de l'adaptation, son amoindrissement par rapport à des termes comme *sériations*, *transfictionnalité* et *transmédialité,* ou bien encore *appropriation*, lorsqu'on en vient à aborder les cibles interactives du néo-victorianisme (les *fandoms*). On se demandera si l'exemple du néo-victorianisme, en *dissolvant* la spécificité de l'adaptation dans de grands corpus et dans une infinité de pratiques, n'entraîne pas une vision *panfictionniste*, tant le néo-victorianisme semble se retrouver partout, des *fandoms* mondialisés aux jeux vidéo, en passant par n'importe quel déguisement ou parc d'attraction. On examinera donc certaines théories de la fiction et du récit, à l'aide de la définition des « *storyworlds* »[36] ou de la *transfictionnalité*[37] afin de voir ce qui, dans ces exemples, est adapté.

C'est ensuite sur le caractère médial ou médiatique que nous essaierons de re-situer l'adaptation, réflexion toujours portée par l'exemple néo-victorien, mais aussi par l'actualité numérique du cinéma et l'éclatement des supports : puisque notre objet est de dégager ce qu'est l'adaptation cinématographique des textes littéraires, et que nous le faisons par le point de vue du cinéma, encore faut-il situer le cinéma, qui semble avoir perdu certaines de ses exclusivités avec l'avènement numérique. Nous conduirons cette réflexion à partir des travaux de Francesco Casetti[38], André Gaudrault et Philippe Marion[39] ou encore Jacques

---

[36] Marie-Laure Ryan et Jan-Noël Thon, *Storyworlds across Media*, *op.cit.,* p.1.

[37] Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La Transfictionnalité et ses enjeux,* Paris, Éditions du seuil, coll. « Poétique », 2011.

[38] Francesco Casetti, *The Lumière Brothers, op.cit.*

[39] André Gaudrault et Philippe Marion, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'heure du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013.

Aumont[40], qui réfléchissent à ce cinéma désormais contemporain de la multiplication des écrans et des médias « nomades, hybrides, évolutifs »[41].

Enfin, c'est sur l'aspect patrimonial que notre réflexion sur l'adaptation *ouverte et relativisée* portera. Envisager l'adaptation par les films, c'est aussi saisir les contextes culturels qui régissent une certaine production de films à un moment donné, et qui, eux seuls, peuvent éclairer certains aspects du texte. Ceci a pour but de montrer comment et pourquoi l'adaptation d'un texte en particulier est toujours précédée, suivie, accompagnée d'autres films (lesquels sont aussi, parfois, des adaptations), mais aussi d'autres produits comme des séries et documentaires, lesquels peuvent relever de certains « discours » empreints de relations de pouvoir. On donnera l'exemple de l'adaptation d'E.M. Forster par David Lean, *A Passage to India* (1984) : si on regarde le film à partir du texte, on notera des différences au niveau du récit. Mais celles-ci ne sont pleinement compréhensibles qu'à la connaissance des séries culturelles de films qui règnent à la même époque ; c'est-à-dire l'ensemble de films *Raj cinema*, eux-mêmes inclus dans les *Heritage Films* des années 1980, eux-mêmes inclus dans le réseau *British Period Film.* Ici, les théories d'Edward Saïd sur l'orientalisme[42] permettent de saisir l'impact idéologique et les modes d'affiliation de ces séries : le roman d'E.M. Forster et son adaptation par David Lean relèvent de tout un discours *orientalisant,* d'une sériation par entreprise de réécriture historique.

L'imaginaire par le cinéma : dispositif, montage

Le deuxième volet de notre étude quitte provisoirement le territoire spécifique de l'adaptation, pour entrer dans celui de l'imaginaire cinématographique, c'est-à-dire la manière dont le cinéma constitue un domaine fécond pour refléter, penser, absorber la littérature. On prendra donc d'abord les exemples inverses de l'adaptation, en citant quelques auteurs qui écrivent *avec* le cinéma. On verra comment le cinéma, d'une manière générale, se qualifie comme « expérience », au sens employé par le philosophe John

[40] Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma ?,* Paris, Vrin, 2012.

[41] Marie-Julie Catoir et Thierry Lancien, « Multiplication des écrans et relations aux médias : de l'écran d'ordinateur à celui du Smartphone », *MEI (Médiation et Information)* n° 34, 2012, p. 56, cité par André Gaudrault et Philippe Marion, *La fin du cinéma ?, op.cit.,* p.94.

[42] Edward Saïd, *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident,* Catherine Malamoud (trad.), Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées», 2003.

Dewey[43] au sujet de l'expérience esthétique. On abordera les travaux de Christian Metz et de Jean-Louis Baudry[44] sur le dispositif cinématographique : comment le cinéma nous engage pleinement dans l'inconscient ou l'imaginaire, par la régression du spectateur qu'il implique, son analogie avec le rêve, et celle de l'écran avec « l'autre miroir »[45].

Outre la psychanalyse, nous aborderons la phénoménologie avec Henri Bergson, Maurice Merleau-Ponty et Jean-Paul Sartre[46] ; ainsi que quelques théoriciens du cinéma comme Bélà Balàsz et Siegfried Kracauer[47]. De ces explorations diverses émergera l'idée que le cinéma implique, de manière assez unique, trois capacités très importantes, à savoir un lien organique avec la machine, le temps et la modernité ; deuxièmement, une tension constitutive entre son flux (de projection, d'images continues, de mouvement) et ses ruptures (son découpage, son montage ; la série de photogrammes) ; et enfin son dispositif spectatoriel.

Dans un deuxième temps, en nous appuyant sur l'exemple d'un film d'Alain Resnais (*La guerre est finie*, 1966) et en utilisant les commentaires de Jean-Louis Comolli sur le leurre cinématographique (reprenant les débats sur la transparence et l'ontologie du réel d'André Bazin)[48], nous reprendrons en particulier l'une de ces caractéristiques : l'opposition entre flux et segmentation, l'oscillation entre ruptures et continuité. Nous montrerons comment ce balancement peut s'incarner de différentes manières dans les films, mais aussi comment sa réception critique est fondamentale dans la théorie du cinéma.

---

[43] John Dewey, *Art as Experience,* New York, Capricorn Books, 1934.

[44] Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire, op.cit. ;* Jean-Louis Baudry, « Le dispositif », *Communications* n°23, 1975, pp.56-72.

[45] Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire, op.cit.,* p.10.

[46] Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, P.U.F. Quadrige, 2001; Maurice Merleau-Ponty, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens,* Paris, Les Éditions Nagel, 1948, pp.85-106 ; Jean-Paul Sartre, « Apologie pour le cinéma. Défense et illustration d'un art international », in *Ecrits de jeunesse,* Paris, Gallimard, 1990, coll. « Blanche », pp. 396-397.

[47] Béla Balàzs, *Der Sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films [L'Homme visible, ou la culture des films],* Vienne-Leipzig, Deutsch-Osterreich Verlag, 1924 ; Siegfried Kracauer, *Theory of Film, The Redemption of Physical Reality*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1997.

[48] Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle*, Lagrasse, Verdier, 2009.

Enfin, cette tension est abordée en lien avec la problématique de la relation entre le cinéma et la littérature, tout en étant ancrée dans notre définition du cinéma comme capteur et projeteur d'imaginaire. Nous verrons comment le montage incarne l'idée de segmentation et flux, et comment, avec Marie-Claire Ropars, il intervient comme réécriture et opérateur de lecture[49].

Le texte et le film par les figures : *spectature*, analyse, fantastique

Ayant établi le cinéma comme instrument heuristique, il nous faudra investir la question des éléments de cohésion méthodologiques entre les textes et les films : quelles sont les unités, ensembles, éléments qui structurent la relation critique de l'adaptation, pensée à partir du film, qui permettent d'en faire l'analyse ?

Nous explorerons alors les notions de figure et d'analyse figurative, d'abord pensées à partir du cinéma. Ceci parce que la figure part du principe que les éléments des films sont doués d'une certaine autonomie (ils ne proviennent pas d'une grille méthodologique extérieure), en même temps de plasticité (ils ne se réduisent pas au support filmique). C'est d'abord le recours à la théorie de la *spectature* qui nous aidera à qualifier plus précisément la manière dont l'analyse peut se faire : nous montrerons comment Martin Lefebvre propose d'étudier la manière dont le spectateur sémiotise le film, c'est-à-dire le comprend, lui confère du sens, l'intègre à son imaginaire et à sa mémoire, et surtout peut être impressionné par une figure[50]. La figure n'est pas matérielle, elle est portée par le support filmique mais ne s'y réduit pas. Les figures peuvent ainsi élaborer des *séries.*

Ce qui nous intéresse est que les figures filmiques peuvent ainsi éclairer, créer ou entrer en collision avec des figures textuelles, et ainsi fournir un bon moyen de penser l'interaction des textes et des films. Une autre raison du choix de ces instruments est que les figures procèdent d'une analyse qui fait des éléments du film leur propre règle analytique, ce qui peut qualifier plus précisément notre démarche d'étudier les textes par les films. C'est ici

---

[49] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Ecraniques, Le film du texte.* Lille, Presses universitaires de Lille, 1990.

[50] Martin Lefebvre, *Psycho, de la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*, Paris, L'Harmattan, 1998.

à l'analyse figurative, telle que décrite par Nicole Brenez, que nous recourrons[51]. Elle montre comment les films peuvent révéler des *économies figuratives* (le tout du film, ses dynamiques d'ensemble)[52], des *logiques figurales* ou des *montages figuraux* (des éléments qui créent une disjonction et peuvent donner lieu à de nouvelles dynamiques, parfois contradictoires avec l'économie)[53].

À l'instar de l'idée de Jacques Aumont, pour qui l'analyse filmique peut créer ses propres expériences de pensée, Nicole Brenez montre comment l'analyse filmique crée des problématisations figurales, c'est-à-dire élabore un savoir neuf sur des questions fondamentales, par exemple celle du corps[54]. Enfin, l'analyse figurative révèle comment toutes ces logiques, ces économies peuvent parfois s'inscrire littéralement : « Un film en effet se consacre parfois à expliciter son système figuratif, selon des modalités très diverses, en des moments de littéralisation. »[55] Ceci ressemble aux propos de Christian Metz, qui distingue des « opérations figurales » dans les films, des figures statiques qui ne sont que des moments de cristallisation, d'émergence de signifiance de ces mouvements[56].

Afin de faire jouer ces approches, il nous faudra montrer que l'analyse textuelle est également sujette à ce type d'analyses, possédant aussi la capacité de mettre à jour ces opérations figurales et ces figures. Pour faire jouer le jeu de l'écart imaginaire des films sur les textes, nous montrerons comment les textes peuvent déclencher des images qui sont adossées à la narration, mais qui parviennent à s'en échapper. Nous prendrons ainsi appui sur l'incipit d'un texte de Théophile Gautier, « Le Pied de Momie », en montrant comment, là aussi, la figure émerge par effets de rupture, surtout entre des séries événementielles.

Ce qui ressortira de cette réflexion sur la lecture, la *spectature* et les théories de la figure, est que, dans certains textes même pré-cinématographiques, une pensée du visible et de l'apparition est particulièrement à l'œuvre : l'*imagicité,* la projection sont autant d'outils qui peuvent saisir cette nature du texte. On verra aussi que les inscriptions littérales des procédés figuraux qui régissent une analyse textuelle ou filmique sont particulièrement

[51] Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma, op.cit.*
[52] *Ibid.,* pp.12-14.
[53] *Ibid.,* pp. 13-17.
[54] *Ibid.,* p.17.
[55] *Ibid.,* p.61.

[56] Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire, op.cit.,* p. IV.

stimulées par des traits génériques, qui peuvent aussi révéler des éléments de pensée à propos des médiums, de la fiction. Le fantastique, décliné selon plusieurs de ses approches, fournit un modèle intéressant pour interroger la puissance du cinéma à convoquer le texte et à inscrire littéralement les relations problématiques qu'il entretient avec les textes. La théorie fantastique d'inspiration structuraliste pose ainsi le fantastique comme un problème d'énonciation, de modalisateurs, tout ce qui participe de l'indétermination, de l'ambiguïté[57]. Dès lors, ceci est particulièrement bien mis en demeure par un fantastique, au contraire, de l'excès et de la visibilité exacerbée (qui se pose plutôt la question de la persistance des images fantastiques, de leurs effets). On examinera aussi le lien puissant du fantastique à la modernité, qui passe par les spectres et des dispositifs d'« hanthologie », pour employer l'expression de Jacques Derrida[58].

D'autres exemples de figures fantastiques interviendront comme métaphores ou au contraire inscriptions littérales de la relation problématique entre le visible et le lisible : la figure du double questionne le fondement de la relation entre le moi et le monde, le corps et le sujet, ainsi que le personnage comme horizon mental à la lecture ou pour le visionnage du film. La figure de l'automate féminin, comme *locus intermedialis*[59], inscrit la symbiose entre désir et désir de technologie (donc par exemple, de cinéma), entre science et fiction. Le morcellement du corps témoigne d'un imaginaire mécanicien du cinéma, présent dans l'épistémographie du montage, comme le montre François Albera[60].

C'est surtout l'épreuve de corpus du cinéaste Wojciech Has et des textes qu'il adapte qui montrera cette vocation du fantastique à incarner des points de passage et de rupture entre textes et films.

---

[57] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique,* Paris, Seuil, 1977.

[58] Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993 ; et « Le cinéma et ses fantômes », entretien avec Antoine de Baecque et Thierry Jousse, *Les Cahiers du cinéma* n°556, avril 2001.

[59] Andrew Webber, « About Face: Hoffmann, Weimar Films, and the Technological Afterlife of Gothic Physiognomy », in Andrew Cusack et Barry Murnane (dir.), *Popular Revenants: The German Gothic and its International Reception*, 1800-2000, Rochester, Camden House, 2012, pp.161-180.

[60] François Albera, « Pour une épistémographie du montage », *art.cit.*

Étude du corpus : blocs, séries et points de départ

Nous procéderons de trois points de départ différents pour analyser les films de Has et les textes de Jean Potocki, Bolesław Prus et Bruno Schulz : une séquence filmique, un relevé de réception critique, et des problèmes textuels. Nous organisons l'étude de corpus selon une logique de *blocs* et de *séries*.

Trois *blocs* d'adaptation

Un bloc est composé d'une totalité filmique et d'une totalité littéraire, lesquelles sont liées par l'adaptation cinématographique, relation de reprise déclarée et explicite. Ce terme de « bloc », cependant, est employé pour marquer la dimension déterritorialisante de leurs fonctionnements. Un bloc, au sens amené par Gilles Deleuze et Félix Guattari, est une rencontre, une relation entre deux termes hétérogènes qui se déterritorialisent mutuellement. Ici, un film et un texte. C'est ainsi, pour explicitement les désigner dans leur « devenir », que nous les appelons blocs, plutôt que « corpus 1 » ou « corpus 2 ». Le devenir implique la notion topologique de milieu : « le devenir n'est ni un ni deux, ni rapport de deux mais entre-deux, frontière ou ligne de fuite »[61].

Premier bloc : *Lalka* (1968) et *La Poupée* de Bolesław Prus

Nous aborderons d'abord le film de Has, *Lalka* (1968), en présentant une séquence particulière et centrale dans le film, qui suspend la progression du récit. La caméra balaie en travelling un salon rempli de femmes, dont certaines semblent vivantes, d'autres inorganiques. Cette séquence amène à son point d'orgue une ambivalence entre les êtres féminins et les objets inanimés qui a été préparée pendant toute la première moitié du film. La séquence s'inscrit dans une constellation de signes qui, mis en regard les uns des autres, produisent une certaine figure, laquelle se prolonge d'abord vers le roman *La Poupée* de Boleslaw Prus dont le film *Lalka* est l'adaptation. Un réseau de l'immobilité se met en place, qui tend vers l'arrêt sur image et la fragmentation du *continuum* filmique.

[61] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, tome 2 : *Mille plateaux,* Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 360.

Nous partirons du constat premier que cette séquence, ainsi que tout son réseau d'images filmiques, active une case vide du roman de Bolesław Prus, son signifiant « poupée » qui ne possède pas de référent explicite. Nous verrons comment la séquence centrale nourrit la lecture de certains passages du roman, dont la modalité est principalement celle de pratiques sémiotiques singulières de l'urbanité. Le roman de Prus est pensé par l'imaginaire collectif polonais comme une carte de Varsovie, « remarquable pour sa précision topographique »[62] tandis que les chapitres qui se déroulent à Paris déploient tout un jeu littéraire autour du guide touristique. Le cinéma apparaît d'ailleurs comme un puissant catalyseur de cette attention à la fois immersive et flâneuse, « distraction » selon Walter Benjamin et instrument de savoir — un « canal de découverte »[63]— de la même manière que les théoriciens de l'attention font du cinéma et du jeu vidéo un mode d'immersion proche du dépaysement touristique[64].

Deuxième bloc : *La Clepsydre* (1973) et les récits de Bruno Schulz, *Le sanatorium au croque-mort* et *Les Boutiques de cannelle*

Ici, nous partirons moins d'une séquence particulière que d'une *économie figurative* du film : son mouvement continu, que nous relevons à l'aide d'un champ sémantique qui tourne autour de la dérive et de l'errance, que l'on a remarqué dans la réception critique du film. L'économie de la dérive se réalise en particulier dans les passages, les transitions, toutes placées sous le signe de l'enchaînement des images se fondant les unes dans les autres, créant des continuités paradoxales.

On verra comment c'est ce mouvement même qui permet de connecter toutes les nouvelles de Bruno Schulz entre elles, tout en abordant quelques points de rupture qui ramènent à une petite échelle, surtout au niveau du plan, ces montages figuraux : un jeu sur la table et le tableau créent potentiellement de nouvelles séries, en faisant écho aux illustrations graphiques des œuvres de Bruno Schulz, et en créant des séries avec les autres films de Has.

---

[62] Jan Detko, « Varsovie dans l'oeuvre des naturalistes », in *Le Roman naturaliste en France et en Pologne*, *Les Cahiers de Varsovie, Publication du centre de civilisation française de l'université de Varsovie,* avril 1977, p.76.

[63] Dudley Andrew, « A Film aesthetic to discover », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies, La théorie du cinéma, enfin en crise*, vol. 17, n°2-3, 2007, p. 51.

[64] Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2014, p.70.

Troisième bloc : Jean Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse* et *Rękopis znalezniony w Saragossie* (1965)

Ce troisième bloc constitue la seule exception à la règle : notre point de départ est textuel, mais ceci n'intervient que pour mieux réincorporer le reflet du texte par le film, afin de mieux saisir les enjeux d'interprétation. Nous partirons des enjeux textuels posés par le roman-limite que constitue *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki : ses problèmes génétiques, son existence sous plusieurs versions incomplètes, son système de répétition inlassable d'un même motif et son dispositif d'emboîtement vertigineux de récits. Ces enjeux deviennent finalement des problèmes de lecture et de mémoire. Quel est le type de relation entre lecture et spectature qui émerge de cette double expérience, celle d'un « texte-limite », et celle d'un film qui fait le pari de redoubler cette expérience, notamment par un montage qui défie les codes de la narration filmique ?

D'autres blocs font partie, ponctuellement, de notre propos : ainsi, nous inclurons des références au texte de James Hogg, *Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, et au film *Journal intime d'un pécheur*. Faute d'espace dans cette étude, nous ne pouvons inclure d'analyses plus complètes.

Les trois films de Wojciech Has tiennent le rôle de matrice autour de laquelle les différents éléments littéraires gravitent et s'agglomèrent selon des agencements pluriels et mouvants. Ces blocs, dès lors, permettent des ouvertures, c'est-à-dire la constitution de *séries.*

En-deça des blocs d'adaptation : les *séries*

La série est un mode d'organisation du corpus, que Daniel Vaillancourt[65] définit comme une manière « d'agencer la matière discursive qui permet de rendre compte d'opérations de lecture, souvent passées sous silence »[66]. La démarche sérielle suppose un lecteur pris entre différents textes : leur principe de liaison repose sur la mémoire du lecteur. Deux logiques fondent cette démarche : le principe de reconnaissance, d'abord, à partir duquel

[65] Daniel Vaillancourt, *Autour de la religieuse : série, figure et sémiotique du lecteur ; pour une lecture sérielle de Marie de l'Incarnation, de Laure Conan et d'Anne Hébert,* thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 1992.

[66] *Ibid.,* p. IV.

l'expérimentation de la série peut se faire, puis une logique de *tiers inclus*, c'est-à-dire d'une intégration des différences autant que des similitudes : « L'enjeu est de bien faire ressortir la puissance de l'organisation sérielle qui, malgré ces différences, malgré les particularités de chaque discours, maintient une figure, soit la forme schématique qui suscite une impression de familiarité »[67].

La notion de série permet donc d'établir des relations entre des textes sans lien déclaré, des textes hétérogènes. Peut-on appliquer, dès lors, ce mode de fonctionnement à un corpus qui est lié objectivement par une relation déclarée, celle de l'adaptation ? Nous prenons le parti pris que ce mode d'organisation peut intervenir également au sein de corpus qui repose sur un lien d'adaptation déclarée.

La reprise par Martin Lefebvre de cette notion de série, appliquée au cinéma, s'avère intéressante pour notre perspective : l'ordre des films dans la série ne dépend pas de l'ordre de sortie des films, il se constitue en suite de films, laquelle peut être organisée autour d'une figure[68]. Ceci peut tout à fait s'appliquer, selon nous, à l'ordre des films vus au sein d'une suite pré-déterminée de films, comme un corpus d'adaptations.

Les séries pourraient, dans notre perspective, s'apparenter aux points de fuite, aux relations hétérogènes et figurales entre les textes de notre corpus. Les blocs désignent un texte/un film, mus par la relation d'adaptation, même si l'on voit que cette relation n'est pas toujours simple comme l'indique le problème des différentes mouvances du *Manuscrit trouvé à Saragosse,* ou celui de savoir quels récits de Bruno Schulz sont adaptés par *La Clepsydre*.

Les séries sont les relations qui échappent à celles qui se jouent à l'intérieur des blocs : comment, par exemple, une même figure apparaît dans le récit « Les Mannequins » de Bruno Schulz et dans *La Poupée* de Bolesław Prus. On verra comment l'économie de la stase et de l'immobilité dans le film *Lalka* génère, par la séquence centrale étudiée, un montage figural qui crée des liens vers les nouvelles du cycle des *Mannequins* de Bruno

[67] *Ibid.,* p.V.

[68] Martin Lefebvre, *Psycho, op.cit.,* p.16.

Schulz[69]. Cette série peut aussi inclure tout un pan de l'œuvre de Bruno Schulz dont on ne peut savoir avec certitude s'il est adapté par Has dans *La Clepsydre,* à savoir son œuvre graphique. Cette série, qui s'appuie principalement sur la figure fondatrice du mannequin, peut inclure les clichés-verres du *Livre idôlatre,* suite d'œuvres de Bruno Schulz qui ont été parfois présentées par leur auteur comme des illustrations du roman de Leopold von Sacher Masoch, *Venus im Pelz* (*La Vénus à la fourrure*). En voyant les analogies que cette série construit entre Sacher Masoch et certains passages de Prus, cette série peut donc se prolonger à l'extérieur de notre corpus.

Cette série est cependant bien motivée, au départ, par des éléments du film. En maintenant une démarche *target-oriented,* et une organisation de corpus qui fait des films les noyaux principaux de l'analyse, c'est finalement moins la relation « objective » d'adaptation qui sera la caution des séries mais bien un mode de fonctionnement de l'analyse basé sur la répétition de figures analogues.

Une étude de figures comme celle de la table, du livre et du miroir mettra en circulation d'autres textes et d'autres films de Has. Dans chaque analyse, nous dégagerons, à la manière de ce que propose Nicole Brenez, des économies figuratives, des logiques ou montages figuraux et des inscriptions littérales. L'économie figurative désignera le mouvement général du film : l'inertie de *Lalka* ; la dérive de *La Clepsydre* ; la logique concentrique de *Rękopis*. Le montage figural inscrit des points de rupture avec ce mouvement général, lesquels peuvent fonder de nouvelles directions : c'est ici, souvent, que peuvent se jouer des points de rencontre inattendus avec d'autres textes ou d'autres films du corpus.

Enfin, nos inscriptions littérales que sont la poupée, la ruine dynamique, le labyrinthe et le double mettent en jeu plusieurs instances : elles inscrivent la relation d'adaptation, mais aussi la relation du spectateur au corpus, qui se saisit ici par ses actualités, ses mises en crise et ses changements. En effet, l'actualité du spectateur est un horizon présent à notre démarche : penser la littéraire à partir des films, c'est garder toujours présente l'idée que voir

---

[69] Bruno Schulz, « Manekiny », pp.72-79, « Traktat o manekinach albo wtóra księga rodzaju », pp.80-85, « Traktat o Manekinach - ciąg dalszy », pp.86-88, « Traktat o manekinach- dokończenie », pp.89-94, in *Sklepy Cynamonowe*, repris dans *Proza, op.cit.*

Traduction française : « Les Mannequins », Georges Sidre (trad.), pp.59-66, « Traité des mannequins ou la seconde Genèse », Georges Sidre (trad.), pp.67-72, « Fin du traité des mannequins », Georges Sidre (trad.), pp.73-80, in *Les Boutiques de cannelle, op.cit.*

des films se fait selon certaines modalités pratiques qui hantent, questionnent, fondent l'analyse. Ces figures nous renvoient aussi vers l'atemporalité de la fragmentation, et de l'expansion cinéphilique. Le double, l'arrêt, le fantôme, le simulacre sont autant de figures du cinéma en éclatement : de cette dispersion, elles nous offrent des modalités de son appréhension.

Première partie

L'adaptation par le cinéma : enjeux théoriques et propositions

CHAPITRE 1

DISPERSION, EXPANSION, SÉRIATIONS

En abordant ici l'*adaptation*, nous inscrivons notre réflexion dans un des champs les plus emblématiques de l'ensemble des relations entre différents médiums et entre différents arts institutionnalisés. L'adaptation a connu une situation d'hégémonie critique dans le domaine plus restreint des relations entre littérature et cinéma, en constituant même son « alpha et [son] oméga » selon Marc Cerisuelo[70]. A tel point qu'en ouverture de son essai *Hollywood à l'écran,* ce dernier voit dans l'adaptation une « fausse fenêtre dans l'appréciation des liens constitutifs qui unissent le littéraire et le filmique.[71] » Ces deux remarques établissent le lien qui unit le constat de l'épuisement des études sur l'adaptation à leur évacuation du champ théorique, celle-ci se faisant par le souci délibéré de parler d'autres points d'intersection, jusqu'ici peu étudiés, entre les textes et les films: les terrains partagés entre écrivains et cinéastes, l'imaginaire cinématographique à l'œuvre chez les écrivains, les pratiques moins connues comme la novellisation[72], ou encore le réexamen de la notion d'« imagicité » (*Obraznost*) eisensteinienne de la littérature[73].

Par ce mouvement de désintérêt, l'adaptation cinématographique serait devenue un « sujet ringard[74] », à la fois impasse théorique, car envisagée dans la position classique

---

[70] Marc Cerisuelo, « De belles infidèles ? Adaptations et transfictionnalité », in *Positif* n° 616, juin 2012, p. 88.

[71] Marc Cerisuelo, *Hollywood à l'écran, essai de poétique historique des films, l'exemple des métafilms américains*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, coll. « L'œil vivant », 2001, p. 54.

[72] Jan Baetens, *La Novellisation: du film au roman,* Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2008.

[73] L'imagicité (*obraznost)* est une doctrine qu'élabore Eisenstein à partir des années 1930 et qui postule que la simulation du mouvement obéit aux mêmes lois psychiques dans tous les arts. Ces lois sont appelées « imagicité », source idéale et productive du sens, avant la séparation entre image et langage, concept ou métaphore. Le but de l'imagicité comme doctrine de création est donc de produire des images qui ressemblent à ces images d'essence. Comme le souligne Pascal Rousse dans le chapitre d'un livre consacré à l'« imagicité » de la littérature, il s'agit également d'une saisie intellectuelle du visible, pouvant ramener en un point unique les éléments de ce qui est dispersé dans la réalité, insaisissable d'un regard. Pascal Rousse, « L'imagicité, fil conducteur du cinématisme » in Jean-Loup Bourget et Jacqueline Nacache, (dir.) *Cinématismes. La littérature au prisme du cinéma,* Peter Lang, Film Cultures Series vol.5, 2012, pp.43-59.

[74] Jean-Louis Jeannelle, « Rouvrir le débat sur l'adaptation : Kamilla Elliott et les rapports entre le roman et le cinéma », *Acta fabula* n° 4, vol. 11, avril 2010, en ligne : URL : http://www.fabula.org/revue/document5632.php

d'oscillation entre « fidélité ou trahison [75]» et pratique, qui manquerait d'intérêt artistique et essentiellement commerciale. On connaît l'adage, dont on attribue la paternité à Orson Welles, pour qui « les bons romans font rarement de bons films ». En France, le débat sur l'adaptation est sans doute épistémologiquement situé à l'intersection de lignes théoriques que l'on peut retracer de manière assez nette dans leur évolution diachronique. La question de l'adaptation cinématographique s'est souvent invitée dans les débats comme celui sur la visualité dans les années 1920, dans les revendications des avant-gardes théâtrales et romanesques[76], dans la réflexion autour de la sémiologie filmique, dans la littérature cinéphilique et ses prises de position autour du cinéaste comme auteur[77], mais aussi dans la prégnance des discours et écrits philosophiques autour de l'impératif de « voir » ou de « lire »[78] le film, que les films soient envisagés comme d'essence narrative ou comme une métaphore du monde[79]. Les deux textes qui font figure de lettres fondatrices et polarisantes, celui de François Truffaut de 1954, « Une certaine tendance du cinéma français[80] » et celui d'André Bazin, « Pour un cinéma

---

[75] Ben Z-Shek, « Bonheur d'occasion à l'écran : fidélité ou trahison ? », in *Etudes littéraires* vol.17, 3, 1984, pp.481-497.

[76] Voir Max Brod, « Le théâtre cinématographique (1909) », Alfonso Reyes, « Le cinéma et le théâtre (1916) », Guillaume Apollinaire, « Machiner la poésie (1917) », et autres textes dans *Le Cinéma. Naissance d'un art. Premiers écrits (1895-1920) Anthologie, textes réunis et présentés,* par Daniel Banda et José Moure, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 2008.

[77] Jean-Pierre Jeancolas, Jean-Jacques Meusy et Vincent Pinel, *L'Auteur du film : description d'un combat*, Actes Sud-Institut Lumière, 1996.

[78] Dans l'introduction de son essai *Hollywood à l'écran*, Marc Cerisuelo retrace certaines positions soutenues autour du cinéma comme à « lire » (position de Serge Daney et Jean-Louis Scheffer) ou à « voir », une voie amenée par la pensée de Wittgenstein et de Stanley Cavell. Ces deux positions sont longtemps au cœur de la théorie du cinéma, règlent certains de ses supposés sémiologiques, orientent les débats vers l'essence narrative ou non du cinéma. Jacques Rancière, dans *La fable cinématograhique,* fait de ce débat la « fable » principale sur lequel repose tout discours sur le cinéma en tant qu'art des fables (*muthos*) ou du sensible (l'*opsis*) cette fable étant en réalité l'apanage d'un véritable accomplissement de tout le régime esthétique de l'art dont Rancière a énoncé les modalités dans *Le partage du sensible* et *Malaise dans l'esthétique*. Si Rancière parle surtout de cette tendance à prélever des éléments d'une fiction du film (sa dramaturgie) pour en faire le récit du cinéma tout entier, Albert Laffay parle, lui, plutôt, de la manière dont, au contraire, des éléments purement maniéristes dans des films (ici, une manière mystérieuse et non naturelle de filmer une porte dans *La Dame du lac*) sont agencés pour leur attribuer des intentions dramatiques : « j'interprète en termes de récit ce qu'on voulait me faire lire dans le langage de la perception. » (Albert Laffay, « La Dame du lac », pp.94-95, cité par Marc Cerisuelo, *Hollywood à l'écran, op.cit.,* p.56). Voir Marc Cerisuelo, *Hollywood à l'écran, op.cit.*, pp.54-55 et Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, pp.7-28.

[79] C'est ici de tout le tournant philosophique de la critique du cinéma qu'il est question, certes déjà présent avec Merleau-Ponty et Sartre qui basaient certaines de leurs analyses phénoménologiques sur le cinéma, mais surtout mis en avant par Gilles Deleuze et Stanley Cavell.

[80] François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma* n°31, 1954. Dans cet article fondateur de la Nouvelle Vague, François Truffaut s'en prend moins à l'adaptation comme principe que comme celle

impur[81] » se sont par ailleurs institués en gigantesques fortifications critiques, projetant une ombre massive sur le champ hexagonal de l'adaptation cinématographique. C'est toujours la question de la spécificité du médium filmique, et de l'irréductibilité des propriétés de l'image mobile à saisir le réel, qui s'infiltre dans ces questionnements. Ceux-ci ont partie liée avec une pensée implicitement téléologique de la modernité allant de pair avec l'idée d'une autonomisation de l'image, qui assignent dès lors une place nécessairement conflictuelle à l'adaptation cinématographique, ainsi que l'a noté justement Michel Serceau :

> A travers toute typologie de l'adaptation, ce qui est en jeu n'est-il pas, au bout du compte, la complexité de la relation épistémologique entre la littérature et le cinéma, dont la modernité et la perpétuation de la figuration ne sont vraisemblablement que les pôles[82].

En dehors de l'adaptation, plusieurs voies se sont développées pour dynamiser l'étude des relations entre littérature et cinéma : l'importation de modèles et de réflexions poéticiennes ou narratologiques venues de la littérature dans les études cinématographiques[83], l'étude des rencontres (imaginaires ou effectives) entre les écrivains du XXème siècle et le cinéma[84], l'étude des autres pratiques comme la novellisation[85], les « filmo-lectures » héritées des travaux de Marie-Claire Ropars, et

---

pratiquée par la « tradition de qualité » incarnée par le réalisme psychologique des réalisateurs Jean Delannoy et Claude Autant-Lara et des scénaristes Jean Aurenche et Pierre Bost.

[81] André Bazin, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation » texte de 1952 repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?,* Paris, Éditions du Cerf, coll. « 7ème Art », 1983, pp. 81-106.

[82] Michel Serceau, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et Lectures*, Liège, Éditions du Cefal, 1999, p.38.

[83] En termes narratologiques, voire François Jost, *L'œil-caméra : entre film et roman,* Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987 ; sémio-pragmatiques, Roger Odin. *De la fiction*. Bruxelles, De Boeck Université, 2000; en ce qui concerne l'intertextualité, voir Marc Cerisuelo, *Hollywood à l'écran, op.cit.*

[84] Sur les écrivains-cinéastes, voire Claude Murcia, *Nouveau roman, nouveau cinéma,* Paris, Nathan Université, coll. « 128 », 1997. Sur les écrivains qui ont écrit avec et sur le cinéma : Carole Aurouet, *Cinéma des poètes. De la critique au ciné-texte*, Le Bord de l'eau, 2014 ; Luc Vigier, *Aragon et le cinéma*, Nouvelles Éditions Jean-Michel Place, coll. « Le cinéma des poètes », 2015 ; sur l'influence du cinéma chez des écrivains, Bruno Blankeman, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard,* Presses Universitaires du Septentrion, 2008 ; Pascale Cassagnau, *Future Amensia, enquêtes sur le troisième cinéma,* Isthme Ed, 2006 ; Matthieu Remy, « Une écriture cinématographique ? Perec, Echenoz, Modiano », in Lise Sabourin (dir.), *Conversations entre les Muses, Nancy,* Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2006.

[85] Jan Baetens, *La novellisation, op.cit.*

enfin un champ très dense constitué par les études sur l'intermédialité et le cinéma comme opérateur de lisibilité des textes.

Les développements théoriques (et ses applications pratiques d'analyse) de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier dans *Le Texte divisé* et *Ecraniques*[86] se proposent de renverser la perspective classique de l'étude d'un film à partir d'un texte. Une « filmo-lecture », selon Ropars, consiste en un détour du texte par le film, en tant qu'écran réflecteur d'un dispositif d'écriture. C'est parce que le cinéma a pris à la littérature son écriture — la notion de « filmicité » a emprunté à celle de « littérarité » — qu'il lui renvoie en retour une image déformée. C'est surtout la notion de « verticalité cinématographique » qui éclaire le jeu littéraire par une lumière différente : le cinéma multiplie, parfois dans une seule unité discursive choisie (le plan, la séquence…), plusieurs codes sémiotiques (sonores, visuels), pouvant eux-mêmes se diviser en plusieurs éléments (dialogues, musique, bruitage d'un côté ; décors, accessoires, acteurs, mouvement de l'autre). Mais la verticalité consiste à faire de cet hétérogène « l'essence » du film : le montage et le code pluriel des bandes tendent à interdire d'autonomiser chaque élément d'une relation. Pourtant, c'est bien ainsi que procède l'analyse littéraire : par segmentation du texte, par morcellement, en isolant ses éléments syntaxiques et morphologiques.

Cette opposition fournit un recours au film pour renvoyer une image au texte : à son apparente homogénéité, le film en reflète une image hétérogène. C'est la notion de *montage* qui permet d'instaurer une relation ouverte entre les films et les textes, mais selon différentes modalités dépendamment du fait qu'une relation entre un texte et un film est motivée par un rapport préalable et existant ou non, comme celui de l'adaptation. Ainsi, l'essai *Ecraniques* aborde-t-il la question de l'adaptation par la pensée d'un détournement, qui fait du film ce qui pousse le roman à ses limites, tout en disant quelque chose à propos de lui. Dans une analyse comparée de *La mort à Venise* de Thomas Mann et du film de Visconti[87], le passage ponctuel à une caméra « objective », externe, sur

---

[86] Marie-Claire Ropars-Wuilleurmier, *Le Texte divisé. Essai sur l'écriture filmique,* Paris, Presses Universitaires de France, 1981 et *Ecraniques : le film du texte,* Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1990.

[87] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Ecraniques, op.cit.,* pp. 163-223.

Gustav von Aschenbach (Dirk Borgade), alors que le point de vue principal pendant le film était le sien, traduit pour Ropars une préfiguration de l'aveuglement du personnage à venir et de sa mort déjà annoncée : les outils filmiques infléchissent le savoir narratif littéraire, laissant voir plus que le texte, tout en permettant de re-lire ce même texte à l'aune de mythes détournés, d'un regard augmenté.

Cependant, là où l'on constate que Ropars aborde bien la question de l'adaptation cinématographique[88], les travaux qui se sont faits dans son sillage vont, au contraire, l'évacuer. L'adaptation est extraite de ces interactions entre cinéma et littérature, déplacée hors du champ d'étude des « réécritures » et des imaginaires cinématographiques chez les écrivains[89]. Cet héritage est constitué de « cinématographies de l'écriture[90] », utilisant des opérateurs critiques comme celui de la « projection[91] » qui excluent l'adaptation. Le terme de « projection » entend ainsi s'interroger sur la généalogie d'un modèle de pensée, constitutif du cinéma selon la traduction française du livre de Stanley Cavell, *La Projection du monde*[92] et d'évaluer l'enjeu critique qu'il peut y avoir à penser l'opérateur intermédial en lien avec les notions d'*appareil* (Jean-Louis Déotte[93]) ou de *dispositif* (Giorgio Agamben).[94] C'est pourquoi ce terme de *projection*, qui recouvre un sens à la fois psychanalytique et optique, saisit le cinéma dans sa

---

[88] Certains de ses articles étudient ainsi *Le mépris* de Godard dans sa relation avec son texte-source d'Alberto Moravia. Voir la deuxième partie de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Le Temps d'une pensée (Du montage à l'esthétique plurielle)*, textes réunis et présentés par Sophie Charlin, Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques Hors Cadre », 2009.

[89] Jeanne-Marie Clerc, *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écriture du visuel et transformation d'une culture*, Berne, Francfort-sur Main, Nancy, New York, Peter Lang, coll. « Littérature comparée », vol. 35, 1984.

[90] Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 167-202.

[91] Véronique Campan, (dir.), *La Projection*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2014 ; Marie Martin, (dir.), *Cinéma, Littérature : Projections*, La Licorne n°116, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

[92] Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, 1979, traduit sous le titre *La Projection du monde: Réflexions sur l'ontologie du cinéma,* Christian Fournier (trad.), Paris, Belin, 1999.

[93] Jean-Louis Déotte (dir.), *Appareils et formes de la sensibilité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétique », 2005 ; *Qu'est-ce qu'un appareil ? Walter Benjamin, Jean-François Lyotard, Jacques Rancière,* Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2007 ; *Le Milieu des appareils,* Actes du colloque de la MSH Paris Nord 2006, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2008.

[94] Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?,* Martin Rueff (trad.), Paris, Payot, coll. « Rivages », 2007.

puissance imaginaire, tout en étant co-extensible à la notion d'*intermédialité*, qu'Adorno amenait en 1967 :

> Dans l'évolution la plus récente, les frontières entre les divers arts se fluidifient et s'interpénètrent, ou pour dire mieux, leurs lignes de démarcation se dissolvent et s'effilochent, leurs limites de disloquent.[95]

Ces diverses références ont contribué à renouveler la critique sur les connexions entre les écrivains et les films[96] et ont donné lieu à des « rétrolectures filmiques »[97], dont la part de subjectivité qu'elles impliquent dans la relation établie entre un texte et un film nous aidera par la suite à situer notre objet d'étude sous l'angle de l'analyse figurative et du spectateur.

Cette première tendance critique, de laquelle l'adaptation semble désormais exclue ou reléguée à la marge, se trouve en contradiction avec le domaine académique anglophone. En effet, on constate au contraire l'essor de la question de l'adaptation dans les sphères académiques de langue anglaise[98]. La masse de publications concernant l'adaptation s'est intensifiée au cours de ces dix dernières années, et tend même à composer un ensemble, les *Adaptation Studies*[99]*,* lesquelles incluent davantage d'objets d'études (bande dessinée, télévision, jeux vidéo…) et au-delà de la seule pratique de la transposition d'un texte littéraire en un film de cinéma.

---

[95] Theodor W. Adorno, « L'art et les arts », *Die Kunst und die Künste,* conférence prononcée à l'Académie des Arts de Berlin le 23 juillet 1966, d'abord publiée dans *Anmerkugen zur Zeit,* n°12, Berlin, 1967, traduction en français publiée pour la première fois dans *Pratiques* 2, Rennes, automne 1996, p.9.

[96] Notamment sur des auteurs comme Tanguy Viel, Nathalie Léger, Alice Ferney, Oliva Rosenthal, Camille Laurens. Voir Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours),* thèse de doctorat, Université Jean Monnet-Saint-Etienne, 2012 ; Marie Martin, « L'écriture et la projection (Pierre Alferi, Christine Montalbetti) », in *Cinéma, Littérature : Projections, op.cit.,* pp.665-673 ; Lorraine Dumenil, « Les dispositifs projectifs d'Henri Michaux », in Véronique Campan (dir.), *La Projection, op.cit.,* pp.221-233 ; Nancy Murzili, « Effets de projection : l'écriture du sujet par les détours du cinéma », in Elissa Bricco (dir.), *Le Bal des arts. Le sujet et l'image : écrire avec l'art,* Quodlibet, collection « Quodlibet Studio - Lettere. Ultracontemporanea », 2015.

[97] Voir par exemple Henri Garric, « Les poches de Molloy : pour une lecture burlesque de la littérature », *Fabula-LhT* n° 2, *Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement)*, décembre 2006, en ligne : http://www.fabula.org/lht/2/garric.html et « Mathilde Labbé, « Ce que le cinéma fait à « Boule de suif » », *Fabula-LhT* n° 2, *Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement*), en ligne : http://www.fabula.org/lht/2/labbe.html

[98] Amérique du Nord, Royaume-Uni, Australie et Nouvelle-Zélande, auxquels il faut rajouter les pays scandinaves.

[99] Qui possède une société savante : The Centre for Adaptations, à DeMontfort University, dirigé par Deborah Cartmell, et qui regroupe des chercheurs de plusieurs pays anglophones, venus de départements d'anglais, d'études théâtrales, études cinématographiques, études médiatiques. URL : http://www.dmu.ac.uk/research/research-faculties-and-institutes/art-design-humanities/adaptations/centre-for-adaptations.aspx Il existe également une *Association of Adaptation Studies.* URL : http://www.adaptation.uk.com/

Cette nouvelle acception disciplinaire du mot révèle ainsi quelque chose de sa plasticité, la souplesse du terme pouvant ainsi lui redonner une richesse heuristique là où elle ne faisait qu'opacifier son sens. Il s'agit, en effet, d'un hiatus latent qui veut que le terme renvoie indistinctement à une pratique instituée, voire institutionnelle, et à un concept. En accolant un substantif disciplinaire au terme d'adaptation, on réalise du même coup une extension du terme, le pluriel du mot en atteste : il repose toujours sur une idée de transfert intermédial, sauf que les supports (texte, film) peuvent être variés, et les directions entre hypotexte/hypertexte, plurivoques. Sur le blog *Adapt,* projet mené par l'université australienne de Tasmanie, une définition très multidisciplinaire des *Adaptation Studies* est ainsi donnée :

> Put simply, adaptation studies is the analysis of a text and its adaptation, whether that 'text' is a novel, film, dance, play, comic strip, musical score, sculpture, video game, etc. The adaptation might be in the same narrative form, but is often in another.[100]

L'inclusion de multiples supports médiatiques, formes artistiques et systèmes d'expression, ainsi que l'étude de l'adaptation sous l'angle des changements de modes d'engagements du public, sont également centraux dans l'essai de Linda Hutcheon[101]. L'adaptation est une pratique qui s'organise dans de multiples directions, saisie sous l'angle du changement de « modes d'engagement » que suscitent les médias : un support textuel, un film et un jeu vidéo sont tirés du même hétérocosme, d'un univers narratif auquel Linda Hutcheon donne le nom cartésien de *res extensa*. Le passage du mode « telling » à celui de « showing » repose sur un certain pragmatisme, même si la référence peircienne intervient pour distinguer les deux :

> Neither performance medium, however, has an easy time transcoding print texts. Telling is not the same as showing. Both stage and screen adaptations must use what C.S. Peirce called indexical and iconic signs —that is, precise people, places, and things— whereas literature uses symbolic and conventional signs (Giddings, Selby and Wensley 1990).[102]

C'est toute la question de la source et de la cible, ou pour le dire de manière plus classique, l'opposition entre l'original et la copie, qui est relativisée par cette

---

[100] Imelda Whelehan, « What is Adaptation studies? », post du blog *Adapt* du 18 février 2012. URL: https://blogs.utas.edu.au/adapt/2012/04/18/what-is-adaptation-studies/

[101] Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation, op.cit.*

[102] *Ibid.,* p.43.

perspective ; un mode d'engagement (« telling », « showing ») pouvant glisser dans un autre par n'importe quel ordre chronologique. Tout mode peut ainsi être le mode premier dans l'ordre des apparitions d'un univers fictionnel donné. Cela peut être le mode interactif (« interacting »), à l'exemple du film *Lego Movie* (Phil Lord, Chris Miller, 2014) tiré de l'univers Lego, ou des nombreux livres pour enfants adaptés de l'univers de la poupée Barbie, ou encore des jeux vidéo *Resident Evil, Tomb Raider* ou *Prince of Persia* portés sur les écrans de cinéma[103]. Cette perspective qui englobe donc un grand nombre d'objets de la culture populaire participe à un des fondements des *Adaptation Studies,* qui s'élèvent contre « l'orthodoxie culturelle » qui a souvent perpétué certaines visions biaisées : des adaptations qui se sont fait passer pour originales, ou des œuvres originales pour des adaptations. Selon Sarah Cardwell, les adaptateurs ont été considérés comme des « auteurs » en raison de l'orthodoxie culturelle :

> Cultural orthodoxy demands that Shakespeare's adaptation be regarded as the "original", and that other, later adaptations of this culturally established original therefore be regarded as adaptations.[104]

Cette approche ne fait que rappeler l'extrême banalité des formes d'adaptation (la majorité des films produits et projetés actuellement sont des adaptations de textes littéraires[105]), lesquelles se conçoivent en termes de marchés de consommation. Il y a fondamentalement un plaisir de l'adaptation, de voir un objet apprécié renouvelé.

---

[103] Paul. W. S. Anderson*, Resident Evil,* 2002; Simon West, *Tomb Raider,* 2001; *Prince of Persia: Sands of Time,* Mike Newell, 2010.

[104] Sarah Cardwell, *Adaptation Revisited,* Manchester University Press, 2002, p.18.

[105] Sur les 2000 films qui ont engrangé le plus de profits de ces vingt dernières années, 51% ne sont pas des scénarios originaux (parmi lesquels 25% sont des adaptations de fictions, 8 % des adaptations de romans graphiques/bandes dessinées, 7% des remakes, le reste se partageant entre adaptations de fictions télévisées, jeux vidéos, évènements réels).
Voir https://stephenfollows.com/how-original-are-hollywood-movies/

Sur les 20 derniers films récompensés par l'Oscar du meilleur film, 61% sont des adaptations. En revanche, avec les lauréats de la Palme d'or ou du Lion d'Or, seuls 20% des films sont des adaptations. Pour ce qui est des sélections au Toronto Film Festival, on arrive à une quasi-égalité.

Un peu en diminution par rapport aux deux décennies précédentes voire avant (les deux-tiers des lauréats de l'Oscar du meilleur film allaient aux films basés sur des livres pendant les années 1980), l'adaptation comme pratique ne s'en porte pas moins bien, d'autant qu'elle a diversifié ses sources et mieux structuré son marché Le récent livre de Simone Murray, *The Adaptation Industry*, analyse en des termes bourdieusiens ce « champ de production culturelle » composé de divers agents (agents littéraires, salons du livre, prix littéraires, éditeurs, scénaristes, producteurs et distributeurs de cinéma).

Voir Simone Murray, *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation,* Londres-New York, Routledge, Volume 32 of Routledge Research in Cultural and Media Studies, 2012.

L'adaptation est aussi un outil pédagogique de l'enseignement, dans lequel cours et séminaires visent soit à enseigner l'écriture de scénarios d'adaptations, soit à transmettre des notions de culture populaire, d'histoire littéraire, de théorie médiatique ou bien à développer des thèmes supra-médiatiques[106]. Une littérature pédagogique s'est ainsi développée pour théoriser l'enseignement académique des adaptations[107].

Ce deuxième modèle anglo-saxon ne provient pas uniquement du constat de l'adaptation généralisée qui règne dans la culture de masse, il repose aussi sur des bases intellectuelles profondes qui sont portées par les instruments disciplinaires et conceptuels déconstructionnistes et/ou post-formalistes. Le binarisme induit par une approche textualiste de l'adaptation — qui a été la forme dominante d'analyses d'adaptations — est mis à mal par une pensée qui se veut non plus dans la relation à sens unique et intransitive de la littérature au cinéma, mais dans le décentrement. Les opérateurs privilégiés de saisie des rapports entre différents médias et médiums sont de l'ordre de l*'inter* (médialité, culturalité), du *trans* (fert), et du *post* (national, *gender*). Or, ceux-ci s'accommodent mal avec une vision unilatérale, orientée en général sur la source, et associée à une focalisation spécifique sur la question fatidique et insoluble de la relation entre deux codes sémiotiques.

---

[106] On peut trouver en ligne de très nombreux *syllabi* de cours universitaires sur l'adaptation, particulièrement aux Etats-Unis et au Royaume-Uni. Le cours donné par William Whittington en 2014 à la University of South California, « Film, Television and Cultural Studies : Adaptation » propose aux étudiants de se familiariser, par le biais de l'étude de l'adaptation avec les champs et concepts de la théorie du récit, le postmodernisme, les études culturelles et l'historiographie : http://web-app.usc.edu/soc/syllabus/20143/18190.pdf
En France, les bulletins officiels concernant l'enseignement de l'image au secondaire insistent toujours sur les rapports comparatifs (« contrepoint », « illustration », « ancrage ») entre image et texte, sur lesquels l'étude de l'image est censée prendre appui. La seule mention du cinéma, pour ce qui est du collège, relève de l'adaptation : « Le professeur fournit aux élèves des outils d'analyse pour l'image animée ; il les fait réfléchir à la problématique de l'adaptation d'une œuvre littéraire pour le cinéma ou la télévision. » Bulletin officiel spécial n° 6 du 28 aout 2008, « Programmes du collège – programmes de l'enseignement du français », p.12. Consultable en ligne : http://media.education.gouv.fr/file/special_6/21/8/programme_francais_general_33218.pdf
Voir également la sitographie sur les relations entre littérature et cinéma réalisée par l'académie de Reims, qui porte essentiellement sur l'adaptation :

http://www.cndp.fr/crdp-reims/index.php?id=1783#c1248468

[107] Par exemple le livre édité par Deborah Cartmell et Imelda Wheelan, *Teaching Adaptations*, Palgrave Macmillan, 2014 ; le blog australien Adapt de l'université de Tasmanie : https://blogs.utas.edu.au/adapt/category/learning-and-teaching/; un symposium sur l'enseignement des adaptations a été organisé les 4 et 5 février 2013 à Hobart, Australie. Notons que dans l'enseignement secondaire (en France, du moins, et surtout selon les textes officiels), l'adaptation a longtemps été l'outil le plus prisé pour conforter la présence du cinéma dans l'enseignement des lettres, intervenant comme caution de qualité et de reconnaissance. Voir l'ouvrage collectif dirigé par Michel Serceau, *L'image et le cinéma dans l'enseignement des Lettres,* actes de l'université d'été- Poitiers des 25 au 28 août 1999, Centre régional de documentation pédagogique de Poitou-Charentes, 1999.

Les *Adaptation Studies* ont ainsi tendance à comprendre l'adaptation comme partie intégrante d'un double paradigme de l'intertextualité :

> Filmic adaptations get caught up in the ongoing whirl of intertextual reference and transformation, of texts generating other texts in an endless process of recycling, transformation, and transmutation, with no clear point of origin. Rather than take an evaluative approach, then, I will focus here on twists and turns of intertextual dialogisus.[108]

En France, il semblerait qu'une radicale séparation se présente entre l'intertextualité, qui concernerait seulement la littérature, et les autres systèmes sémiotiques auxquels il convient de donner d'autres noms et d'élaborer d'autres modèles poéticiens, tels celui de *transfilmicité* proposé par Marc Cerisuelo[109]. Tandis qu'encore une fois, c'est la valeur cumulative et intégrative de l'ensemble qui domine chez les anglo-saxons, le préfixe *inter* et non la *textualité.*

On peut réconcilier ces deux modèles en voyant de quelle manière leurs deux directions différentes — l'exclusion ou l'expansion de l'adaptation— reposent sur un même constat problématique, à savoir l'opacité du terme d'adaptation, pris entre ces pôles conceptuels et pratiques. En outre, pour la question plus particulièrement cinématographique de l'adaptation, c'est souvent à la nature ou à la spécificité du médium que les réflexions en reviennent, notamment sur sa vocation narrative et son rapport au réel. Or, la question de la spécificité du médium filmique réapparaît en force aujourd'hui, par une situation de bouleversements considérables du cinéma. Avec la multiplication des supports d'images mouvantes, qu'est-ce qui continue de définir le cinéma et comment ces perturbations infléchissent-elles la spécificité de l'adaptation cinématographique par rapport à d'autres modes d'adaptation ?

I. Le cinéma en situation d'éclatement : dispersion

Le cinéma est en plein bouleversement : il a, en l'espace de quelques années, fait sa « Révolution numérique »[110]. Si le 35mm semble bel et bien devenu résiduel, la

---

[108] Robert Stam, *Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation,* Oxford, Wiley-Blackwell, 2004, p.5.

[109] Marc Cerisuelo, *Hollywood à l'écran, op.cit.*

[110] Une brève et partielle histoire chronologique de cette « Révolution numérique » :

numérisation (ou *digitalisation*[111]) du cinéma a entrainé son expansion indéniable, par la multiplication de ses supports de visionnage et des écrans. Cela conduit un certain nombre de chercheurs à s'interroger ces dernières années sur « ce qu'il reste du cinéma ». À travers cette question, qui donne son titre à l'essai de Jacques Aumont paru en 2012[112], apparaît la nécessité de savoir ce qui définit à l'heure actuelle le cinéma, bouleversé par les phénomènes de disparition de la pellicule et de multiplication des écrans.

La disparition du celluloïd perturbe la spécificité, jusque-là souvent avancée, du cinéma comme art du montage. Or, il s'agit d'une position presque originelle pour la théorie du film, fondatrice par la prégnance des écrits et de la pratique d'Eisenstein pour qui le film ne se contente pas de montrer, mais dont l'ontologie et la force expressive consistent à sélectionner, découper, puis confronter[113]. Faire du montage la règle première du cinéma revenait à instituer le cinéma comme un *langage,* ce dès les travaux des formalistes russes. Le montage, cet « agencement des cadres »[114], fonde la « cinéstylistique », c'est-à-dire la manière dont le film se construit comme discours, avec une l'alternance de « ciné-phrases » ou « ciné-périodes » (qui correspondraient aux plans et aux séquences), qui tend ontologiquement vers la narrativité et se pose comme art

---

2001 : les deux premiers films sont tournés entièrement en numérique, *Once Upon a Time in Mexico* de Robert Rodriguez et *Vidocq* de Pitof. Années 2000 : se développe à grande échelle l'usage des caméras Red One et Alexa, ainsi que Red Epic (*Exodus, The Great Gatsby, Prometheus, The Hobbit…)* qui changent considérablement le type de prises de vues opérées avec une résolution inédite. 2009 : le réseau de salles AMC conclut un accord de $315 millions avec Sony pour remplacer progressivement tous ses projecteurs par des projecteurs numériques 4K. 2010 : environ 42% des écrans de cinéma aux Etats-Unis sont numériques (28% en Europe, seulement 18% en France, laquelle a pris du retard à cause du refus initial du réseau UGC de numériser ses salles, retard rattrapé plus tard). 2011 : la une des *Cahiers du cinéma* n°672 de novembre 2011 : « Adieu 35 : la Révolution numérique est terminée » et celle de *Positif* n°603 de mai 2011 : « Cinéma et numérique : une révolution ? » 2015 : on estime que la quasi-totalité des écrans de cinéma dans le monde sont aujourd'hui numériques.

[111] Dans leur essai paru en 2012, André Gaudrault et Philippe Marion font le choix sémantique de distinguer la numérisation, qui désignerait plutôt une action ponctuelle (celle de numériser un film), de la digitalisation, qui embrasse un processus courant sur le long terme (la « digitalisation généralisée du cinéma). Nous reprenons cette mise au point lexicale, et nous nous référons ainsi plus tard à la « numérisation » du film de Has, *La Clepsydre,* alors que nous évoquerons la « digitalisation » des arts, sans toutefois nous priver d'utiliser l'expression de l'« ère numérique », car il s'agit d'un terme abondamment présent dans les discours contemporains. Ce que font également les deux auteurs dans le sous-titre même de leur essai. Voir André Gaudrault et Philippe Marion, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique,* Paris, Armand Colin, 2013.

[112] Jaqcues Aumont, *Que reste-t-il du cinéma* ?, Paris, Vrin, 2012.

[113] S.M. Eisenstein, *Le mouvement de l'art,* texte de 1924 établi par François Albera et Naoum Kleiman, préface de Barthélémy Amengal, Paris, Éditions du Cerf, coll. « septième art », 1986.

[114] Boris Eichenbaum, « Problèmes de ciné-stylistique », in François Albera (dir), *Les formalistes russes et le cinéma, Poétique du film,* Paris, Nathan, 1996, p.50.

(pour Boris Eichenbaum, il s'agit bien d'une stylistique et non d'une grammaire). Les formalistes russes instaurent ainsi une dyade conceptuelle de la photogénie et du montage[115], indissociables l'une de l'autre, car la deuxième sert à distinguer le cinéma de la photographie. Cette double nature est ainsi résumée dès l'introduction de l'essai de Siegfried Kracauer, *Theory of Film : the Redemption of Physical Reality* : le médium possède deux propriétés fondamentales — la fonction « révélatrice » du réel, comme la photographie — et la propriété technique, celle du montage, « la plus générale et la plus irremplaçable[116] ».

Photogénie et montage sous-tendent presque toute réflexion sur le cinéma ressurgissant dans les années 1960 et 1970 : des discussions autour de l'« impression de réalité » chez Jean-Louis Baudry et Christian Metz[117] à la sémiologie barthésienne sur les niveaux dénotatif et connotatif, qui poursuivent les distinctions entre langage verbal et langage cinématographique chez les formalistes russes, en passant par Pier Paolo Pasolini, faisant du cinéma le « langage écrit de la réalité »[118]. Avec des positions différentes, des nuances, des évolutions, ces discussions sur l'impression de réalité et sur le montage servent en tous les cas de base à toute discussion sur l'appareil cinématographique. Christian Metz, par exemple, affirme la nature du cinéma comme « langage » *par-delà tout effet de montage*[119], sans balayer cette double faculté d'imprimer la pellicule et de reposer sur un défilement de 24 images par seconde comme fondatrice de l'expérience cinématographique, mais en la posant comme contingente.

---

[115] Voir par exemple l'article d'Adrian Piotrkovski, « Vers une théorie des ciné-genres » trad. du russe par Valerie Posener, in François Albera (dir), *Les formalistes russes et le cinéma, Poétique du film, op.cit.,* pp.143-162.

[116] Siegfried Kracauer*, Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Princeton University Press, 1960, p.25. Nous traduisons.

[117] Jean-Louis Baudry, « Le dispositif », *Communications* n° 23, 1975, pp.56-72.

Christian Metz, « A propos de l'impression de réalité au cinéma », in *Essais sur la signification au cinéma I*, Paris, Klincksieck, 1971, pp.13-24.

[118] Pasolini reprend aussi un certain nombre d'idées quant au cinéma comme stylistique (et non grammaire), par la force du montage, qui découpe le réel et fait du cinéma le langage écrit de la réalité. Pier Paolo Pasolini, *L'Expérience hérétique : Langue et cinéma,* trad. Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot, 1976.

[119] Et ceci car « passer d'une image à deux images, c'est passer de l'image au langage », Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma I, op.cit.,* p.53.

Cependant, malgré la persistance de cette réflexion sur la « mort » du cinéma depuis plusieurs décennies, il n'en demeure pas moins que le numérique entraîne des changement réels et profonds sur la création et la réception des films. Du côté de la réception, les médias s'identifient désormais par une multitude de supports, redéfinissant leurs fonctions à mesure qu'ils changent de taille. Comme le souligne Francesco Casetti, la théorie des médias a eu tendance, avec Marshall McLuhan et Friedrich Kittler, à définir un médium, ainsi que l'expérience du spectateur que celui-ci implique, par son matériau de base[120]. Or, du côté de la création, on peut se demander si plus rien, hormis le nombre de pixels, ne distingue un téléphone portable très performant d'une caméra Alexa ou Red One, utilisée par de nombreux chefs opérateurs, ce qu'il advient de ce « cinéma éclaté »[121] ? Comme Walter Benjamin concevait sous le nom de perte d'*aura* la nouvelle indifférenciation entre auteurs et lecteurs permise par le développement de la presse, on peut penser l'éclatement du cinéma, et potentiellement, ce qu'il advient de pratiques comme l'adaptation, sous cet angle de perte.

L'expansion et la dispersion concernent dès lors aussi bien les rapports entre texte et image mouvante, dont le cinéma n'a plus le monopole. Une multitude de pratiques intermédiales fait coexister textes et films par le biais de dispositif variés. La vidéo à la demande et l'industrialisation du marché de l'adaptation rendent en outre les mises en films de livres quasi simultanées de la sortie des premiers, les phénomènes de *fan fiction* brouillent la différence entre adaptation et novellisation, plaçant l'adaptation dans le faisceau plus large de ce que Richard Saint-Gelais appelle la « transfictionnalité »[122]**.** Les figures de la multiplicité apparaissent comme un prisme évident pour saisir l'abondance de préquelles, séquelles et remakes dans le cinéma de masse, largement un cinéma du dérivé, de la fiction seconde. L'adaptation semble ainsi se dissoudre dans cet ensemble général de reprises.

---

[120] Francesco Casetti, *The Lumière Galaxy, op.cit.,* p. 5.

[121] André Gaudrault et Philippe Marion, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique,* Paris, Armand Colin, 2013, p.15.

[122] Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux,* Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2011.

L'exemple concret du néo-victorianisme devrait nous permettre de prendre la mesure de la dimension sérielle de l'adaptation actuelle, de son inscription dans une double tendance à l'éclatement des médias et à l'expansion des fictions.

II. Néo-victorianisme et panfictionnisme : expansion

Le roman victorien constitue, quasiment dès la naissance du cinéma, l'objet d'innombrables adaptations au cinéma[123], Sergueï Eisenstein faisant même de Charles Dickens un écrivain *pré-cinématographique.* Un phénomène voisin ou dérivé coexiste avec ce corpus intertextuel, celui du *néo-victorianisme*. S'il est difficile d'établir précisément une distinction entre victorianisme et néo-victorianisme, on peut néanmoins avancer une ligne de démarcation entre, d'un côté, des fictions qui adaptent assez fidèlement une œuvre canonique de l'ère victorienne, et de l'autre côté, un mouvement qui recherche la création de variations originales autour d'un univers qui *ressemble* à la période historique victorienne. Le néo-victorianisme est à la fois différent et contenu dans le victorianisme, émergeant par quelques traits saillants : une tendance à l'expansion temporelle, à l'hybridité générique et à l'anachronisme historique. Il s'agit d'un mouvement qui amalgame des éléments de l'ère victorienne (1850-1890) avec des éléments de l'ère édouardienne (1890-1910). Le néo-victorianisme se retrouve essentiellement dans des romans contemporains[124], lesquels ont pu faire l'objet d'adaptations[125], dans des films à scénario original comme *The Piano* (Jane Campion, 1993), *The Governess* (Sandra Goldbacher, 1988) et beaucoup de séries (*Downton Abbey, Whitechapel, Mr Selfridge, Ripper Street*[126]), mais aussi dans la création d'objets[127],

---

[123] *Oliver Twist* est adapté dès 1909 en une série de tableaux de dix minutes, en 1926 ont déjà été réalisées au total dix adaptations de *Jane Eyre* (la première en 1910).

[124] Parmi les plus connus: John Fowles, *The French Lieutenant's Woman,* Back Bay Books, 1969; A.S.Byatt, *Possession,* Chatto & Windus, 2002; Will Self, *Dorian, An Imitation,* Viking Press, 2002; Sarah Waters, *Fingersmith,* Virago Press, *2002;* Valerie Martin, *Mary Reilly,* Doubleday, 1990; James Wilson, *The Dark Clue*, Grove/Atlantic, 2007; Charles Frazier, *Cold Mountain,* Grove/Atlantic, 2007.

[125] *The French Lieutenant's Woman* de John Fowles est adapté au cinéma par Karel Reisz en 1981, les romans de Sarah Waters, *Tipping the Velvet, Fingersmith,* et *Affinity* sont transformées en séries, de même qu'*Arthur and George* de Julian Barnes devenu une mini-série, produit et diffusé par la BBC.

[126] Et aussi *The Paradise, Penny Dreadful, Fingersmith, Sherlock, Jekyll, Sense and Sensibility.*

rassemblements, créations de costumes, design, spectacles[128], toute une culture *vintage* que l'on retrouve dans une nébuleuse de mouvements, de sites web, de groupes et clubs manifestant une certaine vision des interactions sociales et un art de vivre ; tout ce que l'on désigne par le terme *fandom*[129].

Certaines adaptations de romans victoriens relèvent davantage du néo-victorianisme que du victorianisme, par une certaine attitude envers la pratique d'adaptation, consciente de référer à des fictions déjà largement exploitées, et en franchissant souvent le pas de la « fiction transfuge », selon le titre de l'essai de Richard Saint-Gelais sur la transfictionnalité, définie comme « le phénomène dans lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable, ou partage d'un même univers fictionnel. »[130]

Ce sont donc typiquement des logiques d'« extrapolation » et d'« expansion »[131] qui dominent dans la relation de tranfictionnalité: le corpus *apocryphe* de Sherlock Holmes emprunte à Conan Doyle son personnage principal, ainsi que plusieurs éléments originaux (Londres, Watson, parfois d'autres personnages comme Moriarty, et bien sûr le redoutable esprit de déduction du héros) pour prolonger ses aventures, en inventer de nouvelles[132], ou en faire une biographie fictive[133], faisant de Holmes la « figure parfaite

---

[127] Par exemple des téléphones sans fil qui ressemblent aux vieux combinés, ou des lecteurs CD qui ont l'air de vieux postes radio.

[128] Par exemple le cirque *Carnival Diablo.*

[129] Voir des marques de vêtements comme *Gentleman's Emporium* qui fabrique et commercialise des vêtements de style Régence/romantique, victorienne, édouardienne, mais aussi *steampunk* et « Old West ».

[130] Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges, op.cit.,* p. 7.

[131] *Ibid.,* p. 35.

[132] Il existe des centaines de pastiches de Sherlock Holmes. Nous n'en donnons ici que quelques exemples particulièrement intéressants : *Ten Years Beyond Baker Street* de Cay Van Ash poursuit les aventures de Holmes dix ans après la fin des aventures du Canon de Doyle. *The Case of the Philosophers' Ring*, de Randall Collins (1978) se passe à Cambridge, dans lequel Holmes rencontre, entre autres, Bertrand Russell et Virginia Woolf. Le roman *The Last Sherlock Holmes Story* de Michael Dibdin (1979) élucide de nouveau les meurtres de Jack l'Eventreur, qu'il soupçonne être le fait de Moriarty. La nouvelle « The Adventure of the Laughing Jarvey » de Stephen Fry raconte la recherche par Watson et Holmes d'un manuscrit célèbre écrit par un auteur victorien.

[133] William Stuart Baring-Gould, *Sherlock Holmes of Baker Street: A Life of the World's First Consulting Detective,* Random House Value Publishing, Sixième édition, 1995.

d'une *fiction généralisée* et d'un jeu de réécriture qui sont exemplaires des esthétiques et des pratiques littéraires de ce siècle ».[134] La transfictionnalité se distingue donc de l'hypertextualité de Gérard Genette en ce qu'elle est moins une relation d'imitation que de migration[135].

Souvent, la transfictionnalité néo-victorienne, sans réduire les personnages ou les récits à des prétextes, ne masque qu'à peine un désir « diffus, celui par exemple de retrouver l'atmosphère' du Londres victorien »[136]. Un certain nombre de créations néo-victoriennes sont ainsi situées temporellement dans le monde d'aujourd'hui, tout en signalant le pont qu'elles traversent fréquemment vers la fin du XIXème siècle. Les séries de la BBC *Sherlock* (Steven Moffat et Mark Gatiss, 2010) et *Jekyll* (Steven Moffat, 2015), ou les productions Netflix *Whitechapel* et *Ripper Street* sont transposées dans le monde contemporain avec ses nouvelles technologies, le Londres moderne des caméras de surveillance et du métro, des personnages qui utilisent les téléphones portables et les réseaux sociaux. De nombreux éléments de l'ère victorienne sont tout de même conservés, essentiellement autour de l'urbanité londonienne, oscillant entre représentation de sa modernité et, en même temps, jouant de son passé victorien[137].

Ce pont prend ainsi souvent la forme de l'imitation à l'intérieur même de la diégèse : la série *Whitechapel* se déroule bien dans le XXIème siècle, un tueur en série reproduit et copie à l'identique les meurtres de Jack l'Eventreur. Ce sont aussi de nombreux films dits *afterlives* que l'on retrouve dans le néo-victorianisme, c'est-à-dire des scénarios originaux construits autour des écrivains victoriens, non pas des *biopics* au sens strict, car mêlant fiction et réalité biographique. On peut citer ici The *Hours* qui opère des allers-retours entre la vie d'une femme des années 2000 et celle de Virginia Woolf, ou le roman de Julian Barnes, *Arthur and George*, qui fait le récit d'une amitié entre un personnage fictif (George) et un personnage réel, Arthur Conan Doyle.

---

[134] Denis Mellier, « Introduction », in Denis Mellier (dir.), *Sherlock Holmes et le signe de la fiction,* Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions, 1999, p. 15.
[135] Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges, op.cit.,* pp. 10-11.
[136] *Ibid.,* p.20-21.
[137] Ainsi, un épisode de la série *Sherlock*, « The Abominable Bride » (*Chrismas' Special*, 2015) revient au XIXème siècle.

Le néo-victorianisme aurait donc pour distinction la plus importante avec le victorianisme de proposer une interrogation sur la place que cette période occupe aujourd'hui. Ce faisant, il repousse volontiers ses frontières temporelles jusqu'à inclure les premiers romans de Jane Austen et certaines œuvres de l'entre-deux guerres mondiales, d'Evelyn Waugh à E.M. Forster. La *Victoriana* tend ici à s'amalgamer avec tout le XIXème siècle, du romantisme de la Régence au capitalisme industriel de la Belle Époque, voire à inclure la première guerre mondiale, dans l'idée très générale d'un magma temporel précédant les bouleversements culturels et sociétaux dans lesquels serait identifié le contemporain : avant la libération de la femme, avant la fin de l'Empire britannique, avant la perte de la domination culturelle, politique et économique de Londres sur le monde.

Cet « avant » vient avec la possibilité d'une survivance néo-victorienne, que les mouvances *steampunk* activent constamment, dans ce qu'on pourrait entrevoir comme le sous-genre néo-victorien le plus extrême, à bien des égards. Uchronie d'un XIXème siècle alternatif dominé par la vapeur, le *steampunk* est une mouvance « rétrofuturiste », qui fait persister l'époque victorienne et ses machines dans la contemporanéité des écrans et des nouvelles technologies, en posant le rapport de l'homme à la machine comme fondamental par un héritage des œuvres de Mary Shelley, Jules Verne et H.G. Welles. Le *steampunk* revisite les récits des personnages connus du victorianisme dans les romans[138], romans graphiques et bande dessinée[139], films[140], en les faisant volontiers se rencontrer (Phileas Fogg côtoie Sherlock Holmes). Aux abords du *steampunk* et d'un autre sous-genre voisin, le *Gaslamp Fantasy*[141], la série *Penny Dreadful* met en scène les

---

[138] Les fondateurs du genre sont les romans *Morlock Night* (1979) et *Machines infernales* (1987) de K.W. Jeter, *Les voies d'Anubus* de Tim Powers (1983), *Homunculus* (1986) et *Le Temps fugitif* (1992) de James Blaylock. Le texte *steampunk* le plus connu est *La Machine à différences* de William Gibson et Bruce Sterling (1990).

[139] Voir notamment les célèbres bandes dessinées d'Alan Moore, *La ligue des gentlemen extraordinaires,* ou *V for Vendetta ;* également les romans graphiques *Van Helsing, Ignition City, Grandville.*

[140] *La cité des enfants perdus* de Jean-Pierre Jeunet (1993), *Van Helsing* de Stephen Sommers (2003), *Hugo Cabret* de Martin Scorsese (2011).

[141] *Gaslamp Fantasy*, se disant aussi parfois *Gaslight Fantasy* (fantaisie du réverbère), est un sous-genre (parfois contesté) de ce néo-victorianisme, qui amalgame des éléments du roman gothique de la fin du XVIIIème et début XIXème (Matthew Gregory Lewis, Ann Radcliffe, Walpole, donc bien avant le règne de Victoria, plutôt sous la Régence) avec d'autres venus de l'enquête policière de l'époque victorienne, sur le mode de l'abduction de Dupin ou de Sherlock Holmes. Le terme est d'abord employé par Kaja Foglio à propos de ses propres webcomics afin de se

personnages emblématiques du néo-victorianisme ; Frankenstein, Jekyll et Hyde ainsi que Jack l'Éventreur, quatuor imaginaire d'un fantastique re-situé géographiquement et temporellement, alors que ces créatures avaient été détachées de ces ancrages pour incarner les figures de l'effroi par excellence dans un grand nombre de fictions audiovisuelles. Dès le cinéma expressionniste allemand, on retrouve ces personnages emblématiques sous forme de figures du corps contrarié (dédoublé, monstrueux, figé), tel dans *Le cabinet des figures de cire* de Paul Leni (*Das Wachsfigurenkabinett,* 1924). Dans ce film, le protagoniste, poète de son état, est sollicité par un inquiétant forain pour écrire des récits autour de ses figures de cire : Haroun al Rachid, Jack l'Eventreur, Ivan le terrible dont les bras ont été cassés. Il s'agit bien d'un processus autoréflexif de tout un pan de l'imaginaire collectif fantastique qui connaît davantage ces personnages que leur récit d'origine.

Le néo-victorianisme pourrait être ainsi perçu : par cette métaphore expressionniste d'un geste qui consiste à recréer des récits (affects, conflits, situations narratives) autour de ces figures, par le biais de fictions qui re- « psychologisent » le mythe, de préquelles (récits quasi étiologiques, chargés d'expliquer la naissance du mythe[142]), de séquelles (récits chargés de raconter ce qui s'est passé ensuite), ou encore de récits des personnages secondaires. *Mary Reilly,* roman de Valerie Martin (adapté au

---

distinguer du *steampunk.* La *Gaslamp fantasy* est, selon elle, un mélange d'histoire alternative et de « science folle » (« mad science ») victorianesque.
Ce sous-genre est en France tourné vers la période du Second Empire et de la Troisième République, les héros vont ainsi se promener dans des univers Art Déco, mais comme dans le Londres victorien, ils font leurs enquêtes à la lueur des réverbères, en utilisant volontiers le train à vapeur, le télégraphe, le daguerréotype et la photographie. Les personnages de référence sont Jack l'Eventreur, Frankenstein, Raspoutine ; les phénomènes du spiritisme et des sectes sont fréquemment au cœur de la Gaslamp, l'égyptologie est aussi très régulièrement abordée. Au cinéma, les exemples les plus connus sont *Sleepy Hollow* (1999, de Tim Burton), *Stardust* (2007, de Matthew Vaugh) certains films produits par les studios Hammer (notamment certains avec Peter Crushing et Christopher Lee autour de Dracula et Frankenstein). En littérature, c'est essentiellement autour de l'anthologie en trois volumes des *Gaslight Series* (*Gaslight Grimoire, Gaslight Grotesque* et *Gaslight Arcanum*) qu'on se réfèrera, contenant essentiellement des histoires qui font se rencontrer Sherlock Holmes avec des éléments horrifiques et fantastiques. Dans le domaine français, citons *La Dernière Enquête du Chevalier Dupin* de Fabrice Bourland (2009). Dans ce roman, le Dupin d'Edgar Poe enquête sur la mort de Gérard de Nerval.

[142] Le récent *Dr Frankenstein,* de Paul McGugan (2015), vient après une longue série de films qui se revendiquent (dans les affiches, bandes-annonces et discours de promotion) comme narrant « les origines » du mythe, alors que l'histoire de Mary Shelley est déjà, en réalité, l'histoire du dr Frankenstein et non pas de la créature.

cinéma par Stephen Frears[143]), racontant l'histoire de Jekyll et Hyde par le point de vue du journal d'une jeune domestique, et qui apporte une perspective presque clinique sur un récit emblématique qui n'a eu de cesse de provoquer des développements psychanalytiques. Le néo-victorianisme s'insinue dans les interstices laissés par les romans victoriens, il donne une voix aux personnages restés silencieux ou marginaux :

> […] through often self-reflexive and metafictional engagement with the processes of accessing history, neo-Victorianism asks questions concerning the fictionalization of the past and its situatedness vis-à-vis the present. In neo-victorian fiction this allows authors to construct images of the period that are often created out of the silences and omissions of the Victorian text and out of pieced-together fragments.[144]

Ce faisant, le néo-victorianisme se dote d'une fonction de ré-ancrage spatio-temporel, même si cet univers a étendu ses limites fictionnelles, dans l'interrogation d'une urbanité bipolaire[145], présente et passée. Remakes, reprises, *afterlives* d'écrivains victoriens, voire d'artistes victoriens[146], créations originales influencées par un certain nombre de traits esthétiques : l'adaptation, ici, ne peut que se comprendre comme prenant part à un phénomène bien plus large, qui l'excède et la dépasse. Étudier l'adaptation de Conan Doyle avec la série de films des *Sherlock* de Guy Ritchie comme un binôme (un texte-un film), ne peut que révéler de manière partielle et lacunaire les enjeux qui interviennent dans les éléments de reprise d'une série qui arrive à la suite d'un corpus holmésien colossal. C'est également vrai de Frankenstein ou de Jekyll et Hyde, des personnages qui transcendent leurs œuvres originales et qui possèdent leurs propres corpus.

A ce titre, la *Victoriana* (l'addition du victorianisme et du néo-victorianisme) apparaît comme une dénomination-parapluie, qui couvre l'existence de gigantesques séries et corpus d'adaptations et de variations : tels des corpus construits sur des héros

---

[143] Valerie Martin, *Mary Reilly,* Londres, Doubleday, 1990; Stephen Frears, *Mary Reilly,* Royaume-Uni - Etats-Unis, 1996.

[144] Iris Kleinecke-Bates, *Victorians on Screen: the 19th Century on British Television 1994-2005*, Palgrave-Macmillan, 2014, chapitre 1, «Conflicting Attitudes ».

[145] L'urbanité est au cœur de certaines études sur le néo-victorianisme. Voir Marie-Luise Kohlke et Christian Gutleben (dir.), *Neo Victorian Cities : Reassessing Urban Politics and Poetics*, Brill-Rodopi, 2015.

[146] Par exemple le roman *The Dark Clue,* de James Wilson, qui convoque les deux personnages du roman de Wilkie Collin, *The Woman in White,* et les fait enquêter sur la mort du peintre Turner, parfait exemple d'un néo-victorianisme qui abolit la distinction entre fiction et réel, se réapproprie des personnages, fait référence à la littérature mais également à la peinture. James Wilson, *The Dark Clue*, Faber & Faber, 2014.

(Sherlock Holmes, Frankenstein, Jekyll et Hyde) ou des corpus d'écrivains (Charles Dickens, Virginia Woolf). On pourrait même distinguer des corpus liés à des fêtes de l'année: à un gothique néo-victorien *glam rock* qui règne pendant Halloween[147], répond son pendant de Noël, le roman néo-victorien « familial », sous-genre qui convoque plus largement un univers fictionnel de l'intérieur bourgeois[148], des relations familiales archétypales telles qu'on peut les penser dans les ères victorienne et édouardienne (souvent en référence à Dickens), en se passant même parfois d'y faire référence directement, mais en « exploitant la connaissance que les lecteurs ont de cette période »[149]. Au sein même de chaque ensemble, on retrouve aussi bien des adaptations que des remakes, des ré- appropriations, des *afterlives*, des novellisations[150]. En ce sens, penser l'adaptation à la manière de Linda Hutcheon, comme un terme qui recouvre un certain nombre de reprises intermédiales faisant varier les modes d'engagements, ou comme Robert Stam, sous la bannière d'une intertextualité très intégrative, est devenu une évidence au regard de l'attrait exercé par un certain nombre de corpus, de mouvances et de phénomènes culturels contemporains.

Ceci ne fait que rappeler que, d'une manière générale, les rapports que le cinéma des premiers temps a entretenus avec la littérature se sont faits dans diverses directions et pas seulement dans celles de l'influence ou de l'adaptation : le film à épisodes le montre, lui qui a beaucoup contribué au développement du cinéma comme art narratif[151] . Né

---

[147] Lequel est porté par la comédie musicale culte *The Rocky Horror Picture Show,* de Jim Sharman, Etats-Unis, 1975.
[148] Par exemple le roman *Fingersmith* de Sarah Waters, Virago, 2002.

[149] Charles Palliser, « Top 10 neo-victorian novels », article paru dans *The Guardian* le 20 décembre 2014, en ligne: https://www.theguardian.com/books/2014/dec/10/top-10-neo-victorian-novels-charles-palliser-fingersmith-cold-mountain « Here are 10 of the best exercises in the "neo-Victorian" genre which, to varying degrees, don't merely use the 19th-century setting but exploit readers' knowledge of the fiction of that period. » Nous traduisons.

[150] Il nous est impossible de décrire ici tout ce qui se rattache au néo-victorianisme, qui embrasse des domaines aussi variés que l'urbanisme, la parodie, le gothique…Nous donnons ici quelques références critiques : John Kucich et Dianne F. Sadoff (dir), *Victorian Afterlife: Postmodern Culture Rewrites the Nineteenth Century*, University of Minnesota Press, 2000; Cora Kaplan, *Victoriana: Histories, Fictions, Criticism,* Columbia University Press, 2007; Kate Mitchell, *History and Cultural Memory in Neo Victorian Fiction: Victorian Afterlives*, Houdmills, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010; Ann Heilmann et Mark Llewellyn, *Neo-Victorianism : the Victorians in the twenty-first century,* 1999-2009, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010; Elizabeth Ho, *Neo Victorianism and the Memory of Empire,* London-New York, Continuum, 2012; Böhm-Schnitker et Susanne Gruss, (dir.), *Neo Victorian Culture and Literature: Imersions and Revisitations*, Londres, Routledge, 2014.

[151] Pour Jean Mitry, le film à épisodes a apporté au cinéma ce qu'il n'avait pas, « le sens du narratif ». Jean Mitry, *Histoire du cinéma, Art et industrie, t. 2 (1915-1925),* Paris, Éditions Universitaires, « Encyclopédie universitaire », 1969, p.15.

dans les années 1910, le film à épisodes est une formule, qu'inaugure en France la sortie des *Mystères de New York* en 1916, « calquée sur la technique du feuilleton »[152] par la parution des épisodes dans la presse de manière simultanée à la sortie souvent hebdomadaire du film. Or, comme le révèle l'étude de Christophe Trebuil[153] sur cette époque fondatrice du cinéma des premiers temps, la simultanéité de la publication du récit dans la presse avec la sortie du film en salles fait qu'il était parfois difficile de savoir quel support était l'adaptation de l'autre[154].

Cette confusion entre novellisation et adaptation se retrouve aujourd'hui dans certaines pratiques analogues qui brouillent la distinction entre hypotexte et hypertexte. Un film français de 2004, plutôt confidentiel, *Les revenants* (Robin Campillo) est devenu une série grand public produite par Canal + en 2011 et diffusée l'année d'après, objet ensuite d'un remake aux Etats-Unis en 2014 (*The Returned*). Un livre du même titre est paru en 2015, premier tome d'une collection de romans inspirés par la série écrite par le romancier nord-irlandais Patrick Seth. C'est donc toute une logique de sérialisation et de déclinaison qui semble dominer la culture populaire contemporaine, à laquelle les relations entre texte et images mobiles souscrivent également. Les séries penchent davantage du côté de la novellisation (largement rangée dans les catégories de la littérature de jeunesse et de la paralittérature, quoique certaines expérimentations plus audacieuses ont également vu le jour[155]) et du remake que de l'adaptation. La collection éditoriale « Séries TV/Cinéma/Jeunes Adultes » chez « J'ai Lu » contient à la fois des

---

[152] François Albera et Jean Gigli (dir.), « Serials et films à époques », *Dictionnaire du cinéma français des années 1920*, *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* n°33, 2001, en ligne: http://1895.revues.org/102

[153] Christophe Trebuil, *Un cinéma aux mille visages : le film à épisodes en France 1915-1932,* Paris, AFRHC, 2012.

[154] Comme ces propos de l'actrice Yvette Andréor à propos de *Judex* de Louis Feuillade, tendent à le montrer : « Tandis que le film passait dans les salles, un grand journal publiait le feuilleton correspondant écrit par Feuillade et Arthur Bernède. Je me suis toujours demandée si le feuilleton s'inspirait du tournage, ou le tournage du feuilleton […] Ce dont je me souviens, c'est qu'un matin, furieux contre Bernède, Feuillade lui a crié devant nous : 'Et puis ! je ne te dirai pas comment ça va finir, tu ne pourras pas l'écrire dans ton canard ! » Propos recueillis par Francis Lacassin en 1961, cités par Christophe Trebuil*, Un cinéma aux mille visages, op.cit.,* p.67.

[155] Les livres inspirés de la série *Buffy contre les vampires* ont été édités dans des collections pour adolescents (de même qu'un grand nombre de séries de jeunesse, de *Titeuf* à *Chair de poule*). Issu de la même série très populaire, un projet expérimental, entre autofiction et livre-jeu, a été réalisé par la romancière et artiste performeuse Chloé Delaume, *La nuit je suis Buffy Summers,* en 2007.

novellisations de séries, mais aussi des *blockbusters* (*Alien, Abyss, Gladiator)* et des romans qui ont fait l'objet d'adaptations (*Dracula* de Bram Stoker, *Le Bossu* de Féval)[156].

Cette indistinction entre les pratiques, dans la perspective éditoriale, tend à indiquer un certain brouillage entre l'original et l'œuvre seconde, porosité qui rappelle encore les films à épisodes des années 1910-1920. Si leur production reposait en grande partie sur la novellisation[157], leurs récits puisaient également volontiers dans la littérature nationale, se livrant à l'adaptation de manière presque inconsciente, tant la triade Hugo, Dumas et Verne faisait partie d'une culture partagée qui transcendait les barrières sociales. Plasticité des modes d'immersion, culture « du déjà vu » pour reprendre les termes d'Anne-Marie Thiesse[158], redondance, supports multiples pour un même récit, effacement de l'auteur, seraient ainsi les caractéristiques d'une culture populaire de grande diffusion. Cependant, l'hétérogénéité des œuvres néo-victoriennes montre que le geste des reprises suppose un décloisonnement entre cultures savante et populaire : ne serait-ce que par la présence d'œuvres plus expérimentales sur le plan de la forme romanesque, telles que *The Observations* de Jane Harris*,* ou *Florence and Giles* de John Harding[159].

Le chapitre de l'essai de Linda Hutcheon, intitulé « *What? (forms) »*[160] pose bien le problème tel qu'il émerge de cette exposition d'un ensemble très hétérogène. Le constat de ses étirements temporels, génériques, ainsi que celui de la variété des pratiques de reprise et l'expansion des supports de ces récits invite à se demander ce qui, dans ces divers éléments, « migre » aussi facilement d'une histoire à une autre, d'un support à un

---

[156] Raphaëlle Moine, « Cinéma, genre et novellisation dans l'espace éditorial français contemporain », in *La novellisation : du film au roman,* dir. Jan Baetens et Marc Lits, Leuven University Press, 2004, p.85. Sur la novellisation, voire Jan Baetens, « La novellisation, un genre contaminé », *Poétique* n° 138, 2004, pp. 135-151, et *La Novellisation : du film au roman, op.cit.*

[157] Il s'agit même d'un « Age d'or » de la novellisation dans le cinéma français selon Jan Baetens. « La novellisation contemporaine en langue française », *Fabula-LhT* n° 2, « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », décembre 2006, en ligne : http://www.fabula.org/lht/2/baetens.html

[158] Voir l'essai d'Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

[159] Le roman de Jane Harris, dont l'action se situe en Ecosse, repose sur un journal trouvé, et celui de John Harding reprend les motifs de l'indétermination gothique de Henry James dans *Le tour d'écrou.* Jane Harris, *The Observations,* Londres, Faber and Faber, 2006; John Harding, *Florence and Giles,* Londres, HarperCollins, 2010.

[160] Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation, op.cit.,* pp.33-77.

autre. S'il est possible de varier à ce point les « modes d'engagement » pour un univers fictionnel commun, est-il bien toujours question de récit dans le néo-victorianisme? Les franchises commerciales, la notion de transficitionnalité n'assujettissent-elles pas totalement le récit à un « produit », devenu premier dans cette logique ? Ce mouvement de renversement ne force-t-il pas une manière de rabattre la notion de *fiction* sur celle de *récit ?* Enfin, *la perméabilité* entre fiction et réel n'en est-elle pas devenue totale, notamment par les modes d'engagement interactifs que le néo-victorianisme, particulièrement, semble engendrer ?

Notre étude sur l'actualité du concept d'adaptation ne peut ainsi faire l'économie d'une interrogation théorique sur ce que l'exemple néo-victorien a montré : les différences entre récit et fiction, la tendance culturelle au « panfictionnisme » et au problème de la référentialité. En effet, si *tout devient fiction*, ou si, au contraire, la différence radicale entre fiction et factuel est abolie, quelles perturbations cela implique pour la notion d'adaptation ?

II. 1. Panfictionnisme et *« storyworld »*

Dans un ouvrage qui fait suite à son *Narrative Across Media*[161], Marie-Laure Ryan délaisse le terme de *narrative* au profit de celui de *storyworld* :

> The replacement of 'narrative' with 'storyworld' acknowledges the emergences of the concept of 'world' not only in narratology but also on the broader cultural scene. Nowadays we have not only multimodal representations of storyworlds that combine various types of signs and virtual online worlds that wait to be filled with stories by their player citizens but also serial storyworlds that are deployed simultaneously across multiple media platforms, resulting in a media landscape in which creators and fans alike constantly expand, revise and even parody them.[162]

Ce terme de *storyworld,* notion que l'on pourrait sans doute relier à la tradition logique des mondes possibles, incarnée en études littéraires par Thomas Pavel et Lubomír

[161] Marie-Laure Ryan (dir.), *Narrative Across Media. The Language of Storytelling,* University of Nebraska Press, 2004.

[162] Marie-Laure Ryan et Jan-Noël Thon, *Storyworlds across Media*, University of Nebraska Press, 2014, p.1.

Doležel[163], ainsi qu'à la notion de « feintise ludique partagée » de Jean-Marie Schaeffer et qui se retrouve, formulée autrement, dans les travaux de Roger Odin[164], se révèle d'une hybridité bi-phase. La première est son indéniable valeur heuristique quant à l'ensemble de phénomènes contemporains, par exemple le néo-victorianisme, mais que notre exemple plus ancien du film *Le Cabinet des figures de cire* exprimait métaphoriquement : bâtir des univers fictionnels et créer des récits – des enchainements de faits – à partir de créatures mythiques ou fictionnelles.

La deuxième, selon les visions de « story »/« récits » et « world »/« monde » auxquelles on souscrit, pourrait s'avérer oxymorique. Cet accolement problématique est de nature à perturber la frontière entre imaginaire et réel, topique et hétérotopique, certes toujours poreuse. Mais l'abolir totalement mènerait, selon Richard Saint-Gelais, à une vision « pan-fictionniste »[165]. De la position, longtemps soutenue, d'une référentialité toujours dominante, que le texte soit fictif ou non, l'on serait ainsi passé à l'extension de la fictionnalité à tout discours et toute production langagière.

Or, ceci perturbe infiniment une grande partie des études littéraires, cinématographiques et théâtrales. C'est parce que la référentialité fournissait, selon Richard Saint-Gelais, une sorte de base ontologique, que les régimes mimétiques sont donnés comme premiers dans l'ordre des intentions du récit, dans la manière dont ils font sens, qu'ils interviennent souvent comme éléments nodaux de toutes classifications, systèmes critiques et poétiques. C'est bien dans le but de distinguer les différents types de référence poétique que Michael Riffaterre propose les modes de *signification* et de *signifiance* du texte littéraire, et en particulier le texte poétique[166]. Le chemin critique de

---

[163] Thomas Pavel, *Univers de la fiction,* Paris, Seuil, coll. « Poétique», 1988 ; Lubomír Doležel, *Heterocosmica, Fiction and Possible Worlds,* Baltimore-Londres, Johns Hopkins University Press, 1998. Voir également Françoise Lavocat (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles,* Paris, Éditions du CNRS, 2010.

[164] Ce dernier recourt au terme de « monde » dans le premier chapitre de l'essai *De la fiction* : « Diégétiser : construire un monde », première étape de la possibilité de la fiction, laquelle nécessite ensuite des procédures de figurativisation, diégétisation, narrativisation, etc. La construction d'un monde correspond à l'établissement d'un espace, lequel parvient à effacer ses supports médiatiques, un espace perçu comme « habitable » dans lequel le sujet parvient à se projeter. Roger Odin, *De la fiction, op.cit.,* pp.17-23.

[165] Richard Saint-Gelais, « L'effet de non-fiction. Fragments d'une enquête », *Fabula,* en ligne : http://www.fabula.org/effet/interventions/16.php

[166] Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle », in *Littérature et réalité,* Paris, Éditions du Seuil, 1982.

Käte Hamburger ou d'Ann Banfield[167] consistait bien à déceler dans les textes les « indices de fictionnalité » là où le présupposé de base était celui de la référentialité. Ainsi, dans *Logique des genres littéraires*[168], Käte Hamburger avait-elle radicalement classé les récits selon deux grands traits, en vertu de l'origine du « je » qui s'exprime : le premier était constitué des récits mimétiques ou fictionnels —le « je » a une origine déterminée, celle des personnages— et les récits lyriques, dans lesquels le « je » n'a pas d'origine déterminée. Les énoncés lyriques seraient des « énoncés de réalité feints », dans lesquels il convient alors de traquer les effets de réel dont les romans à la première personne sont *a priori* dépourvus.

Pour Michael Riffaterre, John R. Searle[169], Jean-Marie Schaeffer[170] ou encore Gérard Genette[171], la distinction entre récits factuels et récits fictionnels est moins d'ordre sémantique, comme chez Käte Hamburger, que pragmatique. La référentialité intervient néanmoins toujours comme postulat. On entrevoit bien pourquoi accoler *story* et *world* n'est pas sans danger critique : leur accolement dans un même substantif efface la marque grammaticale du rapprochement, dans un type de conjonction qui n'est pas explicite : *story and world ? Story as a world ? Story or world ?...* Richard Saint-Gelais note ainsi le changement de paradigme opéré ces dernières années : celui d'un retournement fondamental. Le présupposé de référentialité est devenu un présupposé général de fiction:

> Mais nombreux semblent ceux pour qui la perspective globale, depuis quelques décennies, s'est comme inversée : de la présomption de référentialité, on est passé à une présomption généralisée de fictionnalité […].[172]

S'il semble plus pertinent d'attribuer le panfictionnisme à une omniprésence fictionnelle qu'à son éventuel déclin, il convient cependant d'en étudier les fondements théoriques.

---

[167] Ann Banfield, *Unspeakable Sentances, Narration and Representation in the Language of Fiction*, Londres, Routledge, 1982.

[168] Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Pierre Cadiot (trad.), Paris, Éditions du Seuil, 1986.

[169] John R. Searle, « Le statut logique du discours de la fiction », in *Sens et expression,* trad. de l'anglais par Joëlle Proust, Paris, Éditions de Minuit, 1982, pp.101-120.

[170] Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* Paris, Seuil, 1999.

[171] Gérard Genette, *Fiction et diction,* Paris, Éditions du Seuil, 1991.

[172] Richard St-Gelais, « L'effet de non-fiction: fragments d'une enquête », en ligne : http://www.fabula.org/effet/interventions/16.php

Le panfictionnisme peut provenir d'un abus d'extension du terme de « subjectivité », attribué depuis Benveniste au sujet de la communication[173]. L'« appropriation » de la langue par le sujet parlant conduirait à le considérer comme produisant de la fiction : « tout discours, en ce qu'il implique immanquablement un gauchissement, subjectif ou rhétorique, relèverait de la fiction.[174]

Les travaux réalisés sur la *fonction fabulatrice* (notion amenée par Henri Bergson[175]), tout en ayant apporté de considérables avancées à l'étude des récits, ont eu pour conséquence une tendance à faire de tout discours un acte de récit, ce que l'on a pu confondre avec la fiction. La fonction fabulatrice est en effet dite consubstantielle à toute conscience :

> C'est la fonction fabulatrice qui est à la racine de notre identité. Nous sommes ce que nous racontons. […] le récit est sans doute la modalité de base de notre rapport au monde et aux autres.[176]

Comme le souligne Marie-Laure Ryan, ce présupposé trouve également une origine dans la caricature de positions postmodernes, faisant le portrait de l'historien comme un organisateur de récits et de toute vérité le reflet d'une entreprise subjective[177]. Aux notions d'« excès », « abus », « caricature », l'on peut aussi rajouter avec Catherine Kerbrat-Orecchioni le terme de « glissement sémantique »[178] afin de comprendre la nature spécieuse de ce renversement : selon elle, les distinctions sur les critères de « lisibilité » de Roland Barthes et du groupe « Tel Quel » ont opéré une équivalence hasardeuse entre les discours non-référentiels et les discours fictionnels. Cette

---

[173] Emile Benveniste, « De la subjectivité dans le langage » in *Problèmes de linguistique générale,* t. I, Paris, Gallimard, 1966, p.262.
[174] Richard St-Gelais, « L'effet de non-fiction », *art.cit.*

[175] La fonction fabulatrice, pour Bergson, est née au moment où, pendant l'évolution, l'instinct et l'intelligence se séparent : l'intelligence fait prendre conscience de la mort, la fonction fabulatrice (sorte de résidu de l'instinct) répare le risque de désespoir que cette conscience ferait peser sur l'homme, en lui permettant de créer des mythes et religions capables de faire croire au salut. Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion,* Paris, Presses Universitaires de France, 1932.

[176] Jean et Raphael Molino, *Homo Fabulator, Théorie et analyse du récit,* Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2003, p.48

[177] Marie-Laure Ryan, *«* Frontière de la fiction : digitale ou analogique ? », Colloque en ligne *Frontières de la fiction, Fabula,* décembre 2000, en ligne: http://www.fabula.org/colloques/frontieres/211.php

[178] Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Le texte littéraire : non-référence, auto-référence et référence fictionnelle *», Texte* 1*,* p. 29.

équivalence a entraîné une relation antithétique entre les discours référentiels et les discours fictionnels.

Richard Saint-Gelais emploie en effet la formulation « coûts cognitifs » pour évoquer la dépense sémantique induite par le panfictionnisme. Il s'agit là sans doute de la qualification du phénomène d'absence de médiation : la référence deviendrait uniquement l'accès « brut » au réel, non plus une représentation. Catherine Kerbrat-Orecchioni souligne également cet appauvrissement de la référence : « […] comme si la notion de référence impliquait l'existence ontologique, dans l'univers d'expérience, du dénoté correspondant au signifiant envisagé. »[179]

C'est donc toute la conception de la mimésis qui est réenvisagée : la représentation n'est plus ce qui « soustrait au réel »[180] mais ce qui l'atteint d'une manière nécessaire. Il s'agit alors d'une refonte complète de la linguistique saussurienne, dans laquelle le lien entre signifié et signifiant est arbitraire, alors que paradoxalement, ce panfictionnisme résulterait selon Marie-Laure Ryan d'une « interprétation philosophique de la linguistique saussurienne qui nie la possibilité pour le langage de faire acte de référence à un monde extérieur à lui-même. »[181]

Non seulement le panfictionnisme diminue la référence et ses champs d'application, mais réduit également la portée de la fiction elle-même. Devenue n'importe quel procédé de subjectivation, tout « gauchissement », comme le notait Richard Saint-Gelais, ou expression d'un point de vue individuel, la fiction n'a plus l'exclusivité de produire des éléments imaginaires dont la seule existence est due au texte. Il semble dès lors appauvrissant de relativiser ainsi la fiction et de l'étendre à tout discours, car l'on ne peut plus distinguer ce qui relevait auparavant de sa spécificité —les éléments dont l'existence n'est garantie que par le texte — de n'importe quelle « manœuvre discursive » : la négation de la capacité de la fiction à construire les mondes auxquels il se réfère entraîne la seule juxtaposition de multitudes de « versions » du monde.

---

[179] *Idem.*
[180] Jean Baudrillard, *Illusion, désillusion esthétique,* Sens & Tonka, 1997, p. 20.
[181] Marie-Laure Ryan, *«* Frontière de la fiction : digitale ou analogique ? », *art.cit.*

Il ne s'agit d'ailleurs pas ici de relier cette juxtaposition à la théorie de la pluralité des mondes possibles : pour le philosophe analytique David Lewis, à l'origine du « réalisme modal »[182], si le discours fictionnel est capable de référence, tout discours n'est pas fictionnel. La pluralité des mondes possibles — leur infinité même — n'exclut pas une différence fondamentale entre le monde actuel que nous connaissons et les mondes virtuels.

Le panfictionnisme efface la référence, la relègue aux confins de l'expérience humaine, car elle est sans médiation. Mais cette tendance, selon Richard Saint-Gelais[183], détruit avec elle la fiction elle-même, essentiellement en lui faisant perdre ce qui, intuitivement, la définissait : la capacité de créer ou de faire persister des êtres et des choses qui n'ont pas d'existence hors d'elle-même. Le *tout-est-fiction* est donc bien loin de consister en une réhabilitation de la fiction, bien au contraire. Et en même temps, elle est symptomatique d'un problème fondamental de la référence. A de nombreuses occurrences, le caractère évasif de la définition par Roman Jakobson de la fonction référentielle a été souligné :

> Pourtant, alors qu'il caractérise brièvement chacune des grandes fonctions par un paradigme de marques, de constructions linguistiques types, ou d'exemples […], Jakobson note simplement que la visée « dénotative », « cognitive », est la tâche dominante de nombreux messages », ce qui nous laisse un peu sur notre faim […].[184]

Plus généralement, c'est le sentiment du lecteur face à certains romans où il n'y a pas de différence fondamentale entre des lieux existants dans le réel et des éléments qui n'existent pas dans le réel qui constitue souvent cette indécidabilité de la frontière entre fiction et non-fiction, le « Paris » et des personnages fictionnels comme « Rastignac » dans les romans de Balzac, ou les référents « Varsovie » et « Wokoulski » dans *La Poupée* de Bolesław Prus, dont la distinction entre imaginaire et « réel » n'est pas faite dans le texte.

---

[182] David Lewis, *De la pluralité des mondes,* Jean-Pierre Cometti (trad.), Paris et Tel-Aviv, Éditions de l'éclat, 2007.

[183] Richard Saint-Gelais, « L'effet de non-fiction. Fragments d'une enquête », *art.cit.*

[184] Philippe Hamon, « Un discours contraint », in *Littérature et réalité*, textes de Roland Barthes, Leo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre, Ian Watt, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p.122.

Le cas du roman réaliste est à la fois problématique et emblématique de cette dynamique de la référence et de la fiction. Il est à la fois le paroxysme de la référentialité dans son projet — puisqu'il s'agit de rendre compte fidèlement de la réalité — mais de la manière la plus fictionnelle qui soit, puisqu'elle résulte d'une originalité de l'expérience. Comme Ian Watt le souligne[185], le roman réaliste commence avec l'héritage cartésien de l'expérience individuelle comme ultime arbitre de la vérité.

La reconnaissance, l'identification entre ce qui est factuel et ce qui est fictionnel devient donc difficile. Richard Saint-Gelais[186] précise que, même dans le cas où cette distinction serait posée par le texte, il n'en demeure pas moins que cette distinction appartient au texte et reste donc toujours sujette au soupçon. Le narrateur (éditeur ? auteur ?) mettant en doute la vérité de ce que vit le personnage de *La Reprise* de Robbe-Grillet est bien évidemment lui-même un narrateur non fiable[187]. Dans le sens de cette instabilité des frontières, le néo-victorianisme, comme d'autres mouvances contemporaines, va bien au-delà d'une mise en crise entre le factuel et le fictionnel. La tendance au panfictionnisme se lie à celle de la reprise et du recyclage à l'infini — menaçant la pertinence même du terme d'adaptation.

Si l'entrée dans l'ère du « reproductible », avec le développement de la photographie, avait marqué une étape nouvelle dans le mode de relation de l'art au commun selon Walter Benjamin[188], puisque celui-ci a la capacité d'enregistrer le passé et de le faire coexister avec le présent, c'est désormais tout l'art qui est tourné vers son propre passé. C'est en tous les cas le portrait qu'en dresse Jean Baudrillard au début *d'Illusion, désillusion esthétique,* évoquant un « mouvement [qui] s'est retiré du futur et déplacé vers le passé », une sorte d'épuisement de l'art actuel, qui se réapproprie « d'une façon plus ou moins kitsch, plus ou moins ludique, toutes les formes, les œuvres du

---

[185] Ian Watt, « Réalisme et forme romanesque », in *Littérature et réalité, op.cit.,* p.17.

[186] Richard Saint-Gelais, « L'effet de non-fiction. Fragments d'une enquête », *art.cit.*

[187] D'ailleurs, l'on ne sait s'il s'agit de l'auteur, de l'éditeur, ou de la conscience dédoublée du personnage. Alain Robbe-Grillet, *La reprise,* Paris, Éditions de Minuit, 2001.

[188] Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité » in *Sur l'art et la photographie*, Carré, 1997.

passé, proche ou lointain, ou même déjà contemporain. »[189] On peut en effet, comme Baudrillard, considérer que les concepts de référence ou de mimésis aient été dépassés par des notions comme celle de *simulation* ou de *reproductibilité.* La simulation est bien ce qui diffère de la représentation, car la représentation part du « principe d'équivalence du signe et du réel, […] la simulation part, à l'inverse, de l'utopie du principe d'équivalence, de la négation radicale du signe comme valeur, du signe comme réversion et mise à mort de toute référence »[190].

Situer l'adaptation dans ce climat particulier d'extension du champ de la fiction, en même temps que de sa « crise », s'avère donc difficile. En même temps, le terme a l'avantage d'indiquer un lien temporel, une suite chronologique et une variation, un changement : il suggère la réappropriation, la reprise d'un élément dans un autre « système », même si celui-ci reste du domaine de la simulation. Pour Richard Saint-Gelais, l'adaptation se distingue cependant de la transfictionnalité: la logique d'équivalence diégétique serait « en principe incompatible avec les opérations exemplairement transfictionnelles qui sont l'extrapolation et l'expansion »[191], les adaptations n'ayant pas « pour vocation de prolonger l'histoire ou encore de proposer de nouvelles aventures de protagonistes.»[192] Mais telle n'est pas la position de tous les chercheurs: l'essai de Linda Hutcheon fait clairement de l'adaptation le nom de l'ensemble des pratiques de reprises, y compris transfictionnelles. Pour Robert Stam, l'adaptation fait partie de l'intertextualité. L'exemple néo-victorien montre que si l'adaptation et la transfictionnalité sont distinctes, les deux pratiques se côtoient néanmoins au sein des mêmes ensembles génériques ou thématiques.

Ce sur quoi l'on pourra cependant s'accorder, est que l'adaptation, par rapport à d'autres modes de reprise et de pratiques de transfictionnalité, suggère un changement de médium et/ou de code sémiotique. C'est bien la deuxième « crise » que l'exemple néo-

---

[189] Jean Baudrillard, *Illusion, désillusion esthétique, op.cit.,* p.20.

[190] Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation,* Paris, Éditions Galilée, 1981, p.16.

[191] Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges, op.cit.,* p. 35.

[192] *Idem.*

victorien souligne, celle qui a trait aux supports des récits : la transfictionnalité, en effet, ne se préoccupe pas de la question des changements de médiums. Pourtant, la narratologie se doit de considérer cette question des médias, tout autant que la narratologie médiatique ne peut ignorer la complexité entre la généralisation de la fiction et le rapport que cela entraîne par rapport au récit :

> Une solidarité intense unit fiction et narration, par l'intermédiaire de la vectorisation et de la mise en intrigue du temps. Si les médias généralisent la fiction, pourrait-on s'attendre alors à ce qu'ils généralisent solidairement le narratif ? Ou peut-être est-ce parce qu'ils généralisent le narratif que s'instaure ce vaste mouvement de fictionnalisation ? Narration/effets de fiction, fiction/effets de récit, la narratologie se doit aussi de réinterroger les liens entre ces termes, dans le contexte médiatique.[193]

Richard Saint-Gelais souligne ainsi que par « texte » appartenant à la transfictionnalité, il entend aussi le cinéma, la bande dessinée, la télévision et les jeux vidéo, mais que l'examen de « l'incidence spécifique de ces formes sur le fonctionnement de la transfictionnalité »[194] reste à faire. Cette enquête est l'objet, notamment, des travaux de Marie-Laure Ryan, qui associe une investigation sur l'expansion des fictions à celle sur l'expansion des médiums, en montrant que le passage de l'écrit au numérique peut perturber la logique de la transfictionnalité. Dans la réflexion qui est la nôtre, qui est celle de l'adaptation cinématographique des textes littéraires, nous devons restreindre le propos de la « remédiation » au médium cinématographique. La question de l'adaptation suppose non seulement une interrogation sur les équivalences diégétiques, migrations de récits et nature de la fiction, mais sur son aspect « transmédial » ou « transmédiatique ». Pour tenter de répondre à cette question, c'est sur le médium filmique que nous orientons notre réflexion.

II. 2. Systèmes médiatiques et adaptogénie

Quelle est la place de l'adaptation au sein des variations médiatiques ou médiales ? La saisie du cinéma, comme médium et comme média, dans un système médiatique désormais redéfini, est en constante évolution. Il convient d'abord de revenir brièvement

---

[193] Philippe Marion, « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », *Recherches en Communication* n° 7, 1997, p. 69.
[194] Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges, op.cit.* note de bas de page 1, p. 7.

sur la (ou les) distinction(s) entre « médium » et « média », dans le but de préciser ce à quoi, pour notre part, nous nous référons et dans quelles affiliations sémantiques. En général, on entend par « médium » tout ce qui a trait à ses propriétés expressives, signifiantes et souvent irréductibles. Lorsque W.J.T Mitchell insiste sur le fait que le médium n'est pas entre l'émetteur et le récepteur, mais qu'il les constitue ; il fait bien porter l'accent sur les propriétés dudit médium qui fondent la communication, et avec elle, les positions mêmes des émetteurs et récepteurs. Le mantra de McLuhan « *the medium is the message* » constitue l'une des origines de cette association que nous percevons intuitivement entre médium et sémiotique[195]. Dans cette étude, c'est surtout en termes de passage d'un médium à un autre (en l'occurrence, le médium textuel au médium filmique) que nous nous exprimerons, étant entendu que nous nous intéressons avant tout à la manière dont ces migrations bousculent, accomplissent, modifient la signification.

Le terme de « médias » renvoie quant à lui à un système de communication plus institutionnalisé, qu'il s'agisse de l'industrie hollywoodienne, de la presse, la téléphonie, etc. Un média suppose une forme de communication, de pratiques discursives mais aussi un certain nombre d'acteurs. Dans cette étude, nous parlerons ponctuellement de changements de médias, surtout lorsqu'il s'agira de désigner des phénomènes à grande échelle ou d'une manière très générale, par exemple les changements de médias que le phénomène *Star Wars* ou celui du néo-victorianisme peuvent concerner ; dans ces deux cas, l'ampleur de la diversité des modes d'engagement du public et l'échelle à laquelle celui-ci peut être affecté par ces phénomènes culturels font que d'instinct, nous nous situons dans une posture en-deçà des variations de médium — sur lesquelles il conviendrait de se pencher aussi, mais qui ne sont pas notre objet — pour considérer la puissance et la convergence des différents médias impliqués. Si l'on envisage l'adaptation sous l'angle de la pratique transmédiale, il apparaît que chez beaucoup de théoriciens, un médium est par essence la reconfiguration d'un autre médium. Ces

[195] A ce propos, il faut noter que les termes à la mode comme *intermédialité* ou *transmédialité* ont supplanté les termes comme *intersémioticité* ou *transsémioticité*, peut-être d'ailleurs jamais vraiment employés (Pour Sémir Badir, le terme « intersémiotique » est « sous-employé »). Pourtant, il ne va pas forcément de soi de n'interroger que les changements de médium et de média, par rapport à une réflexion à mener sur les changements de code sémiotique. Sémir Badir, « Les intersémiotiques », *Estudos semióticos*, vol. 9, 1, 2013, pp.1-12.

reconfigurations sont mues par deux impératifs, celle de l'immédiateté et de l'hypermédiateté :

> This oscillation (between immediacy and hypermediacy) is the key to understanding how a medium refashions its predecesoors and other contemporary media. Although each medium promises to reform its predecessors by offering a more immediate or authentic experience, the promise of reform inevitably leads us to become aware of the new medium as a medium. Thus, immediacy tends to hypermediacy.[196]

Cependant, il s'agit d'envisager davantage ces remédiations dans la perspective d'un réseau de médias, organisés en affiliations : « Dans une socioculture donnée, à une époque donnée, les médias se répondent, échangent, dialoguent ou…se heurtent d'une façon singulière. […] Ils constituent un système ou, plutôt, s'organisent en système. »[197] Le cinéma a bien sa place dans un système médiatique donné, lequel a évolué et qui connaît à l'heure actuelle une situation d'irréversibilité :

> De nombreux signes semblent indiquer que l'action du numérique au sein du système médiatique génère une rétroaction « explosive » ne serait-ce que par son omniprésence. […] La digitalisation généralisée, à laquelle nous assistons en ce début de millénaire, correspondrait ainsi à ce que les médiologues appellent, à la suite de Pierre Lévy, un climat d'irréversibilité. Une fois celui-ci dépassé, il est impossible de revenir en arrière.[198]

Mais l'incertitude provient également de la centralisation des médias, de leur concentration aux mains de quelques groupes de production et de diffusion culturels, acteurs de consortiums technologiques et culturels qui détiennent la plupart des fictions, informations, canaux et messages de divertissement et de contenus. La « culture de la convergence » décrite par Henry Jenkins[199], désigne ce système médiatique actuel fait d'une collusion des médias : les consommateurs de fiction sont devenus des « chasseurs » de leurs histoires préférées. Il semble dès lors difficile de savoir quelle position occupe l'adaptation au sein de cette médiasphère particulière, étant tantôt du côté de la convergence, tantôt témoignant d'un apport aux œuvres et à la fiction pensé sous une forme de lutte et d'appropriation.

---

[196] Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media,* The MIT Press, 1999, p.19.

[197] André Gaudrault et Philippe Marion, *La fin du cinéma ? op.cit.,* p.64.
[198] *Ibid,* p.65.

[199] Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide,* New York University Press, 2008.

Mais le terme d'adaptation désigne aussi toujours une pratique déclarée, celle de mise en film de textes, lequel peut aussi être décrit par une approche systémique. Telle est l'approche de Patrick Cattrysse[200], qui s'inspire des théories de la traduction de l'école de Tel-Aviv pour décrire un ensemble de normes positives ou négatives qui affectent des corpus littéraires adaptés au cinéma : avec la nécessité d'établir un schème comparatif, cette approche rompt avec l' « orthodoxie de l'original » ; en s'orientant plutôt sur la cible, (*target*), elle envisage les pratiques d'adaptation comme autant de dynamismes centraux ou périphériques, donc subversifs ou conservateurs. Il s'agit bien d'un système parce qu'il prend en compte un certain nombre de « bains » culturels dans lesquels les films sont reçus et présentés : campagnes de distribution, de promotions, discours et publications périphériques.

Plus banalement, l'adaptation revient à s'associer, voire à se confondre, avec les mécanismes dont nous usons pour envisager un certain nombre de transferts culturels diachroniques entre littérature et cinéma. Ainsi, dans *Adaptation Revisited,* Sarah Cardwell interroge-t-elle la pertinence du concept d'adaptation lorsqu'il s'agit, comme nous l'avons vu avec l'exemple du néo-victorianisme, d'archétypes génériques : « To an extent, all generic texts 're-write, re-view, re-activate and re-configure' »[201]. La logique de séries, de corpus, de systèmes pour englober l'adaptation semble pertinente pour correspondre à chaque sens que recouvre le terme : soit comme séries fictionnelles, soit comme systèmes médiatiques.

C'est bien l'idée avancée par Francesco Casetti : la notion même d'*identité médiatique* perd son sens, les spécificités se dissolvent et se reconfigurent sans arrêt. Mais ceci n'entraîne pas, pour lui, la fin du cinéma, mais plutôt son éclatement dans de multiples domaines, pratiques de spectateur ou plateformes, ce qui permet paradoxalement sa perpétuation : « on the one hand, cinema is re-articulated in several

---

[200] Patrick Cattrysse, *Pour une théorie de l'adaptation filmique,* Berne, Peter Lang, 1992.

[201] Sarah Cardwell, *Adaptation Revisited, Television and the Classic Novel,* Manchester University Press, PalGrave, 2002, p.205.

fields, too different from each other to be kept together. On the other hand, these fields are ready to be re-absorbed into broader and more encompassing domains. »[202]

C'est ainsi que dans l'essai *The Lumière Galaxy,* le cinéma est perçu comme relocalisé (« *relocation* »)[203] ; son éclatement est finalement ce qui lui permet une certaine survie, par évolution et ajustements. A titre d'exemple, l'expérience spectatorielle contemporaine ne se fait bien souvent ni par identité, ni par radicalité de la perte, mais par contacts et similitudes avec l'expérience traditionnelle de la salle de cinémas. Francesco Casetti donne l'exemple suivant : je regarde un film de cinéma dans l'avion, j'ai, face à moi, un « objet de cinéma » mais je perds l'environnement de la salle, alors qu'au contraire, un opéra filmé ou une série regardée sur mon *home cinema* reproduisent certaines conditions de la salle de cinéma, alors que je regarde des objets non cinématographiques[204]. Les modalités de l'expérience cinématographique et les films se trouvent ainsi dans des positions instables, mais dans des interactions multipliées.

Les sept « mots-clés »[205] qui définissent le cinéma d'aujourd'hui, pour Francesco Casetti sont : *relocation* (relocalisation du cinéma sur d'autres appareils et supports), *relics/icon* (l'expérience cinématographique d'objets non filmiques, et les films regardés selon des modalités d'expérience non cinématographique); *assemblage* et *expansion* (le cinéma s'intensifie par sa vocation de grand spectacle, tout en récupérant les images « pauvres », caméras de surveillance et téléphone portable, pour formuler une critique de la manière dont les autres médias présentent le monde transformé en pur simulacre), *hypertropie* (la complexification des espaces de visionnage, non plus des hétérotopies mais des hypertropies), *display* (la logique d'affichage), *performance* (les changements profonds du régime scopique).

Ces sept mots s'opposent radicalement à tout ce qui nourrissait jusqu'alors la réflexion sur l'appareil cinématographique : les notions de spécificité, de dispositif,

---

[202] Francesco Casetti, « Theory, Post-theory, Neo-theories: Changes in Discourses, Changes in Objects » in *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 17, n°2-3, 2007, p. 36.

[203] Francesco Casetti, *The Lumière Galaxy, op.cit.,* pp.17-66.
[204] *Ibid.,* p.8.
[205] *Ibid.,* pp.9-13.

d'appareil de base. On voit donc que dans la réflexion médiatique du cinéma, de même que pour ce qui est de la fiction, c'est une pensée que Philippe Marion et André Gaudrault appellent « sérialo-centrée », qui considère que la remise en question du cinéma est plutôt une source de « redéploiement dynamique » pour appréhender un média dans son « étoilement vital »[206].

Dès lors, puisque les médiums et médias eux-mêmes s'étendent et se dispersent, l'adaptation comme pratique ne peut représenter une ligne parfaitement droite et univoque, tracée entre deux points fixes (le texte, le film), mais doit se penser dans ses constellations. L'adaptation est, en premier lieu, dépendante d'un *réseau* de médiums. Elle est une pratique singulière dans des systèmes où diverses pratiques sont inter-reliées. Si l'adaptation signifie qu'il y a changement de médium — du verbal au filmique, du filmique au jeu vidéo — le changement de « média » peut s'opérer selon d'autres modalités. L'adaptation fait partie de ce qu'on appelle l'intermédialité ; elle suppose une pensée de la transformation et une prise en compte, au-delà de celle du médium, en termes de systèmes — signifiants et communicationnels. Cependant, elle peut recouvrir une partie plus grande que ce qu'on lui attribue généralement au sein de l'intermédialité, pour en venir à désigner des phénomènes possédant une prise dans le temps et qui se fonde sur une relation de palimpseste : aussi épais que celui-ci puisse apparaître, gratter les diverses couches doit pouvoir faire apparaître une origine, même si celle-ci est plus ou moins perceptible après l'épreuve du temps. Dès lors, elle fait plutôt figure de pratique *transmédiale* ou *transmédiatique.*

L'adaptation est ensuite une relation de passage, de mutation ou de migration de *storyworlds* qui se laisse envisager dans ses procédés de transferts culturels et politiques, parfois au sens de « mise à jour » selon le contexte à la fois médiatique, cuturel, historique, social. Ceci nous met en présence d'une certaine dimension biopolitique et culturelle, qui s'appuie en réalité sur une conception très plastique des médiums et des médias qui, tout en façonnant les récits et notre manière de les appréhender, n'en sont pas

---

[206] André Gaudrault et Philippe Marion, *La fin du cinéma ?, op.cit.,* p.214. La thèse des deux auteurs tient cependant à ce que cette pensée n'est pas neuve, et que l'identité du cinéma n'a jamais en réalité été que définie par un certain constructivisme. Les médias s'organisent toujours en séries culturelles, et c'est le fait d'isoler une identité médiatique, par suite de décisions souvent institutionnelles, qui créent le média.

moins non déterminés. Certains récits, comme certaines idées, survivent aux médiums, trouvant de nouveaux terrains d'acclimatation, des milieux plus favorables que d'autres, s'épanouissant ou disparaissant d'une manière analogue au sémantisme des sciences de la vie : « Sometimes, like biology, adaptation, cultural adaptation involves migration to favorable conditions : stories travel to different cultures and different media. In short, stories adapt just as they are adapted. »[207]

Dans leur ouvrage qui envisage de renouveler la narratologie dans une perspective qui embrasse les possibilités intermédiales, Marie-Laure Ryan et Jan Noel Thon emploient le terme de *storyworld* car il permet une approche consciente des variations médiatiques (*medium-conscious approach*)[208], distincte également des mondes fictionnels de Thomas Pavel, Lubomír Doležel, en ce qu'il peut aussi concerner des éléments factuels.

Si les médias sont crédités du pouvoir de façonner les idées, d'élaborer une construction complexe des faits sociaux et des opinions, c'est en grande partie par cette faculté, selon Marie-Laure Ryan, de pourvoir à la transmission des récits, lesquels nous affectent et nous conditionnent. Dépassant cependant cette conception classique, elle ne se satisfait pas d'une définition du récit comme enchaînement de faits, car c'est toute l'interrelation entre les récits « fictionnels », les représentations et les interactions sociales qui fournit un modèle de symbiose directe et remet en cause cette idée. C'est ici le récit qui est placé au centre de cette convergence des médias : ce sont leurs migrations à travers différents médias qui peuvent révéler quelque chose de la narrativité, mais aussi des médias eux-mêmes.

Le terme de « story », dès lors, se révèle insuffisant pour décrire la perméabilité des passages entre médias de spectacle et médias interactifs, franchises commerciales pour un récit, *fandoms* et autres modes qui détournent des composantes d'un même récit

---

[207] Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation, op. cit,* p.31.

[208] « Thinking of storyworlds as representations that transcend media not only expands the scope of narratology beyond its "native" territory of language-based narrative (native both because language was among the first media in which stories were told and because classical narratology was developed primarily with literary fiction in mind) but also provides a much-needed center of convergence and point of comparison to media studies. », Marie-Laure Ryan et Jan Noel Thon, « Introduction» in *Narrative Across Media, op.cit.,* p.2.

sans toutefois le rejouer dans son enchaînement d'action. Le concept de *storyworld* est ainsi avancé pour capter ce type de représentations mentales spécifiques qu'un récit doit susciter pour être défini comme récit :

> David Herman describes narratives as « blueprints for a specific mode of world-creation, but it would be more appropriate to say « world imagination », for while the author creates the storyworld through the production of signs, it is the reader, spectator, listener, or player who uses the blueprint of a finished text to construct a mental image of this world.[209]

Le concept se nourrit ainsi des apports des travaux analytiques ou cognitivistes de Thomas Pavel, Lubomír Doležel, Paul Werth et Richard Gerrig, prenant surtout acte de leurs diverses façons de montrer que parmi la quantité de textes qui existent, certains seulement ont la capacité de créer un monde dans lequel le lecteur peut se projeter. Comme les mondes possibles ou le chronotope de Bakhtine, les *storyworlds* se déroulent dans le temps et créent des changements d'état à l'intérieur de leur monde. Dotés d'existants, de lois physiques, d'évènements mentaux, les « récits-mondes » ne sont pas, selon les deux auteurs, une manière de participer à l'inflation terminologique qui prétendrait de surcroît supplanter les autres notions. Le terme ne remplace pas celui de « monde possible », d'hétérocosme ou de chronotrope, car chacun met l'accent sur un aspect bien particulier de la question. Le terme de « récit-monde » est l'occasion de faire déborder la dichotomie entre la notion de récit et celle de monde vers leurs relations mutuelles, selon les médias qui les accueillent. Un récit peut contenir des éléments qui se détachent et se rattachent en fonction du médium vers lesquels ils migrent. On peut ainsi distinguer classiquement des éléments intra ou extra-diégétiques, mais aussi qui peuvent être internes au monde (*world internal*) et externes au monde (*world external*) : or, en passant du texte au film et vice versa, ces rapports d'inclusion ou d'exclusion peuvent changer.

Ces rapports sont, par exemple, particulièrement significatifs en ce qui concerne l'agencement entre texte et dessin dans une œuvre donnée. Dans un roman illustré, des illustrations peuvent fonctionner comme paratextes pour l'œuvre littéraire – ne possèdant pas de continuité ontologique avec son récit, mais éventuellement avec son univers, décor ou personnage– mais peuvent se trouvent intégrées dans le récit filmique qui en est tiré,

---

[209] *Ibid.,* p.3.

de manière intra-diégétique. C'est, on le verra, ce qui se produit dans l'adaptation par Wojciech Has des récits de Bruno Schulz. Un des objectifs de ce terme est de désigner les relations entre ces mondes transmédiatiques, à quels niveaux révèlent-ils certains critères de ressemblance, d'appartenance mutuelle ou d'exclusion.

Une catégorie similaire intervient pour penser le rapport de la fiction au médium : le concept de « médiagénie » avancé par Philippe Marion, qui est l'interpénétration intense (une fusion) d'un médium avec un projet expressif. Ce concept dégage ainsi ce que les médias *autorisent* et ce qu'ils *favorisent :*

> Toute forme de représentation implique une négociation avec la force d'inertie propre au système d'expression choisi. Cette opacité du matériau expressif constitue une contrainte pour que s'épanouisse la transparence relative de la représentation. Il en va de même pour les narrations médiatiques : le récit s'épanouit au diapason de l'interaction de la médiativité et de la narrativité. Mais il est des rencontres plus intenses que d'autres. Chaque projet narratif peut donc être considéré dans sa médiagénie. Les récits les plus médiagéniques semblent en effet avoir la possibilité de se réaliser de manière optimale en choisissant le partenaire médiatique qui leur convient le mieux et en négociant intensément leur "mise en intrigue" avec tous les dispositifs internes à ce média.[210]

On peut, dès lors, partir de ce concept de *médiagénie* (ce qu'un médium « fait mieux que les autres ») pour avancer, comme le fait Philippe Marion, l'idée d'« *adaptogénie* », à savoir le versant mobile, nomade d'un genre. Ce terme désigne ainsi ce qui, dans un genre, migre particulièrement bien dans un autre médium. Philippe Marion a ainsi récemment tenté de définir l'*adaptogénie* comme la *faculté adaptative* d'un genre ou d'un texte, prenant exemple sur le reportage, en voyant comment celui-ci migre vers la bande dessinée[211]. La médiagénie s'accroche aux spécificités d'un médium :

> Pourquoi certains récits se montrent-ils si rétifs à l'adaptation ? Pourquoi semblent-ils s'accrocher ainsi à leur site d'origine ? Comment filmer, sans en trahir l'esprit et la teneur, l'incipit de la *Recherche du temps perdu* : "Longtemps, je me suis couché de bonne heure" ? […] Chaque projet narratif peut donc être considéré dans sa médiagénie. Les récits les plus médiagéniques semblent en effet avoir la possibilité de se réaliser de manière optimale en choisissant le partenaire médiatique qui leur convient le mieux et en négociant intensément leur "mise en intrigue" avec

---

[210] Philippe Marion, « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », *art.cit.,* p. 86.

[211] Cette première définition a eu lieu pendant un colloque tenu à Montréal en mai 2016. On peut écouter l'enregistrement de l'intervention de Philippe Marion en ligne: Philippe Marion, « Le reportage visuel façon BD: une adaptogénie générique » colloque *Transmédialité, bande dessinée, adaptation,* Université du Québec à Montréal, 11 mai 2016. Document audio, en ligne : l'Observatoire de l'imaginaire contemporain http://oic.uqam.ca/en/communications/le-reportage-visuel-facon-bd-une-adaptogenie-generique

> tous les dispositifs internes à ce média. Un film comme *Bleu* de Kieślowski ne trouve sa justesse expressive que dans et par le cinéma.[212]

L'*adaptogénie* serait la faculté inverse : elle est l'aspect mobile du projet, texte ou genre. L'*adaptativité* peut varier selon les niveaux sur lesquels on se situe : les genres fantastiques et policiers semblent extrêmement *adaptogéniques*, mais telle intrigue ou récit particulier l'est peut-être beaucoup moins. Il ne s'agit pas non plus de faire le constat de l'existence d'adaptations très nombreuses pour un texte ou un genre pour décréter son adaptogénie. Ce dernier concept apparaît plutôt comme un instrument très fécond pour mesurer la migration d'un genre vers un site médiatique inattendu, par exemple, comme le faisait ici Philippe Marion, le reportage vers la bande dessinée.

Faire une enquête sur la spécificité de l'adaptation, ou de celle du cinéma, serait donc moins pertinent que de s'attacher à cette dimension nomade. On en revient finalement à la question « qu'est-ce qui est adapté ? », doublée de la question « Pourquoi » : pourquoi des textes ou des genres sont-ils adaptés ? Ici encore, comme pour le néo-victorianisme, c'est par le constat de la massification et de l'organisation sérielle des objets que nous nous penchons sur l' « adaptogénie » de certains textes et genres. Or, leurs facultés nomades peuvent souvent s'accrocher presque nécessairement à un contexte idéologique. La dernière dimension de cette exploration sur l'adaptation est donc d'ordre transculturel et politique.

III. Maillages (inter)culturels : sériations

Une culture collective partagée a longtemps constitué une prérogative de l'adaptation cinématographique, laquelle a beaucoup concerné le canon littéraire. Cette position supposait une sorte de terreau culturel commun, dans un geste patrimonial ou subversif, mais qui mettait en jeu, dans les deux cas, la reconnaissance collective d'une certaine littérature nationale. C'est le cas pour les adaptations françaises de l'après-guerre qui, selon Jean Cléder, forment le cinéma comme « art du XIXème siècle ». Ceci par ses

[212] Philippe Marion, « Narratologie médiatique et médiagenie des récits», *art.cit.,* p. 85-86.

choix de sources (Balzac, Maupassant, Stendhal), mais aussi dans la manière d'adapter, en privilégiant la linéarité du récit pouvant apporter le « réconfort de la nostalgie » :

> [S]inon pourquoi raconter *Le Rouge et le Noir* plutôt que la *Recherche du temps perdu, L'Homme sans qualités*, ou *Mrs Dalloway* ? […] si l'adaptation s'avère si rentable, la sélection des romans adaptés nous explique pourquoi : l'anthropocentrisme de la représentation, la psychologie individuelle, l'organisation de l'espace et la mécanique des relations de cause à effet appartiennent au monde du XIXème siècle et à ce titre nous rattachent à un ordre du monde rassurant.[213]

Ce ne sont pas que les romans pour eux-mêmes qui conduisent à « convoquer presque magiquement un ordre du monde détruit[214] », mais surtout la manière de procéder à leur transposition filmique, en faisant appel à des écrivains se spécialisant dans les dialogues et scénarios (Jean Aurenche, Pierre Bost, Henri Jeanson, Jacques Sigurd…), ainsi que des réalisateurs dédiés à ce type d'adaptation (Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, Christian-Jacque). À travers le privilège des costumes, de la reconstitution historique et de la « pose », les films évoqués par Jean Cléder (*La Princesse de Clèves, La Symphonie Pastorale, Le Rouge et le Noir, Boule de Suif…*) ont pu conduire les Nouveaux Romanciers à une critique virulente, comme Marguerite Duras condamnant des adaptations de récits à la logique « archi-connue, archi-rabâchée »[215].

C'est au nom de cette logique que François Truffaut, dans les *Cahiers du cinéma,* s'en prend aux scénaristes Jean Aurenche et Pierre Bost, dénonçant leurs « tendances à tout affadir et simplifier » et à faire de toute œuvre littéraire non pas un film mais une pièce de théâtre[216]; ainsi qu'à Claude Autant-Lara, pour « la grossièreté hargneuse avec laquelle il 'condensait' Stendhal, Radiguet ou Colette, déplaçant, amenuisant toujours l'esprit de l'œuvre adaptée[217]. »

---

[213] Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma : les affinités électives, op.cit*., p.45.
[214] *Idem*.

[215] Marguerite Duras dans *Duras/Godard, 2 ou 3 choses qu'ils se sont dites, Texto,* émission Océaniques, 28 décembre 1987, cité par Jean Cléder*, op.cit.,* p.56.

[216] « Le travail d'Aurenche et Bost consiste le plus souvent à transformer le roman initial non en scénario mais en pièce de théâtre, par l'emploi de procédés dramatiques : resserrements, ellipses, construction en trois actes, rebondissement ingénieux, mots d'auteurs, etc. », François Truffaut, « Sur *La traversée de Paris* et *En cas de malheur* d'Autant-Lara, in *Les films de ma vie*, préface d'Emmanuel Burdeau, Paris, Flammarion, « Champs Arts », p.192.

[217] *Ibid,* p.190.

On peut se demander comment la situation contemporaine de mondialisation culturelle (coproductions, réalisateurs expatriés, le cinéma mondial marqué de nombreux remakes trans-nationaux, une frontière ténue entre *high* and *low,* l'explosion de Bollywood, du cinéma latino aux États-Unis, le succès des animés japonais, l'attrait de nouveaux formats tels que les séries) modifie ce rapport patrimonial de l'adaptation.

Le phénomène de la *Victoriana* impose cette réflexion, notamment à travers les phénomènes de réappropriations étrangères aux pays de langue anglaise d'une part, et par une interrogation nouvelle portée par la question postcoloniale sur l'héritage victorien d'une partie du globe, notamment l'Inde. D'autre part, le néo-victorianisme est en effet devenu un produit « consommé mondialement » et une « marchandise mondialement produite[218] », puisque l'on retrouve un grand nombre de réappropriations étrangères de certaines fictions victoriennes : adaptations japonaise, russe, chinoise, polonaise[219]. Dans un large phénomène d'américanisation de ses fictions[220], le néo-victorianisme participe d'un débat plus large, aussi bien « transnational que national, s'étendant par-delà les frontières de l'Empire britannique »[221] .

C'est sans doute le versant postcolonial qui soulève, avec le plus de force, de nombreux enjeux quant à l'adaptation et à la réappropriation, ainsi qu'un éclairage sur les reconfigurations spatiales et transnationales du cinéma du début du XXIème siècle. De

---

[218] « […] globally consumed and globally produced commodity […] », Antonija Primorac et Monika Pietrzak-Franger, « Introduction: what is global neo-victorianism? » in *Neo-Victorian Studies* 8:1, 2015, p. 1. Nous traduisons.

[219] Entre 1979 et 1986, la télévision soviétique a produit et diffusé une série intitulée *Les Aventures de Sherlock Holmes et de Dr Watson* réalisée par Igor Maslennikov, avec Vasily Livanov et Vitaly Solomin. Igor Maslennikov a de nouveau réalisé, en 2001, un film condensé des aventures de Sherlock Holmes, et publié en 2006 un livre : *The Baker Street in Petrogradskaya*. Une série d'animation japonaise a été co-réalisée au Japon par le célèbre Hayao Miyazaki en 1984 et 1985.
L'autrichien H.C. Artmann (poète, romancier et traducteur de Lovecraft) est connu pour avoir pastiché de nombreux romans victoriens, comme Frankenstein (*Frankenstein in Sussex*, 1974). Le viennois Nicolas Mahler a récemment amalgamé les références à Lewis Caroll et à H.C. Artmann dans un roman graphique, *Alice in Sussex - Frei nach Lewis Caroll und H.C. Artmann,* 2013.

[220] Comme en témoigne le roman *Cold Mountain* de Charles Frazier, qui évoque le retour de la guerre civile américaine, de nombreux romans et films néo-victoriens sont bâtis sur les zones de contact entre Amérique et Angleterre, surtout par le truchement du versant « épouvante » ou gothique du néo-victorianisme. Ainsi, Tim Burton est peut-être le plus néo-victorien des cinéastes…

[221] « Participates in a much wider, transnational as well as national debate, reaching beyond the boundaries of Britain's former empire», Cora Kaplan, *Victoriana: Histories, Fictions, Criticism*, Columbia University Press, 2007, p.162. Nous traduisons.

la fiction anglo-indienne (E.M Forster, A Passage to India, ou George Orwell, Burmese Days) adaptée dans les années 1980, aux représentations stéréotypées d'un héros maintes fois décrit comme « dickensien »[222] dans Slumdog Millionaire (Vikas Swarup, Danny Boyle), le passage du roman au film neutralise parfois la critique politique sous-jacente dans le texte.

III. 1. E. M Forster, Salman Rushdie et le *Heritage Film*

Aussi bien certains films apparentés au néo-victorianisme que ce que l'on appelle le *Heritage Film* font partie d'un même ensemble, le *British Film Period*, c'est-à-dire tous les films qui, depuis les mélodrames en costumes des studios Gainsborough des années 1940 aux films historiques à gros budget des années 1990, reconstituent l'histoire du Royaume-Uni, souvent par le privilège des adaptations d'œuvres littéraires. Le terme *Heritage Film*, lui, désigne un ensemble de films réalisés dans les années 1980 et 1990 qui décrit l'Angleterre pré-deuxième guerre mondiale, sur un mode souvent nostalgique : « The concept [of the heritage film] … has become associated with a powerful undercurrent of nostalgia conveyed by historical dramas, romantic costume films and literary adaptations. » [223]

Il s'agit souvent de films dits « high quality », c'est-à-dire des productions à gros budget, privilégiant la reconstitution historique et un soin particulier apporté aux paysages, aux costumes, aux modes de vie du passé. On présente souvent le *Heritage Film* en lien avec le développement de l'histoire grand public, laquelle utilise désormais

---

[222] Ann Hornaday: «With its timely setting of a swiftly globalizing India and, more specifically, the country's own version of the 'Who Wants to Be a Millionaire' TV show, combined with timeless melodrama and a hardworking orphan who withstands all manner of setbacks, 'Slumdog Millionaire' plays like Charles Dickens for the 21st century. » Ann Hornaday, « From 'Slumdog' to Riches In a Crowd-Pleasing Fable», The Washington Post, édition du 12 novembre 2008, en ligne: http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/11/11/AR2008111102775.html, page consultée le 6 novembre 2016.
Eric Hynes écrit pour sa part que le film est: «a noisy, sub-Dickens update on the romantic tramp's tale», Eric Hynes, «Trivial Pursuit: Danny Boyle's *Slumdog Millionaire»*, IndieWIRE, 12 Novembre 2008, en ligne: http://www.indiewire.com/2008/11/review-trivial-pursuit-danny-boyles-slumdog-millionaire-71404/, page consultée le 6 novembre 2016.
Voir l'article de Tanushree Gosh, « Yet we believe his triumph might surely be ours: the Dickensian Liberalism in Slumdog Millionaire", *Neo Victorian Studies*, 8: 1, 2015.

[223] Belén Vidal, *Heritage Film: Nation, Genre and Representation*, Columbia University Press, 2012, p. 1.

majoritairement le canal audiovisuel, par le biais de documentaires et feuilletons historiques. On trouve un très grand nombre d'adaptations d'œuvres victoriennes (Thomas Hardy, les sœurs Brontë[224]) et édouardiennes (E.M. Forster, Evelyn Waugh[225]), mais aussi des adaptations de récits autobiographiques de l'époque coloniale (*Out of Africa,* Sydney Pollack, 1985[226]) et des films historiques à gros budget, comme le *Gandhi* de Richard Attenborough (1982). Selon David Bradshaw, les *Heritage Films* reposent également sur une certaine méthode de jeu d'acteurs : diction faussement victorienne et retenue, acteurs récurrents (Helena Bonham Carter, Rupert Graves, Prunella Scales, Judi Dench), auxquels on pourrait ajouter le constat d'un fort « whitewashing » en ce qui concerne les rôles d'« indigènes ».[227]

Les thèmes portés par les *Heritage Films* sont divers, car il ne s'agit pas d'un genre mais plutôt d'un « label » donné à de multiples films pouvant inclure, comme le souligne Claire Monk, des genres aussi variés que le mélodrame, la comédie, le picaresque, le polar, le récit épique colonial, le film d'horreur ou de vampires[228]. Mais l'unité vient surtout du fait de représenter surtout l'aristocratie et la bourgeoisie, très rarement les classes populaires. Ceci s'articule à une vision nostalgique de l'Empire britannique, une vision qui correspond à une volonté politique, toujours selon Claire

---

[224] Roman Polanski, *Tess,* 1979 (adaptation de *Tess of the d'Ubervilles* de Thomas Hardy); Franco Zefirelli, *Jane Eyre,* 1996 (adaptation de Jane Eyre de Charlotte Brontë).

[225] David Lean, *A Passage to India*, 1984; Charles Sturridge, *A Handful of Dust*, 1988 (adaptation du roman du même nom d'Evelyn Waugh).

[226] Ce film est une production américaine, et est adapté des mémoires de la danoise Karen Blixen. Il s'inscrit tout de même dans le *Heritage Film* par de nombreux points communs esthétiques et idéologiques avec les films britanniques Heritage, et par son intrigue, qui se situe en Afrique du Sud sous domination anglaise ; la plupart des personnages viennent de l'Empire britannique.

[227] C'est-à-dire que les rôles de personnages non-blancs sont tenus par des acteurs blancs (Ben Kingsley jouant le rôle de Gandhi). Comme l'article de Salman Rushdie, « Outside the Whale», le souligne avec ironie: « In defence of the Mahattenborough, he did allow a few Indians to be played by Indians. […] Those responsible for transferring *The Far Pavilions* to the screen would have no truck with such tomfoolery. True, Indian actors were allowed to play the villains (Saeed Jaffrey, who has turned the Raj revival into a personal cottage industry, with parts in Gandhi and The Jewel in the Crown as well, did his hissing and hand-rubbing party piece ; and Sneh Gupta played the selfish princess, but unluckily for her, her entire part consisted of the interminably repeated line, 'Ram Ram'). Meanwhile, the good-guy roles were firmly commandeered by Ben Cross, Christopher Lee, Omar Sharif, and, most memorably, Amy Irving as the good princess, whose make-up person obviously believed that Indian princesses dip their eyes in black ink and get sun-tans on their lips. » Salman Rushdie, « Outside the Whale», in *Midnight's Children,* New York: Penguin Books, 1980, en ligne: https://granta.com/outside-the-whale/

[228] Claire Monk et Amy Sargeant, « Introduction: The Past in British Cinema», in Claire Monk et Amy Sargeant (dir.), *British Historical Cinema,* Londres, Routledge, 2002.

Monk, pendant les années Thatcher, de projeter une vision unifiée de la culture britannique, pourtant fragmentée. S'attacher aux classes dominantes donne lieu, selon Andrew Higson, à célébrer les valeurs et modes de vie des classes privilégiées, et ainsi de réinventer une Angleterre qui n'existe plus[229]. Qui n'a peut-être d'ailleurs jamais existé, cette vision nous l'offrant dépourvue de sous-prolétariat, pourtant, on le sait, en pleine expansion au XIXème siècle.

Quant à la reconstitution de l'Empire colonial britannique, ce réseau possède une certaine unité idéologique kiplingienne, c'est-à-dire d'essence paternaliste[230]. C'est sur cette série de films, qui sont majoritairement des adaptations, que nous nous arrêtons. Le *Heritage Film* contient ainsi toute une sous-série que l'on peut appeler *Raj cinema* :

> The term "Raj cinema" is commonly used to refer to a cycle of films (and TV dramas) about India made in Britain during the 1980s, which provide the most overt evidence of a nostalgia for the days of the British Raj being invoked in the UK at that time.[231]

Ce cycle inclut des films, dont les plus connus sont *Gandhi* (1982), *Heat and Dust* (1982), *A Passage to India* (1984), *Kim* (1984)[232]. Mais on y trouve aussi de nombreuses séries télévisées (*The Far Pavillons,The Jewel in the Crown*[233]) et des documentaires.[234] La pratique de l'adaptation de fictions des années 1920 et 1930, ayant donc un cadre situé avant l'indépendance de l'Inde, devient le lieu d'une réactivation conservatrice particulièrement vive, pendant les années thatchériennes, de schèmes stéréotypés autour du Raj, cautionnée par la double qualité des auteurs (par exemple E.M. Forster) et des

---

[229] Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980*, Londres, Oxford University Press, 2003, p. 12.

[230] Comme dans le film *Kim* (de John Davies, 1984, adapté du roman éponyme de Rudyard Kipling, ou dans *Out of Africa*, dans lequel la protagoniste fait construire une école dans sa ferme africaine pour « ses » indigènes, qu'elle oblige à se faire soigner et à s'instruire contre leur gré.

[231] T. Muraleedharan, « Imperial migrations: reading the Raj cinema of the 1980s», in Claire Monk et Amy Sageant (dir.), *British Historical Cinema, op.cit.,* p.144.

[232] Richard Attenborough, *Gandhi,* 1982; Merchant Ivory, *Heat and Dust*, 1982; David Lean, *A Passage to India,* 1984; John Davies, *Kim*, 1984 (adapté du roman éponyme de Rudyard Kipling).

[233] *The Far Pavillons,* 1984, est adapté du roman de M.M. Kaye de 1978 ; *The Jewel in the Crown*, 1984 est adapté du *Raj Quartet of novels* de Paul Scott (1966-1975).

[234] *The courtesans of Bombay* (Ismail Merchant, 1982, Merchant Ivory Prod, Channel 4); *The Anglo-Indians* (Timothy Forder, 1988).

réalisateurs (David Lean, célébré pour *Lawrence d'Arabie*, mais aussi pour son adaptation de 1946 du roman de Dickens, *Great Expectations*).

Alors que le roman d'E.M. Forster, *A Passage to India*, était ancré dans le contexte de son époque, c'est-à-dire celle du Raj britannique, tout en dénonçant la violence institutionnelle anglaise dans les colonies, son adaptation par David Lean de 1984 en profite pour se livrer à une « lecture » très orientée du roman. Chez E.M. Forster, la scène matrice des caves de Marabar laisse planer l'ambiguïté sur une potentielle agression sexuelle commise par un Indien, Aziz, sur une jeune femme anglaise, Adela. Le protagoniste est incarcéré, alors que rien ne prouve sa culpabilité et c'est toute une immense machine judiciaire coloniale qui se met en place pour l'opprimer. Jusqu'à la fin du roman, l'on ne saura véritablement ce qui s'est passé, mais le roman livre sans aucun doute une véritable dénonciation de l'injustice du système colonial. À une violence hypothétique, incertaine, succède une violence politique et policière réelle, une domination s'exerce sans aucune présomption d'innocence, ni droits à une défense équitable, sur le sujet colonisé.

Le film de David Lean se révèle bien moins cryptique et ambigü, et fait de la scène de viol (le point aveugle du roman) la scène centrale du film, tout d'abord par une distorsion majeure. Tout le roman d'E.M Forster repose sur l'incertitude de savoir s'il y a eu un viol ou non, par une ellipse entre deux chapitres. Le film, en montrant Adela sortir des caves couverte de sang, affirme que cela s'est bien produit ; l'ambiguïté repose sur l'auteur du viol. Le film est acclamé par la critique de l'époque et ce n'est qu'au double avertissement de certains spécialistes d'E.M. Forster et de l'article fondateur de Salman Rushdie, « Outside the Whale[235] », que l'on comprend que le film escamote totalement la critique du système colonial du Raj et va même beaucoup plus loin, en suggérant une Inde violente, dangereuse, renversant totalement la dialectique oppresseur/opprimé. Ceci passe plus particulièrement par l'utilisation de la représentation de la féminité et de la masculinité, comme l'étudie l'article de T. Muraleedharan.

[235] Salman Rushdie, « Outside the Whale », *art.cit.*

Peu attractive dans le roman — lequel est travaillé par de multiples réseaux latents homosexuels — Adela devient dans le film une femme à la beauté resplendissante, oscillant, selon les scènes, entre l'oie blanche et la vierge en feu dévorée par une curiosité sexuelle. C'est principalement cette « hétérosexualisation » du film qui en fait une vision compatible avec tout un cycle de films que Salman Rushdie appelle « Raj revival » et qui posent problème dans la manière qu'ils ont de représenter l'histoire coloniale indienne. Ainsi, dans *Heat and Dust* que T. Muraleedharan analyse, une même représentation de la masculinité indienne est à l'œuvre : agressive, décadente, le renversement s'opérant aussi dans le sens d'une représentation des princes indiens vivant dans une opulence lascive (et oisive), alors que les Anglais sont toujours des fonctionnaires laborieux[236].

L'agression des caves de Marabar, dans le film *A Passage to India*, est préparée par un réseau filmique qui s'organise dès la scène d'arrivée d'Adela aux Indes sur le quai, et qui traverse tout le film : le motif des corps bruns masculins, à demi-nus, qui encerclent et menacent la jeune femme. Ce motif culmine avec une scène, analysée par T. Muraleedharan comme un ajout de la part du cinéaste, extrêmement significatif : celle-ci se passe dans un temple en ruines. Adela y voit des statues érotiques indiennes, ce que la caméra capture en insistant sur la fascination du personnage, par des plans stroboscopiques sur son visage. Juste après, des singes arrivent par douzaines pour l'encercler et la pourchasser. Comme l'analyse T. Muraleedharan, ce motif en deux temps est capital :

> the sensual awakening of Adela is explained as an inevitable response, the entire responsibility being shifted to the statues and subsequently to India. This is followed by the monkey sequences: dozens of monkeys […] frighten and chase Adela. This is obviously a prelude to the attempted rape.[237]

Les deux motifs — les hommes bruns et les singes— réapparaissent, puis fusionnent dans deux scènes fondamentales :

> The crowd appears again inside the Marabar caves, where the nakedness of the brown bodies is more prominently stated. These bodies encircle Adela and Mrs Morre, frightening them both. Later when Aziz helps Adela to climb the rocks, a close-up of their hands holding each other emphasizes the difference in their skin colors: a white hand clasped in a brown one. This shot

[236] T. Muraleedharan, *art.cit.,* p. 151.
[237] *Ibid,* p.154.

> becomes a forewarning of Adela's subsequent assault, since the mysteriously dangerous and evil nature of brownness has already been established.[238]

Ainsi par la suite, quand un homme indien surgit devant Adela, déguisé en singe, juste avant que la foule ne l'encercle encore une fois au tribunal où est jugé Aziz. Il n'est d'ailleurs même nécessaire de se livrer à une analyse filmique pour que cette mécanique de réécriture se fasse au jour. Le réalisateur lui-même parle, avec décontraction, de ce qui relève d'un changement total de la fiction, dans le sens d'une édulcoration de l'injustice qui s'exerce sur le protagoniste, Aziz, et d'une re-sexualisation de la femme :

> Forster was a bit anti-English, anti-Raj and so on. I suppose it's a tricky thing to say, but I'm not so much. I intend to keep the balance more. I don't believe all the English were a lot of idiots. Forster rather made them so. He came down hard against them. I've cut out that bit at the trial where they try to take over the court. Richard [Goodwin, the producer] wanted me to leave it in. But I said no, it just wasn't right. They wouldn't have done that. […] As for Aziz, there's a hell of a lot of Indian in him. They're marvellous people but maddening sometimes, you know…. He's a goose. But he's warm and you like him awfully. I don't mean that in a derogatory way – things just happen to him. He can't help it. And Miss Quested…well, she's a bit of a prig and a bore in the book, you know. I've changed her, made her more sympathetic. Forster wasn't always very good with women.[239]

Citant ces propos, Salman Rushdie parle d'une « entreprise révisionniste »[240], qui ne concerne pas uniquement le film de David Lean, mais tout un ensemble de fictions qui s'inscrit dans le *Heritage Film.* Cette série est dénoncée par Salman Rushdie en ce qu'elle correspond parfaitement à l'orientalisme décrit par Edward Saïd :

> The creation of a false Orient of cruel-lipped princes and dusky slim-hipped maidens, of ungodliness, fire and the sword, has been brilliantly described by Edward Said in his classic study Orientalism, in which he makes clear that the purpose of such false portraits was to provide moral, cultural and artistic justification for imperialism and for its underpinning ideology, that of the racial superiority of the Caucasian over the Asiatic.[241]

L'orientalisme possède une définition plurielle chez Edward Saïd : il est à la fois une discipline universitaire, telle que pratiquée par les Européens depuis le XVIIIème siècle, un ensemble de « discours », d'institutions, un gouvernement, bref « un style occidental

---

[238] *Idem.*

[239] David Lean, conversation avec Derek Malcolm dans the Guardian, 23 janvier 1984, cité par Salman Rushdie, « Outside the Whale *», art.cit.*

[240] « Forster's lifelong refusal to permit his novel to be filmed begins to look rather sensible. But once a revisionist enterprise gets under way, the mere wishes of a dead novelist provide no obstacle. », *Ibid.*

[241] *Ibid.*

de domination »[242], ces deux sens se recouvrant sans cesse. Il revêt aussi un sens imaginaire, désignant très largement un style de pensée fondé sur la distinction absolue, essentielle, épistémologique, entre « l'Orient » et « l'Occident ». Les positions centrales d'Edward Saïd sont de dire que l'Orient est une invention de l'Europe, que l'orientalisme impose une limite à toute tentative d'écrire et de penser, même aujourd'hui, sur « l'Orient », et que l'orientalisme agit surtout en miroir : l'orientalisme se révèle surtout en tant que « signe de la puissance européenne sur l'Orient plutôt que comme discours véridique sur celui-ci ».[243] Dès lors, cette série de *Raj Cinema* indique ce que Claire Monk et Amy Sageant disent du *Heritage Film,* montrant que ce genre de films s'inscrit totalement dans les débats qui traversent le Royaume-Uni de l'époque, à la recherche d'une identité unificatrice et développant une nouvelle rhétorique anti-immigration.

Mais ce réseau peut aussi inclure un certain nombre de contrepoints, de films et d'adaptations qui se donnent à voir comme des réponses à ce sous-terrain idéologique qui travaille ces œuvres. On peut ainsi citer des films se présentant comme « anti-Heritage », ceux de Joseph Losey, Michael Winterbottom et Ken Loach[244]. Dans une manière de renversement, la pièce de théâtre, puis la mini-série *The Mahabharata* de Peter Brook, réalisées pendant cette même période (la pièce en 1985, la série en 1989), adaptent et transposent le plus long poème épique sanskrit dans l'univers contemporain. Le scénario co-écrit par Peter Brook, Jean-Claude Carrière et Marie-Hélène Estienne opère le trajet inverse des fictions précédemment évoquées : partir du texte sanskrit, de la littérature millénaire indienne, pour offrir une vision du monde occidental, voire de la planète entière, en utilisant des acteurs internationaux[245]. Claire Monk et Amy Sageant citent également le cas du film *Angel and Insects* de Philip Haas, adaptant le roman d'A.S.

---

[242] Edward Saïd, *L'Orientalisme: L'Orient créé par l'Occident,* trad. de l'anglais par Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 2003, «La couleur des idées », p.15.
[243] *Ibid,* p.18.
[244] En particulier *The Go-Between* de Joseph Losey (1970), adapté du roman de 1953 de P.L. Hartley ; *Jude* (1995) et *The Claim* (2000) de Michael Winterbottom, adaptés de Thomas Hardy ; et *Hidden Agenda* de Ken Loach (1990), qui explore les heures sombres du conflit avec l'IRA pendant l'ère Thatcher.

[245] Parmi lesquels les Français Maurice Bénichou et Georges Corraface, les Polonais Andzrej Seweryn et Ryszard Cieslak, l'Italien Vittorio Mezzogiorno, le franco-indien Antonin Stahly-Viswanadhan, le Britannique Bruce Myers.

Byatt, *Morpho Eugenia*, qui situe son intrigue dans l'ère victorienne, tout en se livrant à une subtile critique du système de classes sociales[246].

Si on étend ce maillon culturel aux visions occidentales de l'Inde réalisées par le truchement de références littéraires, comme le fait Tanushree Gosh dans le recueil d'études *Global Neo-Victorianism*, on inclura alors dans notre réseau l'adaptation du roman de Vikas Swarup, *Q and A*[247], par Danny Boyle, *Slumdog Millionaire* (2008), en ce qu'elle court-circuite la référence à la diégèse et à l'univers dickensiens du roman pour proposer la sienne, volontiers néolibérale. Si le roman est bien une « réécriture postcoloniale d'un texte victorien[248] », cédant parfois à des descriptions de taudis qui ne sont pas sans évoquer le Londres du capitalisme naissant et en faisant le récit d'un garçon des rues qui va connaître une suite d'aventures urbaines extraordinaires, le film exacerbe la référence à *Oliver Twist* pour favoriser la construction du héros comme parfait sujet néo-libéral :

> Cognisant of the immense controversy generated by the film about the representation of third-world suffering and the ethics of Western viewing practices, I seek to establish a genealogical relationship between Oliver Twist, as a representative text of the Victorian liberal response to poverty in Victorian London, and Slumdog Millionaire, a film symptomatic of typical neoliberal framing of present-day third-world misery […].[249]

Tanushree Gosh explore ainsi la manière dont, là où *Q and A* adapte les motifs et la construction narrative de l'univers de Dickens, le film *Slumdog Millionaire* adapte le libéralisme dickensien. Il redouble le *Bildungsroman* en présentant Jamal, le musulman orphelin des taudis de Mumbai, en sujet formé par les forces économiques libérales et par l'avènement du capitalisme global indien. Aussi bien cette variation des années 2000 que le *Raj cinema* contribuent, à leur manière, à nourrir l'Orientalisme, dont Edward Saïd disait qu'il n'en était que plus vif aujourd'hui ; la plupart des stéréotypes orientalisants venus de l'imaginaire européen ayant été récupérés par les visions hégémoniques américaines.

---

[246] Claire Monk et Amy Sageant, « Introduction: the past in British Cinema », in *op.cit.,* p. 11-12.

[247] Vikas Swarup, *Q and A*, Doubleday, 2005.

[248] Tanushree Gosh, « Yet we believe his triumph might surely be ours: the Dickensian Liberalism in Slumdog Millionaire », *Neo Victorian Studies* 8: 1, 2015, p.79.

[249] *Idem.*

Tout ceci, envisagé au travers de l'exemple d'un réseau dense, presque infini, a pour but de faire entrevoir l'aspect sériel de l'adaptation. L'adaptation désigne alors souvent autre chose qu'une variation sémiotique ou médiale, elle en vient à se préoccuper davantage des rencontres *(encounters*), des appropriations, des acculturations et accommodements sur le plan des idées, des récurrences génériques et fictionnelles, contre le déterminisme technologique[250]. C'est ce qui fonde le geste critique de l'ouvrage de Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation,* qui désigne souvent les phénomènes d'adaptation par des termes comme « *indigenisation»* [251], repris de l'anthropologiste Susan Stanford Friedman. Ce terme caractérise ainsi les accommodements qui surviennent lorsque les opinions et les récits voyagent. Ceci renvoie très largement aux processus de « représentation et d'institutionnalisation »[252] qui affectent les idées.

Nous avons posé plusieurs problèmes : fiction, médium, idéologie. Les maillages culturels que sont le néo-victorianisme et le *Heritage Film* ont aussi soulevé la question des intentions qui président aux adaptations, tout en renforçant l'idée que les séries dans lesquelles ils sont pris relèvent de contextes politiques, socio-économiques et sont toujours accompagnés de « discours », au sens foucaldien notamment, puisque la notion d'orientalisme s'en inspire[253]. Ces discours peuvent prendre la forme de films, documentaires, livres, mais aussi des débats politiques et événements. Peut-on, là encore, tenter une articulation de ces paramètres politiques avec les variations transmédiales ?

III. 2. Victoriana et ventriloquisme

Une conciliation possible entre l'approche médiatique, l'approche fictionnelle et l'approche idéologique peut être aperçue par les approches féministes des médias, proposant des modèles sous-terrains de genre (*gender*) pour envisager les variations

---

[250] L'un des fondateurs des études culturelles, Raymond Williams, critique les déterminismes médiatiques: ce sont plutôt les mouvements sociaux qui façonnent les médias et les processus médiatiques. Raymond Williams*, Television: Technology and Cultural Form*, Londres et New York, Routledge, 1974, p. 133.

[251] Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation, op.cit.,* p.150.

[252] Edward Saïd, « Traveling Theory », in *The World, the Text and the Critic*, Cambridge, Harvard University Press, 1983, p.226.

[253] « La notion de discours désignée par Michel Foucault dans *Surveiller et punir* m'a servi à caractériser l'Orientalisme. » Edward Saïd, *L'Orientalisme, op.cit.,* p. 15.

intermédiales. Selon Bolter et Grusin, la « transparence » d'un médium[254] sur l'objet artistique ou culturel est le principal moteur de toutes les remédiatisations dans la tradition occidentale. La perspective est, comme le rappelle Erwin Panofsky, un moyen de « voir à travers »[255]. C'est cette idée qui est reprise par les deux théoriciens des médias, qui est appelée *transparence* : la surface du médium s'efface au profit d'un accès le plus direct à la chose représentée. Tous les changements de médium, de la peinture au cinéma jusqu'à l'interface numérique, sont portés par cette aspiration. C'est donc le regard qui est valorisé dans cette réflexion, sa transitivité sur un objet. Or, ceci rejoint tout un pan féministe de la réflexion sur les médias, en particulier le cinéma. Ce « regard » *(gaze),* dans son aspiration à la transparence est un regard sexualisé, un outil de domination sur un objet.

Dès lors, l'on peut se demander comment l'adaptation peut se faire à ce niveau, dans des jeux de *genrisation*/*sexualisation*. C'est ce que réalise Linda Hutcheon, en se livrant à des analyses de *Carmen*[256]. Le passage d'un médium à un autre, ou d'un système sémiotique à un autre, pourrait ainsi être analysé en ces termes de genre, par exemple dans le geste d'appropriation néo-victorienne, lequel est nécessairement ambigü à l'égard de la position féminine. En suivant la typologie des *modes d'engagement* de Linda Huctcheon (« telling » « showing », « interacting »), l'on en vient au pan du néo-victorianisme « interactif » : jeux vidéo, *fandoms*, mais aussi *Cosplay* et modes vestimentaires ou design, qui soulèvent la question du rapport entre le néo-victorianisme et la question féministe. La mode vestimentaire néo-victorienne[257] semble aller, de prime abord, dans le sens rétrograde d'une femme corsetée, discrète, enchaînée. Mais elle peut tout autant signer la revendication d'une résistance face à une culture qui impose aux femmes une certaine manière d'être dans l'hyper séduction, dans l'outrance de l'exposition du corps, nécessairement normé (blanc mais bronzé, jeune, mince et musclé).

---

[254] « In this sense, a transparent interface would be one that erases itself, so that the user is no longer aware of confronting a medium, but instead stands in an immediate relationship to the contents of that medium», Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation, op.cit.,* pp. 4-5.

[255] Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique,* G. Ballangé (trad.), Paris, Éditions de Minuit, 1975.
[256] Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation, op.cit.,* pp. 154-167.

[257] Ainsi que ses mouvances dérivées, comme celle des Lolitas japonaises, fusion de néo-victorianisme et de culture manga.

Outre l'appartenance à un groupe, cultiver un teint pâle et des courbes franches, enrober son corps de jupons et de corsets peuvent aussi se penser comme un certain mode de défi face à un impératif de consommation reposant sur une vision hyper-sexualisée de la femme. Quant à une homogénéisation raciale et culturelle que cette manière d'être pourrait signifier, il n'est pas certain que celle-ci soit à chercher du côté de ces groupes, lesquels s'affichent volontiers comme multiethniques, *queer* ou hors-normes, mais peut-être davantage dans les projections féminines que renvoient les *Heritage films*[258] et plus généralement le cinéma hollywoodien, la publicité et les médias de communication de masse. D'autre part, l'habillement *steampunk* et néo-victorien rejoint une constellation d'autres phénomènes qui, en plébiscitant le DIY, le sur-mesure, la seconde main et le *vintage*, entendent résister au système de la mode du prêt-à-porter industrialisé et mondialisé, vecteur d'inégalités sociales et de pollution écologique.

Enfin, les phénomènes de réappropriation des auteures victoriennes, qui constituent un grand vecteur de féminisation de cette culture, semblent plutôt témoigner d'une logique qui transcende les médiums : de Virginia Woolf, érigée en symbole *queer* sur les foulards et les bijoux au film *The Hours,* en passant par les romans de Valerie Martin et de Jane Harris, un assez large pan du néo-victorianisme joue sur la folie latente de la femme. Ce roman de 2006 apparaît comme l'une des nombreuses variations néo-victoriennes féministes, qui repose sur un jeu d'écarts entre une apparence très policée et une intimité féminine psychotique, tension qui résume un grand pan de l'attrait exercé par la *Victoriana.* Cet écart féminin est extensible à toute une lecture politique du néo-victorianisme, comme tension entre surcodage social et folie intérieure. Un grand nombre de romans néo-victoriens possèdent pour thème principal la maladie mentale, la folie criminelle, la menace de l'asile (comme le roman de John Harwood, *The Asylum*[259]). Cette grille de lecture rassemble dès lors quasiment toutes les composantes de la

---

[258] Avec une nuance, cependant : si on a vu que les Heritage Films sont très conservateurs d'un point de vue socio-économique ainsi que par rapport au passé colonial, ils sont souvent plus progressistes sur la question des femmes. Les femmes dans *A Room with a View, Out of Africa, The Piano* sont des personnages souvent complexes et aspirant à une certaine forme d'indépendance. On devrait aussi considérer les films « women's heritage film », souvent plus récents et dont les supposés de départ sont d'ordre « postféministes ». Ces films sont sujets à discussion dans l'article d'Antje Ascheid, « Safe Rebellions: Romantic Emancipation in the "Woman's Heritage Film", en ligne : https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2006/february-2006/ascheid.pdf.

[259] John Harwood, *The Asylum,* Penguin Random House Australia, 2013.

Victoriana, dont fictions de l'intime bourgeois et corpus fantastique ne seraient que les deux pôles, entre lesquels s'ouvre une béance remplie de variations, l'un détournant l'autre (parodies fantastiques et zombiesques de Jane Austen[260]), ou les deux se matérialisant dans ces fictions de la folie et du discours rationaliste qui l'accompagne. Cette tension est particulièrement vive en ce qu'elle est typiquement féminine, par le recours aux motifs du roman gothique :

> The motif of female entrapment clearly draws on conventions from the Victorian Gothic novel, which typically depicts the trials of a heroine who suffers anguish and abjection at the hands of a tyrannical patriarch (Allen: 1995), a theme many "woman's heritage films" take up in a revisionist reworking of the Gothic. The films frequently position their heroines as initially controlled and confined by the men around them, as does the classical Gothic novel, only to later explode this framework in their unconventional and ambiguous resolution, which makes it useful to further place the films within the traditions of popular women's literature (Krenz, 1992: 3).[261]

Etant passés d'une vision des « adaptations victoriennes » à un gigantesque tissu culturel qui embrasse toutes sortes de fictions et de modes de fictionnalité, nous sommes contraints de reconnaître une valeur aux termes de *storyworld* et d'appropriation, qui paraissent à même de décrire avec souplesse la multitude d'apports et d'additions qui constituent le geste de création fictionnelle contemporain. Certains vont jusqu'à faire de la *Victoriana* une appropriation collective plus générale de l'histoire : avec son étonnante décontraction, se permettant d'amalgamer les segments temporels jusqu'à embrasser tout le XIXème siècle, voire à se constituer en XIXème siècle alternatif, et à embrasser un nombre gigantesque de personnages, figures, espaces hétérogènes, la *Victoriana* serait une autre forme de l'histoire, dépassant largement le cadre britannique :

> I suggest that the emergence of memory discourse in the late twentieth century, and the increasing interest in non-academic forms of history, enables *us* to think through the contribution neo-Victorian fiction makes to the way *we* remember the nineteenth-century past in ways that resist privileging history's non-fictional discourse, on the one hand, and postmodernism's problematisation of representation on the other.[262]

---

[260] Seth Grahame-Smith, *Pride and Prejudice and Zombies*, Philadelphie, PA, Quirk Books, 2009 (adapté en 2014 par Burr Steers au cinéma).

[261] Antje Ascheid, « Safe Rebellions: Romantic Emancipation in the "Woman's Heritage Film », *art.cit*., p.4.

[262] Kate Mitchell, *History and Cultural Memory in Neo Victorian Fiction: Victorian Afterlives, Houdmills, Basingstoke,* Palgrave Macmillan, 2010, p.4.

Cette position, qui nous mène vers notre corpus témoigne d'un souci de la mondialisation néo-victorienne, et d'un *souci particulièrement néo-victorien* de la mondialisation, mouvement qui aurait quelque chose à dire sur la contraction des espaces. Cependant, comme le soulignent Antonija Primorac et Monika Pietrzak-Franger[263], cette vision laisse entrevoir la possibilité d'une voix unifiée quant à la mémoire et à l'histoire. Or, ceci apparaîtrait comme trop anglocentré.

Plus intéressante est la position qui consiste à faire de la *Victoriana* un espace de rencontres et d'interactions, qui convoque des attitudes conflictuelles où se jouent certaines ambigüités. Cora Kaplan[264] souligne, à la suite de Foucault dans son *Histoire de la sexualité*[265], la double dimension de plaisir devant certaines œuvres littéraires et d'outrage devant certaines conventions sociales et certains préjudices qui y sont perpétués.

A ce titre, l'adaptation continue de posséder un sémantisme pertinent, car elle signifie un accommodement de la vision, la conscience d'une différence, ainsi que la nécessité de faire évoluer les concepts tout en les répétant : l'imitation est en même temps altération. Adapter revient à « faire parler », au sens littéral dans l'essai d'Helen Davies, qui propose la notion de *ventriloquisme* (*re-voicing*, ou redonner voix), en ce qui concerne la réécriture féministe néo-victorienne[266]. Dans ses développements les plus radicaux, la thèse du ventriloquisme et des marionnettes n'est pas un fait littéraire, une mode ou un certain genre d'appropriation ; elle est une nécessité pour la femme créatrice. Longtemps privé de transcendance, le sujet féminin se voit infliger un modèle presque immuable, un archétype que la femme victorienne incarne de manière très visible. Se dérober au modèle, c'est presque immanquablement se situer du côté du monde masculin, dans lequel la femme n'a pas de prise, ou bien est inévitablement vouée à l'échec. Sans

---

[263] Antonija Primorac et Monika Pietrzak-Franger, « Introduction: what is global neo-victorianism? », in *Neo-Victorian Studies* 8:1, 2015, p.4.

[264] Cora Kaplan, *Victoriana: Histories, Fictions, Criticism,* Columbia University Press, 2007, p.26. Pour Michael Mason, la fascination pour les œuvres victoriennes vient d'un mélange d'attitudes par rapport au passé, qui implique une hostilité dirigée envers le puritanisme victorien. Voir Michael Mason, *The Making of Victorian Sexuality,* New. York: Oxford University Press, 1994.

[265] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité,* t. III, *Le souci de soi,* Paris, Gallimard, 1984.
[266] Helen Davies, *Gender and Ventriloquism in Victorian and Neo-Victorian Fiction,* Palgrave Macmillan, 2013.

héritage, la femme écrivain, cinéaste, ou adepte de *cosplay* néo-victorien emprunte bien souvent la voie du détournement, d'un regard vers le passé pour « refaire parler » celles qui ne le pouvaient pas, et ainsi, se doter d'un nouvel héritage.

IV. Adaptogénie et imaginaire cinématographique

La métacritique et l'inventaire des connotations contemporaines du terme d'*adaptation*, auxquels l'on s'est livré ici, tendent à montrer qu'au contraire de ce déclin supposé de l'adaptation en tant que concept, c'est par un ensemble d'opérateurs critiques et pratiques de ce début de XXIème siècle, que le terme retrouve une pertinence nouvelle, dans de très nombreux domaines. L'adaptation constitue un noyau autour duquel différents sens sont produits, mais demeure entendue comme processus, transfert et opérateur conceptuel. D'où l'intérêt d'envisager, encore une fois, l'adaptation dans des séries. La liste de synonymes du terme adaptation, énumérée ici par Robert Stam, montre que sa polysémie ne fait qu'éclairer à chaque fois un autre aspect, une nouvelle dimension des relations entre textes et images, relations entre médiums, entre récits :

> Adaptation theory has available a rich constellation of terms and tropes — translation, actualization, reading, critique, dialogization, cannibalization, transmutation, incarnation, transmogrification, transcoding, performance, signifying, rewriting, détournement — all of which shed light on a different dimension of adaptation.[267]

Enfin, l'adaptation, intervient sur des niveaux cognitifs, mentaux et imaginaires. La définition même de *storyworld*/*récit-monde* ne recouvre pas totalement l'impression que les médiums peuvent laisser sur nous, ne peut résumer la multitude de connexions entre des textes et des films sur la mémoire du lecteur/spectateur. Notre dernier déplacement des sémantismes de l'adaptation s'opère en direction du spectateur, faisceau de déterminations et force centrifuge qui produit tout ce que le terme « adaptation » signifie d'échanges psychiques, imagés, mythiques entre les images filmiques, ses rémanences mnésiques, la créativité *a posteriori* qui se dégage du travail de *spectature.* L'adaptation se lit comme le phénomène de réflexions mutuelles de films et de textes dans des

[267] Robert Stam, *Literature through Film, op.cit.,* p.4.

relations temporelles diverses et parfois surprenantes :« Adaptation is potentially a way of one medium seeing another through a process of mutual illumination »[268].

Cette première enquête a ainsi déterminé une situation du cinéma éclaté, pluriel, en pleine reconfiguration : les notions de dispositifs et de spécificités apparaissent moins efficaces comme outils heuristiques pour penser le cinéma d'aujourd'hui que celle de *convergence*. Cependant, nous voudrions suggérer que si l'adaptation cinématographique d'un texte littéraire constitue toujours une expérience singulière, c'est moins par la spécificité du médium filmique ou l'univocité de la relation d'adaptation que par un imaginaire que le cinéma met en jeu sur la réception des textes. L'opposition entre l'« adaptogénie » d'un texte et la « médiagénie » d'un film serait dépassé par le moment où c'est le spectateur qui entre en jeu, où le film, non pas dans le moment de sa création mais dans celui de sa réception, influe sur le texte. Au-delà de ses capacités irréductibles à adapter un texte, un média possède un imaginaire spécifique : « une sorte d'empreinte génétique qui influencerait plus ou moins les récits qu'il rencontre ou qu'il féconde. »[269]

C'est alors ici sur le mode de la rencontre que notre perspective se base. Une adaptation cinématographique actualise un texte, elle en modifie la perception, la lecture et la réception. C'est en examinant la manière dont le cinéma apparaît comme une représentation de l'imaginaire que les ambivalences notionnelles autour de l'adaptation (entre processus et résultat, entre création et réception), peuvent devenir justement ce qui constitue et enrichit véritablement l'adaptation : un carrefour de possibilités plurielles qui donnent lieu à ce que l'on pourrait appeler une expérience de l'adaptation. Mais c'est d'abord l'expérience cinématographique, non pas dans sa spécifié irréductible mais au contraire dans toute sa fécondité imaginaire, que nous devons examiner.

---

[268] *Ibid.,* p.5.
[269] Philippe Marion, « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », *art.cit.,* p. 79.

CHAPITRE 2

LE CINÉMA ET L'IMAGINAIRE

Nous avons posé le terme de *récit-monde* dans sa manière complexe de désigner les univers et existants hétérocosmiques pouvant migrer, se déplacer ou résister à travers différents médiums. Ce concept peut fournir la base de l'établissement du corpus, en garantissant au moins l'existence d'objets autonomes qui entretiennent des relations. Dans certains de ses récits-mondes, des éléments sont sujets à une certaine *médiagénie* ou, au contraire, témoignent d'une forte *adaptogénie.* Cependant, ces concepts ne rendent pas tout à fait compte de la richesse sémiotique et esthétique qui se dégage de certains de ces objets et, surtout, des relations qui se nouent entre eux, des séries qu'ils peuvent établir.

Entrer au cœur d'une relation entre un texte et un film, c'est-à-dire aller plus avant dans les processus imaginaires qui se jouent dans la rencontre d'un sujet lecteur et d'un texte d'une part, et dans celle entre un spectateur et un film d'autre part, se heurte aux conditions possibles de ces relations de contact : mémorielles, imaginaires. Toute collision entre un sujet lecteur et un texte ou un film engage nécessairement non seulement un en-deçà de ces grands mouvements descriptifs, mais également le désir du singulier, tendant vers l'instabilité et le renversement critique. Finalement, n'est-ce pas toute l'adaptation, comme nom d'une pratique et comme concept, qui se laisse volontiers dépasser par un moment plus créateur de la rencontre entre un texte et un film ? Ne se joue-t-il pas autre chose dans un corpus d'adaptations que l'adaptation elle-même, distancée par ses propres objets qu'elle a fait naître ? Après avoir désigné tous les niveaux d'analyse que l'on a étudiés dans le premier chapitre — fiction, médium/média, série culturelle — l'adaptation n'en est-elle pas réduite à s'épuiser, ne parvenant pas à recouvrir un certain nombre de mouvements perceptibles qui fondent le geste de la

reprise que l'on perçoit ailleurs, hors l'adaptation, et en même temps contenu par cette dernière ?

La notion d'adaptation semble parfois dépassée par ses apories, incitant au glissement vers d'autres sites d'analyse : on peut par exemple avancer la notion de *réécriture,* qui plutôt de que poser les choses en termes de transmédialité, de rencontres, de transformation, recyclage ou reprise, nous renvoie plutôt à l'analyse, opérée par détours et bifurcations. L'adaptation se transforme, devient un opérateur de pensée, un écran réflecteur, un dispositif de (re)lecture et de relance du texte. On reconnaitra ici un certain nombre de voies évoquées au début du chapitre précédent : la « filmo-lecture » proposée par Marie-Claire Ropars[270], ainsi que la notion de projection appliquée à la lecture des textes. En essayant de mieux articuler cet ensemble de notions avec la question de l'adaptation, nous en viendrons à les examiner dans leur convergence autour d'une même idée générale : le cinéma possède une certaine force d'attraction, des spécificités (mais non irréductibles) qui le mettent à même d'exposer, de relancer ou de fragmenter la lecture d'un texte initialement unifié.

Dès lors, à quel moment, sous quelles conditions — sémiotiques, esthétiques, affectives, cognitives — ces dispositifs interviennent-ils, se mettent-ils à régler ou dérégler les rapports textuels et filmiques, quelles instances guident le spectateur dans cette prise de pouvoir d'un moment singulier de la relation intermédiale ? Quels sont les principes actifs de ce corpus, filmique et littéraire, qui semblent outrepasser la question de l'adaptation ? Sous quelles modalités, dans notre corpus, des textes et des films sont-ils mis en regard les uns avec les autres, et se mettent-ils à produire des expériences singulières de pensée ? Ces expériences de pensée fondent un certain type d'expérience que la littérature et le cinéma, chacun avec leurs traditions, leurs forces et leurs modes d'engagement, ont pu susciter, et qui peuvent ici se confronter, donnant naissance à un savoir tiers. Par *expérience,* nous entendons une certaine forme de compréhension du monde, une activité interactionnelle entre le monde et le sujet :

[270] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Ecraniques, Le film du texte, op.cit.*

> […] l'expérience concerne l'interaction de l'organisme avec son environnement, lequel est tout à la fois humain et physique, et inclut les matériaux de la tradition et des institutions aussi bien que du cadre de vie local. [271]

Si pour le philosophe John Dewey, l'expérience esthétique n'est pas séparable des autres activités ordinaires, dont elle préserve les traits génériques, elle en amplifie cependant beaucoup de caractéristiques. Par l'imagination, les traits de l'expérience sont portés à « l'avant-plan » de la conscience, et c'est pourquoi l'expérience esthétique est en quelque sorte une « expérience de l'expérience »[272].

C'est finalement la question des enjeux d'une médiation intermédiale — à la fois littéraire, cinématographique — qui est posée. Ces enjeux se situent-ils toujours au niveau esthétique ? Ou bien politique, revenant à la dimension intersubjective et interculturelle que le sens biologique de l'adaptation tend à indiquer ? S'agit-il d'un savoir de la fiction, d'une expérience transculturelle ? Ou bien se situent-ils essentiellement au niveau cognitif, logés dans l'expérience purement individuelle du sujet lecteur, du sujet spectateur ?

On verra qu'en ramenant notre propos à la notion d'expérience, on peut ainsi se distancer d'une vision essentialiste du cinéma, et dès lors, sans évacuer pour autant la question des changements et renconfigurations des images animées, on peut déplacer les interrogations qu'il suscite. Lorsque Francesco Casetti inspecte la contemporanéité du cinéma en expansion, il fait la même chose, en refusant de réduire le cinéma à un médium ou à un support. C'est plutôt la position centrale du spectateur qui renverse la perpective : « what constiutes the defining core of a medium is the way that it activates our senses, our reflexivity, and our practices ».[273]

---

[271] John Dewey, *L'art comme expérience* : *Œuvres philosophiques III,* Jean-Pierre Cometti, Christoph Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles Tiberghien (trad.), Publications de l'Université de Pau, p.290.

[272] Martin Seel, *L'art de diviser : le concept de rationalité esthétique*, Paris, Armand Colin, 1993, cité par Stéphane Bastien, recension de John Dewey*, L'art comme expérience, Œuvres philosophiques III, op.cit.,* en ligne : http://www.uqtr.uquebec.ca/AE/Vol_13/recension/Bastien.html

[273] Francesco Casetti, *The Lumière Galaxy, op.cit.,* p.5.

Il s'agit donc d'abord d'examiner la manière dont « un film pense », comme l'ouvrage de Jacques Aumont le suggère (*A quoi pensent les films ?*[274]), lequel explore les pouvoirs de l'analyse des films. On essaiera de dégager quelques traits de l'empreinte génétique des films, la manière dont le cinéma nous engage dans l'imaginaire : seront abordées les questions de la visibilité, de la durée, du montage et du *dispositif* cinématographique. La fécondité imaginaire de l'appareil cinématographique se précisera dans un volet particulier, celui de la tension esthétique qu'il présente entre le flux et la segmentation. Ceci nous amènera alors à nous interroger sur la pertinence d'une « réécriture » cinématographique, associée au montage, comme instrument d'analyse des textes littéraires.

I. Le dispositif et l'écran réflecteur

> Qui jamais a touché, compris, mesuré le mouvement ? Nous en sentons les effets sans les voir. Nous pouvons même les nier comme nous nions Dieu. Où est-il ? Où n'est-il pas ? D'où part-il ? Où en est le principe ? Où en est la fin ? Il nous enveloppe, nous presse et nous échappe. Il est évident comme un fait, obscur comme une abstraction, tout à la fois effet et cause. […] Entre chacun des points successivement occupés par cette bille dans l'espace […], il se rencontre un abîme pour la raison humaine […].[275]

Quand Christian Metz évoque, au début du *Signifiant imaginaire*, les « relations de bon objet » que le spectateur possède avec les films, notion qui englobe celles de plaisir filmique et d'industrie cinématographique, il y inclut aussi très rapidement une troisième « machine », celle de *l'écrivant de cinéma*[276]. Que *l'écrivant de cinéma* soit critique ou historien, ou encore se livre à d'autres variations d'écriture autour des films vus, sa relation d'écriture aux films passe souvent par une sorte d'anti-censure qui lui permet, à tout prix, de tendre à la conservation d'un maximum de films. Le cas d'école est évidemment celui des *Cahiers du cinéma* et de la Nouvelle Vague, dont les écrits ne

---

[274] Jacques Aumont, *A quoi pensent les films?, op.cit.*

[275] Honoré de Balzac, *La peau de chagrin*, in *La Comédie humaine,* t. X, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 243.

[276] Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire, op.cit.,* p.16. Ce terme d'« écrivant », puisqu'il désigne ici surtout le critique de cinéma, renvoie à la distinction *écrivain/écrivant* opérée par Roland Barthes : *l'écrivant* est celui pour qui l'écriture est un moyen qui « pose une fin : témoigner, explique, enseigner », par rapport à l'écrivain dont l'activité est intransitive, qui « travaille sa parole et s'absorbe fonctionnellement dans ce travail. » Roland Barthes, « Ecrivains et écrivants », in *Essais Critiques*, *Oeuvres complètes,* tome I, textes réunis et présentés par Eric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2001, pp. 1277-1282.

cessent de légitimer les films, ou bien d'élaborer des parcours critiques et théoriques qui vont multiplier les angles pour établir un *auteur* — puisque tel est l'enjeu la plupart du temps — comme maître d'œuvres esthétique ou politique de tout un champ de la création.

Les écrits de François Truffaut constituent un véritable corpus autonome d'écriture cinéphilique, dans lesquels une nouvelle théorie du cinéma et de la signification s'écrit à chaque analyse des films d'Alfred Hitchcock, d'Howard Hawkes ou de John Ford[277]. Les critiques d'*Ekran, Kwartalnik Filmowy*, mais surtout de *Kino* font des films de Wojciech Has les points nodaux d'une écriture qui circule entre la critique et la création littéraire, le développement historique et l'analyse de détails[278]. Même un film de qualité médiocre, dans la perspective de l'« écrivant de cinéma », peut devenir prétexte à une relation de bon objet, à l'effacement de critères dans un but inclusif à une certaine perspective politique ou surtout théorique, dans cette tendance à constamment élaborer de manière fantasmatique des récits sur les origines du cinéma[279].

Ainsi, subsiste-t-il toujours un « léger flottement entre frontières imaginaire, symbolique et réelles »[280]. Ce flottement est éminemment perceptible : le souvenir se mêle à l'analyse, la théorie se confond avec les images du film, desquelles surgissent toujours immanquablement d'autres images, venues parfois d'autres films. C'est avec ce

---

[277] Voir par exemple certains des textes de François Truffaut rassemblés dans *Les films de ma vie*, Paris, Flammarion, Champs Arts, 2007, ou bien les différents volumes de *Ciné-journal* de Serge Daney, Paris, coll. « Petite bibliothèque du cinéma », 1998.

[278] Les points de vue sont souvent d'ordre métaphysique et théologique (surtout l'article de Tadeusz Sobolewski sur *Journal intime d'un pécheur*), mythologique (l'article de Marek Basiega sur le labyrinthe chez Has), ou esthétique (Maria Malatynska et son développement sur le Romantisme de Has). Tadeusz Sobolewski, « Szloch egotysty (le sanglot d'un égoïste) », *art.cit.* ; Marek Basiega, « Labirynt jako klucz do filmow *Rękopis znaleziony w Saragossie* i *Sanatorium pod Klepsydrą* Wojciecha Hasa », [Le labyrinthe comme clé des films le *Manuscrit trouvé à Saragosse* et *La Clepsydre* de Wojciech Has], in *Kino* n° 216, 1985; Maria Malatynska, « Estetyczne rodowe polskiego [traits esthétiques du cinéma polonais] » in *Kino* n°145, 1978.

[279] C'est l'idée développée dans l'introduction de *La Fable cinématographique* de Jacques Rancière :
« Cette manière de faire une fable avec une autre est toute autre chose qu'une idée d'époque. Elle est une donnée constitutive du cinéma comme expérience, comme art et comme idée de l'art. Mais aussi elle est une donnée qui inscrit le cinéma dans une continuité contradictoire avec tout un régime de l'art. Faire un film sur le corps d'un autre, c'est ce que n'ont pas cessé de faire, de Jean Epstein jusqu'à nous, les trois personnages que le cinéma met en présence: les cinéastes 'mettant en scène' des scénarios auxquels ils peuvent n'avoir aucune part, les spectateurs dont le cinéma est fait de souvenirs mêlés, les critiques et les cinéphiles qui composent une œuvre de formes plastiques pures sur le corps d'une fiction commerciale. » Jacques Rancière, *La Fable cinématogaphique,* Paris, Éditions du Seuil, 2001, p.12.

[280] Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire, op.cit.,* p.20.

flottement que l'on pourrait décrire une certaine poétique de l'écriture du cinéma, à l'œuvre chez de nombreux écrivains, que ce soit par fragments à l'intérieur de dispositifs fictionnels, ou bien dans des critiques de films parues de manière ponctuelle. Salman Rushdie a publié un petit essai de variations d'écriture autour du *Magicien d'Oz* de Victor Fleming (1939). Le texte est composé d'imageries hétérogènes : les souvenirs d'enfance autour de la première projection du film se mêlent au motif de la bourrasque et à des variations onomastiques autour du cyclone qui emporte Dorothée (Judy Garland) loin de chez elle[281]. Le Kansas se mélange à Mumbai, et le texte comporte un passage dans lequel Salman Rushdie imagine une vente aux enchères par la MGM des souliers de Dorothée.

La « relation de bon objet » de Metz engage donc ce constat de l'inépuisable idée d'une relation affective entre le spectateur et le film, dont la puissance d'attraction et d'affects transcende bien des critères et des comportements critiques que l'on aurait avec la littérature. En effet, pour Metz, l'expérience des films possède la double faculté d'être hyper perceptive, mobilisant infiniment plus de sens que la littérature, qui ne nous présente que des graphèmes, tout en nous mettant devant une « autre scène » de laquelle les acteurs sont absents : c'est ce double caractère de son signifiant, « richesse perceptive mais frappée d'irréalité à un degré inhabituel de profondeur »[282] qui lui donne un privilège sur les autres arts.

C'est aussi cela qui lui donne cette faculté de transcendance qui s'observe chez les *écrivants* de cinéma : cette avalanche de sensations marquées aussitôt de l'absence de leurs signifiés nous engage essentiellement dans l'imaginaire, au sens lacanien : l'écran est un « *autre miroir* […] à cet égard véritable postiche psychique »[283]. Cette « relation

---

[281] « Dorothée a un nom de famille, Gale, qui veut dire bourrasque. Et elle se comporte à maints égards comme la bourrasque qui souffle à travers ce petit coin de nulle part, réclamant justice pour son petit chien [...] Dorothée est la force vitale du Kansas, dont miss Gulch est la force mortelle ; et peut-être le sentiment de Dorothée, ou le cyclone de sentiments qui se déchaîne entre elles et miss Gulch, se concrétisent-ils dans l'immense serpent de nuages sombres qui se tortille à travers la prairie, dévorant le monde. ». Salman Rushdie, *The Wizard of Oz*, Londres, *British Film Institute Publications*, 1992. Edition en français : *Le Magicien d'oz,* Odile Demange (trad.), Paris, Nouveau Monde Edition, coll. « Cinéma d'écrivain », 2002.

[282] Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire, op.cit.,* p.65.

[283] *Ibid.,* p.10.

de bon objet » s'énonce donc chez Metz en termes psychanalytiques, par la nature onirique de la fiction cinématographique, ainsi que par la relation fondamentale entre l'écran de cinéma et le stade du miroir.[284]

La question peut s'élargir autant que se déplacer dans notre perspective, qui tend vers la question littéraire. L'interrogation précise de Metz (« parmi les signifiants du cinéma, propres au cinéma et qui les distinguent de la littérature […], quels sont ceux, qui par leur nature, en appellent le plus directement au savoir apporté par la psychanalyse ? »[285]) peut se reformuler en ces termes : quels sont les signifiants filmiques qui en appellent le plus à se laisser penser hors de leurs caractéristiques d'origine et qui fondent un savoir spécifique ? Peut-on penser les figures, par exemple celles évoquées par Salman Rushdie, comme les « bons objets » sur lesquels table le lecteur dans son appréciation du film ? Quels sont les motifs filmiques qui permettent une ouverture sur le continent mémoriel, les sériations, les champs d'intensité ?

Autrement dit, qu'est-ce qui fonde un certain type d'expérience « cinématographique », à même d'imprimer de sa marque d'autres types d'expériences ? Si nous parlons bien d'expérience ou de savoir — gardant pour l'instant en suspens le problème de terminologie, posé par les notions de « dispositif » ou d'« opérateur » — cette question dépasse et détourne le propos sémiologique. Comme le constatait Barthes, le « filmique » désigne autre chose que les propriétés structurales et techniques du film : « Le filmique, c'est, dans le film, ce qui ne peut être décrit, c'est la représentation qui ne peut être représentée. Le filmique commence seulement là ou cessent le langage et le métalangage articulé. »[286]

Le filmique, dans cette perspective, est ainsi appelé à caractériser une certaine pensée propre au cinéma, laquelle peut migrer hors des films, dans l'écriture ou dans le souvenir du cinéphile, chez les écrivains, portant sa puissance imaginaire dans la littérature. Si, en suivant Barthes, on ne saurait cerner le filmique avec les mots du langage, puisque c'est

---

[284] « [L]a fiction cinématographique comme instance semi-onirique […] et le rapport spectateur-écran comme identification spéculaire », *Ibid.,* p.13.
[285] *Ibid.,* p.61.

[286] Roland Barthes, « Le troisième sens : notes de recherches sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein », in *L'obvie et l'obtus*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p.58.

justement ce qui lui échappe, on peut tout de même en approcher certaines formes, traces, figures récurrentes, par exemple chez les écrivains. Le cinéma s'est laissé définir par les philosophes et les psychanalystes, a alimenté tout un pan de la pensée du XXème siècle au sujet de sa propre contemporanéité. *Visualité, modernité, vitesse, mécanicité et montage,* mais aussi *machine* ou *attraction* sont ainsi autant d'ingrédients du filmique qui ont été l'objet de commentaires les portant vers un dépassement de l'histoire du cinéma même. Portant la marque du contemporain et créant sa propre archive[287], le filmique en vient à se confondre avec l'Histoire.

Il s'agit de s'intéresser à des discours qui font du cinéma un opérateur de pensée : par quels moyens une « expérience filmique » peut-elle se constituer ?

I. 1. Le règne du visible et de la modernité

Etablir la puissance imaginaire du cinéma, terme polysémique et aux origines multiples, dans ses débuts ne va pas de soi, étant donné que ses premiers usages, depuis *Le Goûter de Bébé* et la *Sortie d'usine à Lyon* des Frères Lumière ne sont pas nécessairement artistiques. Jacques Aumont propose plutôt de s'orienter vers sa réception :

> [I]l y aurait bel et bien une histoire de la considération possible du cinéma comme art : elle irait de l'émerveillement des premiers temps devant un joujou inouï sans portée artistique aucune, jusqu'à la situation actuelle, où au contraire tout produit cinématographique même le plus commercial est a priori susceptible d'être glosé comme œuvre d'art, avec auteur et projet esthétique.[288]

Les pages qui suivent proposent une exploration de ce « devenir imaginaire » du cinéma, en l'abordant du point de vue des caractéristiques récurrentes que l'on lui prête dans un certain nombre d'écrits qui vont des écrivains de fiction aux philosophes. Tous ces discours ont été, d'une manière ou d'une autre, affectés, inspirés par le cinéma et leurs auteurs se sont dès lors faits « écrivants », ou écrivains de cinéma.

---

[287] Voire Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », série illustrée, 2008.

[288] Jacques Aumont, « L'histoire du cinéma n'existe pas », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas : Journal of Film Studies,* vol. 21, n° 2-3, 2011, pp.153-168.

I. 1. 1. Un réservoir d'images, un art d'époque

L'un des écrivains contemporains assumant le plus son dû au cinéma dans sa propre écriture littéraire, Tanguy Viel, exprime dans les termes suivants ce qui constitue une genèse imaginaire :

> J'ai beaucoup de mal à faire les choses au premier degré. Souvent quand j'ai une idée pour commencer un roman ou même une scène, je me retrouve aussitôt peuplé d'images et de souvenirs de récits antérieurs, qui peuvent venir du cinéma ou de la littérature.[289]

Si cet effet de « réservoir » que peuvent déployer, à part égale, le cinéma et la littérature se réalise, en particulier par un dialogue volontiers thématisé dans les romans avec le cinéma[290], on peut aisément convevoir que, dans toute fiction contemporaine, les films interviennent peut-être davantage que les livres, étant donné le caractère massif et généralisé des images mouvantes. Peut-être plus que d'autres arts de la fiction et du récit, le cinéma est à même d'offrir des images insituables, communément partagées et devenues images collectives, là où le verbe littéraire, même devenu mythique (« *To Be or not To Be », « O Temps ! Suspends ton vol »),* demeure indissociable de son auteur ou, du moins, de sa place dans une tradition littéraire. Comme tout processus mémoriel, le musée — intime ou collectif — du cinéma peut être formé d'images sans nom, de séquences sans auteur ou sans titre, il offre « des objets, images, séquences dé classifiables qui […] sont de la mémoire virtuelle »[291].

Un paradoxe de cette fluidité de circulation des images filmiques est que leur pouvoir mémorable réside en même temps dans leur aspect achevé, ceci en grande partie à cause de leur dimension d'empreinte, d'enregistrement d'une réalité déjà advenue. Dans cette tension entre une plasticité circulatoire et le caractère immuable de l'« archive » cinématographique, on pourrait dès lors lire l'évidence polémique dont les descripteurs de ce réservoir d'images arrêtées ont pu jouer. Car cette dimension de

---

[289] « Nous venons du rien et nous allons vers les choses », entretien Tanguy Viel/Blanche Cerquiglini, *Europe* n° 976-977, août 2010.

[290] Voir ses romans *Cinéma,* Paris, Éditions de Minuit, 1999, *Hitchcock par exemple,* Éditions Naive, 2010 ou *La Disparition de Jim Sullivan*, Paris, Éditions de Minuit, 2013.

[291] Jean-Louis Schefer, *Images mobiles. Récits, visages*, *flocons,* Paris, P.O.L, 1999, p. 11.

« répertoire », possède, notamment en termes d'adaptation lorsqu'il s'agit de porter un roman au cinéma, un aspect arrêté et fixateur, comme le souligne Gilles Thérien :

> […] le cinéma est un vaste répertoire de ces interprétances stéréotypées, interprétances qui ne valent que pour des objets singuliers, mais qui permettent des énoncés soumis à des lois de véridiction plutôt qu'à un régime de vraisemblance. […] Le cinéma, sauf exception, laisse moins de choix au spectateur que la littérature. Il bloque, pendant son déroulement, le phénomène de l'imagerie mentale et impose au spectateur des déroulements logiques qu'il ne peut suggérer que par la cohérence des images.[292]

Dès lors, cet aspect fixateur peut devenir mortifère, ce que chacun peut expérimenter lors de séances filmiques déceptives ou de lectures parasitées par les traits de tel ou tel acteur ou décor. L'assertion de Marguerite Duras « [l]e cinéma arrête le texte[293] » ou les résistances très fortes de Julien Gracq à l'encontre des modes d'envahissement de l'image optique sur les mots — carrément de l'ordre du viol[294] — poursuivent la réticence fameuse déjà formulée par Flaubert au sujet de l'illustration[295]. C'est bien à chaque fois de la puissance de l'image qu'il est question dans cette critique, l'adaptation étant pourfendue parce que, justement, trop efficace, dans un argument non sans fondements en ce qui concerne les tractations qui se jouent entre les images mentales à la lecture d'un texte et celles d'un film. Le parcours de Marguerite Duras témoigne de cette position, que d'autres écrivains ont aussi pu emprunter : non pas écrire des romans qui vont être adaptés au cinéma, mais écrire *pour* le cinéma. Pour d'autres écrivains comme Tanguy Viel, il s'agit plutôt d'écrire *avec* le cinéma. Ces deux voies positives engageraient l'écriture dans une relation créatrice aux images mobiles, tandis que l'adaptation représenterait l'envers destructeur de l'écriture.

---

[292] Gilles Thérien, « Les limbes du scénario », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 9, n° 2-3, 1999, p.119.

[293] « Le cinéma arrête le texte, frappe de mort sa descendance : l'imaginaire […] Bon ou mauvais, sublime ou exécrable, le film représente cet arrêt définitif […]. » Marguerite Duras, « Textes de présentation —Deuxième projet », *Le Camion,* Paris, Éditions de Minuit, 1977, p.75.

[294] « La transcription cinématographique d'un roman impose brutalement au lecteur, et même à l'auteur, les incarnations pourtant très largement arbitraires qu'elle a choisies pour chacun des personnages ; ce n'est qu'avec le temps que le texte éliminera les visages trop précis que le film lui surimpose, et qui ne sont pas de sa substance. Comme elles sont fragiles, les défenses que la fiction écrite oppose à ces images substituées qui la violent — et combien leur résistance, pour s'organiser, a besoin d'abord, très largement, de céder du terrain ! » Julien Gracq, « Littérature et cinéma », in *En lisant en écrivant,* Paris, Librairie José Corti, 1980, p.236.

[295] « Jamais, moi vivant, on ne m'illustrera, parce que la plus belle description littéraire est dévorée par le plus piètre dessin. Du moment qu'un type est fixé par le crayon, il perd ce caractère de généralité, cette concordance avec mille objets qui font dire au lecteur : 'J'ai vu cela' ou 'Cela doit être'. » Gustave Flaubert, Lettre à Ernest Duplan du 12 juin 1862, *Correspondance III*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, pp.221-222.

Cependant, ce dualisme est peu satisfaisant. Il s'agit de relever plus en amont quelques aspects généraux autour de cette relation paradoxale du cinéma à l'imaginaire ou à l'imagination créatrice. Comme notre chapitre précédent l'a évoqué au sujet de la dimension interculturelle problématique du cinéma, cet art n'en appelle pas moins, de manière assez incontestable, à une sorte de volonté d'universalisation. Le cinéma est sans doute l'un des plus grands réservoirs d'images et d'idées communément partageables par des individus et des communautés séparés géographiquement. Pour Eisenstein, le cinéma peut réaliser le *Gesamtkunstwerk* (l'Oeuvre d'art totale), idée apparue avec le Romantisme allemand et qui continue de hanter la modernité. Le cinéma apparaît comme un véritable avènement par les masses autant que dans une tentative d'élévation, célébré comme union des masses avec un « héritage spirituel prodigieux[296] » décrit dans les écrits des années 1920 comme aussi fondamental et synthétique dans ses aspirations que le théâtre de la Grèce antique et les cathédrales au Moyen Âge[297].

Le cinéma possède un côté rassembleur qui unit les individus d'une même communauté, que celle-ci soit devenue mondialisée — dès lors, réunie autour de quelques *blockbusters* au succès de plus en plus massif — ou bien toujours nationale[298], sans oublier les amateurs de genres bien précis, les *fandoms* ou les approches cinéphiliques spécifiques. A bien des égards, la fragmentation du cinéma en communautés ne cesse pas avec les changements évoqués dans notre précédent chapitre ; la digitalisation la portant potentiellement encore plus loin puisque l'échange entre des personnes regroupées autour d'un intérêt commun s'en trouve facilité.

---

[296] Hugo Von Hofmannsthal, « Der Ersatz für die Traüme », in *Das Tagebuch*, Jahrgang 2, 1921, p.685-687, repris dans Daniel Banda et José Moure (éd.), *Le cinéma : l'art d'une civilisation 1920-1960*, Daniel Banda (trad.), Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 2011, p.37.

[297] Voir Léon Moussinac, *Naissance du cinéma* (1925), Paris, Povolozky et Cie, repris dans *L'Age ingrat du cinéma,* Paris, Éditions du Sagittaire, 1946, pp.10-13. Alain Badiou, lui aussi, se livre à de telles comparaisons. Le cinéma est à compter parmi les quelques tentatives, dans l'histoire occidentale, à créer une pratique universalisant et en même temps esthétique ; le cinéma arrive après le théâtre antique et la religion catholique. Voir Alain Badiou, *Cinéma,* textes réunis et présentés par Antoine de Baecque, Paris, Nova Éditions, 2010.

[298] Ainsi que le chapitre précédent a pu le montrer, le caractère national des films reste une saisie importante du phénomène cinématographique même si celui-ci est fortement perturbé, déstabilisé ou de toute façon problématique.

Etant « la seule langue maternelle des hommes du XXème siècle » selon l'historienne Arlette Farge[299], le cinéma naît avec l'histoire de la modernité. Histoire d'un regard, porté par les diverses mutations technologiques et socio-culturelles du siècle qui l'accompagnent et la permettent, cette hétérogénéité de narrations se pense ainsi comme l'un des paradigmes les plus visibles et fascinants d'un nouvel âge, celui de la Révolution industrielle, fondé sur l'image, la vitesse et la massification intensive des échanges. La naissance du cinéma est concomitante à celle du train, de l'industrialisation et de l'urbanisation, phénomènes qui, non seulement, le traversent et participent à son développement, mais qui entretiennent des affinités perceptives et cognitives avec lui, ayant ainsi façonné un nouvel être-au monde. Selon Jonathan Beller, le cinéma a mis la Révolution industrielle – sa machinerie sociale, sa temporalité capitaliste — dans l'œil du spectateur[300]. L'invention du cinématographe accomplit l'élan de l'homme du XIXème siècle vers les machines et son « projet de conquête scientiste du monde, de la nature ».[301]

Le cinématographe est décrit par Béla Balàzs, Hugo von Hofmanstahl, Antonin Artaud, ou encore Louis Delluc, Riciotto Canudo, D.W. Griffiths, par la vitesse, la fragmentation du temps ainsi que de l'urbanité : le « film-symphonie » marque les années 1920 aussi bien dans les écrits que dans la pratique des cinéastes, avec des films comme *Paris qui dort* de René Clair (1924), *Berlin : Symphonie d'une grande ville* (1927) ou *L'homme à la caméra* (1929) de Dziga Vertov, et la répétition inlassable du caractère social, urbain, moderne du cinéma comme lieu au même titre que le café ou l'église.

Ces spécificités seraient même le signe d'un accomplissement de l'avidité occidentale, au XIXème siècle, vers ce désir multiplié de vitesse et d'image. Le cinéma, selon cette perspective, serait l'héritier des trains, mais aussi des panoramas et des dioramas de la Belle Epoque, hypothèse entretenue par Jacques Aumont dans *L'œil*

---

[299] « Le cinéma est la langue maternelle du siècle », entretien avec Arlette Farge, in Antoine de Baecque(éd.), *Feu sur le quartier général ! Le cinéma traversé : textes, entretiens, récits,* Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2008, p. 138.

[300] Jonathan Beller, *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle*, Hanover, N.H, Dartmouth College Press, 2006.

[301] Voire Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle*, Paris, Verdier, 2009, p.56.

interminable. Le panorama circulaire, notamment, figure déjà le dispositif cinématographique :

> Techniquement, le panorama relève de la peinture. […] En même temps, par son dispositif, le panorama est déjà du spectacle et presque du cinéma —mouvement mis à part. On perd le sens de la distance de soi à l'image, et le dispositif y veille : il comporte toujours, entre spectateur et surface peinte, une zone en relief, « le faux terrain », un trompe-l'œil de plus. On regarde l'image longtemps, en tous cas dans et avec le temps, qu'elle soit narrative —les batailles de la guerre de 1870— ou descriptive— les vues de villes, de paysages. Si l'invention du cinéma est avant tout celle d'un spectacle, nul doute que le panorama soit un de ses ancêtres les plus directs. Dans les attractions foraines du début du XXè siècle, le cinématographe coexiste d'ailleurs avec de petits panoramas démontables : est-ce une coïncidence alors si, en 1900, Lumière voulut construire un cinématographe circulaire ?[302]

On touche ici à la question de la généalogie complexe du cinéma. On peut l'envisager comme l'enfant des différents modes de visualité apparaissant tout au long de l'histoire occidentale et développés de manière ultra accélérée à partir de la fin du XIXème siècle, par divers processus technologiques perfectionnés petit à petit, et s'étant peu à peu institutionnalisé. D'autres envisagent plutôt l'invention du cinématographe comme une véritable rupture épistémologique et de point de non-retour inattendu dans notre manière d'appréhender l'art et le monde.

Ces deux attitudes ne divisent pas nécessairement les chercheurs ou les cinéphiles, qui, en réalité, oscillent souvent entre l'un ou l'autre mouvement au sein même de la généalogie du cinéma. Ainsi, la première tendance constitue-t-elle plutôt une manière de replacer le cinéma dans une série d'arts et de pratiques évolutives au XIXème siècle, dont le cinéma n'aurait été que le dernier né (magie, spectacle, pyrotechnie, tout ce que l'on peut appeler « attractions »[303]). La deuxième peut tout à fait, à partir de cette pensée, considérer que le procédé de base de cet appareil – l'impression photochimique du réel sur pellicule – apparaissait déjà comme un point de rupture dans les arts, voire dans la manière qu'a le sujet de percevoir le réel. Pour Jean-Louis Comolli, « le cinéma se construit et se reconstruit sans cesse en s'opposant à la part spectaculaire qui l'a porté, qui l'a inauguré. »[304]

---

[302] Jacques Aumont, *L'œil interminable, Cinéma et peinture,* Paris, Librairies Séguier, 1989, pp.48-49.

[303] Tom Gunning, « The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde », in Thomas Elsaesser (dir.), in *Early Cinema: Space, Frame, Narrative,* Londres, British Film Institute, 1990, pp. 56-67.

[304] Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle, op.cit.,* p.13.

I. 1.2. Un découpage du réel

Certains discours, chez les écrivains et théoriciens des premiers temps, désignent avec les mots de la fascination ou de la répulsion, de manière bien souvent hyperbolique, ce que l'on a pu désigner avec le langage de la théorie du film ou de la psychanalyse sous les noms d'*opérateur*, de *dispositif.* L'un des ancrages particulièrement présents dans les discours sur le cinéma est celui de la visibilité accrue, offerte par une mobilité exceptionnelle de la caméra assimilée à un œil, dont elle est le prolongement métaphorisé par Dziga Vertov:

> Notre principe, l'utilisation de la caméra comme un ciné-œil, bien plus parfait que l'œil humain pour explorer le chaos des phénomènes visuels qui emplissent l'espace. Le ciné-œil vit, bouge dans le temps et dans l'espace, il perçoit, fixe les impressions d'une façon tout à fait aussi difficile que l'œil humain. La position du corps au moment de l'observation, les différents aspects d'un phénomène visuel que notre œil perçoit en une seconde, toutes ces contingences ne limitent plus le pouvoir de la caméra qui percevra de plus en plus d'éléments et d'une façon de plus en plus parfaite au fur et à mesure des progrès techniques […] Je suis le ciné-œil. L'œil mécanique. Machine, je vous montre le monde tel que moi seul peux le voir.[305]

Cet œil mécanique possède son propre rapport au monde, reconnu par sa capacité à briser les autres rapports qui prédominaient jusqu'alors. La symbiose entre cinéma et modernité se pense par cette emphase mise sur la « machine » générant de la compréhension du monde, de la visibilité exacerbée ou, comme le dit Béla Balàzs, de la « lisibilité »[306] des choses et des hommes. La caméra — l'œil ou la machine selon la diversité de ses appellations — est en tous les cas créditée de ce pouvoir augmenté de voir, de mieux pénétrer les choses et ainsi de créer des modes de visibilité inédits, passant d'abord par cet accès au réel amené par une perception qui « découpe » :

> Le plus petit détail, l'objet insignifiant prennent un sens et une vie qui leur appartiennent en propre. Et ce, en dehors de la valeur de signification des images elles-mêmes, en dehors de la pensée qu'elles traduisent, du symbole qu'elles constituent. Par le fait qu'il [l'œil] isole les objets

---

[305] Dziga Vertov, « Kinoks-Révolution », Résolution du Conseil des trois, 10 avril 1923, repris dans Kinoki-Pereverot, *Lef* n° 3, juin-juillet 1923, Frédéric Verger (trad.), pp.135-136.

[306] Béla Balàzs, *Der Sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films [L'Homme visible, ou la culture des films],* Vienne-Leipzig, Deutsch-Osterreich Verlag, 1924, repris dans Daniel Banda et José Moure (éd.), *Le cinéma: l'art d'une civilisation 1920-1960, op.cit.,* p.54.

> il leur donne une vie à part qui tend de plus en plus à devenir indépendante et à se détacher du sens ordinaire de ces objets.[307]

Cette capacité à dévoiler des réalités insoupçonnées par le découpage est l'une des idées majeures des années 1920. La possibilité du grossissement d'un objet ou d'une partie du corps est célébrée par les surréalistes. Pour Philippe Soupault, les variations d'échelle sont ainsi ce qui peut révéler les drames qu'il peut y avoir dans « une serrure, dans une main, dans une goutte d'eau »[308].

On sait que c'est avec le développement d'une réflexion sur le montage, dont D.W. Griffith a développé les procédés narratifs, que le cinéma acquiert sa syntaxe propre à raconter des histoires. Cependant, c'est aussi dans la gestion de l'espace de la mise en scène que le cinéma s'affranchit progressivement[309].

L'absence de mots, pour Béla Balàzs, ne signifie en rien absence de pensée, bien au contraire : paradoxalement, elle permet la visibilité de la pensée, car le cinéma abolit l'intermédiaire verbal entre la pensée et l'expression. Cette « pensée rendue visible » est, chez le théoricien hongrois, appelée « physiognomie », concept qui tend à s'approcher d'une idée finalement omniprésente dans la modernité littéraire, celle d'une pensée dépourvue des règles de la grammaire. On en trouve ainsi certaines formulations voisines chez Robert Musil, pour qui une logique mentale est à l'œuvre au cinéma, un certain mode de visibilité donné par l'accès direct aux choses et à leurs mouvements[310]. Ce lien profond entre cinéma et pensée est en premier lieu articulé par Henri Bergson dans

---

[307] Antonin Artaud, « Sorcellerie et cinéma », 1927, catalogue du Festival du film maudit, repris dans *Œuvres complètes,* tome III, Paris, Gallimard, 1978, pp.65-66.

[308] Philippe Soupault, « Le cinéma USA », in *Le Théâtre* et *Comoedia Illustré,* n°26, 15 janvier 1924, repris dans *Ecrits de cinéma*, 1918-1931, Paris, Plon, 1979, pp.41-47.

[309] Henri Diamant-Berger raconte que dans les premiers tournages auxquels il assiste, la mise en scène imite souvent la scénographie théâtrale : les acteurs ont ainsi tendance, lors d'un dialogue intime, à se placer au bord du plateau, comme s'il s'agissait d'une scène. Chaque comédien est au départ responsable de ses costumes et accessoires, il suffit d'une interruption de tournage pour que, le lendemain, on s'aperçoive que telle actrice filmée en robe noire la veille vienne sur le plateau en blanc pour finir la scène. Peu à peu, les scripts naissent de ces contretemps et les réflexes professionnels venus d'un autre univers de jeu vont se dissiper. Voir Henri Diamant-Berger, *Il était une fois le cinéma,* Paris, Simoen, « L'illusion d'optique », 1977, p.29.

[310] Robert Musil, *« Ansätze zu neuer Ästhetik »,* in *Der Neue Merkur* n° 8, mars 1925, pp. 1137-54; « Towards a New Aesthetics. Observations on a Dramaturgy of Film», in *Precision and Souls,* Burton Pike et David S. Luft (trad.), Chicago University Press, 1990, p.200.

Matière et mémoire ; le film repose plus précisément sur une manière d'abduction logique[311] définie ainsi par Peirce :

> Nous nous trouvons en présence d'une masse de faits. Nous les parcourons. Nous les examinons. Ils nous donnent l'impression d'un embrouillamini confus, d'une jungle impénétrable. […] Mais voici que tout à coup, alors que nous sommes absorbés à digérer les faits, et nous efforçons d'y mettre de l'ordre, il nous vient à l'esprit que si nous devions admettre pour vrai quelque chose dont nous ignorons qu'il l'est, ces faits s'arrangeraient de façon lumineuse. Telle est l'abduction…[312]

Le film reposerait sur cette même dynamique mentale inférentielle. La signification est induite par une perception des objets, corps et mouvements, soustraite aux formes du langage. On peut d'ailleurs entendre dans le propos d'Aragon une grande partie des projections esthétiques que les artistes et écrivains peuvent avoir sur l'art et l'écriture. Le premier chapitre de l'essai de Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma : les affinités électives*, est ainsi consacré aux exacerbations de l'idée de *visibilité* du langage chez les poètes qui précèdent ou accompagnent l'arrivée du cinéma. Les calligrammes d'Apollinaire, la déconstruction syntaxique opérée par les dadaïstes, les recherches autour de la picturalité du signe linguistique chez Mallarmé sont, selon Jean Cléder, l'un des points d'intersction de la littérature et du cinéma, avant même la naissance de ce dernier[313].

Chez les formalistes russes (Viktor Chklovski, Vladimir Tynianov, Boris Eichenbaum), le cinéma est à la fois pensé en continuité et en rupture avec les autres arts[314]. C'est peu à peu le concept de *photégénie* qui en fera la *faktura* (la texture, la spécificité)[315] singulière, ce qui ressemble au concept de *physiognomie* de Béla Balàzs.

---

[311] Sur ce point, voir l'article de Mikhail Iampolski, « The logic of an illusion: Notes on the Genalogy of Intellectual Cinema », in Richard Allen and Malcolm Turvey (dir.*), Camera obscura, camera lucida; Essays in Honor of Annette Michelson,* Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003, pp.5-50.

[312] Charles Sanders Peirce, « Septième conférence », dans *Pragmatisme et pragmatisme. Œuvres philosophiques,* vol. I, trad. de l'anglais et édition établie par C. Tiercelin et P. Thibaud, Paris, Cerf, 2002, p. 429 (note a).

[313] Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma : les affinités électives, op.cit.,* pp.11-31.

[314] Voir *Les formalistes russes et le cinéma*, textes présentés par François Albera, Paris, Nathan Université, 1996. L'élaboration d'une pensée sur le cinéma, en essayant de dégager sa spécificité, se fait toujours en comparaison avec les autres arts, que le cinéma oblige à se redéfinir. Le cinéma est d'abord envisagé depuis la littérature, offrant un contrepoint pour penser les rapports intersémiotiques : la recherche de l'équivalence est à l'œuvre chez Chklovski et Eichenbaum, qui cherchent des équivalents filmiques au mot, à la phrase, à la syntaxe. Pour Boris Eichenbaum, c'est la sérialité du cinéma, son syncrétisme qui force le théâtre à renouveler ses ambitions. Les deuxièmes et troisièmes phases du formalisme s'intéressent aux genres cinématographiques, à partir du théâtre notamment. Voire en

I. 2. Dispositif, durée, contingence

Si, pour Béla Balàzs, l'essence de la pensée est dans le visible, Maurice Merleau-Ponty affirme dans sa conférence du 13 mars 1945 (donnée à l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques) que « le film ne se pense pas, il se perçoit »[316]. Ceci a pu conduire à placer Merleau-Ponty et son rapport au cinéma dans une approche phénoménologique. Pourtant, la conférence s'intitule « Le cinéma et la nouvelle psychologie » : Merleau-Ponty affirme la nécessité d'étudier le cinéma par la *Gestalttheorie.* Derrière cette formule s'abrite toute une anticipation de ce qu'a pu vouloir devenir la critique de cinéma ; un discours, un texte. Or, la pensée s'articule au film, non pas en ce que le cinéma ferait accéder à la vérité, mais parce que la signifiance est logée dans le processus même du film :

> Le sens du film est incorporé à son rythme comme le sens d'un geste est immédiatement lisible dans le geste, et le film ne veut rien dire que lui-même. L'idée est ici rendue à l'état naissant, elle émerge de la structure temporelle du film, comme dans un tableau de la coexistence de ses parties. C'est le bonheur de l'art de montrer comment quelque chose se met à signifier, non par allusion à des idées déjà formées et acquises, mais par l'arrangement temporel ou spatial des éléments. Un film signifie comme nous avons vu plus haut qu'une chose signifie : l'un et l'autre ne parlent pas à un entendement séparé, mais s'adressent à notre pouvoir de déchiffrer tacitement le monde ou les hommes et de coexister avec eux.[317]

Dans cette perspective, le film n'est pas une somme d'images ou le support d'idées extérieures, mais une structure particulière de laquelle le sens émerge. Pour Merleau-Ponty, le film est une perception qui diffère de la perception ordinaire, étant plus serrée,

---

particulier : Iouri Tynianov, « Le cinéma-le mot-la musique » pp.187-191 ; Adrian Piotrkovski, « Vers une théorie des ciné-genres », pp.144-162 ; Boris Eichenbaum, « Problèmes de ciné-stylistique » (p.37-71) et « La littérature du point de vue du cinéma », pp.213-215. Nous signalons aussi deux articles particulièrement intéressants de Viktor Chklovski qui ne font pas partie des textes réunis par François Albera : « Le son comme signe sémantique », *Kino i zizn* 25, Octobre 1930, ainsi que « Littérature et cinématographe » in *Résurrection du mot,* Paris, Gérard Lebovici, 1985. Ces deux articles s'intéressent surtout au découpage du mouvement dans le cinéma et au montage, comparativement aux autres arts.

[315] Pour Boris Eichenbaum, « la photogénie c'est l'essence transmentale du film », (« Problèmes de ciné-stylistique », in Voire François Albera, *op.cit.,* p.39-40.) François Albera en donne la définition suivante en suivant Eichenbaum : « la photogénie représente la dimension visuelle du cinéma (exclusive du mot « audible »), elle possède un langage. Le principe de la photogénie détermina la nature fondamentale du cinéma : spécifique et conventionnelle. » Le terme est au départ de Louis Delluc. Voire François Albera, *op.cit.,* p.241.

[316] Maurice Merleau-Ponty, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens,* Paris, Les Éditions Nagel, 1948, p.85-106.

[317] *Ibid.,* p.73.

d'un grain plus tendu ; là où dans le réel, du « bougé », des interférences, des nuisances surviennent :

> […] jamais dans le réel la forme perçue n'est parfaite, il y a toujours du bougé, des bavures et comme un excès de matière. Le drame cinématographique a, pour ainsi dire, un grain plus serré que les drames de la vie réelle, il se passe dans un monde plus exact que le monde réel. [318]

Dans la perception cinématographique, c'est tout « le trouble du contact du moi et du monde[319] » de la perception ordinaire qui est effacé. Sans ce « bougé », sans les bavures, le cinéma offre un terrain privilégié aux principes gestaltistes, ici présents dans toute leur netteté. En fait, selon Clélia Zernik, cette thèse contient deux versants : si la *Gestalttheorie* est inapte à penser la perception ordinaire, car inapte à penser le *bougé* — inaptitude démontrée par Merleau-Ponty dans le tremblement de l'être au monde— elle peut bénéficier du cinéma, qui offre une version plus nette, plus pure de la perception[320]. Les trois éléments qui distinguent la perception ordinaire et la perception cinématographique sont ainsi de trois ordres. Il s'agit d'abord de celui de l'absence de « bougé » que l'on vient désavouer.

C'est ensuite la fermeture de l'écran et un horizon dès lors soit illusoire, soit absent, qui s'opposent à l'horizon du réel et à l'infini de la perception. Ce problème de clôture et d'horizon ressurgit comme débat entre André Bazin et Jean Mitry, puis repris par Pascal Bonitzer[321] et Jean-Louis Comolli ; il s'agit de tout le problème de la profondeur de champ et d'une valeur réaliste de celui-ci. Pour André Bazin, qui envisage l'écran de cinéma comme une fenêtre ouverte sur le monde[322], une profondeur de champ indique un surplus de réel. Le « réel » est en quelque sorte révélé par la profondeur de champ (dans les plans longs chez Welles par exemple) dans toute son ambiguïté :

---

[318] *Ibid.,* p.104.

[319] Clélia Zernik, « 'Un film ne se pense pas, il se perçoit' : Merleau-Ponty et la perception cinématographique », *Rue Descartes 3,* n° 53, 2006, pp. 102-109.

[320] Jean-Louis Comolli exprime aussi cette idée : « Là où le monde laisse voir ses coupures, interruptions, brèches, cassures, saccades, soubresauts, syncopes, le cinéma intervient comme ce qui renoue, ce qui réassure les rouages. » *Cinéma contre spectacle, op.cit.,* p. 23.

[321] Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle, essais sur le réalisme au cinéma*, Éditions des Cahiers du cinéma, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1999.

[322] André Bazin, « L'évolution du langage cinématographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?,* vol.1, Paris, éditions du Cerf, 1990, pp.141-144.

« l'image, parce qu'elle prend appui sur un plus grand réalisme, dispose ainsi de beaucoup plus de moyens pour infléchir, modifier du dedans la réalité ».[323]

Cette thèse est critiquée par Jean Mitry, pour qui le réel est toujours médiatisé, par la caméra mais aussi par l'écran qui limite l'analogie de la perception cinématographique avec celle, continue et mobile, de la perception ordinaire[324]. L'écran n'est pas une fenêtre, mais au contraire une coupure, les choses dans le cadre sont privées de relation directe avec le monde. Jean-Louis Comolli reprend ces diverses positions et énonce en termes d'illusion le caractère à la fois ouvert et fermé de l'écran :

> L'écran n'est pas une fenêtre, et si le cinéma montre, il cache en même temps. Il ouvre et ferme. Il inscrit une dissemblance dans la ressemblance et c'est pourquoi celle-ci relève du leurre. L'écran est ambigu. Dehors-dedans. Devant-derrière. Clair-obscur. Surface-profondeur. Le cinéma partage avec la peinture que tout s'y passe sur une surface, dans les deux dimensions de l'écran. La troisième dimension, l'impression de profondeur, la profondeur de champ elle-même constituent la première et principale articulation du leurre cinématographique : la surface vue comme profondeur.[325]

Enfin, la perception cinématographique suppose le désengagement physique du sujet : immobile devant l'écran, le corps du spectateur n'interfère pas avec les images qui sont regardées. Il s'agit là d'une des principales caractéristiques de ce qu'on appelle avec Christian Metz et Jean-Louis Baudry le *dispositif cinématographique* : l'absence de motricité entraine une régression propice au rêve, à l'hypnose ou au cinéma (« régression topique » pour Jean-Louis Baudry[326]), un retour vers une forme originaire de l'inconscient pour Raymond Bellour[327]. Le *dispositif*, théorie essentielle du cinéma dans les années 1960, se construit sur une analogie avec le dispositif psychique freudien. Il s'agit d'une topique, c'est une « relation métaphorique entre des lieux ou une relation entre des lieux métaphoriques »[328], dont la connaissance représente pour le philosophe un

---

[323] *Ibid.,* p.148.

[324] Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, vol.II, « Les formes », Paris, Éditions universitaires, 1965, p.12.
[325] Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle, op.cit*., pp.22-23.

[326] « Le retrait de la motricité, sa mise à l'écart, favoriserait effectivement la régression » car « l'épreuve de réalité est dépendante de la motricité », dans l'analogie qu'il tisse entre travail du rêve, mythe de la caverne et appareil cinématographique. Jean-Louis Baudry, « Le dispositif », in *Communications*, n°23, 1975, pp.56-72.

[327] A rapprocher de l'hypnose, dont le cinéma s'est fait le relai selon Raymond Bellour dans *Le Corps du cinéma, hypnoses, émotions, animalités,* Paris, P.O.L, 2009.
[328] Jean-Louis Baudry, *art.cit.,* p.56.

rapport à la vérité ou à l'illusion. Le dispositif inclut les notions matérielles de la projection : l'immobilité du spectateur dans une salle obscure[329], l'appareil de projection situé derrière lui, un écran diffusant son faisceau de lumière devant lui.

C'est l'analogie que fait Jean-Louis Baudry avec le mythe de la caverne de Platon qui inscrit l'immobilité du spectateur comme condition essentielle du dispositif : comme les prisonniers enchaînés, qui ne peuvent qu'apercevoir des ombres sur les murs, les spectateurs ne peuvent voir l'appareil technique qui fait défiler les simulacres sur l'écran.

Contrairement au théâtre, où le spectateur peut voir l'appareil technique qui sous-tend le spectacle (les acteurs, la mise en scène), associer ce qu'il voit avec les conditions matérielles qui donnent lieu au spectacle, le spectateur de cinéma doit se placer devant l'appareil de projection. L'inhibition motrice est garante d'un état de conscience proche d'une régression vers l'inconscient, le rêve ou une vie intra-utérine : « le cinéma dans son dispositif d'ensemble rappellerait, mimerait une forme de satisfaction archaïque vécue par le sujet, en reproduirait la scène »[330]. L'expérience du film repose sur cette relation à la réalité « enveloppante », un « narcissisme relatif »[331], anté-*stade du miroir* : la machine cinématographique entraine un état régressif dans lequel on ne distingue pas les limites entre son propre corps et le monde extérieur.

Pour Jean-Louis Comolli, il s'agit presque d'un déni du corps du spectateur, par le faisceau lumineux baignant les « corps statufiés »[332]. Dans la perspective de Jean-Louis Baudry, le cinéma accomplirait ce mythe de la caverne comme signifiant d'un désir profond et archaïque, que le théâtre et les autres arts ont pu vouloir atteindre également, mais qui ont ensuite suivi leurs propres voies d'épanouissement et que le cinéma a mieux achevé.

Le cinéma donc, privé (de manière positive) d'ouverture infinie, de bougé, d'engagement du sujet observateur, se révèle un lieu intéressant pour le Gestaltisme, les

---

[329] Dans son article « En sortant du cinéma », Roland Barthes insiste beaucoup sur cette obscurité, responsable d'un état « para-onirique » « hypnotique ». Roland Barthes, « En sortant du cinéma », in *Communications* n°23, Paris, 1975.
[330] *Ibid.,* p.68.
[331] *Ibid.,* p.69.

[332] Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle, op.cit.,* p. 23.

deux domaines (le cinéma et la « psychologie moderne ») envisageant « le vertige, le plaisir, la douleur, l'amour, la haine [comme] des conduites »[333]. Se précise ainsi l'essence béhavioriste des films. Comme Merleau-Ponty le souligne avec ce terme de « conduite », aussi bien la psychologie moderne que le cinéma ont orienté la pensée occidentale vers un étonnement de la conscience jetée au monde plutôt qu'une tentative d'explication de l'esprit *et* du monde.

Dans un même ordre d'idée, la découverte par le jeune Sartre de la contingence des choses devant un film de cinéma illustre cette idée amorcée ici par Merleau-Ponty et Béla Balàzs :

> Je sais que l'idée de contingence est venue de la comparaison qui s'est établie spontanément chez moi entre le paysage dans un film et le paysage dans la réalité. Le paysage d'un film, le metteur en scène s'est arrangé pour qu'il ait une certaine unité et un rapport précis avec les sentiments des personnages. Tandis que le paysage de la réalité n'a pas d'unité. Il a une unité de hasard et ça m'avait beaucoup frappé. Et ce qui m'avait beaucoup frappé aussi, c'est que les objets dans un film avaient un rôle précis à tenir, un rôle lié au personnage, alors que dans la réalité les objets existent au hasard.[334]

Proche de la philosophie moderne, telle que l'envisage Sartre, le cinéma est particulièrement apte à rendre compte de la perturbation des liens entre le moi et le réel.

Le deuxième point d'intérêt, fondamental et récurent, en ce qui concerne l'expérience de pensée révélée par le cinéma, est celui du temps et de la conscience filmique. Là où les discours, on l'a vu, abondent sur l'accès au réel que donne le cinématographe, Bergson est le premier à aller vers une autre voie, celle du cinématographe *comme* mécanisme de la pensée. C'est dans *L'évolution créatrice* que le rapport métaphorique entre conscience et mécanisme cinématographique est le plus explicite. Bergson y compare l'esprit humain et le cinématographe dans le fait que la conscience, afin de percevoir le mouvement, le décompose en une infinité d'images immobiles et les reconstruit dans un deuxième temps grâce au « mouvement général » qui est dans l'appareil de notre « cinématographe intérieur » : le défilement de la bande fait

---

[333] Maurice Merleau-Ponty, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », *op.cit.,* p.104.

[334] Cité dans Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques,* Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1698. Sur les rapports entre Jean-Paul Sartre et le cinéma, voire Dominique Château, *Sartre et le cinéma,* Séguier, 2005 ; et Pascale Fautrier, « Le cinéma de Sartre », *Fabula-LhT* n° 2, « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », décembre 2006, en ligne : http://www.fabula.org/lht/2/fautrier.html

« reconquérir » le mouvement qui a pourtant été immobilisé en une suite de plans statiques.

> Tel est l'artifice du cinématographe. Tel est aussi celui de notre connaissance. Au lieu de nous attacher au devenir intérieur des choses, nous nous plaçons en dehors d'elles pour recomposer leur devenir artificiellement. Nous prenons des vues quasi instantanées sur la réalité qui passe, et, comme elles sont caractéristiques de cette réalité, il nous suffit de les enfiler le long d'un devenir abstrait, uniforme, invisible, situé au fond de l'appareil de la connaissance, pour imiter ce qu'il y a de caractéristique dans ce devenir lui-même. Perception, intellection, langage procèdent en général ainsi. Qu'il s'agisse de penser le devenir, ou de l'exprimer, ou même de le percevoir, nous ne faisons guère autre chose qu'actionner une espèce de cinématographe intérieur. On résumerait donc tout ce qui précède en disant que le mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature cinématographique[335].

Apparaît ici un élément du débat qui s'engage autour de la perception filmique : sa nature fragmentée, non pas seulement par l'hétérogénéité des bandes et des codes, comme Merleau-Ponty le soulignait, mais aussi par sa propriété de réunir des prises instantanées de la réalité. Sartre va, lui, en souligner une autre dimension. Ce sont surtout ses écrits de jeunesse qui révèlent quelques-uns des éléments les plus intéressants de sa pensée sur le cinéma, marquée par la position soutenue très fortement d'une « sensation de l'ensemble » et du film comme « conscience »[336] . L'écran renvoie une certaine forme de pensée au moi, au jeu entre intérieur et extérieur. Ce qui nous intéresse le plus, c'est sa définition du cinéma, là encore, comme perception d'une durée qui, contrairement à la position de Bergson, paraît insécable :

> Le film est une organisation d'états, une fuite, un écoulement indivisible, insaisissable comme notre Moi […] Le cinéma renouvelle la métaphore parce qu'il fait vivre les termes […]. [I]l montre que la nature rend bien à l'homme ce qu'il lui a donné, que, façonné par lui, elle le façonne à son tour.[337]

C'est ici que se noue une certaine opposition, entre, d'un côté, le cinéma tel que Bergson l'envisage, comme projection d'une conscience spatialisée, fragmentaire réduite à des clichés ou des photogrammes, et une pensée qui situe le film comme une unité non décomposable, même si l'on peut déceler sous ce flux une loi secrète. Or, par la suite, cette opposition n'aura de cesse de jouer dans différents discours pour s'exacerber dans la théorie filmique de l'après-guerre : une pensée du cinéma comme flux et unité

---

[335] Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, P.U.F. Quadrige, 2001, p. 305.

[336] Jean-Paul Sartre, « Carnet Midy », *Ecrits de jeunesse,* Paris, Gallimard, 1990, pp.445-446.

[337] Jean-Paul Sartre, « Apologie pour le cinéma. Défense et illustration d'un art international », in *Ecrits de jeunesse, op.cit*., pp. 396-397.

indécomposable, rentre en contradiction avec un courant qui tend à ériger le montage et ses fractures comme point d'expression maximal du filmique.

C'est dans la décennie 1960 que l'on peut, dès lors, voir émerger de manière encore plus saillante cette tension entre une pensée du flux, et une pensée de la fragmentation. Les deux s'organisent autour de la théorie d'André Bazin sur l'ontologie du réel, mais renvoient aussi à deux conceptions du cinéma que les bouleversements de la guerre, l'apparition de nouveaux courants cinématographiques comme le néo-réalisme ou le documentaire, la massification des importations de films américains, viennent renforcer. A ceci s'ajoute une connivence inédite entre théorie et pratique dans le cinéma[338].

I. 3. L'image révoltée

Le visible n'est plus alors envisagé comme l'instrument enthousiaste de l'accès à la vérité des choses. L'incapacité du cinéma à saisir les tragédies de masse de la deuxième guerre mondiale ou bien sa mise au service des totalitarismes européens, mais aussi la déception des attentes qu'avaient pu nourrir les avant-gardes poétiques envers cet art devenu un outil de divertissement commercial conduisent à un certain nombre de positions de condamnations, comme celle de Benjamin Péret dans « Contre le cinéma commercial »[339].

D'autre part, la surenchère d'adaptations cinématographiques conduit certains à formuler les réticences que l'on a déjà évoquées à propos d'une dimension mortifère de l'image affectant l'imaginaire. Les solutions sont celles d'une transposition de l'*ère du soupçon* au cinéma, c'est-à-dire en sur-jouant la capacité du montage à superposer les époques et ainsi bloquer une médiation trop immersive dans le récit, lequel est, aux dires des nouveaux romanciers, une de ces « notions périmées » :

> Le récit, tel que le conçoivent nos critiques académiques — et bien des lecteurs à leur suite — représente un ordre. Cet ordre, que l'on peut en effet qualifier de naturel, est lié à tout un système,

---

[338] « What has happened, since the last 30 years, to the relationship between film theory and film practice that was emblazoned by the New Wave and championed by the new academia? », Clive Myer, « Introduction », in Clive Myer (dir.), *Critical Cinema. Beyond the Theory of Practice,* Columbia University Press, 2011, p.1.

[339] Benjamin Péret, « Contre le cinéma commercial », in *L'Age du cinéma*, n°1, mars 1951, repris dans *Œuvres complètes,* t.6, Paris, José Corti, 1992, pp.270-271.

> rationaliste et organisateur, dont l'épanouissement correspond à la prise du pouvoir par la classe bourgeoise.[340]

Car, en réalité, le soupçon envers le cinéma et envers l'image tient finalement pour grande partie à un soupçon généralisé envers le récit. Si dans le roman, les solutions seront en réalité assez multiples pour contrarier le psychologisme et les mécanismes trop éculés d'identification psychologique et de linéarité narrative, elles concernent en grande partie le montage pour ce qui est du cinéma, au moins autant, si ce n'est plus, qu'une remise en cause du scénario. Le corollaire entre un montage purement narratif et le choix d'un récit psychologique n'est en réalité pas formulé de manière toujours explicite, mais on reconnaît assez facilement un désir similaire d'explorer d'autres formes de montage — discursif, organique, dialectique — que la redécouverte d'Eisenstein et de Dziga Vertov contribue à mettre en lumière. Le montage peut et doit épouser une intention créatrice, en s'affranchissant de la linéarité et de la continuité de ce que François Truffaut appelle « cinéma de qualité »[341], dont nous avons évoqué la dimension fortement scénaristique au cours du précédent chapitre.

Les superpositions de voix *off* avec une surdétermination de faux raccords sont dès lors autant de manières de bloquer cet accès trop immédiat aux choses dont les théoriciens des années 1920 s'étaient faits les chantres. On trouve dès lors aussi bien une sensibilité des écrivains (Robbe-Grillet, Malraux, Simon) à la possibilité de redécouper la perception et de dé-narrativiser l'image. Le filmique tend alors à s'ériger en montage, mais pas n'importe lequel : un montage du discontinu, des chocs entre plans et coupures, une poétique du faux raccord devenant ce qui peut nourrir l'imaginaire poéticien.

I. 4. Flux et segmentation

Le montage dans toutes ses discordances est à même de séduire par sa capacité à mettre en relief les apories de la mémoire. Il peut faire jouer la fragmentation, les lignes brisées,

---

[340] Alain Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées », texte de 1957 repris dans *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, p.31.

[341] François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma* n° 31, 1954.

la polyphonie du temps pour exprimer les durées subjectives, le débordement des identités, la non-linéarité de la mémoire.

Nous nous penchons ici sur deux exemples *a propri* contradictoires, en regardant ce qu'ils disent du rapport de l'image mouvante à la pensée, à l'expérience du temps et la mémoire. Le premier exemple est celui du montage de la discontinuité dans *La guerre est finie* d'Alain Resnais (1966), cinéaste connu pour avoir fait un usage très personnel du montage dans ses films des années 1960 : le montage est associé, dans ses films, à des agencements de la mémoire. Là où le plan long et le montage alterné signifiaient des superpositions de souvenirs avec le présent dans *Hiroshima mon amour* (1959) et une composition très disjonctive entre la figure du travelling contrariée par des plans saccadés — les objets laissés par les morts, les différents types d'architectures des camps, montrés sur un ton ironique — dans *Nuit et Brouillard* (1955), c'est dans des moments d'emballement narratifs, surtout donnés par l'anticipation, que le montage apporte le plus de signification dans *La guerre est finie*.

On se penche donc ici sur les opérateurs de discontinuité que sont les séquences très accélérées de *flash-forwards* et les flashes mentaux du protagoniste. Nous avons également choisi ce film par la possibilité de le situer dans la perspective d'une écriture, celle de Jorge Semprùn. Il semble en effet pertinent de pouvoir mesurer la manière dont le montage discontinu était déjà amené par l'écriture littéraire ou non — car il s'agit bien d'une *écriture littéraire, faite pour le cinéma* — mais aussi de situer la poétique de montage du film dans l'œuvre, aussi bien celle d'Alain Resnais, que de celle de Jorge Semprùn. En effet, une figure quasi fantastique de première importance dans la présente étude hante le film d'Alain Resnais et toute l'œuvre de Jorge Semprun, celle du double.

Le deuxième exemple, en contrepoint, est celui d'une forme cinématographique : le plan-séquence, pris dans les débats et critiques, qui est également une figure traversant la filmographie de Wojciech Has. *A priori* antithèse d'une poétique du faux raccord, le plan-séquence témoigne d'une esthétique du flux.

I. 4. 1. Montage disruptif : identité(s), mémoire

Nous nous intéressons ici à une figure, celle du double, qui passe par le montage d'un cinéaste, Alain Resnais, tout en se nourrissant de l'œuvre littéraire du scénariste, Jorge Semprùn. Le montage est analogique à la mémoire, celle du protagoniste Diego, mais par détours, il fait le lien avec toute une œuvre cinématographique et toute une œuvre littéraire. Ce montage disruptif est donc un facteur de correspondance entre un corpus littéraire et un corpus cinématographique, lesquels sont liés au départ non pas par l'adaptation, mais par l'écriture scénaristique. C'est par la mise en série des identités que cette conjonction entre l'auteur et le cinéaste est créée.

Dans *La guerre est finie*, ces séries tournent autour des différentes identités du protagoniste incarné par Yves Montand, puisqu'il s'agit pour partie d'un film d'espionnage. Yves Montand incarne Diego, un cadre du Parti Communiste Espagnol exilé en France depuis l'arrivée de Franco au pouvoir. Il revient tout juste d'une mission clandestine en Espagne, où il a voyagé sous le faux nom de René Sallanches, un inconnu ami de la cause espagnole à qui il a emprunté son passeport. La mission a été dangereuse et il revient à Paris avec peu d'espoir sur les perspectives de la lutte. Il essaye de retrouver son camarade Juan pour l'empêcher de partir en mission, car il a peur que celui-ci ne se fasse arrêter en Espagne, mais il est déjà parti. Diego va donc rendre son passeport à René Sallanches, qui n'est pas chez lui, mais il rencontre la fille de ce dernier, Nadine (Geneviève Bujold). Puis, il retrouve sa compagne, Marianne (Ingrid Thulin). Lors de son compte-rendu de mission aux camarades du Parti, il est sommé de faire son auto-critique, on lui reproche son pessimisme à l'égard d'un mot d'ordre de grève générale donné en Espagne, auquel Diego ne croit pas du tout. Il est aussi décidé qu'un autre camarade, Ramon (Jean Bouise), ira à Barcelone pour tenter de rattraper Juan. Privé de mission, Diego rencontre des amis de Nadine, maoïstes qui prônent une action violente, ce dont Diego essaye de les dissuader. A la fin, il peut finalement partir en Espagne, sans savoir que c'est un piège : le film s'achève à la frontière, sur la certitude que Diego va être arrêté s'il la franchit, alors que Nadine a essayé de l'empêcher de partir.

Les identités clandestines sont créées par systèmes d'échos, onomastiques ou visuels : Diego est aussi appelé Domingo, Carlos, René Sallanches. Le nom de Mora fait référence au nom de la mère de Jorge Semprùn, lequel a lui-même été connu dans la clandestinité sous le nom de Federico Sanchez[342]. Mais il y a toujours, à l'horizon, la place du « mort », le double ou *l'alter ego* réel dont on prend la place. Les identités multiples font partie du même réseau signifiant qui s'articule autour du double, figure puissante dans toute l'œuvre de Semprùn. Du copain de Sémur dans *Le Grand Voyage* à François L. dans *Le mort qu'il faut,* le thème de la camaraderie intervient toujours sur fond de rédemption-damnation[343]. Le double ultime, au sens de reflet mortel, qui vient avec la même charge de culpabilité et d'amitié morte, c'est dans le film le personnage de Ramon, celui qu'on n'attendait pas. Le narrateur, en *voice over,* prophétise ainsi qu'il ne faudra que vivre « dans l'ombre de Ramon ». La polyphonie repose aussi sur une volonté de montrer la diversité des sensibilités de gauche de l'époque.

Mais c'est aussi à la cinématographique de Resnais que cette fragmentation des identités fait écho. Le montage d'Alain Resnais avec *Hiroshima mon amour* (1959) ou *La guerre est finie* (1966) créée des polyphonies énonciatives qui reproduisent la superposition de la durée immédiate et celle du souvenir (*Hiroshima mon amour*) ou de l'anticipation (*La guerre est finie).* Les faux raccords, sauts de pellicule ou contrepoints entre son et image, sont autant de procédés employés pour perturber la linéarité du récit. Le montage créé des séries signifiantes qui se percutent, se juxtaposent et se rencontrent de multiples manières.

Lorsque Diego Mora révèle à la jeune Nadine que « lorsqu'[il] entend son vrai nom, [il] sursaute », un enchaînement de sauts de pellicule intervient (Figures 1 et 2). Celui-ci fait anticiper de quelques minutes ce qui va se passer entre lui et cette jeune femme, mais réalise aussi autant plusieurs *flashbacks* très rapides (Figures 3 et 4). L'utilisation récurrente de prolepses, ou *flash-forwards,* vient non seulement souligner la non-linéarité de la mémoire, mais surtout marquer les soubresauts qui agitent le

---

[342] Jorge Semprùn, *Autobiographie de Federico Sanchez*, Claude et Carmen Durand (trad.), Paris, Points, 1996.

[343] Jorge Semprùn, *Le Grand Voyage*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1963 ; *Le mort qu'il faut,* Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque Gallimard », 2001.

continuum d'images et de mots de nos existences, et la difficulté de vivre les choses tout en leur donnant du sens au moment présent. On peut parler d'un récit filmique qui bifurque, fait d'images qui se renvoient les unes aux autres dans une logique de télescopage, et ce dans une manière qui fait à la fois digresser, différer le récit, mais qui en même temps le nourrit, lui amène de nouveaux horizons par une multitude de nouveaux récits potentiels.[344]

Plusieurs séquences manifestent la désarticulation de la mémoire, surtout celles dans lesquelles apparaissent des plans qui se succèdent, très rapidement, de jeunes filles, filmées de dos. Le scénario indique :

> Un bref instant, il quitte les Jude, cet appartement d'Hendaye, ces objets banalement rassurants : des tasses, une cafetière, un appareil de télévision. Devant le regard de son imagination —sa mémoire ? — passent des silhouettes, des visages, de jeunes filles, au Quartier latin. Images rapides, où parfois les visages, les corps de ces filles sont flous, mais les endroits très précis : une librairie, où elles choisissent des livres, sérieuses ; un café, où elles parlent, rieuses. Parfois, au contraire, les lieux sont imprécis et les visages, les corps, d'une très grande netteté.[345]

La mémoire est assimilée à l'imagination, la condensation des éléments et l'association des objets hétérogènes s'apparentent à la logique du rêve. Mais ce n'est pas toujours le scénario de Jorge Semprùn qui indique quand doivent intervenir ces moments de disjonction. À l'évocation du personnage d'Antoine, rien de spécial n'apparaît dans le scénario si ce n'est qu'il est simplement évoqué par Diego et Jude dans le dialogue[346]. Mais le montage du film fait affleurer l'image d'Antoine, le fait advenir dans le même genre de saut d'images rapides. La vision d'Antoine prenant le train s'apparente aussi bien à la temporalité du rêve qu'à celle du souvenir et de l'anticipation.

Une longue séquence de ces « images mentales », ainsi que les désigne le scénario, intervient juste après le départ de Diego, dans le train. Des images en saut

---

[344] Ainsi que le remarque Maria Angelica Semilla Duran à propos de *L'Autobiographie de Federico Sanchez,* l'écriture de Semprùn est parcellaire, à ligne brisée, et souvent un récit ouvre la voie à un deuxième, puis un troisième prend le relais, mais tous trois « planent sur l'espace narratif », et projettent le récit principal vers de nouveaux horizons. Elle évoque plus loin une logique d'arrêt sur image, qui « fige aussi bien la séquence des faits que la succession des jours ». Angelica Semilla Duran*, Le masque et le masqué : Jorge Semprun et les abîmes de la mémoire*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2005, p.29.

[345] Jorge Semprun, *La guerre est finie, scénario du film d'Alain Resnais*, Paris, Gallimard, 1966, p.27.
[346] « JUDE : Antoine doit déjà être à la gare », *Ibid.,* p.29.

juxtaposées de femmes descendant le même escalier, des anticipations de son arrivée à Paris, avec des retrouvailles et des réunions…le scénario indique ainsi :

> La même sorte d'images mentales qui, ce matin déjà, l'ont envahi, à l'arrêt avant le poste-frontière. Mais, à présent, comme ces images ne s'imposent pas à lui, qu'il les choisit, en quelque sorte, elles sont plus structurées, plus ordonnées, dans un déroulement temporel et logique plus lisible. En fait, il se joue à lui-même, dans le petit cinéma personnel de son imagination, les scènes prévisibles de son arrivée à Paris.[347]

Semprùn associe le montage aux flux de la conscience : les mouvements de la pensée sont captés, matérialisés par le retour et l'anticipation. Voir, « mais avec silence et avec un mouvement légèrement plus lent » : telles sont les indications du scénario pour donner une charge d'irréalité à ces images, qu'on pourrait presque qualifier en termes deleuziens d'« image-cristal », c'est-à-dire l'actualisation d'une image virtuelle[348].

Un jeu complexe sur les personnes grammaticales est également à l'œuvre, là encore tout comme dans toute l'œuvre de Jorge Semprùn, en particulier dans *Autobiographie de Federico Sanchez*[349] : le jeu entre *je* et *tu* s'instaure dans certains moments de voix *off* ou *over,* émanant de la voix du « narrateur ».[350] Ce « tu » provient aussi bien de l'œuvre de Semprùn que de la cinématographie d'Alain Resnais, par exemple du prologue d'*Hiroshima mon amour* (« tu n'as rien vu à Hiroshima… »).

Le panoramique final à 380 degrés de *La guerre est finie* révèle à la fois la mort certaine de Diego, en même temps qu'une figure potentiellement signifiante à l'intérieur même de tout le film (Figure 5). *La guerre est finie* est une boucle bouclée, un destin oraculaire — le protagoniste, en voulant empêcher le camarade de se faire prendre, est

---

[347] *Ibid,* p.37.

[348] L'image-cristal est une image directe du temps. Le cinéma cherche toujours des circuits, qui tirent une « image actuelle à des images-souvenir, des images-rêve, des images-monde. » […] L'image-cristal est le plus petit des circuits, qui fonctionne comme limite intérieure de tous les autres, et qui accole l'image actuelle à une sorte de double immédiat, symétrique, consécutif ou même simultané ». Gilles Deleuze, *Cinéma II. L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 92.

[349] Voire Angelica Semilla Duran, *op.cit.,* pp. 34-50.

[350] La toute première séquence du film, celle du passage de la frontière, fait intervenir sa voix qui s'adresse à lui-même à la deuxième personne. « Tu es passé, tu regardes la colline du Biriatou, tu retrouves la sensation un peu fade, légèrement angoissante du passage…tu as roulé toute la nuit, ta bouche est desséchée par la manque de sommeil, la fumée du tabac, tu franchis cette frontière une nouvelle fois dans la lumière frissonnante du petit matin, le soleil se lève derrière toi, sur les hauteurs d'Elizondo. » Jorge Semprùn, *La guerre est finie, Scénario du film d'Alain Resnais*, *op.cit.,* p.11. Plus tard, ce « tu » devient une intériorisation des accusations, du procès intenté à Diego par les camarades.

pris lui-même. Mais à l'intérieur de ce cercle, il y a des figures bifurcatoires données par ces séquences de *flashs* : la possibilité de conjurer cette répétition des morts des doubles et des *alter ego,* motif obsédant dans l'œuvre autobiographique de Semprùn, et aussi une logique compensatoire, dans une dimension autobiographique actualisant plus le *graphein* (l'écriture) que le *bios*, puisque pour l'auteur, il faut choisir (*L'écriture ou la vie*[351]). L'un des deux a été choisi par Diego, la vie, et c'est bien pour cela qu'il va mourir à la fin ; mais au détour d'un dialogue l'autre voie est suggérée :

- Qu'est-ce que vous faites dans la vie ? demande Nadine, appart ça. –Rien d'autre. – Depuis longtemps ? - Depuis toujours. – Et encore avant ? – C'est loin, mais je crois que je voulais écrire, comme tout le monde[352].

Le montage d'Alain Resnais apparaît comme un « montage par correspondances »[353] trouvant dans ses formes disruptives une motivation contingente, dont le signifié est à chercher au-delà des évènements de la diégèse. Ces séquences exacerbent l'aspect d'arrachage au flux temporel, en insistant sur les rythmes, répétitions et ruptures plutôt que sur un enchaînement causal et linéaire des faits. Une poétique du raccord semble ici réaliser la possibilité qu'a le montage de capter certains mouvements de la conscience et de les re-projeter sur l'écran par télescopage. La prégnance de la forme disruptive, la non-congruence entre la voix et ce qui est montré, ainsi que – d'une manière générale – l'attrait de la coupe réalisent, enfin, le temps et le mouvement bergsoniens, cette « apparente discontinuité de la vie psychologique [qui] tient donc à ce que notre attention se fixe sur elle par une série d'actes discontinus ; où il n'y a qu'une pente douce, nous croyons apercevoir, en suivant la ligne brisée de nos actes, les marches d'un escalier[354]. »

Forme qui met en jeu l'expression d'une rencontre entre deux auteurs, ce montage actualise une ressemblance entre une fragmentation des identités littéraires ; mais il réalise aussi la continuité d'une œuvre cinématographique, marquée par un jeu sur le

---

[351] Jorge Semprùn, *L'écriture ou la vie,* Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1994.

[352] Jorge Semprùn, La *guerre est finie, Scénario du film d'Alain Resnais, op.cit.,* pp. 74-75.

[353] Le montage par correspondances est un montage propre à la vision d'un cinéaste, ni narratif ni dialectique, supposant souvent un jeu avec le temps qui devient a-chronologique. Voir Vincent Amiel, *Esthétique du montage,* Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2006, pp.78-80.

[354] Henri Bergson, *L'Evolution créatrice, op.cit.,* p.20.

temps et la mémoire que *L'Année dernière à Marienbad* (1961) par exemple, exacerbe jusqu'à son plus haut point.

I. 4. 2. Plans longs et montage du flux : expérience de l'espace et du réel

Pourtant, dans l'après-guerre d'autres cinéastes aspirent à une esthétique aux antipodes de ce montage disruptif de *La guerre est finie* : cette aspiration tourne autour de l'effacement de la coupe, par une esthétique de la durée et de la lenteur - ce dont témoignent le néoréalisme et l'esthétique de réalité prônée par André Bazin. Le plan long, le plan-séquence et les tentatives de faire des films en un seul plan sont autant de figures de ce désir de continuité.

Le plan-séquence renvoie à un filmage d'une traite, c'est-à-dire que l'action est filmée par un seul plan, lequel étant entendu comme le temps filmique qui s'écoule entre le moment auquel on met l'enregistrement en marche et celui où on l'arrête. Le plan-séquence possède la plupart du temps pour caractéristique d'engager une réflexion, d'obliger le spectateur à scruter l'image ou bien encore à forcer ce regard, que la forme se réalise dans une ouverture (*Twelve Angry Men* de Sidney Lumet*,* 1957, *A Clockworld Orange* de Stanley Kubrick, 1971) ou dans une clôture (*Le Miroir* d'Andreï Tarkovski, 1975). Selon André Bazin, cette attention particulière nous fait ainsi entrer dans l'ambiguïté du réel, ou plutôt le plan unique et la profondeur de champ engagent le spectateur dans un rapport plus intellectuel à la réalité, en « embrass[ant] la totalité de l'évènement » et en « fai[sant] passer dans l'écran la continuité vraie de la réalité[355]».

L'intention créatrice de faire un film en un seul plan — fantasme hitchcockien presqu'accompli avec *The Rope/La Corde* (1948), et depuis concrétisé par l'avènement du cinéma numérique avec *L'Arche Russe* d'Aleksandre Sokourov (2002) puis *Victoria* de Sebastian Schipper (2015,) est de la même manière peu lisible de manière uniforme chez tous les cinéastes. Ce que soulève le plan-séquence est surtout la question de l'unité du plan.

---

[355] André Bazin, « L'évolution du langage cinématographique », *art.cit.,* p.146.

C'est la question de la durée qui est en jeu avec le plan-séquence, d'une manière formellement opposée, mais qui possède aussi des recoupements avec les formes de plans courts chez Resnais. Nous préférons ici l'emploi de « plan long » à celui de « plan-séquence », d'abord parce que le terme de plan-séquence est paradoxalement trop technique et pas assez précis — il repose sur l'idée du moment entre le démarrage de la caméra et son arrêt, ce qui exclue certaines séquences des films de Wojciech Has, par exemple, où en réalité, plusieurs coupes sont effectuées. Et en même temps, le terme ne recouvre pas la notion de *durée,* ici fondamentale : le terme de « *long takes* » fait mieux sentir l'enjeu temporel au cœur de ce type de scènes. C'est bien, selon nous, la raison pour laquelle Deleuze, tout en parlant du plan-séquence dans le premier chapitre de *L'image-mouvement,* n'emploie jamais aucun terme de la sorte, qui viendrait fixer trop fermement ce à quoi on fait référence. Le plan long, dans ce moment de l'ouvrage de Deleuze[356], fait explicitement référence à un certain type de procédés, comme ceux produits par les caméras embarquées sur des voitures[357].

Ce que Deleuze souligne aussi, c'est l'hypothèse d'une intégration du montage dans le plan long, tout en soulignant la capacité du montage à produire ce type de moments. Ceci rejoint l'analyse d'André Bazin du documentaire *Nanouk* (*Nanook of the North,* 1922) de Robert Flaherty, dans son célèbre texte sur « le montage interdit », dans lequel Bazin survalorise le plan-séquence au détriment (à première vue) du montage :

> Quand l'essentiel d'un évènement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage est interdit […] Il serait inconcevable que la fameuse scène de la chasse au phoque de *Nanouk* ne nous montre pas, dans le même plan, le chasseur, le trou, puis le phoque. […] Il faut seulement que l'unité spatiale de l'évènement soit respectée au moment où sa rupture transformerait sa réalité en sa simple représentation imaginaire.[358]

---

[356] Qui ouvre la piste à *L'Image-temps.*

[357] Deleuze parle des cinéastes obsédés par le mouvement qu'on extraie de manière continue—fixée sur une voiture par exemple : *Alice dans les villes* de Wim Wenders, ou le plan célèbre du *Dernier des hommes* de Murnau :
« En d'autres termes, le propre de l'image-mouvement cinématographique, c'est d'extraire des véhicules ou des mobiles le mouvement qui est en substance commune, ou d'extraire des mouvements la mobilité qui en est d'essence ». *Cinéma I, L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p.36.

[358] André Bazin, « Le montage interdit », publié initialement dans *Les cahiers du cinéma* en 1953, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Éditions du Cerf, 1999.

Comme l'explique Vincent Amiel[359], il s'agit surtout d'appliquer à la logique de montage le principe de plan-séquence : son pouvoir de révélation, son pouvoir de réalité et d'unité du plan affirmée. Une volonté et un regard nous montrent et surdéterminent l'unité de son plan. Le plan-séquence fait sentir la durée, typiquement dans les films et les séries contemporains, celle d'un moment insoutenable, violent, chargé[360], ou bien ici celle d'un évènement qui tient à des facteurs de l'action absolument simultanés. Il fait sentir le mouvement, glissement continu d'une voiture, d'un train — le prologue de *La Clepsydre* — mais il a surtout pour qualité de forcer le regard, d'insister (parfois, il faut bien dire, de manière très lourde) vers sa propre fluidité, devenue non plus cette toile de fond bergsonienne, sur laquelle surgissent les intervalles, mais l'inverse : la fluidité devient l'accident.

En effet, on peut dire que si le plan-séquence de *Nanouk* fait événement, c'est bien parce qu'un montage l'a préparé. C'est parce que cette scène de réalité advient au sein d'un récit très construit qu'elle prend du sens : « C'est le surgissement d'un 'morceau de réalité', traité comme une entité, et donné comme tel par le montage, qui fait du récit auquel il appartient une réussite. »[361]

Cependant, ceci ne peut tout à fait expliquer la fascination que nous — spectateurs, critiques ou cinéastes — éprouvons pour cette forme. Pour Deleuze, le plan-séquence fait plus qu'intérioriser le montage, « il pose au contraire des problèmes spécifiques de montage[362] », notamment par une tendance à abolir les distinctions entre les différents plans spatiaux. Selon Deleuze, les plans-séquences chez Carl Dreyer, par exemple, ressemblent à des « aplats » de peinture, dans lesquels on perd toute impression de profondeur.

---

[359] Notamment pour contrer les commentaires souvent mal interprétés de ce texte (il faut supprimer le montage et ne faire que du plan-séquence).

[360] Comme la séquence de viol dans *Irréversible* de Gaspar Noé (2002), ou par exemple, une descente de police filmée en point de vue subjectif dans le quatrième épisode de la première saison de la série *True Detective* (HBO, 2014) un des plus longs plan-séquence réalisés à la télévision (réalisé par Cary Fukanaga).

[361] Vincent Amiel, *Esthétique du montage, op.cit.,* p.31.

[362] Gilles Deleuze, *L'image-mouvement, op.cit.,* p.45.

Or, si on a insisté sur le montage comme force d'articulation temporelle, on ne saurait oublier sa deuxième grande vocation, celle de lier les espaces. L'écran est un quadrilatère de lumière ; à la suite de conventions, il a développé un « espace imaginaire cohérent caractérisé par un découpage spatial (qui montre les objets et les personnages de près ou de loin, qui peut multiplier les angles de vue et disposer les choses dans son cadre) et une tension spatio-temporelle entre le champ et le hors-champ, c'est-à-dire ce qui est là et ce qui n'est pas là »[363].

Ceci implique que non seulement le raccord est ce qui engendre le plus d'imprévus — dans un ailleurs ou dans un après — mais aussi que le cinéma reproduit l'illusion kinesthésique « non pas en imitant un transport mais en intégrant la réalité de mouvement dans les figures d'un nouvel espace imaginaire circonscrit par les jeux de champ et hors-champ[364]». Le plan-séquence ou plan long, dès lors, opère à contre-courants de cette logique, en ne révélant pas le hors-champ et en insistant sur un regard univoque, avec une seule dimension et une tendance à l'abolition des perspectives[365]. Dès lors, il y aurait dans sa structure imaginaire une forme possible d'archaïsme filmique, de retour à ces formes premières de cinématographe qui rêvaient de reproduire le mouvement du train à la manière des premiers opérateurs qui placent leurs caméras sur tout ce qui se meut : bateaux, voitures, ascenseurs, trains[366].

A partir de *Lalka,* tous les films de Wojciech Has vont désormais s'ouvrir sur des prologues en plans-séquences, qui sont aussi l'occasion de faire défiler le générique. Ses

---

[363] François Niney, « Y a-t-il un cinéma sans cadre ? », in Frank Beau, Philippe Dubois et Gérard Leblanc (dir.), *Cinéma et dernières technologies,* De Boeck Supérieur, coll. « Mouvances », 1998, p.171.

[364] *Ibid.,* p.174.

[365] On comprend également que dans la perspective des théoriciens de la « suture » mentionnés au chapitre précédent, le plan-séquence constitue une figure qui s'exhibe dans toute son auto réflexivité, puisqu'il menace de dévoiler le Grand Absent — d'où ce caractère un peu évident de l'autoréférence, cette manière parfois presque agaçante de dévoiler les ficelles de son art ou, pour le dire comme Louis Skorecki, de « faire les malins ».

[366] François Niney rappelle l'existence du *Hale's tour* — du nom de son inventeur — qui connut un grand succès aux Etats-Unis entre 1904 et 1911 : on installe le spectateur et on le secoue dans une salle de projection qui imite un voyage en chemin de fer. De manière intéressante, il note une possible coïncidence entre la date d'arrêt de ces dispositifs et les progrès que le montage de D.W. Griffith amène au développement du récit filmique. Comme s'il s'agissait de la « première victoire du ciné-roman sur le *scenic-railway*. » *Ibid.,* p.173.

plans-séquences sont même qualifies de signatures auteuristes[367]. Le prologue de *La Poupée/Lalka* filme, par un angle très bas, un ensemble de détritus et de têtes de mannequins dans une esthétique de capharnaüm et de déchets (Figure 2). Le prologue de *La Clepsydre,* quant à lui, réalise l'alliance de la figure du travelling avec celle du train, puisque tout le générique se passe dans un compartiment de train « qui semble véhiculer les épaves humaines de quelque catastrophe[368]. » Le train se rapporte au temps et la durée, puisqu'il amène le protagoniste vers l'enfer itératif du sanatorium placé sous le signe de la clepsydre. Il s'agit de l'œuvre qui multiplie le plus les plans-séquences, filmant les longs corridors du sanatorium sans contrechamp pour tenter de réaliser, jusqu'au bout, cette logique de déambulation dans un monde d'objets disparates et accumulés selon la logique du bric-à-brac.

La séquence d'ouverture *de Osobisty pamiętnik grzesznika/Journal intime d'un pécheur* fait proliférer une autre catégorie de ces créatures désincarnées — mannequins ou créatures décharnées — qui sont ici des zombies. Il s'agit d'un véritable prologue réalisé par Has, la séquence s'étalant du générique au début de la narration de Robert. La prolifération intervient parce que la tombe de Robert est ouverte et que la vision de son visage, à moitié décomposé, constitue le déclencheur d'une sortie de terre de nombreux autres morts (Figures 3 et 4). L'utilisation de plans-séquences a donc partie liée avec l'idée de décomposition, de pourrissement et de mort chez Wojciech Has, toujours traitée sur le mode de l'abondance chez le cinéaste. Cette accumulation des signes de mort va effectivement créer une absence de profondeur et la dissolution des niveaux de perspective. Dans *Lalka,* c'est l'idée de stase, d'inertie qui est révélée par ces séquences. Mais plus encore, surtout pour *La Clepsydre*, c'est la sensation d'un écoulement du temps singulier que les plans longs produisent, ce que la critique du film a pu percevoir par un abondant lexique exprimant l'idée de « flux », dont nous donnons ici un exemple :

> Il ne reste plus d'autre issue au spectateur que de dériver dans les méandres et les digressions du récit, de se laisser porter par le flux de durée qui s'écoule, à l'image du temps, de cet étrange instrument de mesure… […] Le mouvement même du film est celui d'une fluidité retraçant la

[367] « [L]ong takes with lavish camera movement are often regarded as his auteurist trademark". Elzbieta Ostrowska, « Dreaming, drifting, dying: the narrative inertia in Wojciech Has's *Lalka/The Doll* (1968) », *art.cit.,* p.65. Nous traduisons.

[368] Jacques Siclier, « *La Clepsydre* » de Wojciech Has », *Le Monde,* édition du 18.05.1975.

> dérive d'un homme qui rêve […] La recherche de son identité n'aura servi qu'à dériver dans le temps de sa vie, à passer d'une séquence de temps à l'autre […] Tel est le sens de ces deux heures d'évidement. La recherche du temps perdu, la prospection en panique d'une durée, qui s'écoule irrémédiablement vers son terme.[369]

Le plan long, du moins chez Wojciech Has, et particulièrement dans *La Clepsydre,* témoignerait ainsi d'une esthétique en devenir, celle de « l'image-flux », une manière de faire sentir la durée dans une continuité entre temps de la projection et temps du récit filmique. Le plan-séquence, le plan long et d'autres figures comme le travelling tiennent d'une certaine conception du montage, qui est celui de sa capacité à être un « liant inépuisable », comme le dit Julien Gracq :

> On se préoccupe toujours trop, dans le roman, de la cohérence des transitions. La fonction de l'esprit est entre autres d'enfanter l'infini des passages plausibles d'une forme à une autre […] Le cinéma, au reste, nous a appris depuis longtemps que l'œil ne fait pas autre chose pour les images. L'esprit fabrique du cohérent à perte de vue.[370]

I. 5. Deux agencements de la durée

Aussi bien le montage disruptif que le plan long peuvent, tour à tour, réaliser l'un des nombreux désirs artistiques de représentation du temps : le premier permet de saisir et d'augmenter la perception rythmée des choses, la vision toujours parcellaire et le détail des évènements ainsi que la surimpression du temps du souvenir et celui du vécu présent, (un déjà-presque-absent), tandis que le plan long réalise celui de faire coïncider le temps du film, le temps du spectateur et le temps du rêve dans un seul souffle, augmentant ainsi la valeur d'un *momentum,* un évènement vécu comme particulièrement traumatique ou déterminant.

Mais la cohabitation de ces deux types de montage prend de très nombreuses formes, faisant d'eux des agencements de temps et de perception plutôt que des véritables figures autonomes. Ainsi, si un montage du flux est la forme maîtresse des films de Wojciech Has, ceci est fait au prix d'un usage très singulier de la mise en scène : bien souvent, les travellings passent par de multitudes d'objets, segmentant l'espace selon la

---

[369] « Sur le temps », *Politique Hebdo*, 18 juin 1975. L'article, trouvé à la Cinémathèque Française, ne mentionne pas l'auteur de cette (longue) critique, ce qui est regrettable au vu de sa qualité d'écriture. Cependant, la liste des collaborateurs réguliers de *Politique Hebdo*, hebdomadaire de sensibilités diverses de gauche dont le dernier numéro est paru en 1981, laisse à penser qu'il pourrait s'agir de Jérôme Clément, ancien président de la chaîne franco-allemande ARTE.

[370] Julien Gracq, *Lettrines I,* Paris, José Corti, 1967, p.46.

manière dont les objets sont agencés. Si le mouvement est souvent continu, la disposition des objets dans le cadre fractionne l'espace, enraye la perception continue de l'espace filmique. Les objets peuvent même « bloquer » la projection du spectateur dans le monde représenté par le film. Les objets peuvent ainsi prendre en charge la coupe absente, dans la perception du spectateur qui note le statut séparé et séparateur des objets, même s'il ne s'agit pas d'une coupe dans le celluloïd.

Dès lors, on voit que ce montage n'est pas si différent dans ses effets produits que ceux, parfois, amenés par le *jump cut* ; qui semble pourtant lui être antinomique. Paraissant jouer contre le flux temporel, le *jump cut* est un geste d'ellipse et d'abréviation qui, selon Jean-Louis Comolli, « exile la figure humaine dans un 'nouveau monde' dématérialisé, déréalisé, abstrait »[371], par ses procédés stroboscopiques, renvoyant à la machine.

Or, le plan long renvoie à une toute autre forme de déréalisation qu'est l'idée de *transparenc*e développée par André Bazin. Son ontologie du réel nous renvoie, en effet, à une idéologie du monde qui serait perçu de manière brute, par une caméra qui enregistre à l'état naturel les choses, sans manipulation dans un « face à face avec le monde »[372]. La transparence renvoie, encore une fois, à l'idée de fenêtre sur le monde, procédant d'un voile transparent qui capture les choses de la réalité. Comme le rappelle Jean-Louis Comolli, André Bazin s'appuie sur la fenêtre telle qu'elle est conçue par Alberti pour la perspective. Seulement, chez Alberti, ce « voile » se lève non pas sur le monde, mais sur une *historia,* notion complexe qui ne recouvre ni tout à fait le sujet, ni tout à fait un récit construit. Elle désigne surtout une construction réaliste, supposant tout de même un agencement, s'agissant bien de toute l'idée de la Renaissance visant à élaborer des règles pour saisir la nature. Alors que la fenêtre de Bazin, elle, « semble ne pas dépendre d'un artifice, ne pas procéder d'une fiction, ne pas s'ingérer dans les choses qu'elle accueille, laisser le monde venir à travers elle s'imprimer de lui-même sur la surface sensible de la pellicule »[373]. Elle ouvre sur un donné, alors que la fenêtre d'Alberti ouvre sur un construit.

---

[371] Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle, op.cit*., p.97.
[372] *Ibid.,* p.27.
[373] *Ibid.,* p.24

Jean-Louis Comolli reprend ensuite cette opposition en termes matérialistes, à propos de la caméra, en soulignant que même « seule », la caméra a déjà été réglée, paramétrée par un opérateur. La caméra est anthropomorphique, réglée pour s'adapter à l'œil humain. Les caméras de surveillance, la caméra du film *La Région centrale* de Michael Snow, exemples auxquels on pourrait rajouter *Timecode* (Mike Figgis, 2000) dont le mode de filmage ressemble à celui de la TV-réalité, semblent aller vers une suppression des traces d'intervention humaine sur le film, mais c'est cependant bien un regard médiatisé.

Dès lors, on comprend pourquoi le plan-séquence a cristallisé un grand nombre de points de vue, d'enjeux, de tensions. Son usage renvoie, non pas à une seule intention discursive, car le plan-séquence peut signifier beaucoup de choses contradictoires, mais à une réflexion sur le processus pur du mouvement à l'écran. Pour Jean-Louis Comolli, toute cette querelle sur l'appareil de base peut se relire aujourd'hui, avec distance, comme le conflit entre deux conceptions : celle qui prône l'effacement des traces de l'élaboration du film, se donnant comme geste pur, « en-deçà ou au-delà de toute performance, miraculeusement inentamé par la matérialité qui le supporte »[374], et l'autre, au contraire, qui fait percevoir son action, exhibe ses mécanismes de production.

On peut aussi lire dans cette tension un autre paradoxe, qui se situe à un autre niveau, celui que nous abordions par la mise en regard du montage disruptif chez Resnais, et d'une esthétique du flux temporel chez Wojciech Has. Ces deux agencements du temps et de l'espace filmique renvoient à la tension entre rupture et continuité qui préside à l'élaboration du mouvement filmique. D'emblée, le film se présente comme le mouvement décomposé par la série de photogrammes, puis recomposé par la bande unique :

> Sur le plan matériel, la cinématographie suppose donc, minimalement, la réunion de photographies distinctes que l'on dispose, mécaniquement, sur une bande pelliculaire. Sur le plan conceptuel, on a donc, d'un côté, des photogrammes multiples ; de l'autre, une bande simple. D'un côté, la multiplicité, la pluralité, la diversité ; de l'autre, la singularité, l'unicité, l'unité. Ce qui correspond d'ailleurs au caractère apparemment magique des vues cinématographiques : une série de photographies singulières, les photogrammes, se présentant à l'œil de l'observateur comme si elles n'étaient, en fait, qu'une seule et même photographie qui se serait animée, comme par magie.[375]

---

[374] *Ibid.,* p.35.
[375] André Gaudrault, « Du simple au multiple: le cinéma comme série de séries », *Cinémas: revue d'études cinématographiques*, vol. 13, n° 1-2, 2002, pp. 34-35.

L'antithèse et la synthèse sont toujours et simultanément présents dans le film : la ré-articulation (synthèse) du mouvement au départ découpé, désarticulé (l'analyse) ne renvoie pas à un état antérieur, celui du mouvement premier. La désarticulation est toujours là, dans le négatif du film : « La synthèse du mouvement réalisée par la projection du film est donc un leurre qui dissimule dans l'impression de réalité l'irréalité profonde de la saisie cinématographique. »[376]

En réalisant une généalogie du concept de « montage », François Albera[377] remarque que dans l'idée de « monter » une horloge, qui serait l'un des premiers sens du mot, la distinction entre un montage articulatoire, qui assemble, et un montage de type automatique, qui laisse faire les choses toutes seules, est déjà présente, et nourrit toute la critique de cinéma par la suite. Une sorte d'exclusion mutuelle apparaîtra entre, d'un côté, les mécaniciens (surtout Eisenstein, mais François Albera associe cela aux physiologistes du début du XXème siècle qui s'intéressent au montage) et les illusionnistes, comme Georges Méliès. Mais ensuite, cette opposition se joue de manière très complexe, que seule une véritable *épistémographie* du montage, non restreinte au cinéma, permet de comprendre et de situer.

En tous les cas, il est intéressant de se pencher sur les cas particuliers, comme celui de Méliès, duquel on a pu dire qu'il ne croyait pas au montage[378], filmant par tableaux de théâtre, visant à effacer le plus possible la coupe (par la surimpression, le fondu, le trucage, tous les procédés illusionnistes d'apparition-disparition). Le fondu enchaîné, selon Jean Douchet, « sert de liant. Il efface le caractère heurté du *cut*, élimine l'idée de collure. Il feint de supprimer le montage puisque le fondu suggère qu'une image se change, se métamorphose, en une autre à partir d'elle-même. »[379]

Cette exclusion du champ du montage témoignerait d'une conception restreinte du montage, alors que Méliès, selon François Albera, « joue sur la référence au corps

---

[376] Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle, op.cit.,* pp.50-51.

[377] François Albera, « Pour une épistémographie du montage : préalables », *art.cit.,* p.16.

[378] François Albera rappelle le refus de considérer les manipulations mélièsiennes comme relevant du montage lors du premier colloque Méliès de Cerisy en 1984 et par la suite. *Ibid.,* p. 27.

[379] Jean Douchet, « Les Fantômes de la surimpression », in *Cahiers du cinéma* n° 465, mars 1993, p.50.

mécanique, dissociable, superposable[380]». Thématisé, intégré, le montage chez Méliès est aussi indissociable de la surimpression, du calque entre deux images, qui fait retour aujourd'hui avec les processus comme le *morphing* ou le *compositing*[381]. Le régime d'images numériques, avec un principe d'images qui se fondent les unes dans les autres, repose cette question sur le montage : peut-on le considérer comme intégré dans des procédés qui, non pas coupent et se font succéder les images, mais éventuellement les superposent, les amalgament ? Peut-on considérer que le montage est maintenant dissimulé dans des plans d'une longueur et d'une complexité immense (*Gravity* d'Alfonso Cuarón, 2013, *The Revenant* d'Alejandro Inarritu, 2015) ? Dès lors, on peut se demander aussi si le « leurre cinématographique » constitué par cette alliance de la synthèse et de l'analyse, n'est pas entièrement révolu, et si le cinéma n'est pas finalement devenu le spectacle avec lequel il luttait depuis ses débuts. Ou bien que cette actualité ne fait que raviver la tension originelle du montage et les conflits entre le leurre cinématographique et le spectacle.

On a vu que chez Wojciech Has, le flux du plan long intègre l'accident de la mise en scène. Les tensions qui se jouent dans le montage sont d'ordre proprement spatial — les écartements et les spatialisations — et font en même temps entrevoir le temps : « C'est sans doute l'originalité particulière du cinéma que de n'évoquer la durée — au niveau du plan comme à celui du montage— qu'à travers la spatialité prolongée des images. »[382] Ici encore, on comprendra alors que le montage et le plan long ne s'opposent pas, ils sont imbriqués l'un dans l'autre, se nourrissent l'un de l'autre pour faire exister un certain sens — et l'expérimentation d'une certaine durée. On pourrait dire aussi que c'est toute la tension temporelle au niveau de la création qui peut être associée à un certain état de la pensée filmique, à savoir les chevauchements entre le découpage et le collage, la préparation et la finition. Dès lors, comment ne pas voir dans cette manière très singulière de créer – un assemblage et une constitution d'images –, qui se joue dans

---

[380] François Albera, « Pour une épistémographie du montage : préalables », *art.cit*., p.27.

[381] Martin Lefebvre et Marc Furstenau, « Digital Editing and Montage : The Vanishing Celluloid and Beyond », *Cinémas : Revue d'études cinématographiques,* vol. 13. n° 1-2, 2002, p. 69- 107.

[382] Marie-Claire Ropars, « La machine d'écriture », in *Le texte divisé, op.cit.,* p.76.

une ambiguïté profonde entre amont et aval, un miroir intéressant de l'écriture et de la lecture ?

II. Le montage comme réécriture

Marie-Claire Ropars élabore un trajet intellectuel à partir de Freud commenté par Derrida, qui va par la suite chercher la définition du montage par Eisenstein ainsi que certaines hypothèses présentes chez Benveniste. La notion d'écriture derridienne s'oppose à la notion occidentale d'écriture, laquelle est fondée sur une antériorité de la parole sur l'écriture. Cette antériorité donne lieu à l'écriture alphabétique, qui non seulement a supplanté les autres formes d'écriture, mais masque également la vocation de dispersion du signe. *De la grammatologie* se pose ainsi en critique du signe : la sémiologie a toujours poursuivi les métaphysiques occidentales car dans le modèle saussurien du signe, la définition acoustique va faire référence à un signifié pouvant avoir lieu, dans son intelligibilité, avant sa chute, son « expulsion dans l'extériorité de l'ici-bas sensible »[383]. C'est ainsi que toute l'écriture alphabétique est nécessairement envisagée comme un processus qui poursuit une conception linéaire du langage, qui annule la pluridimension des significations[384].

Marie-Claire Ropars rapproche la notion d'écriture au sens derridien de celle de la *Traumdeutung* chez Freud, « travail du rêve » conçu comme un texte à lire. C'est surtout un passage de Freud développé et commenté par Derrida qui nous intéresse pour la perspective qu'il offre sur le rapport du cinéma à l'écriture. Freud prend exemple sur les écritures chinoise ou hiéroglyphique[385] et développe l'idée de « *Übertragung* » (traduction ou transcription, qui deviendra par la suite le « transfert ») :

---

[383] Jacques Derrida, *De la grammatologie,* Paris, Éditions de Minuit, p.25.

[384] Cependant, Roy Harris a fortement critiqué l'usage que fait Derrida du modèle saussurien, fait de raccourcis, d'emprunts non contextualisés (par exemple en reprenant les propositions les plus simples de Saussure dans son *Cours,* alors que celui-ci est justement composé comme une leçon, donc partant des propositions les plus simples pour aller vers les plus sophistiquées. Voir Roy Harris, *Saussure and His Interpreters*, New York, New York University Press, 2001, pp. 173-187.

[385] Ce qui intéresse forcément Jacques Derrida, qui fait des écritures non alphabétiques non pas des modèles, mais des contre-exemples intéressants au logocentrisme, faisant percevoir la graphie et les grammes sur le mode de la verticalité du langage et l'archi-écriture.

> Le contenu du rêve nous appelle comme une transcription des pensées du rêve, dans un autre mode d'expression, dont nous ne pourrons connaître les signes et les règles que quand nous aurons comparé et la traduction et l'original.[386]

On pourrait lire dans ces diverses nuances de termes concernant l'expression du rêve (*transcription, traduction, transfert*) une problématisation de l'adaptation et des changements de codes que celle-ci engage, ainsi que sa relation avec le lecteur-spectateur. L'*Übertragung* est le même mot, chez Freud, qui désigne la fabrication du rêve – le passage du contenu latent au contenu manifeste – et son processus d'interprétation. Mais ce sont aussi les termes d'*Übersetzung* (traduction) et *Transkription* (transcription) qui seront utilisés dans le livre *L'interprétation*. Ce qu'il est important de retenir, concernant une analogie possible avec la problématique de l'adaptation a trait à la différence qu'il précise dans le chapitre IX des *Leçons* entre traduction et transcription, concernant le travail de condensation :

> Une traduction s'applique généralement à tenir compte des partidularités du texte et à ne pas confondre les similitudes. Le travail d'élaboration, au contraire, s'efforce de condenser deux idées différentes, en cherchant, comme dans un calembour, un mot à plusieurs sens, dans lequel puissent se rencontrer deux idées[387].

De même, une transcription est plus large qu'une traduction, elle révèle un modèle unique à chaque rêve, circonstanciel au rêveur. C'est ce que le rêve-rébus (*Bilderrästel*) et le rêve-hiéroglyphe (*Bilderschrift*) indiquent[388]. Reprenant cette idée d'une transcription sans signification unique, Marie-Claire Ropars fait du rêve un modèle énergique et dynamique, une « énigme figurative »[389] faite de syllabes et de lettres, d'images et de scènes qui rèvèle des analogies avec le montage filmique.

---

[386] Sigmund Freud, *Interprétation des rêves*, trad. de l'allemand par I. Meyerson, nouvelle édition augmentée et entièrement révisée par D. Berger, Paris, France Loisirs, 1989, pp.301-302.

[387] Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse* (Leçons professées en 1916), S. Jankélévitch (trad.), édition numérique, coll. « Les classiques des sciences sociales », p.157. Sur ces différences de termes et de modèles du rêve, voire François Sirois*, Le rêve, objet énigmatique: la démonstration freudienne*, Québec (QC), Presses de l'Université Laval, 2004 ; et sur ces modèles de traduction en relation avec l'intertextualité, voir John Pier, « Symbolisation freudienne et intertextualité », *Semen* n° 9, 1994, en ligne : http://semen.revues.org/3054 , page consultée le 14 novembre 2016.

[388] Sigmund Freud, *Interprétation des rêves*, *op.cit.,* p.305.

[389] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « L'écriture en théorie », in *Le Texte divisé*, *op.cit.,* p.29.

Jacques Derrida commente Freud en soulignant la place de l'*Übertragung* comme transfert multiple, ce qui lui permet d'établir l'inconscient comme trace et surtout de montrer l'existence du concept d'écriture sans code préexistant. Le rêveur crée sa propre grammaire[390]. Le terme de *figurabilité* du rêve désigne ainsi les chaînes associatives complexes du texte onirique, qui se jouent sur deux tableaux : celui des mots qui pourront signifier – le processus signifiant se fera ainsi sur le versant symbolique – ou alors celui des choses prises comme dans des « montages ». On peut lire ces deux tableaux comme l'expression de la sémantique et de la syntaxe.

Cette conception du montage apparaît également dans un rapprochement avec le moment d'une certaine érosion d'identité de la linguistique, que Marie-Claire Ropars lit dans le texte « Sémiologie de la langue » d'Émile Benveniste[391] qui, même en établissant bien la langue comme interprétante de tous les autres langages, s'interroge sur sa réinscription comme « englobée » par les autres langages, surtout artistiques. Benveniste établit ainsi le « mode sémantique » et le « mode du signe », cette fonction primordiale du mode sémantique du discours, que la langue actualise comme tous les autres langages, du fait même qu'elle émet du sens. Ropars rapproche ainsi ce mode sémantique du processus différentiel par lequel Derrida définit l'écriture, récusant sa dimension d'addition de signes. La coexistence de ce *mode sémantique* avec ce *mode du signe* introduit alors une hétérogénéité dans le fonctionnement de la langue et tend à l'effacement du sujet dans le texte. Or, la subjectivité dans le langage et le problème de l'énonciation constituent l'interrogation de départ de Benveniste. Ropars résume donc ainsi cette saisie de l'écriture : premièrement, un rapport de la langue aux autres langages ; deuxièmement, la coexistence de plusieurs modes de signifiance ; troisièmement, la position de l'instance imaginaire.

Le montage fonde alors une démarche qui « retourne contre le signifié la délimitation canonique du signifiant et du signifié[392]». On comprend dès lors qu'une telle

---

[390] Jacques Derrida, *L'écriture et la différence,* Paris, Seuil, 1967, p.323.

[391] Emile Benveniste, « Sémiologie de la langue », *Semiotica* 1 (2), 1969, pp.1-12.

[392] Marie-Claire Ropars, « Entre films et textes : retour sur la réécriture », in *Le temps d'une pensée, op.cit.,* p.220.

conception de l'écriture puisse ainsi trouver une analogie avec une conception radicale du montage. Le montage cinématographique défigure le texte, le renvoie à une certaine dispersion des signes, à des avancées et des retraits, à la possibilité de produire un sens à partir de la contradiction entre plusieurs séries. Ceci peut se faire au niveau de plusieurs bandes, mais aussi au niveau d'un seul plan :

> Un film, quel qu'il soit, relève de la signification, non de la représentation, il met en œuvre des matériaux multiples, visuels et sonores, que seul un montage, lui-même multiple, peut engager dans un processus signifiant ; le signe linguistique, graphique ou verbal, est à la fois originaire — puisqu'il remonte aux origines du cinéma — et supplémentaire, parce qu'il intervient dans un ensemble hétérogène, où le partage entre l'affect perceptif et la compréhension abstraite restera toujours problématique Ces trois propositions ont fondé une hypothèse scripturale qui, en soumettant les techniques aux opérations, fait passer au premier plan les discontinuités, disjonctions et démultiplications, engagées dans le concept de montage.[393]

Plus que la capacité à enregistrer le réel, à unir les masses, à capter le mouvement, le cinéma et sa puissance imaginaire se donnent dans l'hétérogénéité, laquelle est essentiellement portée par le montage : hétérogénéité des codes — son et images — mais aussi des signes à l'écran, entre lettres (graphèmes, dans la perspective d'une archi-écriture), images fixes, autres types d'images comme la photographie ou la peinture[394].

Nous dirions donc que le montage radicalise la contradiction rendue totale entre un flux, un écoulement indivisible, l'irréversibilité de la projection et les fractures qui le composent. Saisir une de ces fractures, c'est laisser passer, laisser filer un peu de temps filmique. Un plan filmique ne fait sens que parce qu'il est précédé d'un autre plan, et qu'il est suivi d'un autre. Pourtant, plus la possibilité offerte au tout-venant d'arrêter, de reculer, d'avancer dans le film à son bon vouloir est grande, plus la possibilité de faire coïncider plusieurs durées immédiates apparaît avec un cinéma de plus en plus rapproché du flux. Quelle est l'amplification de la portée du geste d'analyse filmique, maintenant qu'on peut à loisir arrêter un film, le découper, assembler des séquences hétérogènes ? Ni synthèse, ni disjonction, ou plutôt les deux tout à la fois[395].

---

[393] *Ibid.,* p.219.

[394] « Le cinéma travaille constamment à détériorer le signe, à le détruire : il vole le tableau, imite la photographie, et d'autre part son essence est elle-même dans la multiplicité, dans le code pluriel des bandes. » Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Ecraniques, Le film du texte, op.cit.,* p.5.

[395] Chez Gilles Deleuze, la synthèse disjonctive est associée au mot-valise chez Lewis Caroll, qui s'organise en séries : « [l]a fonction du mot-valise consiste toujours à ramifier là où il s'insère. Aussi n'existe-il jamais seul : il fait signe à

En-deçà du langage et du montage, l'écriture derridienne est également hors médium : la sémiologie de l'écriture réfute le code propre. Ce sont ainsi des phénomènes micro-structurels des films qui, en se réappliquant ailleurs, fournissent l'archi-écriture commune du film et du texte. Dès lors, Ropars peut faire des films des « opérateurs de lecture », c'est-à-dire une mesure de l'analyse littéraire « à l'aune de l'analyse filmique » : il s'agit « d'éprouver la capacité du film à réfléchir le processus engagé dans la lecture d'un texte[396]». L'analyse filmique se fait agent d'altération, montrant un texte ainsi désœuvré, qui en appelle un autre. Le film renvoie également au texte une image espacée, éclatée dans sa dimension hiéroglyphique.

Cependant, nous avons posé au cours du chapitre précédent une certaine clôture nécessaire aux corpus, par la notion de *récit-mondes,* figurant une autonomie d'un ensemble assez large et structuré. Comment articuler, dès lors, cette dynamique d'écriture et de montage à une problématique qui se veut au départ plus générale, celle de l'adaptation, pensée à partir de la cohérence et de la solidité d'un imaginaire donné comme ensemble ?

Chez Ropars, c'est bien le montage qui agit comme seule garantie d'autonomie de l'œuvre. Le film se construit comme texte par le montage, il en est la base linguistique, il lui permet sa « structure » :

> L'oeuvre se transforme alors en structure, ou plutôt en approche de structure, puisqu'il s'agit d'un montage diachronique dont la temporalité est accentuée par le caractère irréversible de la projection. En quoi d'ailleurs le récit de forme cinématographique ne se distingue pas du récit littéraire : c'est au contraire le montage, conçu comme choc de séquences aussi bien que de plans, qui lui permet d'échapper à l'identification de l'image avec le signe, et de soumettre les données spatiales au temps de l'écriture, qui fait du sens une construction, une relation, une déception. [397]

---

d'autres mots-valises qui le précèdent ou le suivent, et qui font que toute série est déjà ramifiée en principe ou encore ramifiable. » Mais c'est aussi une synthèse disjonctive, car le mot-valise fait irruption. Gilles Deleuze, *Logique du sens,* Paris, Éditions de Minuit, 1969, p.62.

[396] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Ecraniques, Le film du texte, op.cit*., p.33.

[397] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « La fonction du montage dans la constitution du récit au cinéma », in *Le temps d'une pensée, op.cit.* p.41.

D'autre part, nous pensons que l'en-deçà de l'adaptation peut également s'insérer dans une dimension esthétique générale. Du côté du spectateur, la perception et la mémoire filmiques – et littéraires en l'occurrence – se situent généralement dans un grand mouvement qu'il s'agit de cerner. C'est ici que le geste critique de l'analyse intervient, dont la portée doit être interrogée. L'analyse, tout en englobant les actes de lecture et faisant appel à la mémoire des textes et des films, se rapproche aussi de l'écriture ; et dans ce cas, du film comme réécriture. Quitte-t-on, dès lors, le territoire de l'adaptation, qui se conçoit alors, dans cette perspective, comme une réécriture ? Il nous faut mesurer notre perspective au moyen de celle amenée par Ropars.

L'adaptation, telle que la conçoit André Bazin, pour qui le film peut tout faire, mais n'altérera pas le texte d'origine, s'oppose à celle de réécriture, d'emblée conçue comme un « agent d'altération », insinuant l'« absence du livre au sein du livre lui-même »[398], pouvant donc faire éclater le texte d'origine et le mettre à nu, jusqu'au désœuvrement.

L'adaptation, en ce qu'elle s'intéresse aux relations, désigne certains mouvements de circulation des œuvres et des idées génériques autant qu'elle s'interroge sur la désignation médiatique des supports. L'analyse des écarts et des jeux différentiels, en revanche, passe par la réécriture, s'énonçant en termes de renversement et d'écart : le livre se lit dans les interlignes et les interstices dévoilés par le film. Le sens créé par un corpus passe par la discordance entre le film et les textes, dans l'impossibilité du film à doubler le texte qui dévoile la faillite originale du texte lui-même, à signifier, à véritablement éprouver une clôture, un accord. Ce jeu différentiel entre textes et films, éprouvé par la réécriture, concrètement, à notre sens, par l'analyse, reçoit cependant plusieurs objections ou précisions quant aux pistes amenées par Ropars et l'hypothèse derridienne.

Disjonction, dislocation, fracture, diffraction, écart, différence : le lexique roparien, empreint de celui de Derrida, exacerbe jusqu'au point extrême le jeu différentiel

---

[398] Marie-Claire Ropars- Wuilleumier, « Entre films et textes : retour sur la réécriture », in *Le Temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle*, textes réunis et présentés par Sophie Charlin, Presses Universitaires de Vincennes, 2009, pp.223-224.

entre texte et film : justement par l'analogie entre montage et écriture derridienne. Que faire, dès lors, du pôle de notre tension entre flux et rupture ? Faut-il, encore une fois, n'en faire que l'une des facettes du montage, forme incluse dans le montage et qui intègre du montage ? L'analyse dans de tels fonctionnements peut produire des conjonctions, des relocalisations ponctuelles, des similitudes et non pas seulement des points de rupture. Cependant, ceux-ci sont à regarder et à analyser comme des sortes d'accidents dans le montage : des morceaux de continuité ou de ressemblance dans une dynamique qui révèle, le texte au film et le film au texte, dans leurs entrechocs.

Il s'agit, malgré tout, de qualifier concrètement ce que peut être l'analyse, ou du moins son expression dans la perspective de la réécriture et du montage. Il semble que le flottement temporel fasse intégralement partie de cette conception de la réécriture, que l'amont et l'aval de la création et de la réception se brouillent ; celles-ci ne font que rendre d'autant plus visibles la nature de palimpseste et d'agencement de tout texte, de tout film. Cependant, on peut se demander en quoi consiste le détour du texte par le film. Si leurs points d'intersection sont multiples, il convient tout de même de poser certaines limites.

On peut avancer que la réécriture, mode de contamination des textes par les films et *vice versa,* tient d'une forme de relance par la mémoire, celle, en premier lieu, des textes. Comme toute analyse, la nôtre se nourrit d'une mémoire-oubli, d'une mémoire trouée, mais créatrice dans le sens où l'oubli permet de plonger dans le bain du film, tout entier, et tout en convoquant le texte et ses images. Le dialogue entre texte et film, dans l'adaptation, désigne la puissance des personnages, la qualité du saut qu'un récit peut opérer dans un autre univers médiatique, et artistique, tout en recueillant tout un système de connotations et de dénotations nouvelles qui viennent enrichir et faire grossir le palimpseste. Mais celui-ci a tendance à se détruire lui-même, la réécriture tenant plutôt du processus d'une rencontre divergente entre un texte et un film, les deux étant toujours le double incomplet de l'autre.

C'est ici qu'on pourrait opposer les deux termes, ceux d'*adaptation* et de *réécriture.* L'adaptation est une manière de regarder la reprise : elle procède d'un œil

génétique, qui opère des généalogies, qui cherche à établir les filiations, qui forment une mémoire dont une certaine origine est stable. La réécriture, à l'inverse, semble plutôt travailler à détruire le palimpseste, puisqu'elle a tendance à vouloir oublier les couches qui la forment. La comparaison y devient caduque, puisque partout il y a contamination. Le matériau premier s'efface et se déconstruit devant la pluralité des possibles, des ouvertures, des apports. Pourtant, ce dualisme entre une forme de regard englobant et une analyse d'un ensemble, d'un entre-texte-et-films particuliers, ne se laisse pas réduire à une opposition entre mémoire et oubli. Les deux sont nécessaires et garants de l'un et de l'autre, comme la mémoire et l'oubli sont nécessaires aussi bien à l'historien qu'au praticien des sciences expérimentales.

Différents types de mémoires créent ces deux types d'approche. Une mémoire potentiellement cumulative règle ainsi la « spectature » selon Martin Lefebvre, cette mise en série de films variés, aux cohérences et aux articulations qui obéissent tantôt à la seule anthologie personnelle de chacun, selon l'ordre de visionnage, les affects suscités par le film, la fascination provoquée par les images, ou à une forme de partage collectif des images (l'utilisation d'une culture filmique, par les lieux topiques ou mémoriaux que sont les interprétants). Ce type de mémoire, en termes d'adaptation, peut se construire sur un jeu différentiel des films avec les textes, venant enrichir la grande bibliothèque devenue intermédiale.

Un autre type de mémoire, qui a trait aux processus de sélection et de fragmentation, repose sur la fixation de certains traits par l'un ou l'autre des supports : l'image du film fixant la désignation verbale, ou au contraire, les images personnelles venant supplanter, et ce peu importe l'ordre de lecture et de visionnage, celles du film. C'est la position de Gilles Thérien qui souligne l'existence de ces images textuelles (ces « images qui se cachent sous les mots de la littérature, ces images qui font qu'un texte littéraire n'est pas un effet de langue, ces images qui se situent aux confins de la mémoire et de l'imagination[399] ») assimilées à des rencontres avec les souvenirs et les images mentales, ainsi qu'avec certains procédés de la rhétorique antique, laquelle, il faut le

[399] Gilles Thérien, « Les images sous les mots » in Rachel Bouvet et Bertrand Gervais (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire,* Québec, Presses de l'université du Québec, 2007, p.205.

rappeler, est justement ancrée dans l'idée de mémoire[400]. Il est donc ici question de l'existence d'une *mémoire du conflit*, des oublis qui trouent, sélectionnent, n'en font pas moins surgir un certain sens, et enclenchent à leurs tours certaines séries.

Dès lors, comment saisir cette nature, soit cumulative, soit conflictuelle, de ces dites images avec les textes ? Et comment comprendre la réelle nature d'un travail imaginaire, d'un procédé d'analyse, sur les éléments qui composent la mémoire textuelle, la mémoire filmique ? Il s'agit donc de voir en quoi la réécriture rend justement perceptible, dans l'entre-texte-et-film imaginaire, dans leur jeu différentiel, cette mémoire-oubli des textes.

[400] Voir Gilles Thérien, « Lecture, cognition, mémoire (ou les cocotiers de Cicéron) », *La Recherche Littéraire, Objets et méthodes*, Montréal, XYZ, 1993, pp.477-486. L'idée de l'image mentale comme intermédiaire entre lecture et mémoire est développée en rappelant l'existence des *Arts de la mémoire* des Anciens, symbolisés par la tablette de cire et les signes qui y sont inscrits. La mémoire antique est le support de toute la rhétorique et agit comme principe d'organisation du savoir.

CHAPITRE 3

FANTASTIQUE, FIGURES, LECTURE

On a donné à la relation divergente du texte et du film le nom de *réécriture,* concept pensé à l'aide du montage. Nous avons établi la puissance imaginaire du cinéma, en investissant son pouvoir heuristique des textes, son affiliation avec l'inconscient, ses modalités de constitution d'une expérience singulière, d'appréhension unique du réel.

Il s'agit ici de proposer une orientation plus méthodologique dans le jeu d'écarts et d'intersections entre les textes et les films. Pour ce faire, nous examinerons un autre angle de la relation entre texte et film, qui est celle de la lecture et de la « spectature ». On verra ensuite comment cette approche peut nourrir l'idée de réécriture, par une exploration de l'ethos fantastique, qui porte un grand nombre d'enjeux et de questions posées par le film au texte, et par le texte au film. C'est donc toute la question de la réécriture, de l'opérateur, du dispositif qui se joue ici et dont quelques bases terminologiques nous serviront surtout d'appui afin de caractériser les logiques qui guideront l'analyse de corpus.

L'analyse filmique est pensée, chez Jacques Aumont ou Nicole Brenez, comme une activité analytique qui se préoccupe de ce que disent les images dans le film et qu'aucun discours n'a articulé auparavant :

> Les images de cinéma, comme les images en général, sont un site de l'idéation –un instrument de pensée ; contrairement à beaucoup des analyses de films effectivement réalisées à ce jour, et qui ont cherché comment des films traduisaient des discours qui leur préexistaient, je défendrai ici, par conséquent, une activité analytique qui se préoccupe, dans les images en mouvement, de ce qu'elles disent et qu'aucun discours avant elles n'avait articulé.[401]

C'est donc, dans ce chapitre, un accent porté sur les pouvoirs et les instruments de l'analyse qui préside. On se concentrera sur les éléments qui, tout en se construisant grâce à la narration, peuvent également lui échapper : la notion de « figure », que l'on définira à

[401] Jacques Aumont, *A quoi pensent les films?, op.cit.,* p.8.

l'aide des travaux d'Eric Auerbach, de Martin Lefebvre dans ses travaux sur la spectature, et de Gilles Thérien à propos de la lecture. La figure, pour l'instant sommairement définie, est de l'ordre d'un élément qui « impressionne », qui laisse une trace dans la mémoire et l'imagination, tout en étant également productive.

Les notions de *montage* et de *figure* trouvent dans des traits génériques particuliers une certaine expression : le fantastique et ses différentes facettes incarnent, métaphorisent ou, au contraire, *littéralisent* certains effets d'hétérogénéité du texte et du film – et le passage de l'un à l'autre. Nous proposons de qualifier concrètement comment les différents éléments qui composent le cinéma comme « technique de l'imaginaire »[402] peuvent s'incarner dans le domaine fantastique : le dispositif cinématographique, le rapport du cinéma à la modernité, ainsi que la tension entre flux et segmentation trouvent dans les jeux de tensions fantastiques une expression particulièrement efficace. Les figures fantastiques que sont le fantôme, le double ou l'automate disent, à eux tous seuls, l'apparition-disparition, la médiation problématique et la reproductibilité, l'indécidabilité entre des modèles organiques et des modèles technologiques, images qui fondent beaucoup de caractéristiques du cinéma et métaphorisent aussi le passage, la transformation et le déplacement.

I. Lecture, spectature

Si la théorie du cinéma a presque, depuis ses débuts, intégré le spectateur à part entière dans ses champs de recherche privilégiés[403], il n'en va évidemment pas de même pour la théorie littéraire qui a commencé à se pencher sur le lecteur depuis la fin du structuralisme, notamment avec la publication de *La lecture comme jeu* de Michel Picard[404] en 1968 et *Le plaisir du texte* de Barthes en 1973[405]. Parallèlement, le spectateur

---

[402] Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire, op.cit.,* p.9.

[403] On peut en effet considérer que dès Eisenstein, les écrits sur le cinéma posent la question du spectateur, ne serait-ce que parce que le montage d'attraction est un procédé pleinement dirigé, orienté vers les affects et les émotions du spectateur. Même si le spectateur n'est pas l'objet central des premières théories du film, on le retrouve de manière métaphorique, détournée, périphérique, mais néanmoins érigé en rouage indispensable du cinématographe.

[404] Michel Picard, *La lecture comme jeu. Essai sur la lecture*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.

[405] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte,* Paris, Éditions du Seuil, 1973.

devient central pour la théorie du film, surtout avec le développement de la sémiotique d'inspiration linguistique de Hjelmslev autour du cinéma : cette voie qui fait du cinéma un « langage » conduit Christian Metz à faire de l'*habitus* du spectateur l'élément central de l'institution cinématographique, comme on l'a vu dans notre mention du *Signifiant imaginaire.* Nous pouvons tenter de mettre en parallèle deux critiques portées contre la théorie de la lecture et la théorie du spectateur telles que celles-ci se sont développées des années 1960 à nos jours, aussi bien en Europe qu'en Amérique du Nord : cette critique porte sur une tendance globale, celle de faire du lecteur un décalque du texte, du spectateur un décalque du film.

Dans les théories sur la lecture de Wolfgang Iser ou Umberto Eco, c'est de la position du lecteur et de sa relation de coopération du texte avec le texte qu'il est question. On lui assigne un rôle d'interaction avec le texte, il est lecteur implicite[406] ou idéal[407]. Bertrand Gervais et Gilles Thérien ont ainsi noté les divers présupposés de ces théories, qui tendent à faire du lecteur une construction, une projection du texte, par le postulat d'un rapport de communication entre le texte, rabattu sur la notion de discours, et le lecteur, qui n'est qu'une prévision du texte[408].

De même, les théories du spectateur reproduisent aussi bien souvent une sorte de modèle de spectateur idéal, ou bien à l'inverse naïf, en tous les cas prévu par le film. La théorie de « la suture », inspirée par les travaux de Jean-Pierre Oudart et amenée dans les études cinématographiques[409] s'intéresse surtout aux effets idéologiques du film et consiste à débusquer les stratégies mises en place par le cinéma, surtout hollywoodien, pour construire un spectateur passif et manipulable. On peut parler à propos de toute cette tendance d'un tournant linguistique opéré, certes tardivement, dans le champ des études

---

[406] Wolfgang Iser, *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*, Evelyne Sznycer (trad.), Liège, Éditions Mardaga, 1985.

[407] Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Myriam Bouzaher (trad.), Paris, Grasset, 1979.

[408] Bertrand Gervais, « Lectures : tensions et régies », Poétiques, 89, février 1992, p.105-125 ; Gilles Thérien, « L'exercice de la lecture littéraire », in Bertrand Gervais et Rachel Bouvet (dir.), *Théories et pratiques de la lecture, Montréal*, Presses de l'Université du Québec, 2007, pp.11-41.

[409] Jean-Pierre Oudart, « Cinema and Suture », *Screen* 18, n° 4, 1977-1978. Sur la théorie de la suture, voir Daniel Dayan, « The Tutor-code of Classical Cinema », in Leo Braudy et Marsall Cohen (dir.), *Film Theory and Criticism : Introductory Readings*, Oxford University Press, Cinquième édition, 1985, pp.118-129 ; Kaja Silverman, « From the Subject of Semiotics [on Suture] » in Leo Braudy et Marshall Cohen (dir.), *op.cit.*, pp.138-147.

cinématographiques américaines, mais qui, imprégnée également de la dyade Lacan-Althusser, infuse toute la conception du rapport entre le spectateur et le film, lequel est conçu comme soumis et contrôlé par le film.

Francesco Casetti explore la manière dont les films tiennent compte du spectateur, comment ils lui font élaborer des trajets[410]. C'est aussi la même idée qui règne dans les théories féministes du cinéma, qui s'intéressent à la position spectatorielle en tant que les films prévoient un « male gaze », c'est-à-dire un regard hétérosexuel masculin construit en amont. Ces théories s'intéressent donc davantage aux conditions de réception des films, telles que déterminées par ses conditions de production.

Différentes recherches ont renouvelé l'intérêt pour le lecteur, à la suite de la découverte de l'enquête d'Eric Auerbach sur la figure, ainsi que sous l'influence de la philosophie pragmatique. L'acte de lecture littéraire est l'objet d'une réduction phénoménologique, examiné du point de vue de la pratique individuelle, de la manière dont celle-ci se réalise « en contexte ». Les processus mis en jeu au cours de la lecture sont catégorisés, envisagés comme concomitants et parallèles : les processus perceptifs et cognitifs, le processus argumentatif qui privilégie l'enchainement des informations ; le processus affectif engageant une mémoire du lecteur. Enfin, le processus symbolique est lui aussi intégratif, mais davantage sur un plan social, de l'ordre des représentations collectives. Ces processus font jouer différents préconstruits (sujet, espace, temps, action) et interviennent, plus ou moins spontanément, selon le « mandat » de lecture que l'on se donne : un mandat de lecture progressive — qui privilégie une lecture longitudinale, projetée en avant, désireuse de connaître la fin — ou un mandat de lecture compréhensive, éventuellement réflexive, en tous les cas qui cherche à épuiser les sens[411], entre les deux existant bien sûr une infinité de degrés et de variations[412].

---

[410] Francesco Casetti, *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur,* Jean Châteauvert et Martine Joly (trad.), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Regards et écoutes », 1990.

[411] Bertrand Gervais, « Lecture : tensions et régies », *art.cit.,* pp.110-115.

[412] Gilles Thérien, « L'exercice de la lecture littéraire », *art.cit.,* pp.11-42.

D'inspirations très diverses, différents travaux constituent l'actualité très riche et en plein épanouissement de ce domaine de recherches littéraires[413]. Martin Lefebvre appelle « spectature » l'activité de sémiotisation des films par le spectateur :

> C'est une activité à travers laquelle un individu qui assiste à la présentation d'un film —le spectateur met à jour des informations filmiques, les organise, les assimile et les intègre à l'ensemble des savoirs, des imaginaires, des systèmes de signes qui le définissent à la fois comme individu et comme membre d'un groupe social, culturel.[414]

Les processus de la « spectature » sont fondamentalement les mêmes que ceux qui dirigent la lecture : les processus perceptifs et cognitifs voient l'élaboration d'une *endo-forme* filmique, qui va s'organiser grâce aux processus argumentatifs et affectifs. On envisage l'activité sémiosique première, textuelle ou filmique, comme la compréhension minimale des segments vers le déchiffrage de l'action : une *endo-forme* repose ainsi sur des savoirs préalables qu'un lecteur ou un spectateur possède sur le monde. Ces savoirs peuvent être compris comme des réseaux complexes de préconstruits comme ceux mis au jour par Paul Ricoeur : l'identification d'un *quoi, pourquoi, qui, comment, avec ou contre qui*[415]. Toujours d'une façon analogue à ce qui a cours lors de l'activité de lecture, l'intervention de processus argumentatif, affectif et symbolique va conduire le spectateur du film à faire émerger progressivement une forme du film, c'est-à-dire un « principe de cohérence supra-segmental[416] » : une forme narrative, par exemple. À ce stade, l'on peut sans doute considérer que la « spectature » du film a pu performer une compréhension achevée et cohérente d'un film : mais c'est sans compter sur la nature non hiérarchique des différents processus de l'activité sémiotisante. Comprendre un film devient, au fur et à mesure qu'on le met en signes, une expérience teintée d'affects et de symbolisations ; d'une forme, on peut passer éventuellement à une *figure.*

---

[413] Voire Vincent Jouve, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993 ; Jean-Louis Dufays, *Stérotype et lecture*, Liège, Éditions Mardaga, 1994 ; Peter J. Rabinowitz, *Before Reading : Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1987 ; Inge Crossman Wimmers, *Poetics of Reading. Approaches to the Novel,* Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1988 ; Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être,* Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2011 ; ou Richard Saint-Gelais, *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture*, LaSalle, Hurtubise HMH, 1994.

[414] Martin Lefebvre, *Psycho, op.cit.,* p.25.

[415] Paul Ricoeur, *Temps et récit,* t. I, Paris, Seuil, 1993.

[416] Martin Lefebvre, « Le parti pris de la spectature », in Rachel Bouvet et Bertrand Gervais (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire, op.cit*., p.240.

Comment décrire objectivement une activité en plusieurs temps, faite de nombreux impondérables, comme le degré de connaissance préalable d'une œuvre littéraire avant de voir son adaptation, ou comme les degrés divers de succession de ces activités — dans quel ordre vais-je voir le film, puis lire le roman, à quel intervalle de temps ces deux activités interviennent-elles ? Tout ceci est inévitablement un facteur de variabilité et de subjectivation de l'expérience. C'est aussi à la mémoire que l'activité de « spectature » doit faire appel. Parce que ce que nous appelons « imaginaire modifié », lecture renouvelée ou actualisée, est en réalité ce qui a trait à la mémoire du lecteur, à la mémoire du spectateur.

Au-delà de la mémorisation minimale qui doit permettre à un spectateur de regarder un film dans son intégralité (se souvenir des personnages, des actions…), voir un film se fait aussi avec le souvenir d'autres films, avec une mise à jour éventuelle de ce que Martin Lefebvre appelle le « musée imaginaire » (expression reprise d'André Malraux) que nous possédons tous. En ce qui concerne la lecture, la capacité de rétention de la mémoire à court terme serait de quelques mots seulement. Pour maintenir une compréhension du texte littéraire, pour poursuivre sa lecture, le sujet doit en toute logique faire intervenir une instance médiane, que l'on peut supposer être de l'ordre d'une image mentale. Selon Gilles Thérien, cette image est à envisager comme un lieu au sens antique : un *locus*, une tablette de cire et les signes qui y sont inscrits. A ce titre, l'*inventio* de la rhétorique est mémoire : je créé des images pour me souvenir et parce que je me souviens[417]. La mémoire est principe d'organisation du savoir - et est indissociable de l'imagination.

L'on peut alors se poser la question de savoir si ce n'est pas précisément dans ce lieu de la mémoire du lecteur que des conditions particulières de « spectature » d'un film adapté peuvent déjà trouver leur genèse. Les images de la lecture — celles créées par ses processus affectifs et symboliques — fabriqueraient une certaine mémoire de lecteur, et contiendraient les prémisses d'une certaine expérience de la « spectature », une sémiotisation du film déjà influencée et conditionnée. Ces lieux — topiques, formes,

[417] Gilles Thérien, « Lecture, cognition, mémoire (ou les cocotiers de Cicéron) », in Claude Duchet et Stéphane Vachon, La *Recherche Littéraire,* Montréal/Paris, XYZ/ Presses de l'université de Vincennes, 1993, pp.477-486.

images — déjà signes d'un travail effectué par le lecteur comme opération d'actualisation des segments cognitifs, affectifs, symboliques que la lecture met à jour, contiendraient les fragments de figure filmique en devenir, c'est-à-dire « ce que le spectateur conserve d'un film ou d'un fragment filmique qui l'a impressionné[418].

I.1. La notion de figure

Jacques Aumont souligne qu'un véritable « nœud de significations » s'est emmêlé autour du mot *figure*, cette complexité pouvant aider à répondre à la question du sens dans l'image[419]. L'extrême plasticité et la richesse de la notion s'expliquent par un héritage gréco-latin, dont les variations d'échanges conceptuels viennent de problèmes philologiques, comme le montre l'enquête étymologique d'Eric Auerbach[420]. Le mot latin *figura,* qui ne faisait que désigner une forme plastique (la même racine que *fingere, figulus, fictor* et *effigies*[421]), devient en très peu de temps, chez Varron, un terme qui se connote de sens abstrait, désignant les formes grammaticales de la langue et, en même temps, des êtres vivants et des objets. La variété de sens portés par les mots grecs *éidos, morphè, skhèma, tupos, plasis*[422]*,* tous renvoyant à l'idée de forme et/ou d'image, mais avec un champ d'application spécifique, a été importée conceptuellement vers la culture latine, qui ne possède que deux termes, *figura* et *imago.* La *figura* est un objet modelé, un *moule,* mais qui recouvre en partie la notion de *forma*, la forme sensible du modèle. L'*imago* est la copie de cette forme.

Auerbach montre ensuite que cette extension de la notion de *figura* va donner naissance, chez les Pères de l'Eglise, à *l'interprétation figurative* des Écritures. La question de départ, pour Tertullien, Augustin, est : que faire de l'Ancien Testament ?[423] Les Évangiles invalident-ils la Bible du peuple juif ? Augustin développe alors la notion de « prophétie en acte » : l'Ancien testament *figure*, c'est-à-dire annonce, les Évangiles. Ainsi, Augustin se réfère-t-il au premier épitre aux Corinthiens, dans lequel les Juifs sont

---

[418] Martin Lefebvre, *Psycho, op.cit.,* p.11.

[419] Jacques Aumont, *A quoi pensent les films?, op.cit.,* p.160.

[420] Eric Auerbach, *Figura,* Marc-André Bernier (trad.), Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1993.
[421] *Ibid.,* p.9.
[422] *Ibid.,* p. 12.
[423] *Ibid.,* pp. 31-54.

qualifiés de « figures de nous-mêmes »[424]. L'interprétation figurative établit un rapport entre deux choses, la première n'étant pas seulement autoréférentielle, mais désignant également la seconde qui, de son côté, inclut ou accomplit la première[425]. La notion de *figura* va alors progressivement réunir l'invention formelle, la mouvance au sein d'une essence qui se maintient, ou des effets de sens allant de la copie à l'archétype.

L'interprétation figurative est, pendant tout le Moyen Âge, rivale de l'interprétation allégorique, cette dernière étant anhistorique et purement mystique[426]. L'interprétation figurative procède, au contraire, de soucis contemporains (la rupture entre le christianisme et le judaïsme) et là où les interprétations symboliques et allégoriques font toujours du symbole un signe magique, la *figura* est d'essence plus séculaire: « la prophétie figurative se rattache à une interprétation immédiate de l'histoire, elle consiste à interpréter un texte, alors que le symbole se présente comme une interprétation immédiate de la vie et, sans doute pour l'essentiel à l'origine, de la nature »[427].

Ce que montre donc cette enquête, c'est que la notion a toujours été, d'emblée, chargée de sens pluriels et contradictoires dans la pensée occidentale, mais aussi qu'il existe quelque chose qui est de l'ordre d'un *modèle d'interprétation* associé à la figure. Celui-ci est un modèle dynamique, une forme d'exégèse créatrice de sens à partir de la situation de l'exégète, qui tient compte du texte et de l'actualité de celui qui l'interprète. Aujourd'hui, on peut retrouver la figure sous ces deux aspects ; celui d'objet de l'imaginaire et celui d'interprétation. Les usages sont cependant toujours aussi variés : la figure, dans le langage courant, désigne le visage d'une personne et l'expression idiomatique « faire bonne figure » indique un rapport de dissociation entre l'apparence, en contradiction avec la nature des évènements ou émotions. Une figure est un objet géométrique ; un mouvement de danse, d'acrobatie ou de gymnastique ; un procédé rhétorique comme la métaphore, la synecdoque ; un sens métaphorique opposé à la notion de littéral (un sens figuré).

---

[424] *Ibid.,* p. 55.
[425] *Ibid.,* p. 60.
[426] *Ibid.,* pp. 61-62.
[427] *Ibid.,* p. 65.

Jean-François Lyotard, dans *Discours, figure,* fait du figural un modèle énergique, une invention de sens nouveaux qui traversent l'irreprésentable, partant du principe que le sens et l'expression sont toujours liés[428]. Pour Gilles Deleuze, analysant la peinture de Francis Bacon, le figural est un ensemble de forces dynamiques dans le tableau, un champ opératoire : la figure picturale se détache des aplats qui l'environnent, elle est mobile[429].

Martin Lefebvre dégage de ces différentes définitions quelques traits communs : la figure a toujours partie liée avec l'idée de forme dans chacun des domaines où elle s'applique : forme de la statue, forme du contenu sémantique, forme du mouvement exécuté. Dès lors, la figure peut venir s'appliquer dans la spectature par son aspect de forme, rencontrant les processus de l'activité de spectature ; forme plastique du film — ses couleurs, ses lignes, l'illusion du mouvement, donc les formes perceptives ; forme narrative, donnée par les processus argumenatif et cognitif ; et enfin, le sens de *typos* grec : une forme de l'imaginaire, « susceptible de se déployer lors de la rencontre du film et du spectateur, et de marquer (sa mémoire) »[430]. On voit donc que cette incorporation de la notion de figure dans le cadre de la spectature des films se fait avec l'héritage classique, redécouvert en partie grâce à Auerbach, mais aussi par une considération de la conception de la mémoire des rhétoriciens antiques : pour Aristote, la mémoire de l'orateur crée des images pour se souvenir de son discours, la mémoire et l'imagination faisant partie de la même région de l'âme. La figure est un produit de l'imagination qui vient s'empreindre sur la mémoire.

La figure, dans le cadre des théories de la spectature, est ainsi associée au résultat d'un acte sémiotique et définie ainsi par Martin Lefebvre :

> C'est le nom que je donne à ce que le spectateur conserve d'un film ou d'un fragment filmique qui l'a impressionné. La figure n'est pas la propriété d'un film. Ce n'est pas quelque chose qu'on peut découvrir en examinant ses photogrammes ou en exécutant sur lui un arrêt sur l'image à l'aide d'un magnétoscope. La figures est un objet mental, une représentation intérieure, qui appartient au spectateur et dont l'émergence repose sur la façon dont ce dernier se laisse

---

[428] Jean-François Lyotard, *Discours, figure,* Paris, Klincksieck, 2002.

[429] Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation,* Paris, Éditions du Seuil, 2002.

[430] Martin Lefebvre, *Psycho, op.cit.,* p. 115.

> impressionner par un film, se l'approprie et l'intègre à sa vie imaginaire et à l'ensemble des systèmes de signes grâce auxquels il interagit avec le monde[431].

Plus loin, il précise certaines de ses caractéristiques et affiliations : par exemple, avec le symbole défini selon Umberto Eco comme un signe sans règle sémantique prédéfinie pouvant en fixer la bonne interprétation[432]. Cependant, la figure n'est pas une propriété du film, elle « n'existe pas dans tel ou tel plan, tel ou tel décor ou aspect de la mise en scène »[433], la matérialité lui sert plutôt de support, mais la figure est bien de l'ordre d'une émergence de sens. De la même manière, Tom Conley dans un essai intitulé *Hieroglyphs,* qualifie certains éléments qui produisent des impressions comme n'appartenant pas totalement à la narration, même si elles peuvent en être inspirées[434].

La figure ressemble aussi au *punctum* de Roland Barthes, en tant qu'il est l'animation éprouvée devant une photographie, ce serait donc une photographie qui laisse une trace, une impression[435]. Ainsi, au niveau de l'interprétation, on ne peut jamais vraiment approcher, ni même décrire la figure, mais ses traits, « son support et ses traces[436]». La dimension d'*impression* génère la figure, l'explique, la fait advenir: si une figure impressionne, c'est parce qu'elle « incarne ce qui n'avait pas trouvé de corps, soit parce qu'elle remplace l'incarnation précédente d'un imaginaire en lui offrant un nouveau corps, soit, enfin, parce qu'elle synthétise en son corps des imaginaires disparates[437]».

Ceci, cependant, ne cesse de poser des problèmes de méthodologie. Comment cerner la figure ? Fondée sur le partage des impressions, la description des traits et supports de la figure et des séries que celle-ci permet d'activer, cette approche ne se réduit, ni ne se distingue complètement de l'analyse filmique : « [l]e spectateur doit se

---

[431] *Ibid.,* p. 11.

[432] Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage,* cité par Martin Lefebvre, *Psycho, op.cit.*, p. 60.

[433] Martin Lefebvre, *Psycho, op.cit.*, p. 117.

[434] « [I]n this way impressions are produced that belong neither quite to the narrations from which they might be inspired » Tom Conley, *Film Hieroglyphs,* University of Minnesota Press, 2006, p. viii.

[435] Roland Barthes, *La Chambre claire,* cité par Martin Lefebvre, *Psycho, op.cit.*, p. 63.

[436] Martin Lefebvre, *Psycho, op.cit.*, p. 119.
[437] *Ibid.,* p. 112.

laisser *empreinter* par le film, il doit laisser sa mémoire et son imagination faire leur travail et lui offrir les pistes à suivre pour décrire le réseau figural[438]».

I.2. L'analyse figurative

Une autre approche doit être signalée, qui a trait à la figure et à l'analyse filmique. Il s'agit de l'analyse figurative telle que décrite par Nicole Brenez dans son essai *De la figure en général et du corps en particulier*[439]. L'objet de ce livre est moins « la » notion de figure, ou celle de spectature, mais plutôt l'analyse filmique. L'analyse figurative repose, comme la spectature, sur une approche qui ne cherche pas la réglementation terminologique. Elle s'en distingue cependant, dans la mesure où l'analyse figurative ne prend pas le parti du spectateur, l'ouverture analytique se fait à partir des films et non de la mémoire et de l'imagination du spectateur. Elle repose sur quatre principes.

D'abord, l'analyse figurative s'affranchit de l'enquête objectifiante et considère les éléments du film comme leurs propres instruments d'analyse : « il s'agit, tout autrement, de considérer les images comme acte critique et ainsi, de chercher à en déployer les puissances propres »[440].

Deuxièmement, l'analyse figurative s'intéresse à l'économie figurative du film, c'est-à-dire son réseau figural, le « tout » du film, le présupposé de base étant qu'au cinéma, « tout se trouve pris dans une circulation »[441]. Ce ne sont pas seulement les motifs qui se répètent, mais aussi n'importe quel élément du film qui peut être pris dans une dynamique de dispersion, d'intermittence : les « maillages » entre le corps et l'individu sont serrés dans le réel, mais pas nécessairement dans un film, et ils peuvent ainsi circuler de manière autonome[442].

---

[438] *Ibid.* p.241.

[439] Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Paris, Bruxelles, De Boeck Université, 1998.
[440] *Ibid.,* p. 11.
[441] *Ibid.,* p. 12.
[442] *Ibid.,* p. 13.

Troisièmement, l'analyse figurative implique une « logique figurative ». L'expérience du film se fait sous forme de questions, parfois « primitives », parce que l'analyse figurative peut élaborer des savoirs, par exemple sur le corps :

> Comment un film prélève, suppose, élabore, donne ou soustrait-il le corps ? De quelle texture le corps filmique est-il fait (chair, ombre, projet, affect, doxa) ? Sur quelle ossature tient-il (squelette, semblance, devenir, plastiques de l'informe) ? A quel régime de visibilté est-il soumis (apparition, épiphanie, extinction, hantise, lacune)? Quels sont ses modes de manifestation plastique (clarté des contours, opacité, tactilité, transârence, intermittences, techniques mixtes) ? Par quels évènements est-il défait (l'autre, l'histoire, la déformation des contours) ? Quel genre de communauté son geste laisse-t-il entrevoir (peuple, collection, alignement du même) ? En quoi consiste véritablement son histoire (une aventure, une description, une panoplie) ? Quelle créature au fond est-il (un sujet, un organisme, un cas, un idéologème, une hypothèse)? Il s'agit de chercher, en somme, comment un film invente une logique figurative.[443]

L'économie figurative concerne l'ensemble du film, alors que la logique figurative en interroge certains traits seulement. Enfin, l'analyse figurative a pour objet l'élément qui « problématise ce dont il traite », c'est-à-dire des inscriptions figurales. Elles sont entendues par Nicole Brenez, très souvent, comme des effets de littéralisation, quand le film se consacre à expliciter son système figuratif. Par exemple, dans son investigation sur le corps chez John Woo et Rosselini ; ces effets sont par exemples les figurines (dans *Les Fioretti*) et le spectre (dans *Meurtre d'un Bookmaker chinois*)[444].

C'est surtout le deuxième principe qui nous intéresse, car Nicole Brenez appelle aussi l'économie figurative le « montage figural ». Cette association des notions de figure et de montage nous apparaît particulièrement pertinente en tant qu'elle présente un élément d'articulation entre le montage comme réécriture et la notion d'analyse filmique liée à la figure. Le montage figural est un réseau, un ensemble — puisqu'une économie figurative — mais surtout, il repose sur le mode de la dissemblance cinématographique. Au sein de la dynamique générale du film, des choses se redécoupent, d'autres lignes se tracent, selon parfois d'autres logiques, éventuellement contradictoires ou incompatibles avec celles que le film semble suivre[445]. Le montage figural instaure d'autres regroupements, au sein d'une logique d'« identité »[446].

---

[443] *Ibid.,* p. 14.
[444] *Ibid.,* p. 61.
[445] *Ibid.,* p. 50.
[446] *Ibid.,* p. 55.

Peut-on ainsi trouver de telles logiques figurales, des figures dans l'acte de lecture ? Si la figure s'articule, dans les films, à des analyses singulières, à quel niveau et de quel type d'analyse la figure peut provenir ? La notion de *spectature* s'est en partie modelée sur celles de la lecture : les processus qui régissent l'acte de *spectature* sont « adoptés et adaptés » des processus décrits par Gilles Thérien sur l'acte de lecture[447]. La *spectature* est la mise en place d'une *interface* entre un sujet-spectateur et un film-objet-du-monde, pour reprendre une expression de Gilles Thérien[448].

Il ne s'agit pas de déclarer l'évidence de l'analogie entre l'analyse des films et celle des textes : nous avons vu avec Marie-Claire Ropars que l'analyse textuelle se fait dans le morcellement, alors que l'analyse du film considére la verticalité de l'image animée. Mais afin de voir comment le film « nourrit » la lecture du texte, il faut découvrir ce qui, dans la lecture, peut être activé : les figures, qui sont de l'ordre des images du lecteur pour Gilles Thérien[449]. En analysant le début du roman de Pascal Quignard, *Tous les matins du monde,* la lecture tente de reconstituer des réseaux d'images orphiques de la descente aux Enfers. L'image, dans la lecture, est à envisager dans le sens antique du *locus,* la tablette de cire et les signes qui y sont inscrits, métaphore que la rhétorique utilise : on crée des images pour se souvenir et parce qu'on se souvient. La mémoire est liée à l'imagination et est un principe organisateur du savoir.

Gilles Thérien analyse d'autres textes (un extrait de l'*Antiphonaire* d'Hubert Aquin, un autre des *Fous de Bassan* d'Anne Hébert) et tente de découvrir comment le personnage s'incarne dans l'horizon mental du lecteur. Gilles Thérien, en comparant ces incarnations de personnage avec celles construites par les films (par exemple l'adaptation cinématographique de *Tous les matins du monde* par Alain Corneau), conclut que si, parfois, la figure de personnage dans la lecture propose un « horizon instable », à construire — parce que le personnage n'est pas caractérisé, il est pure énonciation — il n'en va pas de même pour les films, puisque les personnages sont toujours déjà donnés. Ces deux exemples montrent que le statut du personnage est cognitif et pas seulement

---

[447] Martin Lefebvre, *Psycho, op.cit.,* p. 29.
[448] *Ibid.,* p. 25.

[449] Gilles Thérien, « Les images sous les mots », in Bertrand Gervais et Rachel Bouvet (dir), *Théories et pratiques de la lecture, op.cit.*, p. 208.

diégétique, car il agit comme une instance de médiation entre l'univers du texte et celui du lecteur.

Cependant, on pourrait envisager les choses de manière inversée, en voyant comment les films impressionnent et laissent des traces plus profondes sur le spectateur, quand le travail de construction opéré à la lecture fait des figures des lieux essentiellement diégétiques. Afin de dégager la voie d'accès de la figure dans le texte littéraire et sa lecture, pour ensuite la mesurer à l'aune d'une pensée sur l'analyse figurative au cinéma, nous proposons de voir comment les réseaux figuraux, dans l'acte de lecture, n'ont pas seulement trait à la séquence narrative, mais aussi à des catégories qui s'apparentent à celles de l'analyse figurative telle que décrite par Nicole Brenez. En effet, les catégories de l'événement sont à même de saisir ce qui, à la lecture, relève d'une économie et d'une logique figurative. On verra aussi comment la mémoire et l'imagination opèrent à la lecture.

I.3. Les figures dans le texte

Prenons un exemple de ce type de lecture à partir de l'analyse d'un texte. Il s'agit de l'incipit d'une nouvelle de Théophile Gautier, « Le Pied de momie »[450]. Attentive aux images, aux codes d'action ou encore aux présupposés de lecture, cette analyse veut rendre compte, de manière réflexive, des procès ayant cours pendant l'acte de lecture, en montrant comment les figures relèvent en grande partie, dans le cas présent, de la séquence narrative, mais sans s'y réduire : elles surgissent de la lecture par des effets de narration, mais ce sont des glissements de sens qui leur confèrent leur véritable statut de figure. L'utilisation des catégories deleuziennes du sens et de l'évènement peut permettre de saisir ce mouvement. Le récit de Théophile Gautier commence par l'introduction d'un je parlant :

> J'étais entré par désœuvrement chez un de ces marchands de curiosités dits marchands de bric-à-brac dans l'argot parisien, si parfaitement inintelligible pour le reste de la France.[451]

---

[450] Théophile Gautier, « Le Pied de Momie » (1840), in *Récits fantastiques,* Chronologie, introduction et notes de Marc Eigeldinger, Paris, GF Garnier Flammarion,1981, pp.177-193.

[451] Théophile Gautier, « Le Pied de Momie », *op.cit.,* p.179. Désormais nous noterons la référence au texte de Gautier dans le corps du texte, après la citation et comme suit : (PdM, 179).

Le narrateur est d'emblée attribué à un « je » masculin, que l'on suppose fictif. Pour l'instant, rien d'autre ne caractérise davantage le personnage. Pourtant, un horizon d'attente pré-existe au texte de Gautier. A moins que l'acte de lecture intervienne dans un cas très spécifique de méconnaissance de toute information paratextuelle[452], il existe de très fortes chances pour que le lecteur ait connaissance de plusieurs éléments précédant sa lecture. « Le Pied de momie » sera ainsi lu comme inséré matériellement dans des ensembles plus vastes, essentiellement ceux donnés par les éditions des œuvres de Gautier, œuvres complètes ou éditions de ses récits fantastiques[453]. Cette pré-connaissance détermine la nature du je narrateur dans le récit. Un même type d'énonciateur a pu être rencontré dans « La Cafetière » ou « Omphale »[454]. L'inférence réalisée est celle d'un type de personnage récurrent dans les récits de Gautier et même plus généralement dans le fantastique français de cette période : un jeune célibataire parisien, à mi-chemin entre le dandy et l'artiste[455]. Le premier paragraphe confirme en même temps qu'il instaure (dans le cadre d'une lecture en progression) cette inférence.

---

[452] Ce peut être le cas lors d'une épreuve académique, scolaire ou universitaire, se déroulant dans une sorte de tradition « ultra structuraliste » sans indication d'auteur ni de date. Il y a bien sûr le lecteur de 1840, découvrant la nouvelle de Gautier dans son support original, celui du journal *Le musée des familles*. Mais ce lecteur est bien évidemment mort. L'on peut encore imaginer un lecteur très peu familier de la littérature européenne, du genre de la nouvelle ou du fantastique : mais même ce lecteur a-t-il au moins probablement un contact, si ténu soit-il, avec le cinéma d'inspiration fantastique, ou bien des adaptations de romans européens, etc.

[453] La place du « Pied de momie » au sein de ces éditions joue également son rôle, puisque celles-ci suivent pour la plupart l'ordre chronologique des publications de l'auteur. Datée de 1840, « Le Pied de momie » n'est ni la première ni la dernière nouvelle de l'auteur. Elle se retrouve donc à peu près au milieu. Ajoutons encore une dernière donnée : « Le Pied de momie » n'est certainement pas la nouvelle la plus célèbre ni la plus originale de Gautier. Contrairement à « La Morte amoureuse » (1836, in *Récits fantastiques, op.cit.,* pp. 117-150) ou à « La Cafetière » (1831 in *ibid,* pp. 55-64), ce récit est rarement donné à titre exemplaire ou distribué singulièrement.

[454] Parfois, ce je du personnage se confond avec celui de l'auteur : c'est le cas de « La Pipe d'opium » (1838, in *Ibid.,* pp.153-162) ou du « Club des hachichins » (1846, in *Ibid*., pp.211-234), dans lesquels c'est l'expérience personnelle de Théophile Gautier qui est relatée. Mais cette adéquation entre le narrateur et l'auteur est à chaque fois signalée, sur le mode du pacte autobiographique.

[455] Notons au passage que nous sommes passés de la notion de narrateur à celle de personnage, ce qui soulève un certain nombre de problèmes théoriques. La caractérisation du personnage dans les récits demeure problématique dans les approches structuralistes. En effet, soit celles-ci privilégient les conditions d'émergence de la narration (statut diégétique du personnage, points de vue), soit tentent de définir le personnage par ses caractéristiques formelles : ainsi des catégories de personnages définies par Philippe Hamon à partir des catégories de signes (comme les « personnages-embrayeurs »). Rarement les deux se recoupent : pourtant, dans le type de récit que l'on étudie ici, la relative absence de caractéristiques du personnage en même temps qu'une certaine intuition de la part du lecteur quant à son mode d'existence fait problème. Voir Philippe Hamon*, Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 1998.

Le cadre spatial est bien celui de la capitale française (« dans l'argot parisien ») et le personnage est bien le type social déjà rencontré (« par désœuvrement »), indicateur de cette oisiveté caractéristique du flâneur.

Le deuxième paragraphe s'ouvre sur un « vous », pronom dont l'apparition intervient juste après une formule d'exclusion :

> J'étais entré par désœuvrement chez un de ces marchands de curiosités dits marchands de bric-à-brac dans l'argot parisien, si parfaitement inintelligible pour *le reste de la France. Vous avez s*ans doute jeté l'œil, à travers le carreau, dans quelques-unes de ces boutiques devenues si nombreuses depuis qu'il est de mode d'acheter des meubles anciens, et que le moindre agent de change se croit obligé d'avoir sa chambre Moyen Age. (PdM, 179)

Cinq paragraphes vont ensuite dresser la description du lieu, d'emblée clôturé puisqu'aucun extérieur ne lui a été opposé. Les images sous les mots jouent à plein leur rôle puisque que le lecteur a été métaphoriquement invité à regarder ce qui se passe dans la boutique en franchissant le « carreau ». Le *locus* est caractérisé par deux données majeures : l'accumulation et l'hybridation. Plusieurs dizaines de noms communs désignant des objets sont ainsi quasiment juxtaposés : lampe étrusque- armoire de Boule- sculptures- armure damasquinée- amours-nymphes-magots- cornets- tasses- plats- émaux- lampas- brocatelle- portraits (PdM, 179). L'excès relève aussi d'une indistinction, d'un entremêlement entre le support et l'objet supporté ou bien entre le contenant et le contenu, comme dans les propositions suivantes :

> Une lampe étrusque de terre rouge posait sur une armoire de Boule […] (PdM, 179)
>
> Une duchesse du temps de Louis XV allongeait nonchalamment ses pieds de biche sous une épaisse table du règne de Louis XIII […] (PdM, 179-180)
>
> Des tasses de Saxe et de vieux Sèvres encombraient les étagères et les encoignures […] (PdM, 180)

Ou encore dans une indistinction entre l'objet et ses attributs :

> Une épaisse table du règne de Louis XIII, aux lourdes spirales de bois de chêne, aux sculptures entremêlées de feuillages et de chimères […] (PdM, 179-180)

La surcharge est également lisible par les termes indiquant la profusion et le nombre presque illimité (*bric-à-brac, Capharnaüm, des flots, des cascades*), plusieurs occurrences de l'adjectif « tout » ou encore les nombreux adjectifs indiquant la taille ou

la densité (épaisse, immenses). Telle est la manière dont se présente, de façon immédiatement repérable, un code de surcharge.

Le deuxième est celui d'une hybridation, également excessive. Présent par les segments « à la fois », « tout », « tous », « toutes » reliés à des noms ou groupes nominaux sémantiquement différents :

> C'est quelque chose qui tient à la fois de la boutique du ferrailleur, du magasin du tapissier, du laboratoire de l'alchimiste et de l'atelier du peintre […] (PdM, 179)

L'hybridation est donc spatiale et sociale, mais aussi temporelle, faisant fusionner les époques, les lieux et les civilisations. Ici encore, c'est le procédé général d'énumération qui guide le procès, que l'on peut dérouler de manière suivante, en ce qui concerne par exemple la civilisation : *étrusque-Louis XV-Louis XIII-Milan-Chine-Japon*, mentions auxquelles s'ajoutent des connotations plus indirectes comme « amours et nymphes » ou bien « céladon », renvoyant éventuellement à l'antiquité ou plutôt à sa représentation baroque. Les termes ici juxtaposés sont donc moins de l'ordre d'un véritable renvoi à telle ou telle époque, mais plutôt à leur imaginaire, témoignant d'une appropriation plus ou moins maniériste de l'histoire des arts.

Cette façon de faire voir au lecteur un espace-temps particulier en deux codes éclaire la notion de *signifiance* que Roland Barthes discute dans « L'effet de réel », à propos de la description. Barthes appelle ainsi « notations insignifiantes[456]» les détails qui semblent *a priori* superflus, soustraits de la structure sémiotique du récit, les « détails inutiles ».

Ici, certains éléments de la description peuvent apparaître comme insignifiants à plusieurs titres. Si les termes des deux codes dégagés apparaissent comme extrêmement signifiants, faisant voir pleinement l'image, dans une description presque *ekphrastique*, d'autres sont à l'inverse beaucoup plus obscurs, reposant sur des tournures énigmatiques :

> Une armure damasquinée […] des cornets de céladon et de craquelé […] tablettes denticulées des dressoirs (PdM, 180)

---

[456] Roland Barthes, « L'effet de réel », in *Littérature et réalité, op.cit.,* p. 82.

La signifiance est ici plus ambiguë, parce que l'objet ou la chose ne trouvent pas d'écho visuel immédiat chez le lecteur. Dans le cadre d'une analyse structurale, l'herméneute se posera alors la question de savoir si « tout » — dans la description de Gautier — est à interpréter. Dans le cadre d'un acte de lecture comme lecture-en-progression, cette question est de moindre importance par rapport à l'effet de curiosité ou d'étrangeté produit, sur lequel nous voulons nous arrêter.

La présence passe du côté de l'action. En effet, le mode de présentation des objets est d'abord celui d'un « il y a » vers celui d'objets agissants par le passage de la stase (*allongeait-posait-encombraient,* PdM, 180) au dynamisme (*rayonnaient-souriaient,* PdM, 180) : les objets s'animent déjà.

La mémoire commence peu à peu à élaborer des associations, comme celle d'un sabbat des objets présent dans de nombreux récits fantastiques[457]. Une ébauche de figure se fait par l'émergence de l'objet singulier : la présentation du bric-à-brac a pour but de faire émerger un objet. L'objet diégétique attendu connaît déjà ici ses conditions d'existence, celles du magasin d'antiquités. Le même ressort intervient dans *La peau de chagrin* de Balzac, « Le portrait » de Gogol ou dans « Omphale » de Gautier[458]. L'objet changera l'existence du personnage, l'objet sera probablement surnaturel et affectera non seulement l'« ethos » du narrateur, mais également la « scénographie » de l'œuvre[459].

La compréhension de la notion de *figure* se fait si l'on fait apparaître clairement la manière dont le sens se produit, à partir de séries signifiantes que l'on commence à dégager. Ces séries se construisent à partir de certains stéréotypes du fantastique et de la nouvelle, que Camille Dumoulié, dans un essai sur la nouvelle fantastique, caractérise comme séries, à partir des notions amenées par Gilles Deleuze[460]. Dans *Logique du sens*,

---

[457] Voire Théophile Gautier, « La Cafetière » (1831), in *op.cit.*

[458] Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin* (1831), Paris, Gallimard, coll. « Folio classiques », 2006 ; Николай Васильевич Гоголь (Nicolas Gogol), « Портрет (Le Portrait) » (1835), in *Nouvelles de Pétersbourg*, trad. du russe par Gustave Aucouturier, Sylvie Luneau et Henri Mongault. Préface de Georges Nivat, Paris, Gallimard, coll. « Folio classiques », 1998 ; Théophile Gautier, « Omphale » (1834), in *Récits fantastiques, op.cit.,* pp. 103-113.

[459] Dans le sens de l'énonciation que l'œuvre se donne elle-même (catégories d'analyse de discours données par Dominique Mainguenau dans *Nouvelles tendances en analyse du discours,* Paris, Hachette, 1988, p. 29).

[460] Camille Dumoulié, *Cet obscur objet de désir, Essai sur les amours fantastiques,* Paris, L'Harmattan, 1995.

Deleuze propose les séries et leurs points de contact comme concepts d'articulation de la catégorie d'évènement : « L'événements est conte ou nouvelle, jamais actualité. C'est en ce sens que les événements sont des *signes.* »[461] Ce n'est pas en tant que simple accident que l'évènement se comprend : il envoie aux propositions « ce qui arrive », ce qui « nous fait signe » dans ce qui se produit.

La surprise, la mise en crise du réel, sont autant de manières classiques de caractériser le fantastique (« une déchirure, une irruption insolite » pour Roger Caillois[462]) qui renvoient aussi à son corollaire : l'irruption se fait dans un univers réglé, répétitif. La notion d'événement permet de concilier ces deux pôles, en qualifiant son point de rencontre entre les deux. La nouvelle semble avoir été un des genres privilégiés du fantastique : sans doute parce que l'époque romantique, qui a vu le fantastique s'épanouir, a accordé beaucoup d'importance à la forme courte (aphorisme, conte, nouvelle), comme en témoigne l'intérêt de Goethe et Novalis pour l'esthétique du fragment et pour le *Witz.* Mais c'est aussi en raison d'un lien privilégié de la nouvelle à la catégorie d'événement :

> L'essence de la nouvelle comme genre littéraire, n'est pas très difficile à déterminer : il y a nouvelle lorsque tout est organisé autour de la question : « Qu'est-ce qui s'est passé ? Qu'est-ce qui a bien pu se passer ? » Le conte est le contraire de la nouvelle, parce qu'il tient le lecteur haletant sous une toute autre question : qu'est-ce qui va se passer ?[463]

L'événement survient par la coexistence de deux séries : l'une est personnelle (l'énoncé, l'anecdote, personnages) et l'autre impersonnelle (émergence des singularités, anonymes, nomades), formant « le champ transcendantal de l'événement »[464] selon Deleuze). La *touche* est le point de rencontre et de résonance entre deux séries. Avec la touche, un mot semble manquer ou venir en excès, ce que Deleuze appelle un *signifiant flottant.* Les signifiants sont *flottés* également : les objets sont à la fois *un* et *non coïncidant avec eux-mêmes.* Deleuze se réfère à l'analyse que fait Lacan de la nouvelle d'Edgar Poe, « La Lettre volée » : dans ce récit, il y a deux séries signifiantes. La première est constituée par

---

[461] Gilles Deleuze, *Logique du sens,* Paris, Minuit, 1969, p.79.

[462] Roger Caillois, Préface à *Anthologie du fantastique,* t.I, Paris, NRF Gallimard, 1966, p.8.

[463] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux,* Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 235.

[464] Gilles Deleuze, *Logique du sens, op.cit.,* p.79.

le roi, la reine et le ministre. Le roi ne voit pas la lettre compromettante reçue par sa femme, la reine est soulagée de l'avoir cachée, et le ministre s'empare de la lettre. La deuxième série est celle constiuée par la police, le ministre qui a caché la lettre et Dupin qui voit la lettre et comprend tout[465]. De même, Deleuze dégage des séries chez James Joyce dans *Finnegan's Wake* et chez Witold Gombrowicz dans *Cosmos*[466]. Puis il fait trois remarques sur le fonctionnement de ces séries.

Tout d'abord, les termes de chaque série sont en déplacement relatif par rapport à ceux de l'autre (le ministre dans les deux séries de Poe), ce qui créé toujours un déséquilibre d'une série par rapport à une autre, « un décalage essentiel »[467]. Deuxièmement, ce déséquilibre détermine un surplus : une série est toujours en excès sur l'autre. Enfin, ce surplus est généré par une instance « très spéciale et paradoxale qui ne se laisse réduire à aucun terme des séries, à aucun rapport entre ces termes »[468]. Chez Edgar Poe, il s'agit de la lettre. L'instance paradoxale est donc une instance à double face, « à la fois mot et chose, nom et objet, sens et désigné, expression et désignation, etc. »[469]. Par ces différents aspects, on peut rattacher cette description de l'instance paradoxale à la figure.

Les termes que nous avons relevés participent de l'instauration de ces séries, créant de multiples figures potentielles. La suite du texte esquisse la figure de manière plus nette encore : la description affecte désormais le marchand. Là aussi, le pouvoir imaginal du lecteur le rattache à l'inquiétant antiquaire que l'on trouve chez Balzac, Hoffmann, Gogol ou encore Stevenson[470].

La rencontre avec l'objet intervient en effet, assez classiquement, au sein d'une même phrase qui subordonne la rencontre dans une relative « quand » :

---

[465] Jacques Lacan, « Le Séminaire sur la *Lettre volée* » in *Ecrits,* Paris, Éditions du Seuil, 1966, cité par Gilles Deleuze, *Logique du sens, op.cit.,* p. 52.
[466] Gilles Deleuze, *Logique du sens, op.cit*., p. 53-54.
[467] *Ibid.,* p. 54.
[468] *Idem.*
[469] *Ibid.,* p. 55.

[470] Voire l'article de Maxime Leroy, « Images du magasin d'antiquités : Dickens, Stevenson, James » in (dir.) Michel Briand et Anne-Cécile Guilbard *Autour du Tiers pictural, Thanks to Liliane Louvel*, Poitiers, La Licorne, pp.89-104.

> J'hésitais entre un dragon de porcelaine tout constellé de verrues, la gueule ornée de crocs et de barbelures, et un petit fétiche mexicain fort abominable, représentant au naturel le dieu Witziliputzili, quand j'aperçus un pied charmant que je pris d'abord pour un fragment de Vénus antique. (PdM, 181)

En se situant sur un plan évènementiel et intuitif de la lecture, la *figure* fait saisir un mécanisme à l'œuvre au sein des processus de la lecture, voulant qu'un défilement global et plus ou moins guidé par l'intérêt et le plaisir de la lecture se soucient moins de l'utilité de tel ou tel détail ponctuel, que de leur participation à une série événementielle qui doit déboucher sur une rupture.

La notion de *touche* éclaire ici la vocation de la figure à intervenir comme fragment événementiel. Le paradoxe réside dans l'aspect étrange, incongru —un pied, partie peu noble, de momie— et, en même temps, dans l'aspect attendu de ce caractère étrange : comme la peau de chagrin, l'objet est insolite et repose sur une poétique de la fragmentation du corps[471]. La figure se lie donc au plaisir de l'indétermination, qui appartient lui-même à la lecture progressive, à une forme de jouissance du texte à visée non rationalisante. Elle apparaît dans la reconnaissance d'un sens, donné par une mise en relation de segments qui se fait sur le mode du choc entre des séries événementielles. Mais ce que le fantastique exacerbe particulièrement, c'est que le sens jaillit presque uniquement de cet effet de choc, puisque l'objet en lui-même n'a souvent pas d'existence dans le réel (un vampire, un loup-garou), ni de charge surnaturelle évidente (en soi, un pied n'est pas forcément fantastique).

Il en va ainsi de la figure du pied dans la nouvelle de Gautier : un jeune homme désœuvré surgit dans une boutique étrange, y est entouré de bric-à-brac insolite, dans laquelle le marchand apparaît comme gardien énigmatique de l'insolite - et où un objet singulier va venir perturber définitivement l'existence du personnage. S'agissant d'un morceau de corps, l'objet va par la suite s'animer et créer une frayeur chez le personnage.

A partir de là, la mise en signe va varier d'une mémoire à l'autre et va activer certains pans de l'imaginaire, selon la connaissance que l'on a du genre, des intertextes, mais aussi selon ses images personnelles. On peut faire de ce fragment cohérent une

---

[471] Voire Deborah A. Harter, *Bodes in Pieces. Fantastic Narrative and the Poetics of the Fragment,* Stanford University Press, 1996.

figure sexualisée, si on décide d'intégrer à cette ébauche tous les éléments érotisés de la suite du récit : la figure devient dès lors celle de *l'objet fétichiste morbide*, ici le pied, semblable à « la cafetière », aux bijoux dans « Arria Marcella » ou au nez de Gogol. On peut aussi en faire une figure métonymique de l'existence individuelle, si on prélève les fragments qui répondent à la dimension statuaire du pied de momie ainsi que sa capacité de suspendre la vie du héros : la figure sera alors celle de la peau qui rétrécit de *La peau de chagrin*, du portrait ou du manteau de Gogol. Catégorie de l'attention, point de contact, fragment imaginaire, la figure peut apparaître comme l'un de ces éléments mis au jour par une acception roparienne du montage et non pas seulement pour la raison de leur affiliation commune à la *Traumdeutung.* Figure et montage échappent au déterminisme médiatique et supposent une mise en marche active du récepteur, que cette activité ait lieu dans les méandres de la mémoire ou dans l'immédiateté de la relation matérielle à l'objet artistique. Il s'agit cependant bien de voir que le montage est producteur de figures, mais en même temps, il n'est *pas* le substrat de ces figures.

En effet, si la figure s'incarne particulièrement dans le fantastique, en ce que celui-ci repose souvent sur des modes de narration très liés à l'événement. Pour Camille Dumoulié, le fantastique serait donc :

> […] une forme de théâtralisation du mode de production du sens propre à la nouvelle: la touche est la trace, la pointe de l'évènement qui excède la conscience individuelle, et même la signification, désignant une énigme, une poussée de non-sens d'où émerge le sens.[472]

Ce mode de théâtralisation, cependant, peut s'appliquer à d'autres formes que la nouvelle, et la figure peut apparaître comme l'un des lieux d'échange entre le texte et le film, une certaine « modalité du visible », qui s'incarne dans le travail d'analyse et de confrontation avec un certain imaginaire que suscite une lecture, ici associée aux traits génériques du fantastique.

[472] Camille Dumoulié, *Cet obscur objet de désir, op.cit.,* p. 23.

II. Le fantastique : opérateur, figures, visibilité

La nouvelle de Théophile Gautier relève du genre fantastique[473]. Plus que d'autres types de textes, le fantastique suscite une interrogation sur l'« impression » exercée sur le lecteur. Le fantastique est orienté vers une certaine efficacité, qui est souvent de l'ordre de l'émotion : peur, étonnement, curiosité, effroi, étrangeté… la réflexion sur le genre tourne, pour beaucoup, autour des effets que le texte produit (ou est censé produire) sur le lecteur. Jeter un éclairage sur les traits spécifiques du fantastique nous permet d'articuler le rapport entre figure et montage, relation qui peut nous aider à régler la problématique de l'adaptation, envisagée par le biais d'une relecture cinématographique des textes de notre corpus. Le dynamisme du montage et le caractère fixateur de la figure sont à la fois antinomiques et complémentaires. Mais ce jeu de tensions s'exprime de manière particulière par le fantastique, par sa vocation à créer des hapax et des formes antithétiques, étant aussi le lieu de l'imaginaire par excellence, et par ses images puissantes, qui ont particulièrement vocation à « impressionner ». Mais qu'entend-on par « imaginaire » ? On peut partir d'une distinction commode entre ce qui apparaît plutôt comme une faculté de l'esprit— l'imagination — et celle d'imaginaire, qui désignerait plutôt le produit de cette faculté. Si l'on doit noter que le terme d'imaginaire a pu parfois se confondre avec celui d'imagination — c'est le cas chez Sartre — son acception contemporaine en fait un certain usage distinct. La notion reste cependant souple sémantiquement :

> L'imaginaire est une notion étonnamment plastique et fuyante. Ce n'est pas l'imagination, ce n'est pas l'image, ni l'imaginatif, l'image, l'imagerie, l'imaginable. C'est cela tout en même temps et autre chose encore.[474]

Appartenant à chacun d'eux, comme il appartient à chacune des activités mentales que sont la perception, la cognition, la mémoire, l'imaginaire peut être envisagé comme cette distance fluctuante entre nous et les images. Jean Starobinski définissait l'imaginaire par

---

[473] La nouvelle n'a été réunie avec d'autres récits du même type sous des titres comme *Contes fantastiques* que de manière posthume. Mais Théophile Gautier a lui-même employé très souvent le mot « fantastique » dans les titres de ses nouvelles (« Spirite, nouvelle fantastique » ou « Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann »).

[474] Jean-François Chassay et Bertrand Gervais, « Avant-propos : de quels lieux parlons-nous ? » in Jean-François Chassay et Bertrand Gervais (dir.), *Les lieux de l'imaginaire,* Montréal, Liber, 2002, p.11.

son « pouvoir d'écart grâce auquel nous nous représentons les choses distantes et nous nous distançons des réalités présentes[475]».

Cependant, le terme d'« imaginaire » semble désigner un processus qui établit des ensembles, des relations entre des objets et nommant l'archi-principe de ces relations: ainsi de l'imaginaire du labyrinthe, à la fois « mythe et symbole » selon l'ouvrage de Paolo Santarcangeli[476], figure créatrice de la mise en récit selon Bertrand Gervais[477], et tout cela à la fois chez Umberto Eco qui en distingue des types, qui sont autant d'images de la pensée par leurs formes propres[478]. Ces distinctions entre imaginaire et imagination ne sont cependant pas stables, étant donné la nature très souple du mot « image », à partir de laquelle les deux notions dérivent :

> Le mot [image] lui-même est très fuyant, renvoyant sans cesse, selon un va-et-vient compliqué, tantôt au produit d'une perception physique, tantôt à une représentation mentale, tantôt à une imagerie, tantôt à un imaginaire […].[479]

Dans un essai intitulé *Théorie des fantômes*[480], Stéphane Rongier se livre à une enquête sur le lien organique entre les différentes conceptions de l'image et la figure fantastique par excellence : le fantôme. Partant de l'analyse du film *Sueurs froides (Vertigo)* d'Alfred Hitchcock (1958), il montre comment le caractère par deux fois présent-absent de la femme désirée par Scotty crée un « dispositif théorique et hanthologique[481]». La

---

[475] Jean Starobinski, *L'Œil vivant II. La relation critique,* Paris, Gallimard, 1970, p. 174.

[476] Paolo Santarcangeli, *Le livre des labyrinthes. Histoire d'un mythe et d'un symbole,* Paris, Gallimard, 1974.

[477] Bertrand Gervais, *Logiques de l'imaginaire*, *vol.2, La ligne brisée : Labyrinthe, oubli et violence,* Le Quartanier, 2007.

[478] Le premier type est le type classique, issu principalement de la mythologie grecque : en forme de spirale, il ne comporte qu'un seul tracé, le but étant d'atteindre au centre et donnant « l'image d'un cosmos difficile à vivre, mais somme toute maitrisé ». Le deuxième type est le maniériste, prisé à la Renaissance et dans l'imaginaire baroque, contenant un grand nombre de voies, toutes barrées sauf une. *Manuscrit trouvé à Saragosse,* avec ses cul de sac narratifs (le personnage toujours repoussé hors de la Venta Quemada) et ses ramifications, appartient à ce type, d'autant qu'il suppose un type de raisonnement qui serait de l'ordre d'« une seule sortie, mais plusieurs trajets pour y parvenir ». Le troisième est le rhizome de Deleuze et Guattari, une structure sans centre ni périphérie. Pour tous ces labyrinthes, le mode de connaissance requis est cependant le même : celui d'une règle qu'on doit se donner pour ne pas se perdre, quitte à avoir à l'esprit que la règle risque de ne pas être la bonne. A chacun de tracer le chemin le plus adapté à sa propre expérience. Voir Umberto Eco, *De l'arbre au labyrinthe, Études historiques sur le signe et l'interprétation,* Hélène Sauvage (trad.), Paris, Grasset, 2010.

[479] Roland Barthes, « La Civilisation de l'image », Communications, 1er trimestre 1964, repris in *Œuvres complètes II* (1962-1967), éditées par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 564.

[480] Stéphane Rongier, *Théorie des fantômes, pour une archéologie des images,* Paris, Les Belles Lettres, 2016.
[481] *Ibid.,* p. 9.

première fois, il s'agit d'une femme, Madeleine (Kim Novak), hantée par une autre, Carlotta Valdes. La deuxième fois, c'est Scotty (James Stewart) qui est hanté, obsédé par Madeleine. La première « hantise » est fausse ; il s'agit d'une arnaque (Judy se fait passer pour Madeleine) et la deuxième est illusoire, car Scotty est hanté par Madeleine, qui est en réalité Judy, et il aime Madeleine à travers Judy qu'il croit être une personne lui ressemblant. Judy, dans la fameuse scène de réapparition (à la demande de Scotty, elle refait son chignon et s'habille à la manière de « Madeleine ») redevient, pour Scotty, la Madeleine qu'il aime, pour un instant. A ce moment précis, elle « redevient le film qu'elle est devenue, c'est-à-dire une image[482]».

Stéphane Rongier va alors retracer l'étymologie du mot « image », pour montrer que celui-ci est, dès son origine grecque, imprégné de l'idée de mort et de spectralité. *Eidolon* signifie à la fois image, fantôme, mais aussi effigie, portrait ; quand l'*eikon* signifie plutôt « copie de », simulacre. La notion de *phantasia* engage un autre régime, celui de faire apparaître, de rendre visible : « en rapportant la *phantasia* au regard à partir de la lumière, le fantôme devient une figure qui permet de penser l'image. Car le fantôme cherche à devenir visible. »[483] Le fantôme appartient à tous les régimes : le trouble naît de cette nature *eikastique* (le fantôme essaye de se conformer à l'être qu'il était avant) et, en même temps, phantastique, car irréel.

Interroger la *phantasia* à partir de cette réflexion sur l'image et son articulation avec le fantôme peut nous aider à envisager certaines figures fantastiques comme lieux d'articulation entre le visible et le lisible, la matérialisation du texte en image et la rhétorique imaginaire des textes. En effet, comme le fantôme fait penser l'apparaître-disparaître, d'autres figures comme le double, l'homme (ou la femme)-machine, le morcellement du corps apparaîssent comme autant de tropes d'une articulation problématique entre la littérature et le cinéma.

C'est aussi de cette nature *revenante* des images qu'il est question avec le fantastique, à la fois irréelles et persistantes, par l'impression que les images laissent sur le lecteur :

---

[482] *Ibid.,* p.8.
[483] *Ibid.,* p. 21.

> On dit que c'est fantastique quand ça n'existe pas. C'est la vieille antienne. Le montage des représentations grave les images dans l'esprit. Comment oublier, au début du *Manuscrit trouvé à Saragosse*, l'image des deux pendus ? [484]

S'appuyant ici sur le même texte que Tzvetan Todorov pour fonder un argument sur le fantastique, *Manuscrit trouvé à Saragosse,* qui fait bien partie de notre corpus, Charles Grivel en retire des notions assez éloignées de celles auxquelles aboutit Tzvetan Todorov. Rappelons la thèse de Tzvetan Todorov : il s'agit de la fameuse indétermination fantastique, l' « hésitation » entre une solution réaliste, une solution surnaturelle[485].

Charles Grivel confronte, à cette définition, plusieurs notions : la visibilité, la figure, le montage, la mémoire. Le fantastique, avec Charles Grivel, mais aussi Jean-Louis Leutrat, Denis Mellier, Arnaud Huftier, Roger Bozzetto[486], est relu à l'aune d'une pensée du visible.

Le fantastique, de manière générale, pose les enjeux suivants : quant à la fiction, quant à la nature de la représentation discursive et de la représentation iconique, quant à l'efficacité des supports, questions inhérentes à toute réflexion sur l'adaptation cinématographique. Le fantastique repose moins sur des thèmes et des sujets que sur un certain nombre de dynamiques, de structurations textuelles et de dispositions filmiques, à l'intérieur même des cadres et systèmes choisis. En général, il s'agit d'une certaine manière d'absorber et de re-projeter une vision troublée et de poser un rapport perturbé entre soi-même et le monde. Nous tentons de répertorier quelques-unes de ces dispositions et quelques manières de les penser, en rapport avec ce qu'elles semblent signifier des relations entre texte et film. Il s'agit de dynamiques impliquant séries et touches, fragments, totalités et migrations.

---

[484] Charles Grivel, *Fantastique-fiction,* Paris, P.U.F., 1992, p.83.

[485] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique,* Paris, Seuil, 1977.

[486] Charles Grivel, *Fantastique-fiction*, *op.cit*. ; Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes*, Paris, Cahiers du cinéma 1995, et *Un autre visible. Le fantastique du cinéma,* De l'incidence éditeur, 2009 ; Denis Mellier, *L'écriture de l'excès*, *Fiction fantastique et poétique de la terreur,* Paris, Honoré Champion, 1999, *Textes fantômes, Fantastique et autoréférence*, Paris, éditions Kimé, coll. « Détours littéraires », 2001 ; et *Les Ecrans meurtriers, Essais sur les scènes spéculaires du thriller*, Liège, Éditions du Céfal, Essai Critique, coll. « Travaux et Thèses », 2002 ; Arnaud Huftier et Roger Bozzetto, *Les Frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004.

Enfin, le fantastique incarne une présence signifiante très forte liée à certains traits esthétiques. Entre abstraction des objets inimaginables, combinaisons et régularités poussées à leur maximum et excès de ses créations monstrueuses, il incarne une certaine manière d'unification de l'émotion et de la forme.

II. 1. Phantasia et phasein : dispositifs « cinéfantographiques »

Adjectif devenu substantif, le fantastique entretient étymologiquement un lien avec l'image ; l'adjectif *fantastikos* désignant la capacité à former des images, des représentations. Le mot est lui-même dérivé du verbe *phasein*, qui désigne donc une phase active. Manifestation littéraire ou artistique d'un certain mode cognitif, le fantastique en viendrait à désigner un produit reconnaissable de l'imagination. « Art de l'hallucination », le fantastique posséderait également cette capacité de révélation du réel, justement par ses excentricités, signe d'une inaptitude à appréhender le quotidien sous ses formes originales. Cette excentricité du fantastique se retrouve dans les débuts du cinéma, que Georges Méliès a pu tout de suite exploiter ; le désir de l'ailleurs, de l'extra-terrestre, usant des ressources de ce nouvel art pour prolonger ce que les spectacles, la magie pouvaient offrir. Il ne s'agit pas, dans le cas présent, de refaire l'histoire de l'adaptation cinématographique, en montrant comme le fantastique a particulièrement bien migré vers le cinéma. Il s'agit plutôt de montrer que le fantastique possède, dans ses fondements même, des particularités génériques, structurelles, esthétiques qui en font l'art d'un paradoxe de la visibilité et du transfert entre différentes manières d'exprimer le réel (codes sémiotiques) et différents dispositifs technologiques (médiums).

La définition de Tzvetan Todorov du fantastique en est pourtant assez éloignée : elle est aristotélicienne, classificatoire, poursuivant aussi l'idée fondamentale du fantastique comme « rupture » ou irruption que l'on retrouve chez les théoriciens « classiques » du fantastique, Roger Caillois[487], Pierre-Georges Castex[488], Louis Vax[489].

---

[487] « Le fantastique suppose la solidité du monde réel, mais pour mieux la ravager », Roger Caillois, « Préface à *l'Anthologie du fantastique, op.cit.,* p.10.

[488] Le fantastique se caractérise par « une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle », Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant,* Paris, José Corti, 1951, p.8.

Mais, comme le rappelle Jean-Louis Backès[490], nombreuses sont les définitions du fantastique qui se contentent de pointer vers la figure tutélaire d'E.T.A. Hoffmann. On saisit le fantastique comme la somme de ses contes, de la *Stimmung* (l'atmosphère) qu'ils ont développée, des commentateurs d'Hoffmann et de ses imitateurs. Si l'on suit cette logique, loin s'en faut de tomber dans le seul registre de l'histoire littéraire. Au contraire, il convient d'élargir la base définitoire pour comprendre les mécanismes d'attraction du fantastique.

Max Milner a ainsi ouvert la voie pour penser le fantastique comme indissociable d'un imaginaire de l'optique, depuis les grandes recherches sur l'optique entreprises à partir du XVIIIème, jusqu'aux spectacles de fantasmagorie très populaires au XIXème siècle. Les romantiques allemands, dont Goethe ou Novalis, utilisent la métaphore optique comme expression d'une activité créatrice. Presque tous les instruments d'optique de son temps figurent chez Hoffmann, de la *camera obscura* jusqu'au kaléidoscope[491]. Par la présence insistante de ces instruments dans le récit, il y a signalement de la coupure et de la continuité entre un imaginaire, sans cesse sollicité par le désir, et le réel qui s'inscrit en faux contre cette sollicitation. Cela peut être — et il convient de souligner la force de ce « peut-être » selon Max Milner — dû à une vue de l'homme trop bornée pour percevoir, d'ordinaire, l'intimité de l'être ou l'ordre caché du monde[492].

Le fantastique est un produit historique d'une certaine appréciation de la vue : « le fantastique n'est pas dans l'objet, mais dans l'œil » selon l'expression d'Ernest Hello[493].

---

[489] Le fantastique nous montre « des hommes comme nous, placés soudain en présence de l'inexplicable », Louis Vax, *La séduction de l'étrange : étude sur la littérature fantastique,* Paris, Presses universitaires de France, 1965, p.88.

[490] Jean-Louis Backès, « Le mot 'fantastique' », site *Vox Poetica,* en ligne : http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/backes.html

[491] Max Milner analyse ainsi la présence des objets optiques chez Hoffmann (la lorgnette dans « Le marchand de sable », le miroir de Théodore dans « La Maison déserte », les lunettes de Celiomati dans « Princesse Brambilla ». Voir Max Milner, *La fantasmagorie, Essai sur l'optique fantastique,* Paris, Presses universitaires de France, 1982.

[492] Sur l'optique et la littérature, voir Tony James*, Dream, Creativity and Madness in 19th century France,* Clarendon Press, 1996.

[493] Ernest Hello, « Le genre fantastique », *Revue de Paris,* 1858-1859, p. 36.

Il s'agit toujours ici de ne pas opposer réel et imaginaire ou de réassigner une fonction de pure hypostase à l'image, devenue un prolongement de la réalité. Cette idée rejoint les analyses de Siegfried Kracauer, pour qui le cinéma est « rédemption de la réalité physique », et qui opère dans son essai fondateur[494], une lecture de Proust comme théoricien du cinéma, essentiellement sous l'angle d'une pensée de la distanciation (*estrangemen*t) et du gros plan : Proust, selon Kracauer, établit une relation entre approche photographique et aliénation[495]. En décomposant le réel, les films permettent de voir différemment la réalité, ainsi que les angles morts de l'esprit (the « *blind spots of the mind* »[496]). On se souvient également, de la fameuse théorie des écrans d'Emile Zola :

> Tout œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création ; il y a, enchâssé dans l'embrasement de la fenêtre, une sorte d'écran transparent, à travers lequel on aperçoit les objets plus ou moins déformés, souffrant des changements plus ou moins sensibles dans leurs lignes et leurs couleurs. Ces changements tiennent à la nature de l'écran. On n'a plus la création exacte et réelle, mais la création modifiée par le milieu où passe son image. […] L'écran classique est une belle feuille de talc très pure et d'un grain fin et solide, d'une blancheur laiteuse. […] L'écran romantique est une glace sans tain, claire, bien qu'un peu trouble en certains endroit, et colorée des sept nuances de l'arc-en-ciel. […] L'écran réaliste est un simple verre à vitre, très mince, et qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans toute leur réalité.[497]

L'écran fantastique s'oppose à l'écran réaliste. Au-delà de la métaphore, Charles Grivel étend ainsi à la machine, au dispositif, ce qu'il attribuait au pouvoir de l'œil :

> Le fantastique est un effet de l'écran. Cet écran est d'abord dans les yeux de qui regarde. Il est ensuite projection mentale sur un voile brillant, un tissu tendu en face de la vue, tandis que le corps au repos du spectateur demeure plongé dans l'ombre. […] Cet écran peut être une toile (avec renforcement du cadre), un livre (avec sa découpe en doubles pages), n'importe quelle vapeur ou nuée (là où les dieux surgissent), pourvu qu'elle réfracte[498].

---

[494] Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Princeton University Press, 1960.

[495] Siegfried Kracauer, *Theory of Film*, *op.cit.,* p.16.
[496] *Ibid.,* p. 53.

[497] Émile Zola, Lettre à Antony Valabrègue du 18 août 1864, in *Correspondance*, édition établie par Bard H. Bakker, vol. 1, Montréal/Paris, Les Presses de l'Université de Montréal/Éditions du CNRS, 1978, p.378.

[498] Charles Grivel, *op.cit.* p.187.

On reconnaîtra alors ce qui peut être appelé le « dispositif » cinématographique, dont l'affinité avec le fantastique a été surtout analysée par Jean-Louis Leutrat dans *Vie des fantômes*, surtout en ce qui concerne les thématiques du double, du fantôme et des revenants. La duplication est au cœur du principe d'enregistrement et de projection, car « le cinéma est le seul art à même de manifester visiblement du réel en tant qu'autre[499]». La figure de la toile, de la surface ou du quadrilatère de lumière est présente dans l'idée de réfraction et d'analogie entre la page et l'écran, dont les processus doubles de projection et de réfraction nourrissent cette idée intermédiale d'une relation sujet-objet typiquement fantastique.

Mais c'est aussi au niveau du *dispositif* filmique que nous évoquions dans le chapitre précédent, c'est-à-dire au niveau du corps du spectateur dans la salle de cinéma, que le fantastique trouve une origine scopique, à tel point qu'on a pu dire que le cinéma fantastique était une formule pléonastique[500]. Ainsi, Raymond Bellour, sans toutefois recourir à des notions génériques, analyse dans *Hypnoses, Corps, Animalités*, la fonction primitive et originaire de la relation du spectateur à l'écran : corps avachi, passif, proche d'un état régressif. Le régime de visibilité que le cinéma suscite est ainsi à rapprocher d'une forme d'hallucination, d'hypnose, et bien sûr, de rêve[501]. C'est bien tout le propos du *Signifiant imaginaire* de Metz que de souligner une structuration similaire entre l'inconscient et le cinéma, reposant sur une productivité en images – jusqu'au travail du rêve :

> Pourtant, le flux filmique ressemble davantage au flux onirique que ne lui ressemblent d'autres produits de la veille. Il est reçu, nous l'avons dit, dans un état de moindre vigilance. Son signifiant propre (les images sonores et en mouvement) lui confère une certaine affinité avec le rêve) car il coïncide d'emblée avec le signifiant onirique par l'un de ses traits majeurs, l'expression « imagée », l'aptitude à la figurabilité, selon le terme de Freud.[502]

---

[499] Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes, op.cit.,* p.42

[500] Gérard Lenne, *Histoire du cinéma fantastique*, Paris, Seghers, 1989, cité par Jean Fabre, *Le Miroir de sorcière,* p. 284.

[501] Raymond Bellour, *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités, op.cit.*

[502] Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire, op.cit*., p.153.

Par les facultés imageantes du *Phasein*, et l'analogie du dispositif filmique avec la production d'images mentales, le fantastique se conçoit dans une relation essentielle à l'image. Ceci se manifeste également dans la structure *fantasmatique* du désir qui nourrit le fantastique, par un avènement de régies de la présence-absence, ainsi qu'une fonction syntaxique, puisque le fantastique comme le dispositif filmique interrogent la différence entre sujet et objet.

Tout d'abord, il y a, bien sûr, la possibilité - et nous l'avons déjà esquissé en parlant du rêve et de l'hypnose - de parler de pulsion scopique d'ordre du désir. C'est à coup sûr l'un des grands régimes d'images que véhicule le fantastique. Nombreux sont ainsi les travaux qui ont étudié le rapport du fantastique à la structuration du désir, à commencer par Freud dans son analyse de « Der Sandmann » (« L'homme au sable »)[503].

La pulsion de visibilité fait également partie inhérente de l*'eros* lui-même, comme le rappelle Camille Dumoulié : le fantastique ne faisant qu'exprimer littéralement ce que Lacan disait de la relation amoureuse ; à savoir que je ne désire jamais l'autre que comme objet, jamais comme sujet[504]. Cette syntaxe amoureuse trouve alors son apogée dans les figures fantastiques d'amour pour un objet ou encore dans toutes les distorsions du désir. Deuxièmement, les images fantastiques comme cinématographiques se présentent comme catégories du vrai et du faux, de la lumière et de l'obscurité, comme un jeu infini et spectral sur l'apparition et la disparition. Il ne s'agit pas d'une vue du désir, mais d'une vue du vrai et du faux, questionnant les limites de l'expérience et du sensible comme accès à la vérité, puisque le fantastique met en présence la persistance d'une « réalité impensable et pourtant là »[505].

Si Charles Grivel, Max Milner ou d'autres se refusent à définir le fantastique comme *ce qui n'existe pas,* il n'en est pas moins vrai que le fantastique comme le cinéma interrogent tous deux les conditions de visibilité de ce qui n'a pas de référence dans le

---

[503] Sigmund Freud, *L'inquiétant familier,* suivi du *Marchand de sable (E.T.A. Hoffmann),* Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2011

[504] Jacques Lacan, *Séminaire VIII, Le transfert*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p.174-175, cité par Camille Dumoulié, *Cet obscur objet de désir, op.cit.,* p.13.

[505] Gwenhaël Ponnau et Roger Bozzetto, article « Fantastique », in *Dictionnaire universel des littératures*, Presses Universitaires de France, 1994.

réel. Mais ce refus dit bien le paradoxe de l'effet profond que ces figures sans forme fixe peuvent créer, comme le dit Burke :

> […] how much the notions of ghosts and goblins, of which none can form clear ideas, affect minds which give credit to the popular tales concerning such sorts of beings.[506]

La figure du fantôme pose ainsi particulièrement cette question d'apparition, de la persistance d'une image sans fondement réel. Ainsi que le formule Stéphane Rongier, le fantôme au cinéma appelle à une définition du corps[507]. D'abord le corps de la représentation (mise en scène, narration, figuration), ainsi que le corps du cinéma, puisqu' « il en est du fantastique comme du cinéma ; apparaître-disparaître[508]». Le cinéma est d'essence spectrale.

Enfin, une autre modalité du visible des régimes d'images fantastiques réside dans sa faculté à poser un questionnement sur la différence entre soi et le monde, le sujet et l'objet. Le *stade du miroir,* en psychanalyse, établit la séparation entre la mère et l'enfant. Or, l'image fantastique tourne peu ou prou autour d'une médiation problématique entre le moi et les autres, parce que la rupture de l'ordre symbolique est consommée. Le cinéma, on l'a vu avec les théories de Christian Metz et de Jean-Louis Baudry, entraîne le spectateur vers un bain de sensations qui annule la séparation entre le moi et l'extérieur du monde.

Bref, « l'imagicité » du fantastique réside surtout dans sa capacité à convoquer le cinéma – et dans celle à capter l'imagination et le rapport du sujet aux images :

> Le lien du littéraire au cinématographique n'est pas dans la 'spectacularisation' d'un potentiel visuel 'contenu' dans le texte littéraire, mais au contraire dans la mise en jeu complexe, grâce aux puissances expressives et cognitives des dispositifs audiovisuels eux-mêmes, de la relation du sujet au monde via les images — et ici, plus particulièrement, via l'imagination elle-même — qui taraude tout aussi bien la littérature.[509]

---

[506] Edmund Burke, *On the Sublime and Beautiful,* The works of Edmund Burke, édition établie par W. King et F. Laurence, p.121.

[507] Stéphane Rongier, *Théorie des fantômes, op.cit.,* p. 156.

[508] Jean-Louis Leutrat, *L'Autre visible,* Paris, Klincksieck, 1998, p. 18.

[509] Guillaume Soulez, « La défaite de MéphistoMéliès ou les degrés de l'imagination dans *Faust* de Murnau » in Jean-Loup Bourget et Jacqueline Nacache (dir.), *Cinématismes, La Littérature au prisme du cinéma, op.cit.,* p.105.

Les points que l'on a abordés ne sont pas exclusifs au fantastique ; l'image comme fantasme, l'image comme présence-absence et la mise en crise de la mimésis ont été le produit d'intenses échanges entre littérature et cinéma en général. Cependant, un certain « désir d'images » et une école du regard cinématographique, dans la littérature contemporaine nourrie de cinéma, pourrait tout à fait avouer de profondes affinités avec ce qu'historiquement, le fantastique a pu développer : notion d'*estrangement*, images de l'absence, structures fantasmatiques et revenance. C'est pourquoi, sans doute, retrouve-t-on tant de formulations critiques communes à la critique du fantastique et à la critique littéraire de la modernité en général.

II.1. 2. Cinéma et modernité : dispositifs « hanthologiques »

Une philosophie de l'image moderne, une pensée du visible littéraire écarte définitivement la nécessité d'évènements surnaturels, de créatures fantastiques et de monstres, mais elle en garde certains accents poéticiens. Ainsi de l'« inéluctabilité du visible » de James Joyce, (« *Ineluctable modality of the visible* »[510]) qui exprime dans *Ulysse* ce paradoxe qui veut que l'acte de voir repose sur une scission entre ce qui nous regarde en même temps que ce que nous voyons. Comme l'analyse Georges Didi-Huberman, cette modalité du visible est inéluctable, en étant vouée à une question ontologique : c'est « sentir quelque chose nous échapper, autrement dit : quand voir c'est perdre. Tout est là[511]. »

Cette modalité traverse toute l'histoire du visible, se retrouve dans toutes les tentatives de donner forme au paradoxe qui la constitue[512], depuis les théologiens médiévaux qui tentent de séparer l'image du *vestigum* — le vestige, la trace, la ruine — tout ce qui est autour de nous et portant la trace de la ressemblance perdue de l'homme

---

[510] « Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes. » James Joyce, *Ulysses,* édition établie par Hans Walter, New York, Gabler, 1986, « Proteus ».

[511] Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde,* Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », p.14.

[512] « C'est-à-dire que cette modalité a une histoire toujours anachronique, toujours 'à rebrousse-poil', pour parler avec Walter Benjamin. » *Ibid.,* p.14.

avec Dieu et la chute originelle, jusqu'aux avant-gardes américaines des années 1960 et 1970, comme Jasper Johns voulant créer « un objet qui parle de la perte, de la destruction, de la disparition des objets[513]».

Le fantastique et la modernité sont liés, là encore, par la figure du fantôme, selon quatre voies d'accès que résume Raphaëlle Guidée[514]. D'abord, par les problèmes de transmission, d'héritage que la figure du fantôme souligne, là où notre modernité s'expose au retour sans fin d'un passé infiniment révolu, dont elle ne peut néanmoins faire le deuil »[515]. Il s'agit d'une crise de l'histoire, un présentisme complexe qui repose sur un changement de « régime d'historicité », pour employer l'expression de François Hartog[516].

La deuxième voie est celle de l'apparition et du développement des techniques d'enregistrement, de la radio au cinéma, en passant par la photographie. Une nouvelle pensée du deuil et de la revenance se développe, par exemple avec *La Chambre claire* de Roland Barthes. La troisième pensée qui associe modernité et fantômes a trait à la hantise amenée par les catastrophes, guerres et totalitarismes du XXème siècle : après la première guerre mondiale, Paul Valéry écrit que « l'Hamlet européen regarde des millions de spectres[517]». Enfin, c'est un trait souvent avancé à propos de la modernité ; une perte de repères, une absence de contours la qualifie, elle n'est qu'un concept temporel abstrait et sans contenance.

A propos de la troisième voie évoquée précédemment, celle des dispositifs d'enregistrement, on peut se demander si, en effaçant désormais les traces de cet enregistrement, le cinéma contemporain ne sortirait pas de cette spectralité. En se situant sur le double plan de la création et de celui du spectateur, c'est-à-dire dans la manière de

---

[513] Cité par *Ibid.,* p.15.

[514] Raphaëlle Guidée, « La modernité hantée » in *Otrante : Arts et littératures fantastiques* n°25, *Hanthologies : les fantômes et la modernité,* Printemps 2009, pp. 9-19.

[515] *Ibid.,* p.12.

[516] François Hartog, *Régimes d'historicité, Présentisme et expérience du temps,* Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXIème siècle », 2003.

[517] Paul Valéry, « La crise de l'esprit » (1919), cité par Raphaëlle Guidée, « La modernité hantée », *art.cit*., p.16.

percevoir l'étrangeté des images cinématographiques montrant des êtres et des créatures sans référent dans le réel, on peut se demander si le lien organique entre le dispositif cinématographique et le fantastique est toujours opérant.

La réflexion sur le numérique change la manière de considérer l'image et le visible, qui ne sont plus considérés que des données capturées par algorithmes. Dès lors, c'est potentiellement toute image qui est fantastique, étrange. L'image cinématographique est un indice, c'est la fameuse *image-empreinte* d'André Bazin, poursuivant l'idée, très occidentale depuis Platon, que l'image est une hypostase : elle est *image de* quelque chose – et peut ainsi faire accéder à une vérité. Mais si le processus de captation de l'image ne fait fondamentalement plus la différence entre une image générée par ordinateur (CGI) et une prise de vue réelle, ne peut-on pas établir que l'image n'est plus qu'une virtualité parmi d'autres et abolit les catégories- même de référence et de surnaturel d'une part - et d'étrangeté ressentie par le spectateur d'autre part ? C'est la capacité du fantastique à désigner ce qui n'existe pas qui devient problématique parce que la distinction entre l'image mimétique et l'image non-mimétique se complique avec le numérique. Or, c'est bien ce qui semble régner dans la théorie du fantastique : l'irruption dans le réel, l'indétermination entre le surnaturel et l'ordinaire.

En réalité, c'est justement en relançant cette idée, en se déplaçant sur ses caractéristiques rhétoriques — ses effets, ses impressions— que cette catégorie du fantastique est plus que jamais pertinente. D'une part, parce que peu importe la technologie, le médium, le fantastique se conçoit toujours à partir de catégories qui lui sont extérieures : le réel, le surnaturel, le vrai, le faux. Il est toujours lié à des problèmes de figuration. D'autre part, parce que l'indétermination n'est qu'un des pôles du fantastique, lequel se conçoit également comme l'art de l'excès, de la monstration.

Or, si l'association entre deux pôles du fantastique — celui de l'indétermination, et celui de l'excès— ont pour caractéristique de surplomber les différences de médium et de codes sémiotiques, ils ont aussi pour avantage d'exprimer avec puissance les mises en crise que le passage entre les médiums, entre les codes sémiotiques, engendre. Ceci, parce que ses moyens d'interroger la force du dire et la force du montrer se fait

nécessairement par des moyens excentriques. Paradoxal et paroxystique, le fantastique permet d'évaluer des jeux d'écarts et de continuité entre littérature et cinéma qui s'opèrent dans l'adaptation cinématographique : et ce, notamment, parce qu'on peut concentrer beaucoup de ses caractéristiques sur sa dimension rhétorique – les impressions produites sur le lecteur, les effets produits sur le spectateur.

II.2. Indétermination et monstration

Le fantastique littéraire est le genre de la visée par excellence : peur, effroi, suspens, terreur, ou bien étonnement et curiosité sont les différentes émotions que la théorie du fantastique a inscrites dans sa vocation et ce dès les débuts avec Poe et Maupassant, car, comme pour le cinéma, les premiers théoriciens du fantastique ont été ses praticiens.

C'est d'ailleurs sur les notions d'ambigüité et d'indétermination que par retournement, l'adaptation cinématographique est le « bon objet » pour penser le fantastique. En effet, si l'on s'en réfère à une certaine théorie classique du fantastique, l'on ne devrait pas considérer que le nombre élevé d'adaptations de textes de ce genre va de soi. La définition todorovienne du fantastique suppose en effet un fantastique exclusivement littéraire, ou du moins beaucoup plus difficile à porter à l'écran. Pour Todorov, le fantastique doit reposer sur une hésitation, un balancement entre deux solutions, la solution « réaliste » et la solution « merveilleuse ». Dès que le choix d'une des solutions est définitif, le fantastique n'a plus cours : « le fantastique est cette frontière[518]», une fois franchie, elle n'existe plus.

Or, si cette hésitation s'exprime facilement dans les descriptions littéraires des états troublés des personnages de romans ou nouvelles fantastiques, si le narrateur peut faire part de son incertitude, le cinéma et sa dimension assertive a plus de mal à mettre en images cette indétermination. Pour Jean Fabre, le fantastique « répugne à mettre cartes sur table. Il affectionne plutôt le jeu de l'indécis[519]».

---

[518] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique, op.cit,* p.38.

[519] Jean Fabre, *Le Miroir de sorcière, op.cit.,* p. 97.

Tzvetan Todorov donne pour exemple *Aurélia* de Gérard de Nerval, qui maintient l'hésitation entre rêve et réalité par tout un jeu de modalisateurs et de verbes d'apparences (*il me semblait que, je croyais que…*). Une question est ainsi soulevée, celle d'une équivalence cinématographique de ces marques linguistiques de subjectivité.

Dans *Manuscrit trouvé à Saragosse,* le protagoniste manifeste, à plusieurs reprises, sa stupeur quant aux évènements qui lui arrivent, à chaque fois sous le mode de cette introspection subjective et de ses modélisateurs – avec les déictiques, ils appartiennent aux marqueurs de subjectivité – qui paraît propre à ce fantastique « classique » ou fantastique de l'indétermination. Alphonse Van Worden tire parti du coucher, puisque pendant la journée il était occupé à écouter les multiples récits qui sont racontés – pour s'interroger sur les évènements qui tournent autour de la Venta Quemada et sur l'honnêteté de ses cousines[520], livrer ses appréhensions au sujet du gibet[521] ou émettre des doutes par rapport aux enseignements philosophiques qu'il reçoit[522]. Or, toutes ces réflexions n'amènent aucune réponse. Celles-ci sont interrompues soit par le sommeil… :

> Je fis en me couchant d'autres réflexions qui me parurent conduire à pouvoir expliquer tout ce qui s'était passé par des moyens naturels. Le sommeil me surprit au milieu de ces raisonnements.[523]

…soit par un évènement extérieur, tels les bêlements de chèvre à la huitième journée[524]. Certaines apparitions se font aussi souvent sous le mode de la sensation troublée jusque dans les perceptions qui viennent perturber son sommeil dans la onzième journée :

> […] vers le milieu de la nuit, je fus réveillé en sursaut. Puis je sentis que l'on soulevait à la fois les deux côtés de ma couverture, et qu'on venait se presser contre moi.[525]

Les modélisateurs et ce réseau sémantique de l'impression contribuent à rendre lisible cette poétique de l'irruption. Dès lors, la construction du fantastique est bien chez Potocki un effet discursif, imputable au maintien d'une illusion entre surnaturel et

---

[520] Jean Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, version de 1804, édition établie et présentée par Dominique Triaire et François Rosset, Paris, GF Flammarion, 2006, p.179.
[521] *Ibid.,* p.141.
[522] *Ibid.,* p.280.
[523] *Idem.*
[524] *Ibid.,* p. 179.
[525] *Ibid.,* p.225.

ordinaire par des problèmes d'énonciation. Si tel était parfaitement le cas ; la réflexion sur la visibilité originelle du fantastique semblerait partiellement contredite par ces analyses.

Cependant, la lecture de Tzvetan Todorov est insuffisante, malgré elle, à caractériser le fantastique chez Potocki. Tout d'abord, pour la raison que son analyse du roman ne s'appuie que sur la seule version alors connue du roman, celle de 1958, parue chez Gallimard et préfacée par Roger Caillois, toujours disponible dans la collection « L'imaginaire » de Gallimard[526]. Celle-ci ne contient que les quatorze premières journées et est ainsi presque uniquement consacrées au cycle de la Venta Quemada. Il est donc en effet indubitable que le roman de Potocki, ainsi connu à l'époque, est un roman fantastique : inachevé, il est privé de dénouement et donc de sortie de cette hésitation. Par ailleurs, presque tous les autres récits enchâssés de ces premières journées concernent des histoires d'épouvante[527]. Le motif de la Venta Quemada, vécue une première fois par le héros, se répète juste après dans le récit de Pascheco, à la deuxième journée. La répétition tient lieu de construction du fantastique et de l'hésitation. C'est ce que souligne Roger Caillois : « l'horreur seconde dans le fait qu'il se répète[528]».

Mais l'analyse de Tzvetan Todorov se heurte à des éléments qui, dès le cycle de la Venta Quemada, déconstruisent déjà l'hésitation et l'indétermination. C'est d'abord cette répétition inlassable[529] du motif de la Venta Quemada qui enraye l'hésitation.

---

[526] Jean Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse,* édition établie et présentée par Roger Caillois, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2002. On sait aujourd'hui que le roman de Potocki ne contient qu'une partie seulement de récits à teneur fantastique, et ne tiennent qu'une place relativement faible comparativement à la place faite aux récits philosophiques, libertins, de cape et d'épée, etc.

[527] Comme les histoires de Trivulce de Ravenne (Jean Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse,* version de 1804, *op.cit.,* pp.111-115), Landulphe de Ferrare (*ibid*., pp.116-118) et Thibaud de la Jacquière (*ibid.,* pp.201-204) qui sont des histoires macabres de revenants.

[528] Roger Caillois, Ouverture du colloque *Jean Potocki : Manuscrit trouvé à Saragosse*, in *Les Cahiers de Varsovie*, Actes du Colloque organisé par le centre de civilisation française de l'université de Varsovie, avril 1972, p.12.

[529] A la huitième journée de la version de 1804, Alphonse se réveille de nouveau sous le gibet (Jean Potocki, *op.cit.,* p.172), alors qu'il venait de passer la nuit avec ses deux cousines, après quoi était survenue l'apparition d'un maure qui l'avait forcé à boire le contenu d'une coupe (*ibid.,* p.171-172). C'est de la même façon qu'apparaît dans le récit le géomètre Vélasquez, à la huitième journée (*ibid.,* p.173). A la même journée, c'est Pascheco qui est de nouveau confronté aux pendus. C'est ensuite Rébecca qu'Alphonse découvre évanouie sous le gibet au matin de la quatorzième journée (*ibid.,* p.177). Enfin, dans la quarantième journée de la version de 1804, c'est une jeune fille inconnue qui est découverte sous les corps des pendus (ibid., p.263), remplacée par un jeune homme dans la version de 1810, quarante-et-unième journée (Jean Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse,* version de 1810, *op.cit.,* p. 632).

A mesure que ce motif de la nuit avec deux femmes (suivi d'un réveil sous le gibet) se répète, il s'évide et perd de sa signification : la scène vécue par Pascheco, poursuivi par les pendus qui se décrochent du gibet pour lui arracher l'œil, est moins érotique que sordide. Ce fantastique de l'indétermination cède donc presque tout de suite la place à un autre type d'effets : celui d'une visibilité au contraire exacerbée, sur le mode de la présence puissante de *l'apparition,* celle du monstrueux, du spectaculaire. Lorsque Charles Grivel évoque les pendus du même roman, ce n'est ainsi pas pour en souligner l'indétermination, mais au contraire, leur persistance : « Le montage des représentations grave les images dans l'esprit. Comment oublier, au début du *Manuscrit trouvé à Saragosse*, l'image des deux pendus ? »[530]

À un *fantastique de l'indétermination* correspondrait un *fantastique de la monstration*[531], deux stratégies distinctes. Ceci expliquerait en partie le passage du fantastique littéraire au fantastique cinématographique, expliquant les réticences des tenants de l'indétermination comme Jean Fabre devant les « gigantismes, monstruosités, viscosités et gluances verdâtres » du cinéma fantastique[532].

Mais ce que révèle aussi cette opposition, c'est aussi la fondamentale complémentarité de ces deux pôles. C'est peut-être l'intuition de l'existence d'une double nature du fantastique — de l'ambigüité et de la présence— qui conduisait ainsi Charles Grivel à lire *Manuscrit trouvé à Saragosse,* pourtant roman cité comme exemplification parfaite de cette « hésitation » par Todorov, comme le lieu d'une inscription puissante et incontestable de l'image.

Comment ne pas voir la double vocation du fantastique, l'hybridation de l'excès et de l'ambigüité, comme un lien possible avec la relation conflictuelle entre le cinéma et la littérature ? C'est bien d'un *montage des représentations*, selon Grivel, qu'il est ici question, comme si le fantastique passait sans cesse du pôle de l'ambigüité à celui de la présence par un moyen qui lui est constitutif, la *littéralisation* du langage, qui finit tôt ou tard par faire advenir *l'image.*

---

[530] Charles Grivel, *Fantastique-fiction,* Paris, P.U.F., 1992, p.47.

[531] Denis Mellier, *L'écriture de l'excès, op.cit.*

[532] Jean Fabre, *Le Miroir de sorcière,* op.cit., p. 286-287.

Le fantastique est une métaphore hyperbolique pour dire les pouvoirs respectifs des mots et des images ainsi que leurs manques ou leurs contradictions : la capacité à désigner des choses inconcevables (comme le « disque à une face » de Borges[533]), ou des images qui actualisent un concept sans référent physique.

Opposer un fantastique de l'indétermination à un fantastique de l'excès rappelle la polarisation effectuée entre la voie presque poético-documentaire du cinéma, en opposition avec celle des attractions et de l'excès d'illusion, ou bien comment l'antagonisme supposé entre les frères Lumière et Georges Méliès ne témoignait pas tant d'une logique d'intentions (le réel/l'imagination), mais plutôt des moyens pour y parvenir. Le cinéma décuple ces antagonismes, en ayant la capacité de pousser jusqu'à leur paroxysme ces deux pôles : l'impression de réalité[534] du cinéma est évidemment bien plus grande que celle de la littérature, non seulement par la capture du mouvement mais également par le caractère toujours actualisé de l'image filmique. D'un autre côté, le cinéma a la capacité de montrer mieux ce qui n'existe pas dans la réalité, en créant de nouveaux monstres avec son répertoire infini de trucages, d'effets spéciaux et d'images générées par ordinateur (CGI).

Cependant, les premiers théoriciens du cinéma, comme nous avons pu l'évoquer au début de ce chapitre, n'ont cessé de mélanger les deux intentions : le cinéma est à la fois poésie du quotidien et documentaire de l'irréalité. Dès lors, au couple indétermination/monstration correspondrait plutôt, dans l'histoire du cinéma, un couple qui reposerait plutôt sur les moyens d'accéder à cette vérité de l'imagination, soit par une utilisation maximale des effets données par l'image, en faisant du fantôme un *corps,* ce qui pose des problèmes, soit par la simple nature de l'écran qui tend devant le spectateur une image « évanescente, fantomatique, aux antipodes de la densité des couleurs et des matières sur une toile de peinture[535]».

---

[533] Jorge Luis Borges, « Le disque », *Livre de sable*, Paris, Gallimard, 1977.

[534] Jean-Louis Baudry, « Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité », *art.cit.*

[535] Jean-Louis Leutrat, *L'Autre visible, op.cit,* p.102.

II.2.1. Des figures d'excès et d'indétermination

Les quatre piliers du fantastique pour Borges sont le voyage dans le temps, la contamination de la réalité par le rêve, le double et le revenant. Comme le remarque Max Duperray dans un article consacré au thème du double[536], l'on peut finalement ramener tous ces thèmes à deux dynamiques : celle de la spécularité et de la représentation de soi dans le réel. L'on pourrait encore les réduire en affirmant que tout le fantastique revient à poser la question du *moi et de l'autre.* Mais ce que nous voulons souligner ici, c'est que la question de l'autre doit être prise dans le sens le plus large possible : il s'agit de l'autre comme *monde,* de tout ce qui est extérieur au sujet. Or, cette créature, tant adaptée de la littérature (des multiples adaptations de *Dr Jekyll et Mr Hyde* de Stevenson au *Le locataire chimérique* de Topor adapté par Roman Polanski ou à *Sueurs froides* de Boileau-Narcejac porté à l'écran par Hitchcock…) revêt différents masques selon qu'elle est un double littéraire ou un double filmique pour inscrire, au cœur du support, cette ambivalence des alternatives et le rapport du sujet au monde.

II.2.1.1. Le double, la répétition, le revenant

En étudiant les rapports entre *La méprise* de Nabokov, *Peter Schlemil* de Chamisso, *Le double* de Dostoïevski et *Le Horla* de Maupassant, Jean Bessière[537] constate qu'en-dehors du roman de Dostoïevski, aucune œuvre ne met en scène l'expérience d'un personnage avec son sosie parfait. Cependant, toutes ces œuvres évoquent le double, car elles confrontent le personnage à une altération de son « invariant corporel » : l'ombre perdue (Chamisso), sa propre main qui effectue des gestes à son insu (Maupassant), etc., sont des mises en crise de l'idée d'invariant corporel. Or, cette mise en crise ébranle

---

[536] Max Duperray, « Les avatars du double : dédoublement et duplication dans le récit fantastique », in *Le double dans le romantisme anglo-américain*, Publications de la faculté des lettres de l'université de Clermont-Ferrand II, 1984, p.119.

[537] *Le double : Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov,* Etudes réunies par Jean Bessière, Paris, Champion, 1995. Ces études sont réalisées en vue de la préparation au concours de l'agrégation de lettres modernes de 1995, les œuvres au programme de l'épreuve de littérature comparée étant *Peter Schlemihl* de Chamisso (Paris, Éditions Corti, 1989) *Le Horla* de Maupassant (Paris, Livre de Poche, 2000), *Le double* de Dostoïevski (Paris, Gallimard, 1980) et *La méprise* de Nabokov (Paris, Gallimard, 1991).

nécessairement la possibilité de récit et conduit le personnage à une « exégèse du sujet[538]», puisque ce que l'invariant corporel signale, c'est la possibilité de médiation entre le moi et le monde.

Voilà pourquoi le fantastique est tant adapté au cinéma par le biais de la figure du double : le problème de la médiation entre le moi et le monde pose de grands défis à l'adaptateur, car elle touche à la représentation de soi dans le réel. Or, comme nous l'avons mentionné brièvement ci-avant, les marques du fantastique de l'ambigüité sont liées aux modalisateurs, à de fortes marques énonciatives, aux verbes d'apparence. Précisément, donc, à la médiation entre soi et le réel : comment faire au cinéma ? La différence entre voir et savoir est fondamentale pour développer, dans le projet de François Jost de faire une « narratologie comparée[539]» du cinéma et de la littérature, en étudiant les différences et ressemblances de ces médias comme deux modes d'appréhension du monde. Dans *Jacques le Fataliste,* les interruptions concernent souvent le cas d'une vision défectueuse ou d'une dichotomie entre voir et comprendre ou savoir (« J'ai vu…non, vous n'y étiez pas ! »), posant même sous les yeux du lecteur par le biais de métalepses cette lacune de manière ironique :

> Lecteur, j'avais oublié de vous peindre le site des trois personnages dont il s'agit ici. Jacques, son maitre et l'hôtesse ; *faute de cette attention, vous les avez entendus parler, mais vous ne les avez point vus*[540].

Modernité romanesque et fantastique possèdent encore une fois un point commun, celui de jouer sur cette scission de manière exacerbée[541]. Dans le cas des récits fantastiques de double, l'altération de l'invariant corporel perturbe complètement l'adéquation entre le *vu* et le *su*, jouant sur les différences entre *ocularisation* et *focalisation*[542]. La question se pose, dès lors, en ce qui concerne la narratologie filmique :

> Comment l'image, dans l'impossibilité sémiotique de signifier la personne grammaticale, et privée de critères aussi repérables que ceux de la langue, peut-elle signifier une attitude narrative ?[543]

---

[538] Paul Ricoeur, « Soi-même comme un autre », quatrième étude, in *Temps et récit,* Paris, Seuil, 1990.

[539] François Jost, *L'œil-camera : entre film et roman,* Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987.

[540] Denis Diderot, *Jacques le Fataliste et son maitre,* in *Œuvres,* vol.5, université de Lausanne, 1819, p.351.

[541] François Jost donne l'exemple du texte *Le Mannequin* d'Alain Robbe-Grillet.
[542] *Ibid.,* p.20.
[543] *Idem.*

L'illusion et la vérité se côtoient dans *Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*[544] de James Hogg, par l'alternance de deux versions d'un même récit, bien évidemment contradictoires, l'une effectuée par un chroniqueur prétendument objectif et l'autre par le jeune fanatique Robert, protagoniste de cette histoire de double maléfique. Les voix narratives sont aussi peu dignes de foi les unes que les autres, jusqu'à James Hogg se mettant en scène lui-même à la fin du roman, dans un troisième niveau d'enchâssement et de mise en abyme qui pousse l'autoréflexivité jusqu'à faire de toutes ces différentes couches de récit des histoires autonomes et authentiques.

Le film de Wojciech Has (*Osobisty pamiętnik grzesznika/Journal intime d'un pécheur*) se saisit de la question du double pour faire imploser toute certitude sur la véracité de l'histoire de Robert, avec des moyens inverses à ceux du roman. Il n'y a qu'une seule « version » dans le film de Has, celle de Robert. C'est *a priori* son point de vue qui règne sur l'énonciation filmique. Plusieurs images viennent totalement perturber la constance de l'invariant corporel. Par exemple, une scène dans laquelle le protagoniste regarde à travers une longue vue. Le père de Robert, auparavant dans le film, a déjà regardé à travers cette même longue vue, dans une position et un décor rigoureusement identiques. A ce moment, un halo noir entoure le contrechamp, sur-déterminant son point de vue encadré par un dispositif optique (Figure 4). La répétition des mêmes conditions de la scène, plus tard, font attendre ce même type d'effet. Or, le halo noir censé signifier l'œil de Robert collé à la longue vue disparaît (Figure 5). Ce que cette différence semble indiquer, c'est que la vision appartient de toute évidence à la question du point de vue et de son éventuel dédoublement. L'hypothèse est que tout est subjectivé dans le film *Journal intime d'un pécheur* et appartient à la conscience de Robert. Là où il fallait noter le passage à un point de vue subjectif en ce qui concernait le père, il devient clairement évident que le cinéaste tient à souligner que ce que voit Robert est déjà intégralement subjectivé : tout ce qu'il voit lui appartient et émane de son propre regard, parce qu'il est pris dans un rapport schizophrénique avec le monde.

---

[544] James Hogg, *Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner, with a Detail of Curious Traditionary Facts and Other Evidence, by The Editor*, Edimburgh, Longman, 1824.

Pour reprendre les termes de Gilles Thérien sur la construction du personnage comme instance médiatrice au cours de la lecture, on peut dire que le film peut aussi élaborer, par un jeu de miroirs et de points de vue contrariés qui ont souvent à voir avec la figure du double, une suspicion et une instabilité du personnage comme « horizon mental[545]».

II.2.1.2. L'homme/ la femme-machine : corps, technologie, désir

De l'automate ou homme-machine au cyborg, les créatures fantastiques ne font pas que porter la marque du cinéma ou de la technologie, elles sont à l'origine d'une véritable histoire intermédiale. La célèbre description de la mécanicité d'Olimpia chez E.T.A. Hoffmann, avec ses rouages, sa mesure cadencée et son mutisme, inaugure toute une destinée de la figure féminine anthropoïde[546], annexant Hoffmann à la science-fiction des robots littéraires et des *replicants* cinématographiques. Ce geste établit l'une des plus emblématiques histoires intermédiales du fantastique : un arbre généalogique partant d'un côté de « Der Sandmann » de Hoffmann et de l'autre de *Frankenstein* de Mary Shelley se déploie vers diverses représentations de créatures littéraires artificielles, de *La Vénus d'Ille* (1837) de Prosper Mérimée à *L'Ève future* (1886) de Villers de l'Isle-Adam, puis migrant vers le support cinématographique, incluant *Metropolis* (1927) de Fritz Lang et se poursuivant vers de nombreux films jusqu'à *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, *Ex Machina* (2015) d'Alex Garland et *Ghost in the Shell* (2017) de Rupert Sanders.

L'homme et la femme-machine dans la littérature de la fin du XIXème siècle annoncent l'avènement du désir médiatisé, dans une conjoncture entre désir, identités sexuelles et pulsion scopique technicisée grâce à des supports visuels que l'on retrouvait déjà décrits chez Villiers de l'Isle-Adam. Dans *L'Ève future*, la présence du personnage d'Edison prophétise, en quelque sorte, le cinéma à venir, mais va également mettre en œuvre un mouvement suscité par la femme dans la (science) fiction : elle est à la fois

---

[545] Gilles Thérien, « Les images sous les mots », *art.cit.,* p.208.

[546] E.T.A. Hoffmann, « Der Sandmann » (« L'Homme au sable »), François-Adolphe Loève-Veimars (trad.), in *Contes fantastiques*, vol. 2, Paris, GF Flammarion, 1980, pp. 219-254.

l'objet magique et la figure fantastique de la différence sexuelle. Or, selon Raymond Bellour, ceci est de nature à établir un pont entre deux époques, la fin du XIXème siècle, et sa représentation encore stricte des différences sexuelles, et notre profusion contemporaine de films mettant en jeu l'archétype d'une artificialité destructrice du désir. Raymond Bellour relie Hadaly de *l'Eve future* à sa théorie de l'hypnose au cinéma. Les films présentent constamment le modèle d'une femme artificielle hypnotisée par un homme (son créateur, son mentor). Cette réactivation du mythe de Pygmalion se retrouve, selon Raymond Bellour, dans *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) ou encore *Liquid Sky* (Slava Tsukerman, 1982). Ces femmes sont toujours portées par une très importante emphase du film à désigner le médium qui les crée. Ce rapport d'une époque médiatique, celle de Villiers de l'Isle-Adam, à une autre, celle du cinéma, se fait dans l'exclamation d'Alicia dans *L'Eve future* ; « l'horrible *camera obscura* ! ». Cette phrase inaugurerait ainsi cette figure, aujourd'hui actualisée par effets et trucages. Désigner l'horrible *camera obscura* ne se fait plus, par exemple, dans le discours, mais par l'effet spécial, comme dans le film *Liquid Sky,* par des trucages qui dissolvent l'héroïne Margaret (Anna Carlisle) en pur jeu de formes et de lignes. Ce qui créé la femme et ce qui créé l'hypnose filmique sont désignés comme actualisation répétitive du même motif, toujours en évolution selon la technologie dans lequel il s'épanouit, jusqu'aux algorithmes qui ont créé Ava (Alicia Vikander) dans *Ex Machina.*

La femme-machine, le double, le fantôme contiennent en eux-mêmes des caractéristiques à même de stimuler l'intermédialité, la reprise, la transfictionnalité. C'est la même idée qui est soulevée par Denis Mellier à propos du principe thermodynamique qui régit les mouvances steampunk, lequel est en symbiose avec la logique transctionnelle et transmédiale du genre :

> On le sait, ce qui meut la machine, ses rouages et ses pistons, c'est la vapeur qui prend plus de volume que l'eau, produisant alors pression, énergie et mouvement. Plus de volume (s) ? La loi littéraire de l'imaginaire est bien à la lettre celle du monde physique : ce monde polyfictionnel *steampunk* réclame toujours plus de volumes (de livres, de textes, de fictions, de noms propres fictionnalisés, de fictions de noms propres refictionnalisés) afin d'occuper un espace supérieur à l'origine fictionnelle qu'il se choisit (l'ère victorienne, le Paris du IIIème empire). Cela afin d'alimenter, par l'énergie du déplacement et de la vaporisation des fictions, une machine nouvelle,

> toujours plus performante, qui voyage plus loin et dont les hyperboles technologiques constituent bien autant de figures du processus de l'écriture même.[547]

Le terme de *Gaslight*, insiste, lui, sur le rôle de la lumière dans les modes de visibilité qui traversent la fin du Romantisme. L'ancrage d'Edison – chez Villers de l'Isle-Adam— de l'optique hoffmannienne et de l'urbanité pensée sous la prégnance de l'éclairage aux becs de gaz[548] qui modifient la sensibilité de la fin du XIXème siècle ne font pas seulement le lien avec le cinéma ; ils nous font saisir cette tendance toute contemporaine des séries et des films à faire apparaître et disparaître des créatures dans un Londres de réverbères qui créent des zones d'ombre, des halos, des angles morts dans des ruelles où les silhouettes menaçantes peuvent aussi bien être celles du tueur en série que du fantôme de ce dernier.

II.2.1.3. Morcellement, découpage, montage

Le fantastique est aussi un jeu sur le morcellement et la totalité. Deborah A. Harter a ainsi fondé son essai sur le fantastique en s'appuyant sur une poétique du fragment généralisable à l'ensemble des textes fantastiques[549]. Or, il y a bien une modernité de cette pensée, qui est obsédée par l'idée d'associer et d'assembler les fragments ; pensée qui trouverait ainsi son accomplissement dans le montage, une filiation soulignée, au début de son essai *Esthétique du montage,* par Vincent Amiel :

> On a souvent répété que le XXème siècle est le siècle de l'image, je crois qu'il serait plus juste de dire que c'est le siècle des associations d'images. La bande dessinée, le cinéma, la télévision ont imposé un regard éclaté, morcelé sur le monde, une représentation faisant appel aux ruptures autant qu'à la continuité, aux associations autant qu'à l'unité. C'est de cette culture contemporaine, cette position éminemment moderne, que procède le montage — et à travers lui, le cinéma.[550]

---

[547] Denis Mellier, « Steampunk: transfictionnalité et imaginaire générique. Littératures, bandes dessinées, cinéma », in Richard Saint-Gelais, *La fiction : suite et variations,* Nota Bene/Presses universitaires de Rennes, 2007.

[548] Voir Alain Montandon, *Les Yeux de la nuit. Essai sur le romantisme allemand,* Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010 et Alain Montandon (dir.), *Promenades nocturnes,* Paris, L'Harmattan, 2009.

[549] Deborah A. Harter, *Bodies in Pieces, op.cit.*

[550] Vincent Amiel, Esthétique du montage, *op.cit.,* p. 1.

Et s'il est certain que le montage a depuis connu une extension dans quasiment tous les domaines artistiques, sa définition cinématographique filmique en fait à bien des égards un puissant opérateur de création de sens. Le montage, si nous revenons à ses fondements eisensteininens et ses affinités avec la réécriture et le travail de figuration du rêve, a partie liée avec tout l'imaginaire scientifique qui se déploie au XXème siècle, en récupérant un certain nombre des figures développées dans la littérature fantastique à la fin du XIXème siècle. Le montage, avec son insistance sur ses pistons, raccords, coupes, collures, révélerait selon Térésa Faucon toute une énergie, qu'elle soit celles des forces ou des fluides :

> Le modèle mécanique donne une définition simple du montage cinématographique : mise bout à bout, empilement, accumulation, emboitement, enchainement d'éléments réalisés grâce à des raccords ou points de liaison.[551]

Eisenstein parle ainsi d'« explosions » pour parler des raccords. Le montage, au niveau théorique et esthétique, est tributaire d'une pensée de l'analogie, du rapprochement, de la métaphore. Ainsi, cette pensée du montage comme analogie nous permet d'entrevoir un des possibles opérateurs de lecture des textes par les films, et cette pensée se complète par la prise en compte d'un caractère excessif et redondant du fantastique, « littérature du surplus, littérature du supplément[552]».

Le fantastique nous paraît relever de l'isomorphie avec le montage, dont la double caractéristique est de donner corps aux figures, et de réaliser littéralement les opérations d'interrelations, de conflits, d'échanges entre sujets et objets : « [L]e fantastique, combine, déplace et représente à partir de figures négatives. »[553]

Enfin, si le morcellement et la totalité appartiennent au lieu commun du fantastique, surtout dans ses développements corporels et spatiaux, le montage cinématographique, lui, apparaît comme sa réalisation sous forme temporelle. Si le cinéma, encore une fois, possède cette capacité de formuler une expérience inédite, c'est qu'il nous fait sentir le temps et le mouvement dans son ambiguïté quant à la coupe et à la

---

[551] Térésa Faucon, *Théorie du montage,* Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2013, p.54.

[552] Charles Grivel, *op.cit.,* p.16.
[553] *Ibid.,* p.32.

continuité. Le montage est l'expression aussi bien artistique et imaginaire de cette oscillation, sentie par Bergson, Merleau-Ponty ou Sartre, entre le film (et l'expérience du temps) comme un défilement ou un écoulement ininterrompu et le mouvement comme une suite de coupes et d'instants raccordés par collures, sauts et intervalles.

II.3. Fantastique, figure, réécriture

> Le cinéma est l'une de ces techniques modernes (électricité, radio, téléphone, avion) qui reconstituent, mais pratiquement, l'univers magique où règnent l'action à distance, l'ubiquité, la présence-absence, la métamorphose.[554]

Le fantastique, avec ses figures insituables et excessives tout à la fois, son essentialisation de l'imaginaire et sa productivité sémiotique qui se réalise dans l'hapax, le paradoxe, l'oxymore, serait une sorte de miroir pertinent pour évaluer tous ces jeux différentiels entre littérature et cinéma. Le fantastique, on le verra dans l'étude du corpus, apparaît chez Has comme une sorte de catégorie méta-artistique, une tension qui porte la réécriture et l'adaptation vers ses inscriptions littérales, telles le double, la poupée, le labyrinthe.

Nous avons tenté de caractériser à grands traits cette expérience de l'image, afin de comprendre comment non seulement le cinéma donne une inflexion au texte, mais aussi, par un détour nécessaire à notre réflexion, comment le texte produit de l'image.

Les étapes que nous avons retenues nous ont emmenés du côté de la figure et de l'analyse figurale comme notions pour considérer les rapports du texte et du film, pensés sous l'angle de la lecture et de la « spectature ».

Le fantastique déplace cette perspective et la resserre : il apparaît comme un bon objet pour penser la lecture et la spectature, par ses accents mis sur les affects, effets, impressions. Il apparaît surtout comme un bon objet pour penser l'adaptation et les relations entre textes et images, avec ses inscriptions littérales de la transformation et de la reprise (le double), de la visibilité absente (le fantôme), du morcellement et du montage (le corps morcelé, l'automate).

---

[554] Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire,* Paris, Éditions de Minuit, 1956, p.164.

Christian Metz fait jouer, de la même manière que Nicole Brenez, une distinction entre dynamiques du film et moments d'inscription littérale, entre ce qu'il nomme « opérations figurales » des films, et les figures statiques : les opérations figurales sont des « poussées, frayages de signifiance qui débordent toute figure localisée », et les figures statiques ne sont que « les moments conscients de pleine émergence, d'entière secondarisation[555]».

Les figures fantastiques, dans cette perspective, peuvent apparaître comme les effets de littéralisation, d'émergence des dynamiques que nous avons pu nommer dans le chapitre précédent la *réécriture,* un mouvement de transformation, de traduction et de projection du film sur le texte. La réécriture, à savoir l'analyse filmique projetée sur les textes littéraires, émerge pleinement dans ce que Tom Conley appelle des « hiéroglyphes », dont la définition (des éléments du film « impressionnants », qui ne se rapportent pas à la narration, tout en étant pris dans un rapport d'échange avec la narration), ressemble beaucoup à celle de la figure.

Ces figures, ou hiéroglyphes, instaurent une zone médiane, « between spectators' fantasies and the facts of the film[556]», ceci parce que l'acte de réception des films est parfois une zone instable entre le film et sa réception (une *fuzzy area)*, entre lesquels interfèrent ces hiéroglyphes. Les écritures alphabétiques ou la présence d'éléments iconiques dans les films sont l'une des *fuzzy areas* privilégiées, et c'est cela qui fait de l'acte de *spectature,* selon Tom Conley, un acte de lecture, et même plus, *d'écriture*[557].

En reprenant cette idée à notre compte, nous dirons alors que ce que l'étude de notre corpus s'attachera à révéler, c'est que les figures fantastiques (revenants, simulacres, doubles, labyrinthes…) dans les films de Wojciech Has constituent l'une de ces zones médianes qui créent des actes de réécriture des textes de Jean Potocki, de Bruno Schulz et de Bolesław Prus.

---

[555] Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire,* préface à la deuxième édition (1977-1984*), op.cit*., p. IV.
[556] Tom Conley, *Film Hieroglyphs*, *op.cit.,* p. IX.
[557] *Idem.*

Deuxième partie

Expérimentation du corpus filmique et textuel

CHAPITRE 4

WOJCIECH HAS OU LA MÉMOIRE DE LA LITTERATURE

L'œuvre du réalisateur polonais Wojciech Has puise dans la littérature par une récurrence obsessionnelle de thèmes, de motifs et de conceptions du temps empruntées aux œuvres littéraires. Ceci a donné lieu, dans les propos de Konrad Eberhardt[558], à la métaphore d'un film unique, convergence réalisée par un travail de dissémination permanente, visant à une construction personnelle relevant d'une même esthétique.

Nous présentons ici l'œuvre du cinéaste en suivant plusieurs parcours. Le premier est d'ordre chronologique, introduisant l'oeuvre filmique de Wojciech Has dans la suite de films qu'il réalise de 1957 à 1988, en nous focalisant sur des éléments de leur réception.

Un deuxième itinéraire s'effectue de manière plus transversale, en sélectionnant trois traits distinctifs de ces films : des personnages de l'errance et des thématiques de l'initiation existentielle ; une promotion de la mise en scène qui passe par l'importance de la scénographie, des accessoires et de la composition des cadres ; et les relations entre Wojciech Has et les écrivains dans le processus d'écriture des films.

C'est ici que nous rentrons dans le cœur de notre sujet, en montrant qu'à partir de *Rękopis,* émergent des modalités renouvelées dans la pratique d'adaptation du réalisateur. Nous nous livrons à un premier exercice d'analyse et d'interprétation du corpus, à partir

---

[558] « Il en a toujours été ainsi : Wojciech Has est enfermé dans le cocon de ses fantasmes, de ses fascinations et obsessions ; il n'a jamais fait autre chose que de créer un seul et unique film, toujours le même, dans lequel il jette ça et là, quelques éléments renouvelés, quelques nouvelles sources d'inspiration éventuelles aussi différentes entre elles que différentes de lui-même, comme Hlasko, Dygat, Brandys, ou le comte Jean Potocki. » « *Tak było zresztą i poprzednio ; Wojciech Has, zamknięty w kokonie swych upodobań, obsesji i fascynacji, ten jak gdyby twórca jednego, jedynego filmu, do którego dorzuca stale nowe uzupełnienia, odnajdywał źródła inspiracji u autorów tak niepodobnych wzajem do siebie, a także do niego samego jak Hlasko, Dygat, Karzimierz Brandys, Uniłowski, czy hrabia Potocki.* » Konrad Eberhardt, « Sny sprzed potopu [Les rêves avant le déluge] », *Kino* n° 96, 1973, p.16. Nous traduisons.

de la figure du double érigée en inscription littérale de logiques d'adaptation et de relecture entre textes et images bien particuliers, ici *La Clepsydre* et les récits de Bruno Schulz, ainsi que *Rękopis* et le roman éponyme de Jean Potocki.

Un autre parcours situe notre corpus dans le contexte élargi de l'adaptation que l'on a dégagé dans la première partie de cette étude. Il s'agit de voir comment la filmographie de Wojciech Has se situe sur un plan transnational, dans quels ensembles culturels elle s'inscrit. L'intérêt de cette exploration provient d'un constat : celui que les films de Wojciech Has circulent dans le monde selon des modalités de diffusion et de distribution divers, renouvelés depuis l'arrivée du DVD et surtout depuis les restaurations numériques dont ils ont été l'objet, mais également précédés de circuits transnationux singuliers, avec la France notamment. Ceci nous amène à conduire une interrogation sur le cinéma des « petites nations », et comment cet ensemble de discours pose le rapport du spectateur en rapport avec la matérialité des films. Par extension, ces saisies interculturelles s'appliquent aux textes qu'il adapte : un roman français du XVIIIè qui se passe dans une Espagne multiculturelle, un roman écossais marqué par l'histoire religieuse de l'époque, et la culture juive hassidique qui vient hanter la ville natale de Bruno Schulz. On verra que le fantastique, là aussi, intervient comme opérateur métaphorique, avec un imaginaire du kaléidoscope. En outre, ces différents paramètres problématiques ont tendance à être thématisés, à faire l'objet d'inscriptions figurales que nous relevons à la fin de cette réflexion.

Enfin, il conviendra d'aborder les instruments méthodologiques d'étude du corpus : on verra comment les notions de *bloc* et de *série* permettent d'en saisir à la fois la relation d'adaptation et celle de réécriture. Les notions de série et de bloc seront discutées dans leur valeur d'organisation du corpus pour les chapitres d'analyse à venir. Les notions de récits-mondes, de blocs et de séries déterminent en effet trois types d'élaboration d'un corpus d'étude. Les récits-mondes sont établis pour garantir et cautionner l'adaptation, le terme de bloc fait jouer la dyade texte/film, mais dans une dimension déjà instable et ouverte, la série désigne les autres cas de mise en relation entre des textes/films, qui ne reposent pas sur l'adaptation mais sur les ressemblances et points de contact que l'analyse établit.

I. De Cracovie à Saragosse (en passant par l'Écosse et St-Pétersbourg) : itinéraires des films de Wojciech Has

> Pour ma part, il ne m'importe pas de faire « des » films. Il m'importe de faire « mes » films.[559]

Wojciech Jerzy Has est né en 1925 à Cracovie, et meurt en 2000 à Łódź, ville qui abrite l'Académie Nationale du Film où il a enseigné de nombreuses années. Pendant toute sa carrière de réalisateur, il aura aussi formé plusieurs générations de cinéastes, ayant dirigé le département de réalisation de l'Académie.

Sa reconnaissance internationale de réalisateur ne s'est faite qu'au cours des quinze dernières années, même si des réalisateurs étrangers comme Luis Buñuel lui ont témoigné une grande admiration depuis *Rękopis*. Si quelques salles de cinéma en France ont depuis longtemps mis à leurs programmes les films de Has[560], le réalisateur est redécouvert dans les pays anglo-saxons depuis 2010 : le récent festival international du cinéma polonais (le plus grand à ce jour) organisé par Martin Scorcese à travers les plus grandes métropoles des Etats-Unis et du Canada en 2014 et 2015 a fait honneur au réalisateur, en diffusant *Rękopis* et *La Clepsydre*[561]. Le plus grand centre multiplex de spectacles d'Europe, « The Barbican » à Londres, lui a consacré une rétrospective en 2009[562]. Le réalisateur Pawel Pawlikowski, après avoir remporté l'Oscar du meilleur film étranger pour *Ida* (2014), avouait récemment penser de Wojciech Has qu'il fut sans doute le plus grand réalisateur polonais de l'après-guerre[563].

Wojciech Has est formé à l'Académie des Beaux-Arts de Cracovie. Sa production cinématographique s'étale de 1957, date à laquelle il tourne son premier long-métrage,

---

[559] « Mi niz idzie o to aby robic filmy w ogole, idzie mi o to aby robic « swoje » filmy. » Entretien avec Leslaw Bajer, « Dlaczego Pan milczy ? [Pourquoi ce silence ?] », *Kino* n°4, 1981, p.5.

[560] Dans les salles parisiennes « Marigny », « Saint-Séverin », « Calypso » et « Casino Saint-Martin ».

[561] *Martin Scorcese Presents Masterpieces of Polish Cinema :* « A screening series of restored classic Polish films touring the U.S. and Canada, opening at the Film Society of Lincoln Center in New York in February 2014. Organized and curated by Martin Scorsese, one of the most recognized and respected filmmakers in the world, the series is the largest presentation of restored Polish cinema to date. En ligne: http://www.mspresents.com/ page consultée le 20 novembre 2016.

[562] En ligne : https://www.barbican.org.uk/film/series.asp?id=758 page consultée le 20 novembre 2016.

[563] « Has is a completely unrecognized genius, probably the most talented Polish director since the war, with his own sensibility and vision. » Paweł Pawlikowski tient ces propos le 4 janvier 2015 lors d'une conversation tenue à *Manhattan's 92nd Street* à New York, conversation animée par Anette Insdorf. Annette Insdorf est l'auteure du tout premier livre en anglais consacré à Wojciech Has, à paraître en mai 2017.

Pętla/ Le Nœud coulant, à 1988 (*Niezwykła podróż Balthazara Kobera /Les tribulations de Balthasar Kober).* Cette longue carrière ne compte pourtant que quatorze long-métrages, chacun d'entre eux étant l'aboutissement d'un très long processus créatif. D'autres raisons peuvent participer à l'explication de ce chiffre peu élevé. Dans le contexte politique, culturel et économique fluctuant de la République Populaire de Pologne, lequel repose sur une succession de périodes de contraintes et de détentes, certains de ses films (notamment *La Clepsydre*) ont connu beaucoup de difficultés à voir le jour. Ainsi, après avoir réalisé *Lalka /La Poupée,* en 1968, le groupe de production *Kamera* est dissous, à cause de l'exil forcé de la plupart de ses collaborateurs à la suite de la campagne anti-intellectuelle et antisémite menée par le Parti Ouvrier Unifié Polonais (le POUP)[564]. Le film *La Clepsydre* est celui qui a le plus confronté Wojciech Has à des pressions politiques : ayant mis beaucoup de temps à le faire, Has est puni de neuf ans d'inactivité car à sa sortie, *La Clepsydre* déplaît aux autorités communistes.

De nombreux projets de Has ne se concrétiseront pas, malgré des travaux préparatoires bien amorcés. Il rêve d'adapter la célèbre pièce de théâtre de Stanisław Wyspiański, *Les Noces* (*Wesele),* et le scénario sera finalement confié à Andrzej Wajda[565]. Selon son chef opérateur Grzegorz Kędzierski[566], Wojciech Has voulait réaliser un film intitulé *Les boucliers rouges (Czerwone tarcze)*, à partir d'un roman historique de Jarosław Iwaszkiewicz (1934), l'histoire, faisant écho à *Hamlet*, du prince Henri de Sandomierz située au XIIème siècle. Le projet était relativement avancé, selon Grzegorz Kędzierski : les costumes et la scénographie étaient prêts, mais un fonctionnaire

---

[564] En 1968, les milieux étudiants de Varsovie se révoltent, aspirant à plus de liberté dans l'inspiration des mouvements de jeunesse du monde entier. Lors du 19è congrès du Parti Ouvrier Unifié Polonais, Gomułka insiste sur l'origine juive des inspirateurs de la révolte, utilisant la méthode du bouc émissaire. De nombreux professeurs, intellectuels, étudiants organisent des grèves pour demander de cesser la politique de censure et de discrimination menée par le gouvernement. Celui-ci répond par un immense nettoyage de l'université, licenciant de nombreux professeurs (dont Zygmunt Bauman) excluant des étudiants et fermant des départements entiers. Après s'être occupé des intellectuels, le parti intensifie ses manœuvres antijuives, en excluant de nombreuses personnes de certaines professions. Près de 15 000 personnes quittent définitivement la Pologne, et ces évènements signent le glas de nombreux espoirs mis en Gomułka pour davantage d'ouverture.

[566] Grzegorz Kędzierski est un chef opérateur qui a travaillé sur plusieurs films avec Wojciech Has (*Jak być kochana/L'art d'être aimée, Nieciekawa historia/ Une histoire banale, Pismak/L'écrivain, Osobisty pamiętnik/ Journal intime d'un pécheur, Niezwykła podróż Baltazara Kobera/ Les tribulations de Balthazar Kober*). Voir l'entretien réalisé par Olivier Rossignot, in « Les labyrinthes du Mansucrit », livret d'accompagnement du DVD du fim, édition collector, Malavida, DVD Zone 2, p. 9.

du Parti était outré que la maîtresse du prince soit juive[567]. Wojciech Has est prié d'en faire une tsigane, ce qu'il refuse, et le film est définitivement bloqué. Parmi ses autres projets, on trouve celui d'adapter *Pan Tadeusz [Monsieur Taddée]* d'Adam Mickiewicz, *Les souffrances du jeune Werther* de Goethe, *Homo Faber* de Max Frisch, *De l'autre côté* d'Alfred Kubin et *Le siècle des Lumières* d'Alejo Carpentier : à chaque fois, les droits n'ont pu être acquis, ou bien ont déjà été vendus.

Son souhait d'adapter *Jacques le fataliste* de Diderot a presque été mené à bien : la promotrice de ses films à l'étranger et productrice du tout dernier film de Has, Koukou Chanska, a été très près de lui trouver du financement.

Le dernier projet de Wojciech Has était celui d'une co-production internationale : un film intitulé *L'Âne qui joue de la lyre (Osioł grający na lirze)* déjà envisagé en 1981 avec les acteurs Catherine Deneuve, Orson Welles, Bette Davis et Peter Ustinov, mais avorté à cause de l'instauration de la loi martiale de 1981[568] dont l'une des conséquences a été la fermeture des frontières. Le projet ressurgit après la fin de la Guerre froide, le scénario est approuvé et obtient avances sur recettes, mais la mort du réalisateur en 2000 l'empêchera de voir le jour.

Deux films de Wojciech Has sont réellement parvenus à traverser les frontières, *Rękopis znaleziony w Saragossie/Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965) et *La Clepsydre,* en 1973 qui reçoit le Prix du Jury au Festival de Cannes. Ce sont ces deux films qui ont attiré le plus de commentaires critiques dans les revues et journaux de l'époque[569].

Mais ces deux réalisations ne doivent pas éclipser la singularité et la richesse esthétique de la filmographie de Has dans son ensemble. Oscillant entre existentialisme et réalisme socialiste dans ses débuts, celle-ci développe par la suite une esthétique proche

---

[567] Selon Grzegorz Kędzierski, *ibid.,* p. 39.

[568] Face à la montée en puissance du syndicat libre Solidarność (Solidarité) et les difficultés économiques qui poussent le peuple à la révolte, le pouvoir communiste redoute une intervention des troupes du Pacte de Varsovie comme en 1968 à Prague. Le régime instaure le « Conseil militaire du salut national (*Wojskowa Rada Ocalenia Narodowego*), présidé par le général Jaruzelski. Celui-ci annonce la promulgation de la loi martiale le 13 décembre 1981, qui restera en vigueur jusqu'au 22 juillet 1983. Pendant cette période, un couvre-feu est instauré, l'interdiction de réunion est décrétée, les censure est rétablie et les frontières sont fermées.

[569] Les monographies les plus importantes sont celles d'Anne Guérin-Castell, *La place de Manuscrit trouvé à Saragosse dans l'œuvre cinématographique de Wojciech Jerzy Has,* thèse de doctorat, soutenue le 30 janvier 1998, Paris VIII ; Iwona Grodź, *Zaszyfrowane w obrazie: O filmach Wojciecha Hasa [Codé dans l'image: les films de Wojciech Jerzy Has],* Gdańsk, Słowo/Obraz Terytoria, 2008; Marcin Maron, *Dramat czasu i wyobraźni. Filmy Wojciecha Hasa [Un drame du temps et de l'imagination. Les films de W. Has],* Cracovie, Universitas, 2010.

du surréalisme et du baroque. Cinéaste de l'imaginaire, Has ne donne ni dans les grands sujets historiques nationaux, ni dans la description réaliste du quotidien contemporain. On le juge souvent hermétique aux sujets politiques ; ce que les dictionnaires et précis de cinéma polonais ont parfois souligné, « Wojciech Has ignored history and politics, the fateful fascination of Polish cinema, did not take political stands, and trusted his own imagination[570]», déclaration pour le moins rapide. Ceci parce que la carrière de Has n'est pas homogène dans ses thèmes : elle peut en effet se découper en deux périodes, la première contenant davantage de références au contexte contemporain. D'autre part, l'adaptation et l'éloignement temporel de certains films sont à bien des égards une manière volontaire de défier tout autant que de s'échapper des apories et des obstacles du présent.

I. 1. Chronologie de la filmographie

I.1.1. 1957-1963 : une « chambre commune » entre réalisme socialiste et rêverie fantaisiste (de *Pętla/ Le Noeud coulant* à *Jak być kochana/ L'Art d'être aimée*)

> Dans le rêve qu'est un film, le temps est souvent une sorte de boucle. Les choses du passé, les phénomènes depuis longtemps enfouis, s'entremêlent avec la réalité actuelle. L'inconscient envahit le réel. Les rêves nous permettent ainsi de révéler, de dévoiler le futur.[571]

L'œuvre cinématographique de Wojciech érige le rêve en principe de création. La fantaisie de la vie psychique est la pierre angulaire de tous ses films. Ado Kyrou, fondateur de la revue cinématographie surréaliste *L'âge du cinéma* puis rédacteur dans *Positif* en fait ainsi « le plus surréaliste des réalisateurs d'aujourd'hui »[572], une étiquette qui colle assez souvent au cinéaste sans que celle-ci renvoie toujours à des définitions plus précises. Néanmoins, le rêve ne prend pas d'incarnation uniforme dans ses différentes réalisations, mais revêt des significations et des symboles relatifs aux périodes au cours desquelles les films sont créés.

---

[570] Marek Haltof, *Historical Dictionary of Polish Cinema*, Plymouth, The Scarecrow Press, 2007, p. 62.

[571] Wojciech Has propos rapportés par Xan Brooks, Film Blog, *The Guardian*, octobre 2009, en ligne: https://www.theguardian.com/film/filmblog/2009/oct/02/wojciech-has-saragossa-manuscript

[572] Ado Kyrou, *Le surréalisme au cinéma,* Paris, Ramsay, 2005, p.169.

Dès le tout premier long-métrage, *Pętla/Le Nœud coulant,* que Wojciech Has réalise en 1957, l'histoire d'une existence solitaire et sombre est déroulée à travers les méandres cauchemardesques dans lesquelles Gustaw Holoubek incarne Kuba, un jeune homme alcoolique qui essaye d'arrêter de boire. Sa fiancée doit venir le chercher le soir pour que tous les deux aillent se procurer des médicaments de sevrage. En attendant, Kuba doit tenir quelques heures. Il erre dans la ville encore marquée par la guerre et ses privations, il dérive dans les rues et les cafés, en sueur et dans un état dépressif. Il rencontre différentes personnes, soit des inconnus soit des personnes ressurgissant de son passé, dans un certain flottement sur leur caractère réel ou rêvé par son esprit malade.

Dans le livre qu'il consacre à Wojciech Has en 1967[573] (le tout premier sur le réalisateur), le critique Konrad Eberhardt insiste sur le fait qu'à sa sortie, le film *Le Nœud coulant,* n'a pas été accueilli de manière enthousiaste, que seule une poignée de personnes étaient prêtes à recevoir ce film « gris, lugubre, surprenant par l'étrangeté de ses décors et de ses silhouettes humaines[574]». Les critiques d'Aleksander Jackiewicz dans *Trybuna Ludu*/*La Tribune du Peuple* parle d'un film bizarre, non réaliste[575]. Dans *Ekran,* Danuta Kępczyńska écrit que le monde tourmenté et cauchemardesque du psychisme du protagoniste de la nouvelle de Hłasko a été déplacé dans les décors et les extérieurs du film, et que ceci est dommageable pour le réalisme[576].

La prépondérance du rêve et de ses échos, synonymes ou variations — de la douce rêverie à la confusion entre réel et fantasme, en passant par toutes les nuances du spectre (flânerie, oisiveté, projection du désir sur des figures de l'ambivalence fantastique)—s'observe dans la filmographie de Wojciech Has selon deux grandes modalités plus ou moins distinctes. Il est aisé de différencier deux périodes dans le parcours du réalisateur : la première, *Le Nœud coulant (Pętla,* 1957) à *L'or de mes rêves* (*Złoto*, 1962) souscrit aux tourments du rêve existentiel, du drame intime du sujet qui peine à trouver sa place dans une situation contemporaine statique. A partir de *Rękopis*

---

[573] Konrad Eberhardt, *Wojciech Has,* Varsovie, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1967.

[574] « *[…] film był szary, posępny, zaskakujący dziwnoscią scenerii i ludzkich sylwetek*. » Konrad Eberhardt, *Ibid.,* p. 5. Nous traduisons.

[575] Aleksander Jackiewicz, « Dramat antyalkoholowy [Un drame antialchoolique] », *Trybuna Ludu* n°23, janvier 1958.

[576] Danuta Kępczyńska, « Dziecko pijane we mgle [Un jeune alcoolique dans le brouillard] », *Ekran* n°5, février 1958, p.3.

(1965), un deuxième moment de la carrière de Has est marqué par une certaine flamboyance, dont le maniérisme esthétisant et les choix de sujets — des adaptations d'œuvres plus anciennes, pour la plupart contenant des éléments fantastiques — l'éloignent définitivement du contexte contemporain.

En abordant ces films dans l'ordre chronologique de leur production, nous engageons le travail de Has dans le contexte politique de leur production. Il s'agit de faire apparaître cette filmographie comme située au croisement de facteurs socio-économiques et politiques, et de trajectoires personnelles, quoique sujettes aux influences et contingences extérieures. Ewa Mazierska a ainsi récemment rétabli certaines influences de réalisme socialiste dans les films de Has des années 1950, lesquelles s'exercent de manière plus complexe qu'une exécution de la ligne esthétique définie par Andreï Jdanov, point de référence pour tous les réalisateurs de la période au sein de l'espace soviétique et de ses pays satellites[577].

Discrète mais présente, la veine réaliste socialiste apparaît subtilement dans les premiers films de Has comme l'ombre d'un léger contraste, nuance d'un spectre, c'est-à-dire comme l'une des pistes possibles pour ses personnages ballotés entre différentes situations instables de l'après-guerre.

En réalité, c'est tout un balancement entre réalisme socialiste et existentialisme que l'on peut discerner dans cette première période, une oscillation que l'on retrouve dans les premiers films d'Andrzej Wajda, *Génération (Pokolenie,* 1955) et *Cendres et Diamants* (*Popiól i Diament,* 1958) qui portent sur la deuxième guerre mondiale, et principalement sur l'épisode névralgique de l'insurrection de Varsovie (*Le Canal/ Kanał,* 1957). A bien des égards, c'est un mélange entre mélodrame des sujets existentiels et tragédie des évènements historiques qui fonde cette période que l'on connaît sous l'étiquette d'« Ecole Polonaise » ; elle voit le jour pendant les différentes phases de dé-stalinisation et de re-stalinisation qui accompagnent, précèdent et suivent le mois d'Octobre 1956 en Pologne[578].

---

[577] Ewa Mazierska, « Existentialism and socialist realism in the early films of Wojciech Has », *Studies in Eastern European Cinema*, 4:1, 2013, pp. 9-27.

[578] Après la mort de Staline en 1953 et les changements qui la suivent en URSS, les Polonais réclament des ouvertures. Une révolte éclate le 28 juin 1956 dans une usine à Poznań, très brutalement réprimée par le régime. La révolution hongroise de 1956 débute d'ailleurs par une manifestation de soutien aux ouvriers polonais. Cette période voit tout de même des changements se produire : le P.O.U.P. nomme Władysław Gomułka, comme premier secrétaire, qui fait

Ce n'est cependant pas le cas du premier film de Has, *Le Nœud Coulant,* qui raconte la descente aux enfers de Kuba, obnubilé par le temps qui passe et qui n'apporte qu'un sentiment de vide supplémentaire. L'ennui et la solitude ne cèdent aucunement la place à une possibilité de rédemption dans le film le plus sombre de Has, dont le suicide final du protagoniste lui a été reproché par la critique de l'époque qui y voit une facilité narrative et un manque d'intérêt pour la possibilité du progrès social[579].

Le deuxième film de Has, *Pożegnania (Les Adieux*, 1958) situe son intrigue, une histoire d'amour malheureuse, pendant la deuxième guerre mondiale. C'est le premier film de Has à recevoir des critiques en France, plutôt négatives[580], hormis celle des *Lettres Françaises* qui voit un film certes trop décousu et à la recherche de son unité, mais qui contient des « moments mi-poétiques, mi-baroques » et dont le réalisateur, encore inconnu, doit être suivi de près à l'avenir[581]. Quatre ans plus tard, le film est projeté à la Cinémathèque française, ce qui donne lieu à un éloge dans le journal *Combat,* selon lequel le film de Has est traversé par la nostalgie et la dénonciation politique, tout en recouvrant une dimension d'espoir :

> […]la liberté d'esprit de Has, sa finesse, sa verve sont autant de gages de l'indépendance étonnante dont il a toujours su faire preuve dans le choix de ses sujets, et son style, le cinéma polonais. […]
>
> […] L'Adieu (sic) est une complainte — sourire aux lèvres -- sur le thème de la dépossession. […] Comédie sentimentale pour les Polonais, l'Adieu se présente indirectement à nos yeux comme un film de témoignage. Et si l'on en juge par le drame permanent qui a secoué la vieille génération et les classes naguère privilégiées, on s'aperçoit que le sujet reste –sans aucun doute—le heurt de deux formes de sensibilité, et le choc entre deux mondes : celui de la tradition,

---

espérer des réformes démocratiques. Les Soviétiques voient cette émancipation d'un mauvais œil et menacent de faire intervenir les troupes du Pacte de Varsovie. Le mois d'octobre 1956 voit donc de très graves tensions entre Soviétiques et Polonais (l'URSS envoie le maréchal Joukov, le maréchal Koniev ainsi que Vyacheslav Molotov et Nikita Khrouchtchev pour intimider les participants au congrès du POUP), tandis que des manifestations ont lieu dans tout le pays pour soutenir Gomułka. Les Polonais arrivent finalement à convaincre les Soviétiques que Gomułka ne représente pas de danger pour l'avenir de l'unité du bloc socialiste.
Octobre 1956 est suivi d'une période d'ouverture et de dégel, mais ceci sera de courte durée car les communistes emploient de nouveau des méthodes plus répressives par la suite.

[579]Juliusz Kydryński, « Hłasko, Has, Holoubek », *Życie Literackie*, n°23, 1958, p. 8 ; K. T. Toeplitz, « Pijaństwo bez nadziei [L'ivresse sans espoir] », *Świat*, Vol. 5, 1958, p. 9.

[580] « *Les Adieux* de Wocjicoh (sic) Has : un mélo mal conçu et très décousu […] », Jacqueline Fabre, *Libération,* édition du 22.04.61.
« Cette chronique d'une grande famille polonaise que la guerre bouleverse est un sujet plus littéraire que cinématographique. Aussi le ratage est à peu près total. Has s'efforce en vain de trouver le ton juste, hésite entre la farce et le drame, s'attarde sur un personnage, puis sur un autre sans se décider à choisir ; ce qui donne droit à une série d'anecdotes mal raboutées et plutôt ennuyeuses. » *Nouvelles Littéraires,* édition du 05.05. 1961.

[581] *Lettres Françaises*, édition du 27 avril 1961.

> et celui qui s'engage – sans regarder en arrière – vers un avenir qui souffre de moins en moins les parenthèses nostalgiques.[582]

Si l'intrigue archétypale du réalisme socialiste est celle d'un personnage qui doit choisir entre l'engagement pour la collectivité ou le repli sur une existence individualiste, schème qui donne lieu à *Cellulose* (*Celuloza,* 1954) de Jerzy Kawalerowicz ou *Génération (Pokolenie*, 1955) d'Andrzej Wajda, c'est seulement un peu plus tard, avec les films *Wspólny pokój* (*Chambre commune,* 1959*)* ou *Złoto* (*L'or de mes rêves*, 1960) que Wojciech Has insuffle de manière légère, des éléments de cette trame. La noirceur et la déréliction de son premier film seront amoindries dans les suivants, lesquels mettent en scène des personnages désabusés et oisifs, mais dont certains trouvent des solutions à la vacuité de leur existence. Dans *Chambre commune*, des personnages aussi différents que des étudiants, une vieille femme ou un ouvrier doivent cohabiter sous le même toit, la situation sociale de l'après-guerre forçant de nombreuses familles à partager un même appartement.

Le film évoque la difficulté de partager cet espace. Yannick Lemarié, dans le seul article de synthèse paru sur Wojciech Has en France[583], remarque que les trois films *Pożegnania/Les Adieux, Wspólny pokój/ Chambre commune* ainsi que le film *Rosztanie/Adieu jeunesse* (1961) ont pour point commun de montrer des individus forcés de partager un espace exigü et de former une assemblée : dans *Les Adieux,* des villageois trouvent refuge dans un château à cause de la guerre, dans les deux autres ce sont les autorités du Bureau du Logement qui décident d'imposer des locataires les uns aux autres.

Konrad Eberhardt rattache ce huis clos, métaphoriquement, à l'esthétisme du réalisateur : l'exiguïté de cette pièce commune ne dit-elle pas le risque de s'enfermer dans un style hermétique, coupé de l'extérieur ?[584] La deuxième métaphore sur la filmographie de Has portée par ce film a trait aux personnages de jeunes hommes oisifs qui passent leur vie à rêver. Mais des issues à ce vide existentiel sont suggérées : le

---

[582] « L'Adieu de W. J. Has, projeté pour la première fois en France par la cinémathèque. Eternel romantisme polonais, et satire nostalgique du paradis socialiste ». *Combat*, édition du 8.06.1965.

[583] Yannick Lemarié, « Le panoptique de Wojciech Has », *Positif*, n° 592, article d'ensemble, juin 2010, p.89.

[584] Konrad Eberhardt, *Wojciech Has, op.cit.,* p.5.

voyage pour le personnage de Dziadzia (Gustaw Holoubek), ou bien l'activisme politique pour Miciek (Ryszard Pietruski), l'ailleurs ou le réel.

Selon Ewa Mazierska, cette ligne plus optimiste serait forcée, s'expliquant en partie par la re-stalinisation qui a suivi le mois d'octobre 1956 :

> This change inevitably affected cultural policy, as demonstrated by the Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii/ Resolution of the Central Commmitte of the Party Concerning Cinema, published in June 1960. In a nutshell, this document criticized pessimistic and defeatist films, arguing for making more positive and optimistic movies, which would focus on the achievements of People's Poland, rather than its shortcomings […].[585]

Mais on pourrait aussi être tenté de lire l'ensemble de la suite du parcours de Has comme divisé en deux temps de longueur très inégale. Ils signeraient les emprunts à l'une ou l'autre des solutions de *Chambre commune*, titre dès lors signifiant métaphoriquement un territoire partagé temporairement par deux choix filmiques distincts.

Le premier est la tentative de l'élément politique, plutôt soldé par un échec et le deuxième le véritable choix qui guidera le reste de sa carrière, le goût de l'ailleurs et de la fantaisie. Celui-ci est bien présent, déjà, dans *Chambre commune*, comme le note Ado Kyrou :

> Ici aussi les dialogues ne sont pas explicatifs, les personnages apparaissent et disparaissent sans aucune nécessité dramatique, et le hasard, grand ordonnateur d'évènements drôles, tragiques ou simplement absurdes, règnent en maître.[586]

Złoto/ L'or de mes rêves (1961) apparaît comme l'essai ultime pour Has d'envisager ce premier choix, en conciliant existentialisme et réalisme socialiste, tentative plutôt perçue comme un échec. Seul film de Has jalonné de marqueurs contemporains puisqu'il se passe dans une mine de lignite, *L'or de mes rêves* met en scène le personnage de Kazik (Władysław Kowalski) tout aussi mélancolique et peu à sa place que les personnages des films précédents, même si la représentation du monde ouvrier éclaire le film d'un ton plus positif. Le film est mal reçu[587] et même des années plus tard un manque d'unité idéologique lui reste reproché[588].

---

[585] Ewa Mazierska, « Existentialism and socialist realism in the early films of Wojciech Has », *art.cit.,* p.24.

[586] Ado Kyrou, *Le surréalisme au cinéma, op.cit.,* p.169.

[587] Janusz Gazda, « *Złoto* », *ITD*, 45, novembre 1962, p. 10.

[588] Tadeusz Sobolewski, « *Złoto* – świat zamieszkały ? [*L'or de mes rêves* -un monde inhabité?»*] Kino* n° 174, 1980, pp.62-83.

Wojciech Has abandonne ainsi cette exploration, et va par la suite progressivement s'extraire des thématiques contemporaines et réalistes pour se concentrer sur la deuxième voie mentionnée, celle de l'*ailleurs*. C'est avec la rupture constituée par *Rękopis* que la création cinématographique de Has se range désormais sous la bannière de thèmes fantastiques, d'espaces hétérotopiques, d'époques reculées.

Mais auparavant, il réalise *Jak być kochana* (*L'art d'être aimée,* 1963) fable mélancolique qui narre dans plusieurs *flashbacks* les souvenirs d'avant-guerre d'une actrice, Felicja (incarnée par Barbara Krafftówna), autant que la difficulté de comprendre et de vivre avec les choix que chacun de ses compatriotes a pu faire pendant cette période. Le film connaît une petite carrière internationale, il est sélectionné en compétition officielle de 1963 au festival de Cannes, et l'actrice Barbara Krafftówna est récompensée par le prix d'interprétation féminine au San Francisco International Film Festival. Pour la première fois, un film de Has traverse les frontières et reçoit plusieurs critiques très positives en France ; une « œuvre attachante par sa mélancolie, sa tendresse, ses traits satiriques, et quelquefois par sa puissance contenue » qui « aurait mérité une mention à Cannes »[589], un film « qui a trouvé le ton qui convenait pour évoquer les amours inutiles et les sacrifices pour rien[590]» réalisé par un cinéaste « qui ne manque pas de qualités[591]».

Il s'agit aussi du seul et unique film de Has qui mette au premier plan un personnage de femme, ce qui paraît lui avoir très bien réussi, étant donné les éloges que l'interprète du film récolte : « Au cinéma, il est courant de voir des vedettes, des actrices, des tout ce que vous voudrez…des femmes, rarement. Barbara Krafftówna, elle, l'est. »[592]

Pour certains historiens du cinéma polonais, *L'art d'être aimée* est le dernier film de ce qu'on a pu appeler « l'École Polonaise ». Par ce terme, on désigne un ensemble de films polonais des années 1950 qui se livrent à des explorations de la mémoire post-traumatique de la deuxième guerre mondiale, sous l'influence des néo-réalistes italiens, de la mode existentialiste — parfois davantage celle des salons et des cafés que celle de

---

[589]« Attachante mélancolie », *Lettres françaises*, édition du 30.05.1963.
[590] *Télérama,* édition du 02. 06. 1963.
[591] *France Soir*, édition du 21.05. 1963.
[592] *La Croix*, édition du 21.05. 1963.

la philosophie sartrienne— et dans un esprit ambivalent de déconstruction des mythes nationaux, tout en les relayant par des histoires autour de l'héroïsme, de l'engagement, de la place de l'individu par rapport au groupe (classe sociale ou nation)[593].

L'Art d'être aimée signe le dernier film de Has qui appartient à cette première période, dans laquelle il a tenté de traiter les sujets contemporains sur un mode intimiste ; les grandes douleurs de la guerre et de sa suite immédiate sur un ton personnel, souvent sur le ton de la comédie sentimentale ou mélodramatique. À en lire la critique du Monde, cette entreprise est réussie par *L'Art d'être aimée* :

> *L'Art d'être aimée* c'est ici (on remarque l'amertume du titre) l'impossibilité qu'éprouve une femme à se faire aimer dès lors que la guerre éclate et que, voulant sauver son amant et le cacher, elle le condamne à cette solitude, cette inaction qui prennent la forme d'un renoncement, d'une torturante lâcheté. Il n'est plus question de généralités édifiantes sur le romantisme révolutionnaire et sur les options faciles d'un peuple soumis, volontairement ou non, aux lois de la clandestinité, mais simplement du destin singulier et bouleversant de deux êtres incapables de s'adapter à un monde qui soudain a brisé leur bonheur quotidien et les a brutalement encerclés et meurtris.[594]

I. 1.2. 1965 : du *Manuscrit trouvé* au film mutilé puis restauré (*Rękopis znalezniony w Saragossie/ Manuscrit trouvé à Saragosse*)

La réalisation de *Rękopis/Manuscrit trouvé à Saragosse* se fait dans l'air du temps, la deuxième moitié des années 1960 en Pologne étant marquée par des superproductions, Jerzy Kawalerowicz s'attaquant en 1965 au film *Faraon,* adapté du roman de Bolesław Prus, et Jerzy Hoffmann à l'adaptation de *Colonel Wolodyjowski* de l'écrivain Henryk Sienkiewicz (1969).

Ceci se comprend très bien si l'on tient compte de l'ingérence du Parti avec la création cinématographique. Les cinéastes polonais sont certes moins soumis à la censure que ne le sont leurs confrères d'U.R.S.S. et d'autres pays satellites, mais ils sont, à partir de 1963, fortement incités par Gomułka à renouer avec le réalisme socialiste. En effet, comme l'explique Ewa Mazierska, on trouve à cette période de nombreuses déclarations du premier secrétaire du comité central qui critiquent les considérations élitistes et coupées de la réalité ouvrière de certains films, parmi lesquels *L'Art d'être aimée* de Has.

---

[593] Parmi ces films, citons les déjà mentionnés *Génération, Cendres et Diamants* et *Le Canal* d'Andrzej Wajda, les films d'Andrzej Munk (*Un homme sur la voie/ Czlowiek na torze, 1956 ; Eroica,* 1958), certains de Jerzy Kawalerowicz (*Train de nuit),* de Karzimierz Kutz (*La croix de guerre*, 1958 ; *Personne n'appelle*, 1960), de Tadeusz Konwicki (*Le dernier jour de l'été,* 1958) et de Stanislaw Rozewicz (*La ville libre,* 1958).

[594] Yvonne Baby, « Un film polonais intéressant sur l'obsession d'un temps perdu : *L'Art d'être aimée* », *Le Monde,* édition du 21.05.1963.

Il est dès lors compréhensible que les réalisateurs préfèrent adapter des classiques littéraires, ce qui diminue les risques de censure.

Dans sa monographie récente consacrée à Wojciech Has[595], Iwona Grodź rapporte que le cinéaste songeait depuis longtemps au roman de Potocki *Manuscrit trouvé à Saragosse,* et depuis plus longtemps encore, à un film poétique, voire une comédie, avec un sous-texte philosophique[596]. C'est le scénariste du film, Tadeusz Kwiatkowski, qui l'oriente vers le roman de Potocki, fasciné par l'emboîtement vertigineux des récits donné par une construction à tiroirs, à la manière du *Décaméron* de Boccace. Dans une interview publiée dans le magazine *Film* en 1963, au-dessous de l'annonce du projet d'adaptation, Has explique son choix :

> Même si nous ne croyons plus aux fantômes aujourd'hui, la stupidité et les dispositions d'esprit arriérées sont toujours très répandues […] J'aimerais que *Manuscrit* soit réaliste, et en même temps poétique, plein d'esprit et comique — une histoire sur l'homme.[597]

Le tournage a lieu près de Wrocław : après un changement de dernière minute[598], c'est l'acteur Zbigniew Cybulski, acteur vedette de l'époque et qui jouait déjà dans *L'Art d'être aimée*, qui incarne le capitaine Van Worden.

D'une durée initiale de 180 minutes environ, le film est prévu pour être projeté en deux parties. Le film est ainsi montré, lors de sa première en Pologne ainsi qu'en marge du festival de Cannes, le 23 mai 1965. Comme l'explique Anne Guérin-Castell[599], un distributeur français est vite intéressé par le film, mais en exige une version courte. Has monte alors une version de 124 minutes qui est distribuée hors de la Pologne.

Le destin international du film commence grâce au retournement d'un coup porté par les autorités polonaises, qui ont tenté de discréditer Wojciech Has. Pensant que les

---

[595] Iwona Grodź, *Zaszyfrowane w obrazie: O filmach Wojciecha Hasa [Codés dans l'image; les films de Wojciech Has]* Gdansk: Slowo/Obraz Terytoria, 2008.

[596] *Ibid.,* p.209.

[597] « *Dźiś w duchy się nie wierzy, ale zacofanie i głupota ludzka jest przecież cechą dośc powszechną […]. Chciałbym by Rękopis stanowił realistyczną, ale i poetycką, dowcipną i pełna komizmu – opowieść o człowieku.* » Cité par *Ibid.,* pp.209-210. Nous traduisons.

[598] L'acteur choisi par Has était au départ un comédien français. Mais les premiers jours de tournage s'avérant catastrophiques, celui-ci est renvoyé à Paris et Zbigniew Cybulski, qui pressentait cet échec, le remplace immédiatement.

[599] Dans sa thèse (*La place du Manuscrit trouvé à Saragosse dans l'œuvre cinématographique de Wojciech J. Has, op.cit*) et sur son site internet consacré à Wojciech Has : http://www.anne-guerin-castell.fr/fr/wojciech-has/manuscrit1.shtml

Espagnols trouveraient ridicule de voir une Sierra Morena tournée près de Wrocław et des personnages castillans incarnés par des acteurs polonais, un ministre de la culture décide d'envoyer le film au festival de San Sebastian. L'effet escompté est exactement l'inverse, le public espagnol apprécie le film. Luis Buñuel (orginaire de la région de Saragosse) découvre le film à ce moment et est ébloui ; il a affirmé avoir ensuite revu le film deux fois[600].

Le film fait l'objet de critiques très élogieuses en Pologne. Selon Zygmunt Kałużyński, *Rękopis* dépasse le roman de Potocki, car il réussit à transposer le mélange entre rationalisme et magie, tout en faisant une œuvre sur l'anti-signification, et en parvenant à faire de cette considération élitiste et raffinée un divertissement grand public.[601] Le film est « une sorte de corne d'abondance d'images-puzzles, des surprises, dont découlent des pensées très intéressantes »[602].

Rękopis connait une carrière inédite en France pour un film polonais. Le film sort dans les salles parisiennes en 1966 ; le public est au rendez-vous, les séances sont prolongées. Le film sera même diffusé en 1977 à la télévision française. Le film fait l'objet de très bonnes critiques : « [d]iablerie par-ci, galanterie par-là – les décolletés sont plus que généreux – le flot des belles images nous emmène au gré d'une caméra souple et habile »[603] ; il s'agit d'une « fête pour l'esprit et pour les yeux […] fai[sant] preuve d'une constante invention visuelle et d'une exceptionnelle richesse plastique »[604].

Toutes les critiques, sans exception, louent la capacité du film à avoir adapté le roman de Potocki. Certains, comme Pierre Mazars, ajoutent que le film de Has compose sa propre esthétique, volontiers surréaliste, faisant penser « aux meilleures toiles de Salvador Dali et de Tanguy ; à Buñuel et à Bergman »[605].

---

[600] Cette anecdote est rapportée par Grzegorz Kędzierski, in « Les labyrinthes du *Manuscrit* », *op.cit*., p. 15.

[601] Zygmunt Kałużyński, critique du film, cité par Konrad Eberhardt, *Wojciech Has*, *op.cit.,*pp. 15-16.

[602]« *Zawierający swoistą feerię obrazów-zagadek, niespodzianek, z których wynikają myśli bardzo ciekawe i najczęściej przewrotne* » Bolesław Michałek, « Cannes 1965 », *Film* n°24, 1965. Nous traduisons.

[603] Jean d'Yvoire, « Le grand livre de la vie ou sa brillante illusion ? *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* », *Télérama* n°885, édition du 01.01.1967.

[604] Marcel Martin, « Monts et merveilles : Le Manuscrit trouvé à Saragosse de Wojciech Has », *Lettres françaises,* édition du 22.12. 1966.

[605] Pierre Mazars, « *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* », *Le Figaro*, édition du 20.12. 1966.

Les quelques bémols concernent les longueurs : « le mouvement est trop uniforme, l'humour assez laborieux. Cela manque à la fois de légèreté et de punch »[606]. En même temps, on souligne que ceci est dû au dispositif même du film :

> Un livre, on peut le prendre et le laisser, le laisser et le reprendre. Les histoires du *Manuscrit* pouvaient ainsi se déguster une à une. […] Dans le film, non. Les histoires défilent à la queu-leu-leu, se déboitent comme un pied-à-coulisse. Pas question d'arrêter le mouvement. […] On aurait sans doute dû diminuer le nombre des histoires. Le spectateur s'y serait moins perdu. Mais aurait-ce été encore le *Manuscrit trouvé à Saragosse* ? Eh non, bien sûr ![607]

Cette nécessité est d'ailleurs ironiquement discutée par Has lui-même, dans un article paru dans la revue *Film* en 1965 : *Rękopis* est un jeu sur le cinéma, un jeu sur l'infini et une construction narrative, en boucles ou itérative, pouvant aller jusqu'à l'absurde. A la question de savoir si cela n'est pas fatigant pour le spectateur, il répond : « bien sûr ! »[608]

Une critique s'avère intéressante dans sa manière de soulever certaines ambivalences du film, en soulignant les aspects originaux mais aussi ses limites : celle de Serge Daney. Selon lui, le film de Has est un échec : d'abord pour une question de distances, Wojciech Has « maintient de récit en récit un détachement élégant et ironique, ni trop près ni trop loin de son héros, de même que celui-ci subit ses mésaventures sans passion mais non sans curiosité »[609]. Serge Daney réfute également l'importance de faire un film sur l'éternel retour, car cela produit un film « gratuit sur la gratuité » qui se condamne à « quelques répétitions, puis aux points de suspension »[610].

Dès sa sortie dans les salles françaises en 1966, certains critiques formulent leur connaissance du fait que le film a été amputé d'une partie[611]. Les aventures des différentes versions du film, non sans celles qu'ont connues les différentes versions du roman de Jean Potocki, vont longtemps se poursuivre et faire l'objet de mystères. On apprendra dans les années 1990 qu'une autre version est appelée « version longue »

---

[606] M.D., « *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* », *Le Canard enchainé,* édition du 21.12. 1966.
[607] H.R., « *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* », *La Croix,* édition du 07.01. 1967.
[608] Wojciech Has, entretien, *Film* n°10, 1965, cité par Konrad Eberhardt, *Wojciech Has, op.cit.,* p. 15.
[609] Serge Daney, « La fin de l'éternité », *Cahiers du cinéma* n° 187, 1967, p.69.
[610] *Idem.*

[611] Robert Benayoun écrit dans *Positif* :« Aux distributeurs qui annoncent déjà leur intention de mutiler ce chef-d'œuvre d'un tiers, je crie : « Méfiez-vous ! L'auberge de la Venta Quemada n'a pas encore lancé son dernier sortilège, et vous dépêchera ses fantômes vengeurs… » Robert Benayoun, « Des zakouskis de résistance—les films non sélectionnés à Cannes », *Positif* n° 71, 1965, p.40.

« C'est malheureusement une version gravement amputée qui ns est proposée aujourd'hui et qui conduit à poser une fois de plus la question du droit moral qu'ont les distributeurs et exploitants de tronquer, voire de remanier les œuvres originales […] » Marcel Martin, « Monts et merveilles », *art.cit.*

circule un peu partout dans le monde, alors qu'il s'agit bien d'une version tronquée. Toujours selon Anne Guérin-Castell[612], laquelle a personnellement alerté le cinéaste, une enquête révèle alors qu'en 1984, le ministère polonais de la culture avait ordonné une deuxième version courte du film élaborée à partir du négatif original du film, dans une volonté de censure à la fois politique et religieuse.

En effet, Anne Guérin-Casrell montre que les cinq coupes effectuées concernent des séquences dans lesquelles l'on peut entrevoir une certaine forme d'allusion au contexte politique précédant la période de réalisation du film de Wojciech Has, par exemple la scène du Tribunal de l'Inquisition, qui figure pourtant à la ligne près dans le dialogue du roman de Potocki, dans laquelle l'Inquisiteur révèle au héros que d'ordinaire,

> […] nous laissons au coupable la liberté de s'accuser lui-même... Une telle confession, quoiqu'un peu forcé, a toutefois son bon côté, surtout... lorsque le fautif veut bien donner les noms de ses complices... [613].

Anne Guérin-Castell relève encore d'autres coupes qui s'expliqueront plutôt par une censure d'ordre religieux : par exemple une scène dans laquelle l'ermite balaie sa chapelle comme s'il la bénissait. Avec vingt ans d'écart, c'est donc tout un ensemble de références à la fois tournées vers le passé et le présent qui est censuré : les allusions politiques font écho aux méthodes judiciaires employées au plus fort de la période stalinienne, avec culte de l'autocritique et parodies de procès, quand la censure religieuse concerne davantage la situation contemporaine des années 1980, qui voit la montée du pouvoir de l'Église catholique.

Plus tard, on retrouve une « lavande » du film, c'est-à-dire un contretype peu contrasté du négatif. La restauration de ce matériel semble malheureusement trop coûteuse, mais l'investissement personnel de Jerry Garcia, le leader du groupe *Grateful Dead*, fait que le projet est lancé. Martin Scorsese décide de financer la restauration du film. Le film restauré est présenté en 1997 par Martin Scorsese et Francis Ford Coppola pour la première fois au New York Film Festival. La première thèse écrite sur Wojciech Has, celle d'Anne Guérin-Castell, est soutenue en 1998.

---

[612] http://www.anne-guerin-castell.fr/fr/wojciech-has/manuscrit1.shtml

[613] *Rękopis/Manuscrit trouvé à Saragosse*, DVD zone 2, Malavida, 23è minute environ. Nous utilisons les sous-titres de l'édition DVD, zone 2, Malavida. Pour ne pas alourdir l'appareil de notes, nous ne citerons les dialogues du film qu'en français en suivant les sous-titres, sauf si un mot ou une expression particuliers justifie qu'on en donne les termes en langue originale.

Le film ressort dans le circuit des salles arts et essais en France en 2004 puis en DVD en 2010. C'est ainsi que dans les années 2010 on trouve de nouvelles critiques de *Rękopis* dans la presse : il s'agit d'une « œuvre vertigineuse qui conjugue les circonvolutions d'un récit baroque à tiroirs avec un sens du bizarre et du poétique proche de Cocteau et Buñuel (auxquels on peut ajouter Borges et Welles) »[614].

I.1. 3. 1966- 1973 : des films « codés » dans leurs images (*Szyfry/Les Codes*, *Lalka/La Poupée, La Clepsydre/ Sanatorium pod Klepsydrą*)

Après la sortie de *Rękopis/Manuscrit trouvé à Saragosse,* Has enchaîne avec un projet qui revient à des thèmes proches de *L'Art d'être aimée,* la mémoire individuelle et les souvenirs d'avant-guerre. Le film *Les Codes (Szyfry),* adapté d'une nouvelle d'Andrzej Kijowski, appartient cependant à ce deuxième cycle dans la carrière de Wojciech Has, un film nourri de références picturales et littéraires, notamment un poème romantique de Juliusz Słowacki.[615] Le récit du film est entrecoupé de séquences oniriques et poétiques, qui en font un film « parmi les plus hypnotiques de la production de Has »[616].

Cette nouvelle pratique se répète dans son film suivant, *Lalka/La Poupée,* adapté du roman éponyme de 1870 de Bolesław Prus. Dans ces séquences, des mouvements d'appareil lents contrastent avec le reste du film, en taisant les dialogues et en soulevant les objets comme si les lois de la gravité cessaient momentanément. Ce qui surprendra la critique, étonnée de ces changements esthétiques et de cet intérêt pour les « amas de matière »[617].

---

[614] Vincent Ostria, « *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* », *L'Humanité,* édition du 1.08. 2012.

[615] Juliusz Słowacki (1809-1849) est l'un des « trois bardes » (*trzej wieszcze)* du romantisme polonais, avec Adam Mickiewicz (1798-1855) et Zygmunt Krasinski (1812-1859).

[616] Derek Elley « *Wojciech Has* », in *International Film Guide 1963-1975*, Londres, Peter Cowie/Tantivy Press, 1975, p.41; cité par Anne Guérin-Castell, *Les Codes*, en ligne: http://www.anne-guerin-castell.fr/fr/wojciech-has/codes1.shtml

[617] K.-T. Toeplitz, « *Kuchnia polska, Dziwne materii pomieszanie [Cuisine polonaise, Un étrange mélange de matières*]», *Kultura,* 1967, n° 2, p. 14, cité par Anne Guérin-Castell, *Les Codes*, en ligne: http://www.anne-guerin-castell.fr/fr/wojciech-has/codes1.shtml

Lalka se pose comme défi d'adapter un roman que tous les Polonais connaissent ; ce grand roman naturaliste dépeint la naissance du capitalisme moderne dans le Varsovie post-insurrectionnel de 1863. Alors même que le roman est réputé offrir une description plus que réaliste de la capitale dont elle réaliserait presque une carte touristique, un peu à la manière du Paris d'Émile Zola dans certains de ses romans, le film narre au contraire les amours désenchantées de l'homme d'affaires Wokulski et de la froide Isabelle dans une ville presque fantastique en raison de son débordement d'objets, et dont certains emplacements sont filmés à la manière de tableaux. Les scènes se déroulant dans les bas-fonds de la ville sont composées à la manière des peintures de Goya ; les objets s'amoncellent dans le magasin du négociant Wokoulski, mais ceux-ci peuvent aussi se répéter avec des variations ; dans le premier film en couleurs de Has, un code de tons chromatique signifie respectivement le monde aristocratique d'Isabelle et la saison automnale, ou bien l'hiver et les bas-fonds de la ville, l'univers bourgeois et marchand, etc. Konrad Eberhardt célèbre un film dont les cadres ressemblent à des compositions picturales hollandaises[618]. Pour certains critiques, Varsovie est devenue inauthentique, un pur objet esthétique[619]. Le film n'a aucun écho en France, probablement parce qu'il n'y a pas été diffusé, et sans doute également au vu des évènements de cette année 1968.

C'est ici que la figure du mannequin fait son apparition dans la filmographie de Has, et elle sera répétée dans le film suivant, *La Clepsydre*. Cette présence actualise le titre « poupée » qui, dans le roman, n'a pas vraiment de référent déterminé. Ce motif filmique est à la fois actualisation et réappropriation, puisqu'un motif visuel vient donner un signifiant à un titre énigmatique, renforcé par l'absence de déterminant en polonais devant le substantif « poupée ».

La sortie de *Lalka* est suivie d'une période assez trouble pour Has. Le film a été réalisé avec le groupe de production *Kamera,* lequel est dissous en 1968 à la suite de la campagne antisémite menée par le Parti. Les derniers Juifs de Pologne, dont nombre de techniciens et artistes de cinéma, et parmi eux, ceux du groupe *Kamera,* sont contraints

---

[618] Konrad Eberhardt, *Ekran* 1968, n°45. Nous traduisons.

[619] Stanisław Grzelecki, « *Lalka* W. J. Hasa/La Poupée de W. J. Has », *Życie Warszawy* n° 27, 1968, cité par Anne Guérin-Castell, http://www.anne-guerin-castell.fr/fr/wojciech-has/poupee4.shtml, page consultée le 20 novembre 2016.

de s'exiler[620]. Ce n'est que cinq ans après que Wojciech Has peut enfin s'attaquer au projet qu'il méditait depuis longtemps, celui d'adapter les nouvelles de l'écrivain Bruno Schulz, écrivain et artiste juif de Galicie mort en 1942 ayant laissé deux recueils de nouvelles, *Sklepy cynamonowe/Les Boutiques de Cannelle* et *Sanatorium pod klepsydrą/Le sanatorium au croque-mort.* Le tournage peut commencer lorsque Has s'affilie au groupe *Silesia*, dirigé par Kazimierz Kutz.

La Clepsydre (Sanatorium pod klepsydrą) divise les critiques. Certains, notamment Artur Sandauer (spécialiste de l'oeyvre de Bruno Schulz), rejettent le film qui ferait de Schulz, écrivain polonais assimilé (ne parlant et n'écrivant qu'en polonais) un écrivain hassidique, *La Clepsydre* aurait transformé le judaïsme « cosmique » de l'écrivain en folklore grotesque[621].

En revanche, le film est très bien accueilli en France, recevant nécessairement des échos puisque le film est en compétition à Cannes, puis à sa sortie en salles françaises en 1975. Des critiques saluent un film « fort luxueux […] résultat d'un travail gigantesque, tant au plan du décor, des costumes, qu'à celui de la caméra et de la direction d'acteurs »[622] ; une « œuvre importante dans le cinéma polonais »[623], « un choc émotionnel qui retient le spectateur jusqu'au bout »[624]. Par ce film, Has est un réalisateur qui « doit être pris en considération »[625]. Pour la première fois, un film de Has fait l'objet d'un article entier dans une revue française de cinéma : Jean-Paul Török dédie un article à une analyse de *La Clepsydre* intitulée « L'obscurité et la corruption » dans *Positif*[626].

En Pologne, le film est progressivement réhabilité au cours des années suivantes, faisant l'objet d'articles très élogieux de Marek Basiega, Konrad Eberhardt et Maria

---

[620] Notamment Jerzy Toeplitz, alors directeur de l'Ecole de Lodz, du réalisateur Aleksander Ford, de nombreux opérateurs ou encore la chef des actualités filmées polonaises, Helena Lemanska. A ce sujet, voir Tadeusz Lubelski, *Historia Kina polskiego, twórcy, filmy, konteksty [Histoire du cinéma polonis, réalisateurs, films, contextes], Chorzów,* Videograf II, 2009, p.297.

[621] Artur Sandauer, « Czy Norwid polował na niedzwiedzie ? [Norwid est-il allé chasser les ours ?] », *Dialog* n° 10, 1973, pp. 137-139.

[622] François Maurin, « Pour conclure, '*La Clepsydre', 'L'Autre image'* », compte-rendu du Festival de Cannes 1973, *L'Humanité,* édition du 25.05.1973.

[623] Robert Chazal, « *La Clepsydre*, Voyage dans le temps », *France Soir*, édition du 3.06. 1975.
[624] Jacques Siclier, « *La Clepsydre* de Wojczek (sic) Has », Le Monde, édition du 28.05.1975
[625] « Sur le temps », critique de *La Clepsydre*, Politique Hebdo, édition du 18.06.1975.
[626] Jean-Paul Török, « L'obscurité et la corruption (la clepsydre) », *Positif* n° 175, novembre 1975, pp. 59-62.

Malatyńska[627] et trouve finalement son public au cours des rétrospectives et diffusions ça et là. Depuis son édition DVD, le film fait l'objet d'une intense redécouverte au même titre que *Rękopis/Manuscrit trouvé à Saragoss*e. Le film a en effet été restauré numériquement, opération réalisée par Witold Sobocinski qui était le chef opérateur du film lors de son tournage. Saluée comme l'une des plus belles initiatives de ce genre, dévoilant des plans et des mouvements insoupçonnés, cette restauration a donné lieu à de nouvelles critiques[628] et publications sur le film[629]. Mais à l'époque, le film se heurte à une très forte hostilité de la part des autorités polonaises, qui interdisent à Has d'envoyer son film au Festival de Cannes.

Le réalisateur désobéit et envoie une copie de manière clandestine, le film est projeté devant une salle indifférente mais obtient tout de même le prix du jury. Neuf ans d'inactivité punitive récompenseront cette bravade.

I.1.4. 1982-1988 : une filmographie « sans intérêt » ? De *Nieciekawa historia/Une histoire banale* à *Niezwykła podróż Baltazara Kobera/ Les Tribulations de Balthasar Kober*

Si ce sont les films des années 1960 et 1970 qui retiennent le plus l'attention, les films précédant cette période sont toutefois davantage commentés que les derniers longs-métrages, ceux de la décennie 1980 : *Une histoire banale (Nieciekawa historia,* 1982)*, L'écrivain (Pismak,* 1983) *Journal intime d'un pécheur (Osobisty Pamiętnik Grzesznika,* 1985) et *Les tribulations de Balthasar Kober (Niezwykła podróż Baltazara Kobera,* 1988).

Si l'étude des films des années 1950 semblait pertinente du point de vue des genres et styles de l'époque ainsi que de celui du contexte politique de la dé-stalinisation et de la crise d'Octobre 1956, il conviendrait alors de s'interroger sur la manière dont les films de

---

[627] Marek Basiega, « Labirynt jako klucz do filmow *Rękopis znaleziony w Saragossie* i *Sanatorium pod Klepsydrą* Wojciecha Hasa », [Le labyrinthe comme clé des films le *Manuscrit trouvé à Saragosse* et *La Clepsydre* de Wojciech Has], *art.cit.*; Konrad Eberhardt, « Sny sprzed potopu [les rêves avant le déluge], *Kino* n°96, 1973, pp. 13-19 ; Maria Malatyńska, « Estetyczne rodowe polskiego, [traits esthétiques du cinema », *art.cit.*

[628] Voir par exemple Emile Rabaté, « Le cinéaste Wojciech Has casse le baroque », *Libération,* Edition numérique, article posté le 3 août 2012, en ligne : http://next.liberation.fr/culture/2012/08/03/le-cineaste-wojciech-has-casse-le-baroque_837605

[629] Notamment celle de Małgorzata Jakubowska, *Laboratorium czasu, Sanatorium pod Klepsydrą Wojciecha Hasa [Le laboratoire du temps, La Clepsydre de Wojciech Has*], Łódź, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, 2010.

la décennie 1980 traduisent le contexte mouvementé des accords de Gdańsk, de l'instauration de la loi martiale puis de la fin de la République Populaire de Pologne.

En réalité, peu de choses transparaissent de ce contexte dans les films de cette période, toujours marquée d'une grande fantaisie visuelle et thématique. Évoluant autour du motif du double, de la scission émotionnelle, du désenchantement du monde, cet ensemble de films se signale par la mise en scène de la folie et du désordre psychologique, ce qui n'est sans rappeler d'autres réalisateurs polonais de la même période. Certains choisissent de filmer l'ennui et la solitude (les films de Krzysztof Zanussi[630], ou de Krzysztof Kieślowski [631]), d'autres l'expression de la folie hallucinatoire (Andrzej Żuławski, *Le Diable*[632]). Dans tous les cas, y compris celui de Wojciech Has, cette expression idiosyncratique de la folie des êtres maintient un lien organique avec les allégories et symboles de la folie des sociétés, au travers du prisme de la répression. L'armée, la religion et l'université apparaissent dans ces trois films comme autant d'institutions et d'enfermement et d'aliénation du sujet.

Ainsi, *Une histoire banale (Nieciekawa historia)* se situe dans le Saint-Pétersbourg du XIXème siècle et conte le malaise existentiel d'un professeur d'université proche de la retraite (Gustaw Holoubek), dans tout le désarroi causé par l'impuissance à transmettre le savoir, soulignant un ennui profond causé par l'état de stase du monde universitaire. C'est aussi un film, plus généralement, sur la maturité et la proximité de la mort. Après neuf ans d'inactivité forcée, Wojciech Has confie dans une entrevue être assez sceptique sur la possibilité de faire des films en Pologne, par manque de financements et de soutiens dans la profession. Mais il mentionne aussi la concurrence de la télévision, qui selon lui, tue peu à peu le cinéma[633]. Son chef opérateur révèle que l'histoire de ce professeur vieillissant lui paraît être en osmose avec la manière dont Has aborde la fin de sa carrière : « L'ambiance très oppressante de la nouvelle de Tchekhov nous a unis pour quelques années. […] Pendant quelques années, j'ai bien senti que Has se retrouvait dans le héros de cette histoire, un professeur mourant. »[634]

---

[630] Surtout son film *Constans (La Constance)*, 1980, Prix du jury au festival de Cannes en 1980.
[631] *Przypadek/ Le Hasard* (1987), *Dekalog/Le décalogue* (1989), *Podwójne życie Weroniki/La Double vie de Véronique* (1991), *Trois couleurs* (1993).
[632] *Diabeł,* 1972.

[633] Lesław Bajer, « Dlaczego Pan milczy? », *art.cit.,* p. 6-8.
[634] Grzegorz Kędzierski, entretien par Olivier Rossignot, *art.cit.,* p.9.

Pour Tadeusz Sobolewski[635], *Une histoire banale* contient un grand nombre de points forts – sa psychologie, son jeu d'acteurs – mais ne compte pourtant pas parmi les grands films de Has. Ceci est dû, selon lui, à un changement dans les décors et la scénographie, ici marqués par un désir d'exactitude dans la recréation du Pétersbourg de Tchekhov, là où dans les autres films de Has, il y a toujours une grande fantaisie et une interchangeabilité : la pièce de *Chambre commune* aurait pu servir de décor à *Casablanca,* ceux de *Lalka* trouvaient une sorte d'autonomie par rapport à la diégèse, créant un deuxième film dans le film. Pour la première fois dans sa carrière, Wojciech Has n'a pas collaboré avec son scénographe habituel, Jerzy Skarżyński.

Le film suivant, *L'écrivain (Pismak),* raconte les tourments d'un journaliste (Wojciech Wysocki) emprisonné pendant la première guerre mondiale, en proie à un délire grandissant, ne sachant plus distinguer entre réalité et souvenirs, souvenirs et hallucinations. Pour Tadeusz Sobolewski, le film parvient parfaitement à recréer les coulisses du réel et la perception d'une durée intérieure vécue dans une situation d'enfermement.[636]

Journal intime d'un pécheur renoue avec la veine fantastique de *Rękopis/Manuscrit trouvé à Saragosse,* proposant une histoire de döppelganger et de pacte avec le diable, adaptée du roman de James Hogg, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner.* L'originalité du film tient en partie à son sous-texte religieux : si le roman écrit en 1824 par James Hogg (ami de Walter Scott et figure importante du roman gothique) est le pendant fantastique et dévoyé du calvinisme écossais dans sa version la plus extrême, à savoir le dogme antinomien[637], le film de Has établit à partir de ce contexte une référence plus large à un esprit chrétien fanatique, créateur de schizophrénie pour le protagoniste endoctriné et menant à une représentation allégorique de la jeunesse et du folklore.

Malgré la grande originalité du film, le choix d'une adaptation peu commune et une signature visuelle renouvelée —comme dans *Lalka,* le film emprunte beaucoup à des

---

[635] Tadeusz Sobolewski, « Rzeczyistosc nieudana [Une réalité manquée] », *art.cit.,* p. 11.
[636] Tadeusz Sobolewski, « Szczelina czasu [une fissure de temps] », *Kino* n°221, 1985, p.14.
[637] Les Antinomiens sont une secte qui suivent à l'extrême le principe calviniste de justification, de salvation par la grâce. Le monde est ainsi, divisé entre les élus et les réprouvés. Robert Wrighim, dans le roman de James Hogg, est ainsi élevé dans l'idée de prier pour les élus: « pray only for the elect, and, like David of old, doom all that were aliens from God to destruction. » James Hogg, *Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner. The collected Works of James Hogg*, edition établie par Douglas S. Mack, Edimburgh, Edimburgh University Press, 1995.

univers picturaux comme celui, ici, de Bruegel l'Ancien et des scènes de genre paysanne – le film ne fait pas l'objet de beaucoup de commentaires. Tadeusz Sobolewski[638] développe une longue critique sur l'aspect métaphysique et religieux du film. En France, on trouve une brève critique de Lorenzo Codelli dans le *Positif* de 1986[639] ainsi qu'un compte-rendu d'une conférence de presse, le film étant projeté pendant la Quinzaine des réalisateurs[640]. D'une manière générale, on ne comprend pas ce que Has a voulu faire avec cette histoire de fanatisme religieux[641].

Le dernier long-métrage de Wojciech Has, *Niezwykła podróż Baltazara Kobera/Les tribulations de Balthasar Kober*, reste la première et seule co-production internationale (franco-polonaise) de sa filmographie. Le film, qui met Emmanuelle Riva et Michael Lonsdale au casting, est le fruit d'une collaboration amicale entre l'écrivain français Frédérick Tristan, l'auteur du roman *Les tribulations de Balthasar Kober*, et Wojciech Has. *Les tribulations* retracent l'itinéraire initiatique d'un jeune orphelin bègue, en quête d'un maitre alchimiste à travers l'Allemagne de la fin du XVIe siècle, ravagée par la peste et les guerres de religion, dans une tonalité cryptique, mystique. Le film est unanimement reconnu par tous les critiques comme « moins abouti »[642] que ses autres films, souffrant de la comparaison avec les films précédents de Has : malgré le jeu d'acteurs de Michael Lonsdale et de Rafał Wicezynski et certaines recettes déjà employées dans ses autres films, « un charme ne se produit pas »[643], le film « reste à la surface des choses et des rêves sans en percer les ténèbres »[644].

---

[638] Tadeusz Sobolewski, « Szloch egotysty » [le sanglot d'un égotiste], critique du film *Journal intime d'un pécheur,* in *Kino,* n° 230, 1986.

[639] Lorenzo Codelli, « Mémoires d'un pécheur », *Positif* n° 305-306, 1986, p.36.

[640] G.G., « La solitude du créateur », *Le Figaro,* édition du 19.05.1986.

[641] Grzegorz Kędzierski rappelle cependant que certains ont vu dans le jeune Robert du film une ressemblance avec l'un des assassins du père Popiełuszko, célèbre aumônier de Solidarnosc et opposant au régime communiste, tué en 1984 par trois membres de la *Służba Bezpieczeństwa* (« Sécurité intérieure »). Voir l'interview de Grzegorz Kędzierski, *art.cit.,* p.14.

[642] Jean-Luc Douin, « Deux œuvres rares et labyrinthiques de Wojciech Has », *Le Monde*, édition du 29.07.2005, sélection DVD, en ligne : http://www.lemonde.fr/cinema/article/2005/07/29/deux-oeuvres-rares-et-labyrinthiques-de-wojciech-has_676283_3476.html

[643] Michel Braudeau, « Initié, mais pas trop », *Le Monde*, édition du 3.02.1989.

[644] Claude Baignères, « Où sont vos ailes, mon ange ? » *Le Figaro*, édition du 2.02.1989.

I. 2. Pratiques et motifs récurrents dans les films de Wojciech Has

Si l'œuvre du cinéaste se divise en deux cycles, celui des films aux sujets contemporains et celui de la fantaisie, les propos de Konrad Eberhardt (« il n'a jamais fait autre chose que de créer un seul et unique film »[645]) rappellent qu'à bien des égards, cette scission n'empêche pas une circulation générale de certains traits esthétiques, de thèmes privilégiés et de figures récurrentes.

Nous regroupons leurs aperçus en trois ensembles. Tout d'abord, nous rassemblons quelques caractéristiques communes des films de Has sur le plan de la représentation des personnages, qui apparaissent fréquemment sur un mode du retrait, de la nostalgie ou de la défaite. Puis nous abordons quelques traits stylistiques, en parlant de l'importance de la scénographie, des compositions picturales des cadres et de l'insistance portée sur les objets et les accessoires. Nous rentrons finalement dans le vif du sujet de la pratique d'adaptation de Wojciech Has, en présentant quelques points distinctifs de sa manière de transposer les textes à l'écran.

I.2. 1. Personnages de l'errance, parcours initiatiques

Relativement perméables, du moins en surface, aux évènements politiques de leurs temps, les films de Has partagent généralement une visée initiatique quant aux parcours des personnages qu'ils mettent en scène. À l'exception de *L'Art d'être aimée*, tous les films de Has privilégient les protagonistes masculins, et témoignent d'une préoccupation sur la jeunesse et la transition. Alphonse Van Worden (*Manuscrit)* quitte sa famille pour la Sierra Morena, Joseph de *La Clepsydre* vient rendre visite à son père malade, la plupart des personnages du deuxième cycle semblent suspendus entre la jeunesse et la maturité. Si Wokoulski dans *Lalka* apparaît plus âgé, et relativement établi dans la société, le film constitue principalement en un récit de sa quête ratée vers le mariage, lequel signifie la promotion sociale, puisque celui-ci lui permet d'accéder à l'univers de l'aristocratie.

Les personnages de la première période sont tous issus de l'intelligentsia pauvre et bohême. Ewa Mazierska relie l'individualisme de la première période à la crise d'octobre 1956, à la fin du stalinisme de Bierut et au début de l'ère Gomułka, qui voit se développer une profusion de films dont les personnages narcissiques et apathiques

[645] Konrad Eberhardt, « Sny sprzed potopu [Les rêves avant le déluge] », *art.cit.,* p.16.

semblent promouvoir un culte du Moi et un refus du progrès tout autant qu'un élan moderniste à retardement. Iwona Kurz parle ainsi de « personnages d'octobre », qualificatif qu'elle attribue aux personnages des premiers films de Has[646].

Les personnages de Has pourraient être décrits comme étant un peu à côté d'eux-mêmes : ils vivent dans l'ennui et le désœuvrement, ils sont généralement célibataires et toujours sous l'influence de leurs parents. Les garçons de *Chambre commune* cultivent une certaine oisiveté et une distance avec le monde. Le protagoniste du *Nœud Coulant*, alcoolique dépressif qui finira par se suicider, est sans doute le plus sombre de tous. Les personnages de *Rękopis, La Clepsydre, Lalka* et *Osobisty pamiętnik/Journal intime d'un pécheur* sont peut-être plus naïfs que dans cette première période, mais possèdent cette même permanence dans l'inadéquation avec le monde : aussi bien Alphonse Van Worden (*Rękopis*) que Robert (*Osobisty pamiętnik*) ou Jozef (*La Clepsydre*) ne sont pas des personnages qui comprennent, interprètent et agissent correctement en fonction des événements.

Soit parce qu'ils sont personnages de la passivité de l'écoute (Van Worden est spectateur des récits que les autres personnages lui font), soit parce qu'ils sont victimes d'une machination qui dissout leur faculté de juger et d'agir (Robert est victime d'un pacte diabolique, Joseph est absorbé par la construction labyrinthique temporelle du sanatorium), ils sont portés par leur environnement, subissent plutôt qu'agissent. Comme les personnages des romans du XVIIIème siècle, ils sont au milieu des affaires, ne les surplombent pas.

Une certaine sentimentalité est à l'œuvre chez le réalisateur, sur des trames qui laissent pressentir la tragédie. Celle-ci est toujours abolie à un moment donné et laisse place à des drames intimes, dans lesquels les conflits sont rarement violents et aboutissent plutôt sur le retrait et l'isolement du protagoniste. Pour Tadeusz Sobolewski, les films de Has manquent toujours de fins décisives, tranchées[647]. Le critique note ainsi une sorte

---

[646] Iwona Kurz, *Twarze w tłumie: Wizerunki bohaterow wyobraz´ni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955–1969 [Visages dans la foule : représentations iconiques des personnages dans la culture polonaise dans les années 1955-1969],* Izabelin, Świat Literacki.
Voir aussi « Dziwki, anioły i rycerze a moment nowoczesny w polskim kinie po 1956 roku [Putains, anges et chevaliers et le « moment moderniste » dans le cinema post-octobre 1956] » in Mariusz Zawodniak et Piotr Zwierzchowski (dir.), *Październik 1956 w literaturze i filmie [Octobre 1956 dans la littérature et le cinéma polonais]*, Bydgoszcz : Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, pp. 220–32.
[647] Tadeusw Sobolewski, « Szloch egotysty [Le sanglot d'un égoiste] », *art.cit.* Nous traduisons.

d'empathie morale pour le film avec son personnage, qui se signale dans cette absence de netteté dans les dénouements et ces refus de trancher. Les films de Has s'achèvent volontiers par des scènes hautement allégoriques : Van Worden (*Rękopis*) se dédoublant, Jozef (*La Clepsydre)* transformé en passeur du Styx dans une scène d'élégie funèbre, Robert jetant son journal aux flammes (*Osobisty pamiętnik*).

L'érotisme est disséminé à travers des femmes très sexualisées, non pas dans la nudité – le cinéma polonais est marqué par une très grande pudeur, voire pudibonderie[648] – mais dans leur sophistication, la profusion de parures et des vêtements. Les femmes sont des figures toujours secondaires (sauf dans *L'Art d'être aimée*), cependant leurs forts tempéraments – rieuses, amples de formes et de mouvements, parfois un brin sadiques – empêchent de trop vite reléguer les femmes au seul titre d'objet.

Si elles appartiennent tantôt à la catégorie des femmes convoitées — elles sont inaccessibles et volontiers manipulatrices comme Isabelle (*Lalka*), Bianca (*La Clepsydre*) ou Rebecca (*Rękopis*) — tantôt à celle des délurées (les cousines mauresques Emina et Zibédée dans *Rękopis* ; la bonne, Adela, dans *La Clepsydre)*, un certain goût du luxe et de la débauche suggérée renverse parfois le jeu du désir, et fait des femmes des sujets qui convoitent et manipulent le protagoniste masculin. Les costumes très élaborés des femmes s'inscrivent dans un réseau de mise en scène très important, celui d'une profusion d'objets, d'un goût du détail et d'une promotion de l'artifice, du trompe-l'œil.

I. 2. 2. Mise en scène et esthétique du débordement

C'est la notion polonaise de *rupierciarnia,* accumulation aléatoire d'objets ou « bric-à-brac » qui qualifie le mieux l'un des traits les plus significatifs de l'œuvre de Has esthétiquement. Réalisateur qui a longtemps hésité entre les carrières de peintre et de cinéaste, il s'entoure pour la scénographie et les costumes des époux Jerzy et Lidia Skarżyński, une collaboration qui constitue l'un des points d'appui majeurs de son esthétique : les décors sont souvent chargés d'objets hétéroclites que les personnages saisissent, regardent, ou que le spectateur aperçoit de façon simplement furtive.

---

[648] La censure, d'ailleurs, concerne la plupart du temps la représentation de la nudité et la sexualité. L'ouvrage le plus complet sur la question de la censure cinématographique en Pologne est celui d'Anna Misiak, *Kinematograf kontrolowany [Cinématographe contrôlé],* Cracovie, Universitas, 2006.
Un article en français est paru récemment dans la revue d'histoire du cinéma *1895* : Ania Szczepanska, « La guillotine et le pressoir, les débats des commissions de censure en Pologne populaire », *1895* n°69, Printemps 2011, pp.71-95.

Dès les premiers films, les intérieurs sont toujours surchargés de livres, tableaux ou bibelots, les cafés ou restaurants sont toujours filmés dans la profondeur pour accentuer la perspective, laquelle ne fait elle-même que souligner la saturation du cadre. L'œil du spectateur est ainsi toujours guidé par la caméra qui opère des fondus sur les décors, puis les rend de nouveau nets, ou bien joue sur les possibilités qu'offre le noir et blanc, en contrastant davantage les personnages ou bien les décors. L'assemblage permet donc une fusion des éléments, le mouvement rapide des séquences ne permettant pas au spectateur de discerner une à une les nombreuses figures qui s'offrent à lui, et produit ainsi un réseau d'éléments latents, à l'image de certaines réalisations filmiques surréalistes. Selon l'analyse de James Clifford, le surréalisme est une esthétique qui donne de la valeur au fragment, à la curieuse accumulation, aux juxtapositions inattendues et travaille à provoquer des manifestations des réalités extraordinaires tirées des domaines érotique, exotique, et de l'inconscient[649].

Une triple évolution apparaît avec le film *Rękopis,* signe d'une accélération dans le parcours du réalisateur dans son traitement des objets. Ces trois innovations concernent aussi bien le rapport de l'objet à l'espace profilmique et au temps, que celui de l'objet au sujet dans le film.

Premièrement, les objets et les choses envahissent désormais les extérieurs : la Sierra Morena de *Rękopis* est saturée de cadavres d'animaux, de fourches et de paille, alors que les séquences d'intérieur (la Venta Quemada, le château du cabaliste…) sont envahis de nourriture, d'instruments de musique, d'objets insolites, d'animaux empaillés. Cette saturation se répète et s'amplifie avec *Lalka,* qui filme des dîners à la campagne où les tables sont recouvertes de vaisselle, de porcelaine et autres ustensiles, et des bas-fonds urbains chargés de signes de délabrement. A tel point que cette esthétique tend à abolir les différences entre séquences d'intérieur et d'extérieur, de toute manière mises à mal par la multiplication, dès *Rękopis,* de ces lieux à moitié fermés, à moitié ouverts : la grotte de la Venta Quemada est un lieu baroque, celui de l'indécidabilité volontaire entre espace naturel et habitat aménagé, sculpté dans la pierre et en même temps meublé et décoré de manière très raffinée.

---

[649] James Clifford, « On ethnographic surrealism », *Comparative Studies in Society and History* n°23, 1981, pp. 539–64.

Ceci culmine avec *La Clepsydre* où le sanatorium du docteur Gotard est envahi de végétations, quand l'extérieur est surchargé d'objets hétéroclites, et que la caméra passe de l'un à l'autre sans raccord. Cette abondance des objets est liée chez Has, à partir de *Rękopis*, à une esthétique très singulière de la ruine, des objets-déchets, signes d'une mort accomplie que beaucoup de commentateurs ont déjà remarquée :

> The burden of the past and, by the same token, the difficulty of living authentically, is conveyed by the *mise en scène*, marked by crowding of the objects connoting the past: souvenirs, dry leaves and flowers, things that were useful once but that no longer function properly, becoming junk, an aspect that attracts the attention of practically all authors writing about Has (e.g. Eberhardt 1967; Słodowski 1994; Grodz´ 2009)[650].

Richard Bégin souligne, dans un article qui compare l'esthétique de la ruine chez Bruno Schulz avec le traitement qu'en propose le film *La Clepsydre,* la décadence des choses allant de pair avec un temps itératif et composé en boucles. « L'eschatologie de la ruine » se fait sur le mode du débordement chez Has, là où chez Bruno Schulz et chez la plupart des écrivains, elle se réalise plutôt sous le signe de l'aporie ou du vide[651].

Enfin, la figuration des objets est marquée dans la filmographie de Has par le signe d'une *interposition* entre la chose convoitée et le double sujet filmique, celui du personnage et du spectateur. C'est surtout l'esthétique du plan-séquence qui bloque l'accès du sujet aux choses ; le spectateur peine à distinguer l'environnement du cadre par les objets accumulés, filmés en travelling ou panoramique. A noter qu'une autre figure formelle est récurrente chez Has pour signifier la difficulté de l'accès aux choses du monde pour le sujet ; celle du personnage regardant longuement par la fenêtre. Ces trois caractéristiques donnent lieu à une véritable promotion des objets doublée d'un traitement spatial et formel qui les charge d'une complexité inédite.

Les films de Has sont aussi les lieux d'une inscription picturale très présente, qui fait l'objet d'une monographie d'Iwona Grodź [652]. Si, selon son chef opérateur Grzegorz Kędzierski, Wojciech Has ne citait jamais un tableau en particulier, il donnait clairement des consignes pour réaliser une atmosphère particulière : pour *Osobisty pamiętnik,* il lui a suggéré les tableaux romantiques de Caspar David Friedrich. Mais on peut, dans de nombreux plans de ce film, déceler des ressemblances avec les toiles de Brughel

---

[650] Ewa Mazierska, « Existentialism and realist socialism in the early films of Wojciech Has », *art.cit.,* p.15.

[651] Richard Bégin, « "[…] d'un temps qui a déjà servi" : l'imaginaire des ruines de Bruno Schulz à Wojciech Has», Protée, vol. 35, n° 2, 2007, pp. 27-36.

[652] Iwona Grodź, *Zaszyfrowane w obrazie*, *op.cit.*

l'Ancien, avec la peinture de genre paysanne, ou encore certains éléments symboliques venus de l'univers de Jérôme Bosch. Le livre d'Iwona Grodź reproduit de nombreux dessins effectués par Jerzy Skarżyński pour les scripts des films, qu'elle compare avec des courants graphiques et picturaux variés. *La Clepsydre* offre ainsi des similitudes[653] avec des vitraux, toiles ou dessins de Marc Chagall (*Le Juif rouge*, 1915 ; *L'horloge à l'aile bleue,* 1949), de décors de l'expressionniste Alfred Kubin, d'œuvres cubistes (*Le Papillon* de Francis Picabia, 1935) surréalistes (en particulier Max Ernst) et aussi des œuvres graphiques de Bruno Schulz lui-même, qui a pratiqué l'auto-illustration de ses écrits. Faire l'enquête picturale des films de Wojciech Has revient à effectuer un parcours très ambitieux, autonome par l'ampleur des œuvres et des inspirations qu'il livre à l'exploration, consistant à découvrir un palimpseste visuel extrêmement riche, fait de très nombreuses couches.

I.2. 3. Des films comme explorations littéraires

A l'intérieur du cycle de films qui adaptent des auteurs polonais contemporains de Has, on peut diviser ces films suivant le statut de l'écrivain, son processus d'implication dans le processus d'écriture du film, et s'il s'agit d'un scénario qui suit ou précède un texte littéraire publié.

Dans le premier cas, l'écrivain a collaboré avec Wojciech Has dans l'écriture du scénario à partir d'une œuvre littéraire existante. *Pętla/Le nœud coulant* est adapté du premier tome d'un recueil de nouvelles de Marek Hłasko (1934-1969)[654], l'une des plus grandes figures de la littérature d'après-guerre, représentant de la jeunesse et incarnation d'une *beat generation* polonaise, décédé très jeune. Son œuvre est, comme celle de Jack Kerouac, mélange de souvenirs, fictions et récits de sa vie d'aventures (il a occupé une multitude de métiers divers) et de voyages (aux Etats-Unis, en Europe, en Israël). *Les Adieux*[655] est adapté d'un roman éponyme de Stanisław Dygat (1914-1978)[656], roman non

---

[653] *Ibid.,* pp. 331-410.

[654] Marek Hłasko, *Pierwszy krok w chmurach ; Następny do raju*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1999. Traduction française (épuisée): *L'Impossible Dimanche (Le Huitième Jour de la Semaine)/Le Premier Pas dans les Nuages*, Agnès Wisniewski (trad.), Paris, Éditions Cynara, 1988.

[655] Stanisław Dygat, *Pożegnania*, Varsovie, Książka i Wiedza, 1979.

traduit, qualifié de très mélancolique et fréquemmennt mentionné comme l'un des meilleurs romans polonais de la période d'après-guerre. L'écrivain Władysław Terlecki écrit le roman *Pismak*[657] en 1984, et le transforme aussitôt en scénario pour le film de Has de 1985 du même nom. Le film *Szyfry/Les codes* est écrit par l'auteur Andrzej Kijowski, à partir de sa propre nouvelle de ce dernier[658].

Dans le deuxième cas de figure, l'écrivain n'a pas de relation avec le cinéaste, Wojciech Has est seul dans l'écriture du scénario. C'est le cas de *Chambre commune,* adapté d'une autobiographie romancée, non traduite, de l'écrivain Zbigniew Uniłowski (1909-1937)[659] dont certains thèmes ont inspiré *Qu'ils crèvent les artistes* de Tadeusz Kantor[660].

Fait plus rare, le scénario peut précéder l'œuvre littéraire. C'est ainsi que l'écrivain et scénariste Kazimierz Brandys (1916-2000) signe le scénario du film *L'Art d'être aimée* en 1962, qu'il publie sous forme de récit en 1970.

Enfin, le dernier cas de figure est celui des films qui échappent à l'adaptation : *Złoto / L'or de mes rêves*, qui n'est pas l'adaptation d'une œuvre littéraire et dont le scénario est écrit par Bohdan Czeszko (scénariste phare des années 1950 et 1950, proche du pouvoir communiste). Le film *Rozstanie/ Adieu jeunesse* est réalisé à partir d'un scénario d'une romancière et poète, Jadwiga Żylińska.

Un deuxième ensemble d'adaptations est composé des films *Rękopis, Lalka, La Clepsydre, Nieciekawa historia/Une histoire banale, Osobisty pamiętnik/Journal intime d'un pécheur* et *Balthasar Kober*, soit parce qu'ils adaptent des auteurs étrangers (russe, écossais, français) et/ou parce qu'il s'agit d'œuvres non contemporaines, des XVIIIème ou XIXème siècles (Jean Potocki, James Hogg, Bolesław Prus, Anton Tchekhov).

---

[656] Stanisław Dygat a laissé une œuvre de six romans à tonalité autobiographique. Son œuvre la plus connue est son premier roman Jezioro Bodeńskie, qu'il écrit pendant la guerre. D'origine française, il est interné pendant toute la durée de la deuxième guerre mondiale à Constance.

[657] Władysław Terlecki*, Pismak*, Varsovie, Czytelnik, 1987. Non traduit.

[658] Andrzej Kijowski, « Szyfry », in *Pseudonimy,* Warszawa, Czytelnik, 1964, pp. 215-335. Non traduit.

[659] Zbigniew Uniłowski, *Wspólny pokój i inne utwory*, Wrocław 1976.

[660] *Niech zdechną artyści,* pièce créée en 1985.

Rękopis marque un tournant dans la filmographie de Has, y compris au niveau de ce parcours d'adaptations. Le réalisateur est, selon une étude de Maria Malatyńska parue dans *Kino*, « un créateur contaminé par la littérature »[661], au sens d'une contagion nouvelle, comme celle d'un nouveau virus inconnu jusqu'alors. Lors de la sortie du *Rękopis,* les outils d'ordinaire employés par la critique pour évaluer l'adaptation que réalise Wojciech Has du roman de Jean Potocki seraient rendus non pas caducs, mais partiels et insuffisants. Le film aurait réussi à transposer un *antiroman ;* cette notion, appliquée à l'œuvre de Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1767), désigne ces œuvres qui défient les conventions de la narration, par exemple en différant sans cesse le récit principal. Comme le suggère Milan Kundera, l'antiroman naît avec Cervantès et se développe avec Sterne ou encore Diderot dans *Jacques le fataliste,* mais en réalité c'est l'antiroman qui donne naissance au roman[662].

Le *Manuscrit trouvé à Saragosse*, avec sa construction à tiroirs, ses jeux d'enchâssement *ad infinitum* et le système de narration sans cesse différée constitue un défi pour l'adaptation, réalisée dans une forme elle-même devenue « antifilmique »[663]. *La Clepsydre* et *Osobisty pamiętnik* réalisent à leur tour des dispositifs narratifs complexes : soit parce que, dans le premier cas, le film reconstitue un parcours à travers des nouvelles autonomes, soit parce que, dans le deuxième cas, il s'agit d'adapter un roman qui repose sur une alternance de points de vue contradictoires. Une structure en cercles qui se transforme en « boucles » ou en « labyrinthe » dans *La Clepsydre,* selon Marek Basiega dans la même revue. Ces formes métaphorisent un ensemble de pratiques qui déterminent la filmographie de Has dans son ensemble ; dans sa pratique d'adaptation — dans un retour obsessionnel aux mêmes motifs par le biais des textes choisis— et en général, dans le parcours filmographique qui se donne à lire, « l'œuvre du cinéaste n'[étant] pas soumise à une évolution, mais rev[enant] sans cesse au même point de départ » selon Tadeusz Sobolewski[664]. De ces monographies et articles polonaises très élogieux, faits d'hommages répétés par la revue *Kino* — hommages minoritaires — écrits

---

[661] Maria Malatyńska, « Estetyczne rodowe polskiego [traits esthétiques du cinéma polonais] », *art.cit.,* p. 145.

[662] Voire Milan Kundera, *Les testaments trahis,* Paris, NRF Gallimard, 1993, et *Le Rideau, essai en sept parties,* Paris NRF Gallimard, 2005.

[663] Maria Malatyńska, « Estetyczne rodowe polskiego,[traits esthétiques du cinéma polonais] », *art.cit.,* p.145.
[664] Tadeusz Sobolewski, « Szloch egotysty », *art.cit.* Nous traduisons.

dans un style souvent poétique, nous n'apprendrons pas de manière consistante ce qui qualifie rigoureusement ces recours aux figures du labyrinthe et des boucles narratives[665], la comparaison de Has à E.T.A Hoffmann[666] ou encore lisant *La Clepsydre* comme une vision post-cataclysmique de l'œuvre de Bruno Schulz[667].

II. Le double : première inscription figurale des modalités de l'adaptation

A ces lectures, il semble incontestable que la spécificité de la pratique d'adaptation de Has prend réellement son essor à partir de ses deux longs-métrages *Rękopis/Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), tiré du roman éponyme de Jean Potocki, et de *La Clepsydre* (1973), qui a pour originalité première d'adapter l'ensemble des récits de Bruno Schulz.

C'est sur ces deux exemples que nous prenons appui pour spécifier les modalités distinctives de l'adaptation dans ce corpus.

II. 1. « L'écriture du treizième mois » : *La Clepsydre* et les récits de Bruno Schulz

Réalisé en 1973, le film *La Clepsydre* de Has mentionne dans son générique « être inspiré des récits de Bruno Schulz ». Le titre original est *Sanatorium pod klepsydrą*, reprenant le titre d'une nouvelle de Schulz, qui a elle-même donné son titre à son deuxième recueil de nouvelles[668]. Bruno Schulz (1892-1942) est né à Drohobycz, en Galicie, dans une famille juive polonaise *assimilée*[669], ville dans laquelle il a enseigné les arts plastiques et publié deux œuvres principales, et où il a demeuré jusqu'à son assassinat par un S.S. en 1942.

---

[665] Marek Basięga, *art.cit.*

[666] Maria Malatyńska, *art.cit.*

[667] Konrad Eberhardt, « Sny sprzed potopu [les rêves avant le déluge], *art.cit.,* pp. 13-19.

[668] Bruno Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą,* Warszawa, Towarzystwo Wydawnicze Rój, 1937 ; *Le Sanatorium au croque-mort,* Thérèse Douchy, Allan Kosko, Georges Sidre et Suzanne Arlet (trad.), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2010.

[669] C'est-à-dire que la langue parlée à la maison est le polonais et que le mode de vie est séculaire. La ville de Drohobycz est à l'époque composé d'un tiers de Polonais, d'un tiers d'Ukrainiens et d'un tiers de Juifs. Il semblerait, selon les biographies de Jerzy Ficowski et d'Artur Sandauer, et selon la correspondance de Bruno Schulz, que la vie sociale de sa famille, et en général à Drohobycz, était caractérisée par une relative mixité. En tous les cas, la vie littéraire de Schulz se fait dans les cercles polonais, et il demeure assez coupé du milieu intellectuel juif, sauf pour quelques expositions de ses clichés-verres.

L'univers de Schulz emprunte à Kafka, à Stefan Grabinski ou à Alfred Kubin, par des recours à l'expressionisme et à la psychanalyse, son œuvre révélant une obsession de la figure paternelle, certains thèmes masochistes et une fascination pour la pacotille. Dessinateur et artiste spécialiste de la technique du cliché-verre, il illustre lui-même ses œuvres.

Le titre original établit le lien entre cette nouvelle, traduite en français sous le titre « Le Sanatorium au croque-mort » et le film. Les premières minutes du film confirment cette intertextualité : même protagoniste, Joseph, même intrigue, celui-ci arrive en train dans un sanatorium pour rendre visite à son père. Dans la nouvelle comme dans le film, Joseph se rend vite compte que ce sanatorium, dirigé par le mystérieux Docteur Gotard, possède une caractéristique surnaturelle : ses lois temporelles sont manipulées. Si le père de Joseph est déjà mort dans la vraie vie, dans le sanatorium le passé peut se réactiver à l'infini. Les explications avancées par le savant sont fournies de la même façon dans la nouvelle… :

> Le système est simple. Il consiste en ceci que nous avons reculé le temps. Nous le retardons d'un certain intervalle de durée qu'il est impossible de déterminer. Cela se ramène à une simple question de relativité. La mort qui a atteint votre père là-bas n'est pas encore arrivée ici[670].

…ainsi que dans le film :

> Tout le « truc » repose sur le fait que nous avons reculé le temps, d'un certain intervalle qu'il est difficile de déterminer. Tout est question de relativité. Ici la mort de votre père qui l'a frappé dans votre patrie n'est pas arrivée jusqu'ici. […] Ici, nous réactivons le passé avec toutes ses possibilités, y compris celle de la guérison[671].

La nouvelle de Bruno Schulz, d'une trentaine de pages, se retrouve donc, parfois presque à la ligne près dans ses dialogues, adaptée par le réalisateur. Différents épisodes de la

---

[670] « *Cały trick polega na tym – dodał, gotów mechanizm jego demonstrować na palcach, już ku temu przygotowanych – że cofnęliśmy czas. Spóźniamy się tu z czasem o pewien interwał, którego wielkości niepodobna określić. Rzecz sprowadza się do prostego relatywizmu. Tu po prostu jeszcze śmierć ojca nie doszła do skutku, ta śmierć, która go w pańskiej ojczyźnie już dosięgła.* » Bruno Schulz, « Sanatorium pod Klepsydrą » in *Sanatorium pod Klepsydrą*, Varsovie, Towarzystwo Wydawnicze Rój, 1937, repris dans *Proza*, Cracovie, Wydawnictwo Literackie, 1964, p.316. C'est cette édition que nous donnerons pour les citations en langue originale pour tous les textes de Schulz, données en bas de page.

Traduction française : « Le Sanatorium au croque-mort », in *Le Sanatorium au croque-mort*, trad. Thérèse Douchy, *Le Sanatorium au croque-mort*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2010, p.167. C'est cette édition que nous donnerons pour les citations en français, données dans le corps du texte, et que nous noterons de la manière suivante : (SCM, 167).

[671] Wojciech Has, *La Clepsydre,* 1973, 13 minutes environ. Nous utilisons les sous-titres de l'édition DVD, zone 2, Malavida. Pour ne pas alourdir l'appareil de notes, nous ne citerons les dialogues qu'en français en suivant les sous-titres, sauf si un mot ou une expression particuliers justifie qu'on en donne les termes en langue originale.

nouvelle donnés par ce temps du sanatorium itératif interviennent également dans le film : le père est ainsi vu deux fois au même moment par le protagoniste, à cause de cette répétition du temps. Les deux dénouements sont identiques : Joseph, aussi bien dans *La Clepsydre* que chez Bruno Schulz, finit par se métamorphoser en contrôleur, celui du train qui l'a amené au sanatorium.

Mais entre le début et la fin du film, bien d'autres épisodes, qui ne se trouvent pas dans la nouvelle « Le Sanatorium au croque-mort », surviennent. Assez rapidement, nous pouvons remarquer que des scènes appartiennent en réalité à d'autres nouvelles : « Le printemps », « Le Livre », ou « L'époque de génie ». En réalité, c'est quasiment toute l'œuvre littéraire de Schulz qui est adaptée.

Le film effectue ainsi un « parcours non linéaire à travers les nouvelles de Schulz »[672] à caractère de « fine émulsion »[673]. L'univers schulzien est devenu dans le film un microcosme à la fois total et ouvert. Total, car toutes ces nouvelles ne sont pas juxtaposées mais bien *assemblées* selon une ligne narratrice cohérente, mais dont l'ouverture est permise par une circulation libre à l'intérieur des différentes petites histoires.

Or, cette circulation est permise par un motif, une scène qui intervient au début du film. Cette séquence, selon nous, pourrait être appelée une *proposition d'adaptation*. Dans cette scène située au début du film, juste après l'arrivée de Joseph au sanatorium et les explications données par le docteur Gotard, le protagoniste se lève, quitte son père dans la chambre et se rend dans une pièce attenante. Un premier coup d'œil par la fenêtre révèle le cimetière enneigé par lequel Joseph est arrivé quelques minutes auparavant (Figures 7 et 8)

Mais un deuxième regard révèle alors autre chose, qui va déclencher toute une ligne interprétative de première importance pour le spectateur : Joseph, par un classique champ-contrechamp, voit son double ou *döppelganger* (Figures 9 et 10).

En réalité, l'on sait rapidement qu'il s'agit d'un *déjà-vu* pour le spectateur, d'un *déjà-vécu* pour Joseph : la présence de la valise que porte Joseph ainsi que sa manière de

---

[672] Anne Guérin-Castell, *La place de Manuscrit trouvé à Saragosse dans l'œuvre cinématographique de Wojciech Jerzy Has*, *op.cit.,* p.436.

[673] *Idem.*

serpenter entre les tombes nous ramène à peine quelques minutes en arrière. Il s'agit de la *duplication* de la scène d'arrivée, à ceci près que cette scène ici n'aura pas le même dénouement que la première fois, ce qui fait dire à Marek Basiega qu'il s'agit de la découverte d'une de ces « entrées illégales »[674] du Sanatorium.

Les explications à cette vision du double sont bien sûr celles du dispositif technique de réactivation du temps que le Docteur Gotard vient d'expliquer à Joseph. Le temps manipulé du sanatorium créerait ce genre d'événements et d'expériences autoscopiques, comme certains films de science-fiction qui reposent sur le voyage dans le temps en produisent. Il s'agit d'ailleurs d'un des problèmes théoriques les plus fréquents des fictions du voyage dans le passé : revivre son passé, est-ce le voir comme spectateur, de l'extérieur, ce qui produit alors physiquement des doubles ou *döppelganger*[675]? Est-ce littéralement re-vivre, se trouver corporellement dans son soi antérieur, c'est-à-dire faire l'expérience d'une métempsychose temporelle[676]? Dans l'un ou l'autre de ces cas, la question de la situation corporelle de la conscience se trouve d'ailleurs à régler ; si je suis revenu(e) dans mon corps d'hier, ai-je également la conscience de mon moi antérieur ou bien ai-je gardé celle de mon présent[677] ?

La plupart des fictions jouent de ces ambigüités et questions à moitié résolues, tournant autour de la question de la fragmentation du sujet et de l'accès trouble au monde, puisqu'étant la médiation entre l'univers et le lecteur-spectateur, ce sujet aux prédications problématiques perturbe cette médiation. Les récits de doubles ou *döppelganger,* qui ne sont pas tous motivés par des récits de voyages dans le temps, posent également ces questions.

---

[674] Marek Basięga, *art.cit.*

[675] Comme dans *Retour vers le futur II* de Robert Zemeckis (1985), dans lequel le méchant « vieux » Biff Tannen parvient à prévenir son « double » du passé (de 1955) qu'un certain Mary McFly viendrait lui poser des questions dans le futur sur un almanach. A la fin du film, « Doc » fait parvenir à Marty McFly une lettre dans laquelle il dit qu'il va bien, en 1985. Finalement, Marty retrouve le Doc de 1955 qui vient d'assister au départ du double de Marty pour 1985 et lui explique qu'il est « de retour du futur ». Dans le film *Looper* (Rian Johnson, 2012), le dispositif temporel va également dupliquer les êtres : Bruce Willis se retrouve en deux « copies » au même moment.

[676] Comme dans *La Jetée* de Chris Marker (1962), *Peggy Sue Got Married/Peggy Sue s'est mariée* de Francis Ford Coppola (1986), *Twelve Monkeys/L'armée des douze singes,* Terry Gilliam (1995), *The Butterfly Effect/L'effet papillon* de Eric Bress et J. Mackye Gruber (2004).

[677] Dans *Camille redouble* de Noémie Lvovsky (2012), la protagoniste revient dans son adolescence des années 1980, mais sous ses traits d'adulte des années 2010, alors que dans la plupart des films les personnages retrouvent leur corps du passé. Mais en général, tous les personnages gardent leur « conscience » de leur être initial, car c'est ce qui initie la situation dramatique de la possibilité de changer le cours des événements.

Dans les récits de Bruno Schulz, les seules expériences de doubles sont *objectives*, c'est-à-dire qu'elles ne concernent pas le protagoniste ou voix principale du texte[678], mais son père, vu à deux endroits différents au même moment, dans un « restaurant en ville » et dans sa chambre : mais tout ceci est expliqué par ce temps disloqué à intervalles qui disparaissent :

> Comment concilier les deux choses ? Mon père est-il assis au restaurant, y cédant à une goinfrerie malsaine, ou couché dans sa chambre, dans laquelle une grave maladie le retient? Ou y a-t-il deux pères ? Il n'en est rien. La cause de tout est cette rapide dislocation du temps qui n'est plus sévèrement surveillé. (SCM, 167)[679]

Chez Schulz, c'est donc la première hypothèse des voyages dans le temps qui semble avoir cours. La duplication des êtres est aussi celle des choses et des évènements. Chez Has, au contraire, le héros fait l'expérience *subjective* de son double. Or, si celle-ci se fait d'abord de l'extérieur, par ce classique champ contrechamp depuis la fenêtre, elle évolue vers une séquence des plus singulières. Un plan suivant quitte en effet le point de vue de « Joseph 1 », celui qui est derrière la fenêtre, et se situe derrière le double, ou « Joseph 2 » (Figure 10)

A partir de ce moment, tout le reste de cette séquence est ensuite composée des *mêmes prises de vue* que celles qui forment la séquence d'arrivée de Joseph au sanatorium, déjà vue quelques minutes auparavant. Le même travelling latéral avec contre-plongée vient filmer Joseph montant les escaliers et tenter d'ouvrir la porte : la durée de ce plan est de 20 secondes. La duplication est interrompue par un retour au Joseph « observateur ». Puis nous revenons au double de Joseph : ce dernier s'avance vers la fenêtre, mais la porte qu'il avait tentée d'ouvrir s'ouvre.

C'est donc le passage central qui est entièrement dupliqué, avec ses points de vue, illogiques dans ce cas : comme si ce coup d'œil de Joseph par la fenêtre signifiait un réel

---

[678] Dans l'essai de Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double,* la distinction entre double objectif et double subjectif concerne le rapport du double au personnage principal: si le double affecte le « narrateur » ou personage principal, l'on parlera de double *subjectif* (on peut ici penser aux exemples suivants: *Le Horla* de Maupassant, Trelkowski dans *Le locataire chimérique* de Roland Topor et dans son adaptation par Roman Polanski, *La méprise* de Vladimir Nabokov, *Le double* de Dostoïevski, *Black Swan* de Darren Aranofsky…)
Si au contraire le personnage principal est confronté à un autre personnage dédoublé, l'on parlera de double *objectif* (*Bruges-la-morte* de Rodenbach et *Vertigo* d'Alfred Hitchcock, *Lost Highway* de David Lynch, *Cet obscur objet du désir* de Luis Buñuel…).
Voir Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double : un thème littéraire,* Paris, Nathan, 1996, p. 102.

[679] « Jak to pogodzić? Czy ojciec siedzi w restauracji, ogarnięty niezdrową ambicją żarłoczności, czy leży w swoim pokoju, ciężko chory? Czy jest dwóch ojców? Nic podobnego. Wszystkiemu winien jest prędki rozpad czasu, nie nadzorowanego nieustanną czujnością. » Bruno Schulz, « Sanatorium pod *klepsydrą*,», *op.cit.,* p. 328.

retour en arrière, comme si l'on passait à un *flashback.* La duplication de cette séquence fait que nous nous situons alors à un rare degré de proximité puisqu'il s'agit de la reprise exacte d'une scène, plan par plan ; ce sont en fait soit les mêmes images, soit des prises de vue quasiment identiques.

Et d'une manière contradictoire, mais par cette proximité ainsi établie, rejaillissant d'autant mieux, l'issue de ces deux scènes n'est pas du tout la même, puisque dans la *séquence dupliquée,* « Joseph 2 » arrive enfin à entrer dans le sanatorium par la grande porte alors que dans la première séquence, la porte était fermée.

Par la suite, aucun double ou *döppelganger* n'est aperçu dans le film. Mais cette séquence s'enchaîne sur la confrontation de Joseph avec sa mère : leur dialogue les place dans une autre réalité, hors des murs du sanatorium dans lequel ils sont pourtant toujours situés et qui correspond à leur maison familiale. De même, la place du marché devient celle de la ville natale avec ses souvenirs, tout en étant toujours situé à l'intérieur du sanatorium. Ses pensionnaires sont les résidus d'une autre existence, du « devenir évolutif commun » selon Bégin[680].

Le film réalise donc une hypothèse de lecture : et si le héros, puisqu'il se trouve dans un lieu magique où les êtres et les évènements peuvent être réactivés, se dupliquait lui aussi dans plusieurs espace-temps ? La conséquence de toute cette séquence est que Joseph peut dès lors revivre différents moments de son existence passée — correspondant à différents récits de Schulz — que le film met en scène, tout en gardant le sanatorium comme lieu de transition entre les récits.

C'est en cela qu'une *proposition d'adaptation* est effectuée, mais qui se révèle moins par une étude narratologique ou structurale des contenus du film et des textes de Schulz que par la position du spectateur et du lecteur face au processus d'échanges entre les deux activités. Si une lecture antérieure des récits de Schulz est nécessaire pour engager une certaine compréhension de cette composition filmique singulière, une lecture postérieure au visionnage du film n'en est pas moins transformée en profondeur. Le motif du double, la cohérence nouvellement acquise d'un univers littéraire avec sa structure de labyrinthe

[680] Richard Bégin, « "[…] d'un temps qui a déjà servi" : l'imaginaire des ruines de Bruno Schulz à Wojciech Has», *art.cit.,* p. 28.

temporel permettent la réactivation illimitée de toutes les histoires qui deviennent des images fixatrices de l'imaginaire schulzien.

Cette figure porte d'emblée à l'écran la présence d'un temps irrégulier et manipulable par des lois propres au sanatorium. En outre, elle enclenche une dynamique narrative originale, faite de passages et de boucles narratives, de retours et de bifurcations. Ce double permet en effet une circulation entre la ville natale et le sanatorium, les lieux du passé et l'existence moribonde du sanatorium : le magasin du père (SCM, 173), la boutique de glaces (SCM, 174) qui ponctuent l'errance de Joseph dans le sanatorium appartiennent simultanément au sanatorium et à Drohobycz, au temps historique et au temps anhistorique.

Cette circulation dès lors en permet une autre qui établit un prolongement entre un titre de récit et le lieu nodal d'une circulation dans la diégèse : entre « Le Sanatorium » et les autres nouvelles de Schulz. De la même manière que le sanatorium du docteur Gotard fonctionne en autarcie par ses lois et sa localisation, tout en étant dans le même temps en symbiose avec le monde enfantin de Joseph, la nouvelle « Le Sanatorium au croque-mort » est l'une des nouvelles les plus autonomes de Schulz, l'une des seules située en-dehors de la ville natale, possédant une fin — même si c'est une fin sur l'éternité[681]— tout en étant dans le même temps entièrement reliée à l'œuvre de Schulz, connectée par ses personnages, ses évènements et ses créatures à toutes ses autres nouvelles, ne serait-ce qu'en donnant son titre au recueil.

Dans le cas de cette adaptation, la figure hétérotopique d'un univers duplicateur et réactivateur de récits affecte la réception, le souvenir de la lecture de Bruno Schulz. Cette manière d'envisager ici l'adaptation repose sur une expérience concrète et actualisante, voire amplificatrice d'un état latent du texte littéraire à laquelle André Bazin dans sa défense du cinéma impur, souscrivait : « Il ne s'agit non point de faire un film 'comparable' au roman, ou 'digne' de lui, mais un être esthétique nouveau qui est comme le roman multiplié par le cinéma »[682].

---

[681] Joseph devient le contrôleur du train, et il est condamné à rester pour l'éternité dans le train mystérieux qui dessert le sanatorium.

[682] André Bazin, « Pour un cinéma impur : défense de l'adaptation », in *Qu'est-ce que le cinéma ?,* Paris, Éditions du Cerf, coll. « 7ème Art », 1983, p.126.

D'autre part, cette séquence de *La Clepsydre* fait lire le texte schulzien d'un œil funeste, car la dimension fantomatique du film participe de l'esthétique d'un monde en ruine, comme si le temps du village de Drohobycz dépeint par Bruno Schulz était déjà celui d'un temps révolu. Pour Konrad Eberhardt, *La Clepsydre* ne fait qu'actualiser une question que tout lecteur de Schulz se pose : que s'est-il passé après ? « Peut-on lire les *Boutiques de cannelle* ou *Le Sanatorium au croque-mort* sans avoir à l'esprit que de telles rues et de tels habitants ne sont plus ? »[683] Il semble que le film de Has ait d'ores et déjà opéré cette transformation du texte par l'attribution à Schulz d'une conception particulière de la ruine et du déclin[684].

Ce double de Has, apparaissant au début du film, serait donc une actualisation imagée d'un processus de circulation donnée dans la nouvelle de Schulz : par la figure du double, le cinéaste se donne la possibilité d'ouvrir l'adaptation à un corpus plus large, celui constitué de toutes les nouvelles de l'écrivain de Drohobycz. Mais cette figure du double n'est pas seulement une création pragmatique de la part du cinéaste. Si elle a bien vocation à constituer un cadre, le point de départ à une composition originale, notre hypothèse est que celle-ci trouve en réalité son fondement chez Schulz lui-même, dans sa conception du temps.

L'écriture de Schulz se situe dans un « treizième mois » de la Création, « postiche » et « superfétatoire »[685]. Le début de la nouvelle « L'époque de génie » explicite significativement la conception schulzienne du temps. Il existe un temps ordinaire, défilant de manière logique :

> Les faits ordinaires sont alignés dans le temps, enfilés sur son cours comme des perles. Ils ont leurs antécédents et leurs conséquences, qui se poussent en foule, se talonnent sans cesse et sans intervalle.[686]

---

[683] Konrad Eberhardt, « Sny sprezd potopu [Les rêves avant le déluge] », *art.cit.*

[684] Richard Bégin, *art.cit.*

[685] « *To, o czym tu mówić będziemy, działo się tedy w owym trzynastym, nadliczbowym i niejako fałszywym miesiącu tego roku, na tych kilkunastu pustych kartkach wielkiej kroniki kalendarza.* » Bruno Schulz, « Noc wielkiego sezonu », in *Sklepy cynamonowe,* Varsovie, Towarzystwo Wydawnicze Rój, 1934, repris dans *Proza, op.cit.,* p. 146.

« Les évènements que nous allons relater ont eu lieu ce treizième mois, superfétatoire en quelque sorte et postiche, sur la douzaine de pages vides de la grande chronique du calendrier. » Bruno Schulz, « La nuit de la grande saison », trad. Georges Lisowski, in *Les Boutiques de cannelle,* Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2011, p.129.

[686] « *Zwykłe fakty uszeregowane są w czasie, nanizane na jego ciąg jak na nitkę. Tam mają swoje antecedensy i swoje konsekwencje, które tłoczą się ciasno, następują sobie na pięty bez przerwy i bez luki. Ma to swoje znaczenie i dla narracji, której duszą jest ciągłość i sukcesja*. » Bruno Schulz, « Genialna epoka », in *Sanatorium pod Klepsydrą, op.cit.,* p.177.

Traduction française : « L'époque de génie », Thérèse Douchy (trad.), in *Le Sanatorium au croque-mort, op.cit.,* p.25. Nous notons désormais les citations en français de cette nouvelle dans le corps du texte tel que suit : (EG, 25).

Coexiste avec ce premier temps, un second qui relève d'une toute autre dimension :

> Mais que faire des évènements qui n'ont pas leur place définie dans le temps, des évènements arrivés trop tard, au moment où le temps avait déjà été attribué, partagé, pris, et qui restent sur le carreau, non rangés, suspendus en l'air, sans abri, égarés ? Le temps serait-il trop exigu pour contenir tout ce qui se passe ? (EG, 25)[687]

Le double apparaît donc comme une création, dans le film de Has, qui fait plus qu'inscrire une figure actualisant le dispositif diégétique du temps manipulé. Le double créée une circulation dans le temps et les récits de Bruno Schulz. En même temps, il possède déjà des traits d'existence dans les autres nouvelles de Schulz, comme si cette figure filmique ne faisait qu'amplifier et réaliser un mouvement déjà présent dans le texte, activant ses virtualités.

Notre deuxième exemple, venu de *Manuscrit trouvé à Saragosse* et du film *Rękopis,* s'articule aussi dans la figure du double. Celui-ci est issu, à l'inverse de *La Clepsydre,* de la fin du film et non pas du début.

II. 2. Un roman (et un film) sur « plusieurs colonnes » : *Manuscrit trouvé à Saragosse* et le film *Rękopis znalezniony w Saragossie* (1965)

Avec le film *Rękopis/Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), Has ne nous met pas face au même type de problèmes d'adaptation que ceux rencontrés avec *La Clepsydre.* Mais la composition du *Manuscrit* n'en est pas moins originale, tout en étant cette fois nécessairement poussée vers des partis pris et des choix esthétiques tranchés, tant le roman du comte polonais Jean Potocki soulevait d'emblée d'innombrables nœuds de problèmes s'agissant de sa transposition à l'écran.

Il s'agit d'un roman-gigogne : le héros Alphonse Van Worden errant dans la Sierra Morena rencontre une foule de personnages-narrateurs qui lui racontent leur histoire, dans laquelle parfois, d'autres personnages racontent aussi leur histoire, et ainsi de suite jusqu'à parvenir, dans un cas, à un quintuple niveau de mise en abyme. Une autre

---

[687] « *Cóż jednak zrobić ze zdarzeniami, które nie mają swego własnego miejsca w czasie, ze zdarzeniami, które przyszły za późno, gdy już cały czas był rozdany, rozdzielony, rozebrany, i teraz zostały niejako na łodzie, nie zaszeregowane, zawieszone w powietrzu, bezdomne i błędne* ? » Bruno Schulz, « Genialna epoka », *op.cit.,* p.177.

difficulté réside dans la dimension digressive de tous ces récits, ainsi que leur diversité de thèmes et de genres, allant de l'histoire libertine à la leçon ésotérique, en passant par des anecdotes d'épouvante, des aventures de brigands et de bohémiens, ainsi que de nombreux discours philosophiques. Même en-dehors de ces récits enchâssés, le récit-cadre (celui d'Alphonse Van Worden), est marqué par une logique de répétition qui diffère la progression du récit.

Au début de son parcours dans la Sierra Morena, le protagoniste passe la nuit dans une auberge hantée, la Venta Quemada. Il y fait la rencontre de deux belles tunisiennes, Emina et Zibédée, qui appartiennent au puissant clan musulman espagnol des Gomelez. Il passe la nuit avec elles en jurant de ne rien révéler à quiconque de ces évènements. Cette nuit d'amour triangulaire s'achève sur le réveil d'Alphonse sous le cadavre de deux pendus. Ce motif se répètera plusieurs fois, ce qui fait que le récit-cadre se trouve toujours remis à son point de départ.

Un autre ensemble de difficultés s'impose à la lecture : le roman, écrit à la charnière des XVIIIème et XIXème siècles, a circulé dans l'espace littéraire européen sous de multiples versions, lacunaires, tronquées. Rappelons que si nous pouvons lire le *Manuscrit* de Potocki d'une manière assez satisfaisante aujourd'hui, ce n'est pas le cas en 1965 et le scénario du film de Has est tiré d'une version partielle du roman.

C'est surtout sur les dimensions baroques et digressives que nous nous arrêtons, car elles mettent au défi le chercheur voulant qualifier le processus d'adaptation : « J'ai beau faire attention aux récits de notre chef, je n'y puis plus rien comprendre : je ne sais plus qui parle ou qui écoute. »[688] Même l'un des personnages du roman, le géomètre Velasquez, s'insurge contre le système dont il est la création ! La révolte du géomètre intervient, dans la version de 1804, au moment où le lecteur commence tout simplement à ne plus savoir où il se trouve et qui raconte quoi dans le jeu d'enchâssement des récits, alors que le héros rapporte le récit du chef bohémien, qui lui-même rapporte à un moment l'histoire de Busqueros, lequel Busqueros rapporte le récit d'Uzéda.

---

[688] Jean Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, version de 1804, *op.cit.,*p.474. Par défaut, nous indiquons généralement la version de 1810, sauf si un élément ne se trouve que dans la version de 1804, ce qui est le cas ici. Nous noterons désormais la référence du texte de Potocki, version de 1804 dans le corps du texte et suivant la citation, de cette manière : (1804, 474).

En termes de lecture, le texte de Potocki pose un défi à la mémoire du lecteur. Quelles stratégies employer pour maintenir sa compréhension de la narration lorsque les niveaux de mise en abyme vont jusqu'au quintuple ? Quelle image mentale peut se constituer dans l'activité de lecture pour aider à maintenir une compréhension du texte ? Heureusement, le géomètre va même jusqu'à soumettre, porté par sa mutinerie de personnage, une proposition d'écriture : « Il m'a toujours paru que les romans et autres ouvrages de ce genre devraient être écrits sur plusieurs colonnes comme les traités de chronologie. » (1804, 474). Le roman, remanié quelques années plus tard par le comte Potocki, va en quelque sorte réaliser cette proposition d'écriture en resserrant les histoires, en supprimant quelques récits en niveaux d'enchâssement.

Le roman, présent sous de multiples versions contradictoires, va donc jusqu'à mettre en scène ses propres réécritures.

Le film adapté par Has met en scène une fin singulière, différente des fins des différentes versions du roman. Comme dans *La Clepsydre*, le héros se dédouble : il s'approche d'un miroir, il voit son sosie, s'évanouit et se réveille sous les cadavres des deux pendus (Figures 11 et 12). Rappelons que ce réveil morbide a constitué l'image séminale du roman, et du film.

La version sur laquelle s'appuie le film de Has est celle remaniée par le traducteur polonais Edmund Chojecki (et qui a donné lieu à l'édition française de René Radrizzani de 1989) : son dénouement correspond plus ou moins à celui que nous, lecteurs d'aujourd'hui, pouvons lire dans la version de 1810 éditée par Dominique Triaire et François Rosset. A la fin de cette version, le scheik des Gomelez révèle à Alphonse la grande machination dont il a fait l'objet : on l'a fait coucher avec les deux Tunisiennes afin d'engendrer une nouvelle lignée des Gomelez, afin de pouvoir un jour refaire régner l'islam en Espagne. Mais en attendant de voir si la nuit à la Venta Quemada avait bien porté ses fruits, il fallait mettre à l'épreuve et en même temps distraire le protagoniste : tous les personnages qu'il a rencontrés et qui lui ont raconté leurs histoires sont en réalité au service du scheik.

Le film de Has reprend bien ce dénouement : la séquence de « révélation » du complot final intervient dans un premier temps de cette fin. Alphonse est conduit à la Venta Quemada, et au milieu du décor fastueux de la grotte, il aperçoit un vieil homme

enturbanné, richement vêtu : ce dernier, reprenant exactement les mêmes termes que dans le roman de Potocki, lui avoue être le scheik des Gomelez, même si Alphonse a reconnu sous ses traits le personnage de l'ermite. Le signal de la révélation est alors donné et s'ensuivent tous les dévoilements successifs des identités des différents personnages, Pascheco, les Inquisiteurs, etc. - Après la révélation de la supercherie par Gomelez ainsi que des grossesses d'Emina et de Zibbédé, le dénouement paraît achevé. Mais ce dénouement est très rapidement mis en échec, et c'est un surprenant retour au fantastique qu'effectue la question d'Alphonse : « Qui êtes-vous vraiment ? »

Toute la séquence de révélation est alors en quelque sorte contrariée par un ajout personnel de la part du scénariste ; cette séquence de dédoublement. Les deux cousines invitent Alphonse Van Worden à fermer les yeux, et à boire dans une coupe en forme de crâne, puis elles s'éloignent. Alphonse ouvre les yeux-, cherche des yeux les autres personnages qui étaient présents quelques secondes auparavant, il se lève, la caméra recule et dévoile l'isolement de Van Worden. Celui-ci aperçoit par terre un soulier, le saisit, la caméra revient près de lui. Il regarde alors sur la droite, et le contrechamp révèle un décor désertique dans lequel la silhouette d'Alphonse s'éloigne, entouré de ses deux cousines. Le plan suivant montre Alphonse éberlué : il s'agit, sans aucun doute, de la vision de son double, un Alphonse identique à lui-même et pourtant doué d'autonomie. Alphonse lève la main, et le plan suivant montre alors son double se retourner vers lui, et lever les bras. Le double avance alors vers la caméra —et donc vers Alphonse—jusqu'à dévoiler la symétrie parfaite des mouvements des deux personnages, et à les faire se rencontrer. Le double est devenu le reflet d'Alphonse dans un miroir : la séquence de dédoublement s'achève, Alphonse se réveille alors sous le gibet.

Le miroir du *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Has élargit bien le champ, en découvrant un espace à la fois « proche et séparé »[689]–, mais ce champ est celui déjà qui se trouve de l'autre côté du miroir ; comme procédant d'une *fausse réflexion.* Le miroir reflète bien Alphonse, mais par truchement de l'image, en ajoutant des éléments –le décor et les cousines—et en se masquant lui-même. Mais même fausse, cette réflexion est bien une réponse à la question d'Alphonse, « Qui êtes-vous vraiment ? », le miroir joue

[689] Christian Metz, « Miroirs de cinéma », in *Les contraintes de la cohérence dans le cinéma de fiction,* Poitiers, La Licorne, 1990, p.6.

parfaitement son rôle d'accès à la connaissance de soi, en intégrant pleinement au reflet tous les éléments perçus avant comme étrangers. Le scheik des Gomelez, les cousines, la Venta Quemada, jusqu'au double, s'insèrent finalement assez bien dans le « Je est un autre » que Jerzy Parvi attribue à cette scène[690]. Un autre dénouement pourrait donc bien être à l'œuvre avec le double d'Alphonse, un double devenant son reflet : tout ce dont le spectateur a fait l'expérience faisait en réalité partie du grand miroir invisible, toutes ces aventures prodigieuses n'étaient que le produit d'une scission de la conscience du personnage.

Mais ce n'est pas sa fonction principale, et ce « Je est un autre » ne marche pas, du moins en termes de narration des évènements et de dénouement fantastique, il n'est pas plus abouti que le premier dénouement. Le miroir possède alors une autre fonction, plus centrale, celle de *traversée* du miroir, et de démultiplication : en effet, après le choc du dédoublement, Alphonse se réveille encore une fois sous le gibet. C'est là qu'un troisième dénouement intervient : il constitue de prime abord un épilogue, car Alphonse se trouve dans un cadre différent : une auberge, mais il ne s'agit pas de la Venta Quemada.

Or, ici, inversement, un miroir est matériellement présent, tendu entre les deux cousines. Cette fois, nul dédoublement n'intervient : Alphonse rit, part en courant, enfourche son cheval et s'éloigne dans le lointain paysage de la Sierra Morena. Le mot « fin » (*Koniec*) apparaît alors.

Trois fins ont alors été montrées successivement ; la première est le dévoilement de la supercherie, le complot orchestré par le clan Gomelez, tout cela dans le but de poursuivre le lignage endogamique. Cette fin constitue une sortie de « l'hésitation » fantastique, tous les évènements étranges trouvent une issue rationnelle. La deuxième fin en est une négation : tous les évènements étranges étaient le produit d'une scission, d'un dédoublement du protagoniste : en termes todoroviens, nous (re)basculons dans le merveilleux. Avec la troisième fin — nous revenons à une hésitation entre le surnaturel et les explications rationnelles, mais le héros choisit définitivement de regagner les évènements magiques et inexplicables. Chaque nouveau dénouement déjoue le précédent,

---

[690] Jerzy Parvi, « Le *Manuscrit trouvé à Saragosse à* l'écran, quelques problèmes de l'adaptation », in *Les Cahiers de Varsovie*, Actes du Colloque organisé par le centre de civilisation française de l'université de Varsovie, avril 1972, p.79.

et amène de nouveaux passages, de nouvelles bifurcations entre ce que l'on voit et ses multiples interprétations.

Tout d'abord, l'intégralité des évènements ont pu être vécus par deux héros. Au début du film, Alphonse perd ses deux valets, et il les retrouve juste après son dédoublement : peut-être que revenus au point nodal, le point de dédoublement, tout à partir de ce moment a pu être vécue de deux manières. L'interprétation de la figure du double est alors *rétractive.*

Une autre hypothèse est lisible : c'est à partir de ce dédoublement que l'histoire peut se scinder en deux. Les aventures d'Alphonse Van Worden se finissent de deux manières différentes. Le premier Alphonse Van Worden a bien été victime d'un complot, la deuxième retourne à l'auberge et voit ses cousines. Le double est ici plutôt *projectif.*

A cela s'ajoute l'interprétation qui prend en compte le dispositif particulier des récits enchâssés, une interprétation qui inclut les deux autres mentionnées précédemment : après ce complot qui est censé surplomber tous les autres niveaux de narration, ce dédoublement marque en quelque sorte une re-traversée du miroir, un rebasculement du héros dans le domaine de l'illusion, de l'enchantement, de l'émerveillement, comme si Has refusait la conclusion rationalisante du roman de Potocki. Ceci s'articule assez bien avec certaines critiques du roman : Jan Herman parle d'une insatisfaction propre au roman de Potocki, alors connu sous sa forme incomplète, allant même jusqu'à avancer l'hypothèse d'une « désécriture du livre » par l'apport de solutions pseudo-réalistes, mais en réalité invraisemblables[691].

Après des journées et des journées à entendre les histoires les plus incroyables les unes que les autres, le *deus ex machina* des Gomelez ne paraît, en effet, pas vraiment satisfaisant. Les fins issues des découvertes réalisées par Dominique Triaire et François Rosset ne satisfont à la limite guère plus que les versions tronquées du roman : la version de 1804, nous l'avons vu, est inachevée, et si celle de 1810 propose un dénouement tout à fait abouti, il est à noter qu'un décrochage de la part du narrateur est à l'œuvre. Dans le dénouement et l'épilogue de la version de 1810, en effet, la parole d'Alphonse Van Worden, qui tout au long de ses pérégrinations a livré ses impressions, frayeurs, doutes

[691] Jan Hermann, « La désécriture du livre », in *Europe* n°863, mars 2001, pp. 105-118.

au sujet des aventures étranges advenues, s'amenuise curieusement pour ne donner aucune impression subjective. La « conclusion de tout l'ouvrage » (1810, 825-831) révèle un ton éminemment factuel, allant jusqu'à des ellipses[692] produisant une certaine frustration.

Dans l'interprétation où il y a un refus de ce complot, comme si un autre niveau encadrait encore le récit, c'est finalement toutes les fins qui peuvent être valides simultanément. Le miroir et le double indiquent une coexistence virtuelle de ces fins, une narration en « ruines circulaires », selon le titre d'une nouvelle de Borges[693]: réalimentée à la toute fin du film, la fonction de traversée, de passage est donnée une nouvelle fois avec le miroir tendu entre les deux cousines, comme une invitation à les rejoindre par le biais de ce miroir. Le miroir invisible, et sa face visible, c'est-à-dire le double, posent les différents niveaux de réalité — les récits emboîtés, les niveaux diégétiques, le rêve et le réel — dans une dimension labyrinthique dont il est impossible d'atteindre le centre. A chaque fois qu'il y parvient, Alphonse s'en retrouve expulsé, de nouveau sous le gibet de la vallée de Los Hermanos.

Or, c'est pourtant bien la dimension initiatique, la vocation de roman d'éducation qui a émergé durant tout ce voyage dans la Sierra Morena : Van Worden est en cela un archétype, par le code d'éducation aristocratique reçu en héritage — un héritage entièrement paternel—qui ne cessera d'être éprouvé, par l'errance qui caractérise son parcours et les nombreuses leçons entendues. L'initiation attendue était non seulement celle d'une entrée dans la vie adulte, mais également morale, religieuse, philosophique et psychique : tous les états successifs de Van Worden ont été livrés, les interrogations et dilemmes rapportés. La fin du *Manuscrit,* à ce niveau, déçoit : nous n'aurons pas de bilan moral, d'exposé sentimental ou philosophique.

C'est tout au long du *Manuscrit* que l'initiation est donné à lire dans sa dimension d'échec : chaque rencontre remet en cause telle ou telle certitude, l'accumulation des savoirs et des disciplines devient si gigantesque qu'elle ne peut plus édifier aucune ligne

---

[692] « Je reconnus Emina et Zibbédé. Je passai six mois avec elles. » Jean Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse, version de 1810, op.cit.,* p. 827. Par défaut, nous indiquons généralement cette version, celle de 1810, sauf si un élément ne se trouve que dans la version de 1804. Nous noterons désormais la référence du texte de Potocki, version de 1810, dans le corps du texte et suivant la citation, de cette manière : (1810, 827).

[693] Jorge Luis Borges, « Les ruines circulaires », in *Fictions,* Paris, Gallimard, 1991, pp. 53-59.

de conduite. C'est bien ce que semble signifier le terme de « contre-initiation » donné par François Rosset et Dominique Triaire :

> Tout a l'air de ressembler à un processus d'initiation bien orchestré, mais au moment où le secret doit être dévoilé, on s'aperçoit qu'il ne reste plus rien d'autre que le constat du multiple, du divers, du relatif. Au gré des récits et des discours qui défilent sans discontinuer, les croyances s'entrecroisent et se contaminent mutuellement, les disciplines intellectuelles s'accumulent dans une encyclopédie qui n'est plus bonne qu'à nourrir les rats, les pères sont tournés en dérision les uns après les autres, le diable lui-même s'incarne dans une série de mannequins parfaitement carnavalesques, les livres, les paroles, les lois et toutes les sources les plus diverses de l'*autorictas* sont entraînés dans ce jeu de masques, de substitutions et de confusion programmés.[694]

Le programme de contre-initiation va de pair avec des procédés de déperdition du sens, tels qu'un « effanage du récit » et un « évidement du sens » dûs, selon Emilie Klene[695], à l'errance permanente qui constitue la route métaphorique d'Alphonse dans la Sierra Morena.

Et c'est ici que nous arrivons au point de relation critique le plus fort entre le roman de Potocki et le film de 1965, le point que nous avons suggéré jusqu'ici : la fin en labyrinthe du *Rękopis/ Manuscrit trouvé à Saragosse* de Wojciech Has met en images, avec le double, une impossibilité dans le texte de trancher, d'achever d'une seule manière un processus de contre-initiation permanent.

C'est aussi bien évidemment la difficulté d'adapter au cinéma un texte comme le *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Potocki que le double peut incarner. Le double, avec son miroir, fait voir la ressemblance parfaite du film et du texte tout autant que la profonde altérité qu'ils mettent en jeu, non pas l'un contre l'autre, mais plutôt ensemble. En effet, la critique de l'adaptation cinématographique a souvent envisagé la relation du cinéma à la littérature en termes de ressemblances et d'écarts en vertu de qualités « propres à chaque medium », dans leurs irréductibilités. Entre ce que peut faire le film et ce que peut faire le texte, l'on mesure la relation en termes de ce qui passe ou ne passe pas, au travers d'images *filtrantes.*

Or, le *Rękopis* de Has a montré qu'adapter un texte comme celui de Potocki n'est pas seulement possible, mais également peut s'avérer démultiplier des possibilités à l'état de résidus dans le texte, notamment celui du double. L'hypothèse de la double lecture et

---

[694] Dominique Triaire et François Rosset, « Présentation », in Jean Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse,* version de 1804, *op.cit.,* pp.33-34.

[695] Emilie Klene, « Errance et perte de sens dans les chemins du *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki », *RJCL,* 2007.

du chef-d'œuvre à l'état double prend un sens dès lors plus concret, amplifié par le détour filmique, et comme en reprenant la proposition de Velasquez d'écrire « sur plusieurs colonnes » (1804, 474). L'hypothèse de la simultanéité des lectures s'enrichit fortement d'une présence de double, et les deux chercheurs à l'origine du double chef-d'œuvre mettent en avant la prégnance de cette figure :

> Pour lui, ce sont deux textes qui se présentent ensemble au regard et à l'examen, avec leurs parentés et leurs différences, comme Castor et Pollux, les deux amants morganatiques de Rébecca qui ne vont pas l'un sans l'autre, comme Emina et Zibédée, les deux cousines d'Alphonse Van Worden qui seront toutes les deux et en même temps ses fécondes épouses.[696]

Les figures doubles, la gémellité et les nombreux déploiements d'un « éternel retour du même » s'inscrivent potentiellement dans le soutien de l'hypothèse du chef-d'œuvre double voulu par son auteur, et détermine même selon les deux chercheurs un « régime dominant du double »[697].

Cette figure projette ses traits sur un roman inachevé, présent sous plusieurs versions. Cette analyse est de l'ordre de l'interprétation car elle se nourrit de données factuelles, mais en même temps elle ne peut viser à recréer une intention de « l'auteur ». Le scénario de Tadeusz Kwiatkowski n'est pas basé sur cette double version, dont on a pas connaissance à l'époque. Lors de l'édition des versions de 1804 et de 1810, Yves Citton parle alors de l'édition d'un « roman qui n'existe pas (mais qui réinvente les Lumières deux siècles après sa rédaction) »[698]: la figure du double peut alors inscrire littéralement la logique d'une adaptation d'un roman qui n'existe pas (dont nous n'avons que des parties à reconstituer, des brouillons partiels qui, de surcroît, se contredisent entre eux).

Le double du film de Has a finalement montré davantage qu'une présence paradoxale ou une relation ambiguë du cinéaste au texte de Potocki. Ouvrant l'œuvre à la diffraction, le double de Van Worden indique la multiplication des voies d'initiation et d'existence pour l'œuvre —celle du comte polonais, et celle du cinéaste. Clore un film qui se base sur un roman comme celui de Potocki, d'une part complexe, d'autre part offrant plusieurs possibilités de dénouement, peut-il se faire autrement que par une scission, la suggestion de l'infinité des récits ?

Les doubles de Has incarnent alors peut-être une modalité de relation : la

---

[696] Dominique Triaire et François Rosset, « Présentation », *op.cit.,* p.32.
[697] *Idem.*
[698] Yves Citton, « Editer un roman qui n'existe pas (mais qui réinvente les Lumières deux siècles après sa rédaction) », *art.cit.*

complexité du « système » romanesque potockien est bel et bien présente dans le film au moyen de la figure du double. Ce passage n'est pas dévoilé par l'analyse objective de motifs ou de thèmes, ou encore par une volonté d'établir des équivalences visuelles à des procédés littéraires : il est conditionné par le dévoilement d'une figure.

II. 3. Des figures d'adaptation

On a donc fait apparaître le fonctionnement de deux séquences maîtresses dans deux films de Has. Par leur dimension de « mécanisme actif » et de réversibilité —passant du texte au film, du film au texte —, par leur productivité d'interprétation, les doubles de *La Clepsydre* et de *Rękopis* semblent bien appartenir à un ordre de « figures », en engageant des allers-retours multipliés entre texte et image. L'analyse a ici consisté à interpréter et à utiliser les traits distinctifs de ces figures de double. Les deux séquences de dédoublement sont très facilement identifiables, et même très évidentes : mais leur interprétation relie des éléments des textes et des films selon des ordres et des analyses qui ne vont pas dans le sens unique de « ce qui passe » du texte à son film adapté d'une manière chronologique.

Ces deux figures portent une forte signification de passage, ce qui en fait la pierre d'assise même de ce que l'on a pu entrevoir comme expérience de l'adaptation. Ces deux figures sont venues des films de Has, mais elles ont émergé d'une manière absolument conditionnée à la lecture des textes de Potocki et de Schulz. Elles sont venues s'incarner grâce à des images résiduelles de la mémoire de lecteur : cette figure d'un double de nature temporelle a à voir avec des boucles temporelles et une construction diégétique en anneau de Möbius : elle a aussi émergé dans *La Clepsydre* de Has, adapté des nouvelles de Bruno Schulz. Il semble que dans le cas de *La Clepsydre*, c'est le visionnage du film qui a conditionné cette émergence de la figure chez Schulz, dans le texte.

Mais en réalité, une fois que la figure apparaît, il est très difficile de donner corps, causalité et origine à un phénomène dont c'est précisément la nature d'être à la fois forme et immatérielle, plastique et sans support. La figure fixe un phénomène dont on avait une

intuition préalable, mais elle crée aussi quelque chose, pouvant être « fantôme ou étincelle qui accompagne le sujet dans les méandres de la lecture. »[699]

Une fois que le double a été identifié dans un fonctionnement spécifique à l'intérieur d'un *bloc* (dyade texte-film), c'est tout le jeu du texte au film, de l'adaptation et de la notion de réécriture qu'il inscrit. Anne Guérin-Castell s'appuie sur la dimension de *surfidélité* pour évoquer la posture adaptatrice de Has. La plupart des dialogues du *Manuscrit* sont en effet, à la ligne près, ceux du roman de Potocki :

> La deuxième caractéristique des adaptations de Has est le soin apporté au texte du dialogue, qui reprend, souvent mot à mot, le texte de l'œuvre littéraire adaptée, et pas seulement dans ses parties dialoguées.[700]

Le chef opérateur ayant travaillé sur *Osobisty pamiętnik/Journal intime d'un pécheur* confie que pour Has, le point de départ était toujours le texte, que le réalisateur revenait sans cesse, sur le tournage, au roman de James Hogg.[701] Il s'agit donc d'une posture adaptatrice particulière, résolument proche du texte, assumant une duplication créatrice. S'il n'existe pas de figure aussi puissante que celle-ci pour dire le jeu d'écarts et de ressemblances entre le même et l'autre, si la figure tient lieu de multiples dynamiques comme le regard spéculaire, le spectral, la mimésis, le reflet, la reprise, elle signifie aussi à bien des égards le geste même de l'adaptation.

III. Circulations et sériations

Après avoir concrètement parlé des figures dans notre corpus, nous souhaitons voir les applications des notions de *bloc* et de *série.* La question générale est la suivante : à quels ensembles notre corpus appartient-il, et comment son analyse s'organise-t-elle ?

Pour ce faire, nous devons aborder notre corpus dans la perspective de l'adaptation élargie, en expansion. Des résonances contemporaines du terme d'*adaptation* qui ont été abordées en première partie de cette étude, seront envisagés quelques instruments d'analyse afin d'entreprendre l'esquisse des hypothèses de recherche qui

---

[699] Gilles Thérien, « L'exercice de la lecture littéraire », in Rachel Bouvet et Bertrand Gervais (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire, op.cit.,* p.30.

[700] Anne Guérin-Castell, *La place du Manuscrit trouvé à Saragosse, op.cit.,* p.38.

[701] Janusz Wroblewski, « Bez konfliktu » [sans conflit], interview du chef opérateur des films de Wojciech Has, Grzegorz Kedzierski, in *Kino* n°233, 1986.

guident cette étude sur les modalités d'adaptation cinématographique concernant l'œuvre de Wojciech Has.

Comme l'a montré la présentation générale de Wojciech Has, les circuits et destins que ses films ont empruntés pour se faire connaître, particulièrement à l'étranger, ont été divers. La place de ce cinéaste dans le cinéma européen (voire mondial) et dans la cinéphilie contemporaine n'est pas évidente. Si nous avons aujourd'hui accès à l'intégralité de l'œuvre du réalisateur, c'est en vertu de rebondissements et de particularités qui en nourrissent la réception critique. Présenter les modalités de circulation de ses films permet de poser le rapport que le spectateur entretient avec eux d'un point de vue matériel, et qui tient compte des situations passées et présentes.

Tout d'abord, quelle est la place des films de Has, ainsi que de sa pratique d'adaptation et des textes qu'il porte à l'écran, dans le système culturel qu'il interroge ? Comment situer cette filmographie sur un plan national ou transnational, européen? Peut-on évacuer la prise en compte d'un certain contexte culturel et politique qui en détermine la production et la réception ?

Dans la perspective d'une thèse écrite en français, dont les conditions d'écriture ne se placent pas sous l'égide des études de *polonistique,* et n'interviennent pas dans le cadre d'un programme suivi dans un département d'études slaves, il convient peut-être encore davantage de rendre lisible ce qui a rendu possible et désirable l'accès critique à la filmographie de ce réalisateur. Notre perspective tient ainsi compte des éléments qui règlent ce rapport à une œuvre filmique particulière, en particulier celle d'un cinéaste généralement découvert par des circuits hétérogènes, liés en partie au destin des films d'Europe centrale sur la scène mondiale : ce sont à la fois les évènements ponctuels (festivals, semaines du cinéma polonais, rétrospectives, événements consulaires), les lieux de cinéphilie plus réguliers comme les ciné-clubs universitaires ou publics (réseaux de bibliothèques et médiathèques), ou les modalités particulières de distribution (le DVD du film *Rękopis* est par exemple venu accompagner la réédition du roman de Jean Potocki chez Gallimard, à l'occasion des trente ans de sa parution en 1958).

Le cinéma de Has est fréquemment abordé, d'ailleurs, du point de vue des œuvres littéraires et surtout à travers ce qui concerne Potocki. Dès le tout premier colloque organisé sur le comte polonais, en 1972 à Varsovie, une communication a pour objet le

film, alors sorti quelques années auparavant.[702] Les deux chercheurs ayant réédité récemment l'œuvre de Potocki ont rappelé la nature presque indissociable du roman et du film.[703] Alors que l'adaptation est jugée comme un phénomène banal, souvent appauvrissant, la relation entre *Manuscrit* de Potocki et le film de Has serait une authentique réussite, formant un cas de véritable *palimpseste.*[704]

Deuxièmement, quelle est la place de cette filmographie dans l'évolution des pratiques de spectateur telles que les paramètres médiatiques renouvelés les ont modifiées ? Cette large interrogation part d'un constat : les films de Wojciech Has circulent dans le monde de manière accrue, et connaissent un regain d'intérêt suite aux restaurations numériques dont ils ont, pour certains (*La Clepsydre* et *Rękopis*) fait l'objet. Ces deux phénomènes entraînent davantage de diffusion, mais aussi d'analyses et de commentaires.

Située entre les années 1950 et les années 1980, la filmographie de Wojciech Has ne soulève pas directement la question contemporaine de la remise en cause de la matérialité des supports des films. Précédant la Révolution numérique, cette filmographie n'est cependant pas totalement étrangère à certains problèmes et reconfigurations du cinéma que nous avons précédemment évoqués. La restauration numérique de *La Clepsydre* a engagé un débat esthétique et éthique sur la propriété artistique du film : Witold Sobocinski a été inscrit comme co-réalisateur du film au générique. Les couleurs et cadres modifiés par la pixellisation sont, selon lui, celles que le réalisateur « aurait voulu voir ».[705]

---

[702] Jerzy Parvi, « *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* à l'écran, quelques problèmes de l'adaptation », in *Les Cahiers de Varsovie, Actes du Colloque organisé par le centre de civilisation française de l'université de Varsovie*, avril 1972, pp.72-80.

[703] François Rosset et Dominique Triaire, « Jean Potocki », interview radiophonique par François Augelier, émission « Mauvais genres », *France Culture,* diffusée le 1er mars 2008.

[704] Un article récent comme celui d'Izabela Kalinowska constate la rareté et l'attrait que constitue cette relation unique entre un texte mémorable et un film d'exception, malgré l'épuisement et la banalité du phénomène d'adaptation : « In the age of incessant cultural recycling, adaptation has become such a ubiquitous phenomenon, especially in visual media, that any statement hinting at a hierarchy within the genre of film adaptation must appear anachronistic. Yet, even though adapting literature to the screen has been a staple of film-making since the early days of cinema, only in a relatively few cases can we say that a film adaptation results from the encounter of a literary genius with an equally powerful film-making personality. » Izabela Kalinowska, « From Orientalism to Surrealism: Wojciech Jerzy Has interprets Jan Potocki», *Studies in Eastern European Cinema* 4-1, p. 48.

[705] Voir par exemple l'entretien de Witold Sobocinski transcrit sur le site internet polonais *Film.org. pl* : http://film.org.pl/a/analiza/sanatorium-pod-klepsydra-45170/

D'autre part, le cinéma de Has fait partie des cinéastes redécouverts très récemment, par une cinéphilie contemporaine, qui repose sur différents paradigmes institutionnels et non-institutionnels[706]. On verra comment ces modalités – nationales et transnationales, politiques et culturelles, technologiques – sont potentiellement inscrites (thématiquement ou par des figures) dans notre corpus, à travers le dispositif temporel de *La Clepsydre* ou par des fantaisies optiques et animalières qui traversent presque l'ensemble du corpus. Un point méthodologique articulera cette saisie de nos objets textuels et littéraires en *blocs* et en *séries*.

III.1. La *digitalisation* des films de W.J. Has

L'année 2010 voit arriver la restauration numérique de *La Clepsydre,* événement fondateur dans la réception récente de Wojciech Has. Anne Guérin-Castell, la toute première spécialiste de Wojciech Has, raconte l'expérience qu'a constitué la découverte du film restauré en numérique :

> Pour la première fois, je *découvrais* avec précision des arrière-plans que masquaient même les copies cinéma sur grand écran. Pour la première fois, je *voyais* les couleurs, si importantes dans ce film, exactement comme elles avaient été imaginées et travaillées. Ce film, que comme tous ceux qui l'ont vu je jugeais magnifique, prenait une dimension nouvelle qui touchait au sublime. […] Ma première phrase pour le public après la projection fut : « Je viens de voir ce film pour la première fois… »[707]

La restauration, réalisée par l'institution nationale Kino RP, est dirigée par *Witold Sobocinski*, qui, en 1972, avait été le chef opérateur de *La Clepsydre.* Le film est édité en DVD en Pologne, et accompagné d'une monographie de Małgorzata Jakubowska intitulée de manière particulièrement significative *Laboratorium czasu [Le laboratoire du temps]*[708]. Une certaine profusion de discours est ainsi venue accompagner cet évènement, notamment sur le web, donnant à certains, comme les acteurs du projet *Kino RP* de numérisation d'un grand nombre de films polonais, ou encore, Witold Sobocinski,

---

[706] Voir Thomas Balthausen et Janelle Blankenship, « The Archival Impulse and the Digitalization of European Cinema », in Tobias Nagl and Janelle Blankenship (dir.), *European Visions: Small Cinemas in Transition,* Columbia University Press, Transcript Verlag, 2014, pp.151-170.

[707] Anne Guérin-Castell, « Revoir ? Non ! Voir enfin La Clepsydre… », post du blog Mediapart d'Anne Guérin-Castell du 19 août 2012, en ligne : https://blogs.mediapart.fr/anne-guerin-castell/blog/190812/revoir-non-voir-enfin-la-clepsydre

[708] Małgorzata Jakubowska, *Laboratorium czasu [Le laboratoire du temps],* Łódź, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. L. Schillera, 2010.

l'occasion de parler plus précisément de la nature du travail de restauration numérique. C'est d'ailleurs une place inédite qui est donnée au chef opérateur, devenu porteur du film de Has, non seulement aujourd'hui mais rétrospectivement, à l'époque de la création du film :

> *La Clepsydre,* que nous voyons aujourd'hui, est le film que Witold Sobocinski voulait voir à l'époque, c'est-à-dire la personne qui a créé tous les tableaux du film il y a quarante ans[709].

Ce pont jeté avec la création originale éclaire une certaine vision des processus de restauration des films, s'agissant d'« enlever les traces du temps pour révéler l'œuvre originale » et de révéler une « nouvelle mélodie des couleurs »[710].

Les restaurations suscitent un grand enthousiasme en Pologne, chaque projet étant perçu comme une manière de (re)constituer une archive filmique nationale selon des standards culturels et technologiques à la pointe. Il est vrai qu'un grand nombre de films polonais des années 1950, 1960 et 1970 ont souffert d'un manque de soins de leurs pellicules, et seule la restauration numérique permet de les faire revivre devant un public, dans des conditions de projection acceptables. Le projet KinoRP contient désormais un catalogue d'une centaine de films, et dans la foulée de *La Clepsydre,* les films de Has *Rękopis* et *L'Art d'être aimée* ont été numérisés à leur tour[711].

L'image numérique entraine le déclin de l'image comme trace d'un « ça a été » barthésien, dont toute une tradition cinéphilique avait fait, comme le souligne Serge Daney, une métaphysique : celle de la *vérité de l'enregistrement et de l'enregistrement de la vérité.* Numériser un film, c'est transformer une pellicule d'impression en fichier fait de 0 et de 1. Il s'agit donc d'un processus d'encodage qui donne la possibilité de

---

[709] « *Sanatorium*, które możemy oglądać dzisiaj jest takim filmem, jakim chce widzieć go Witold Sobociński, czyli człowiek, który stworzył te obrazy wiele lat temu. » http://film.org.pl/a/analiza/sanatorium-pod-klepsydra-45170/ Nous traduisons.

[710] Katarzyna Oczkowska, « Melodia barw w *Sanatorium pod klepsydrą* [La mélodie des couleurs de *La Clepsydre*] », en ligne : http://www.offcamera.pl/aktualnosci/melodia-barw-w-sanatorium-pod-klepsydra
Nous traduisons.

[711] En France, le phénomène de restaurations numériques a récemment fait l'objet d'une table ronde avec la revue d'histoire du cinéma *1895*. François Albera et Marie Frappat, entre autres, posent la question de savoir si le numérique, en permettant de recréer l'œuvre, ne menace pas d'entraver la possibilité d'être sûr qu'il reste fidèle à la matière originale. De nombreux enjeux éthiques restent ainsi à mettre en place, notamment lorsqu'on constate parfois un certain nombre de numérisations abusives. Voir Emmanuelle Champomier et Manon Billaut, Table ronde avec *1895 revue d'histoire du cinéma* : « La restauration des films à l'ère du numérique », Université Paris 3, 13 mai 2013, enregistrement sonore disponible sur https://1895.revues.org/4692

manipuler le film à l'infini, jusqu'au stade de la « synthèse réplicative »[712], c'est-à-dire de la création sans référent profilmique d'un objet reconnaissable à un degré tel que l'on ne peut dire s'il s'agit d'une empreinte directe ou d'une image de synthèse, à savoir un calcul de chiffres. Dès lors, les images de *La Clepsydre,* auparavant traces ou résidus d'une réalité profilmique d'un tournage qui a bien eu lieu en 1973, n'en sont-elles pas transfigurées, de manière toute postmoderne, en « images se sachant images » ? Peut-on aller jusqu'à faire muter ces images vers un autre ordre de sémioticité, et comme dans le cas des photographies retouchées numériquement, perturber leurs modes d'indexicalité ? Que voyons-nous avec *La Clepsydre*, film régénéré par ces processus mêmes dont nous tentons de prendre la mesure ?

Or, ce processus réplicatif est au cœur du dispositif diégétique de *La Clepsydre.* Dans ce film fantastique, la clepsydre symbolise la présence d'une temporalité répétitive dans un sanatorium aux lois physiques manipulées. Adaptant les récits de Bruno Schulz, *La Clepsydre* dépasse son texte-source en intégrant d'autres récits, ressuscitant tout un folklore juif hassidique de Pologne. La numérisation de *La Clepsydre* opère un effet de redondance diégétique et historique, mais aussi en termes d'adaptation, puisque ses images lissées et son montage du flux spatialisent la narration. « Enlever les traces de temps » peut dès lors engager l'analyse dans toute une série de questions sur cette vision presque présentiste du cinéma, de manière d'autant plus problématique que *La Clepsydre* est un film qui, par son thème, ses représentations du judaïsme de Galicie, confrontent le spectateur à une histoire – qui se passerait dans les années 1930 – refaite à l'aune de la catastrophe, qui constitue presque, au contraire, « un surplus » de traces de temps.

III.2. Derrière le « Rideau » : le cinéma des petites nations

Il convient d'envisager la place du cinéma de Wojciech Has dans l'ordre complexe des discours sur un transnationalisme supposé de sa filmographie, mais également par une saisie en mouvement du cinéma polonais, voire du cinéma en général, qui s'effectue en vertu d'instruments critiques renouvelés. Ainsi, au sein des études cinématographiques, apparaissent des champs académiques spécifiquement dédiés aux *small cinemas,* ou

[712] Laurent Jullier*, op.cit.,* p.49.

cinéma des petites nations. A la manière des *postcolonial studies,* cette approche relève à la fois de la *description* d'une situation géographique et historique (l'existence de « petites nations », leurs critères de définitions, leurs caractéristiques suivant les décennies, et les articulations entre elles) ainsi qu'une *perspective critique*, une théorie faite d'instruments pour penser les cinémas mineurs, selon les perspectives de voix « nationales mineures » de Deleuze et Guattari[713].

Le cinéma polonais, comme d'autres productions nationales au sein du bloc socialiste des années 1945 à 1989, est plus ou moins victime d'une situation de claustration, que certains réalisateurs vont cependant réussir à franchir, ce qui donne ainsi un tournant transnational à la cinématographie polonaise, même s'il faut cependant relativiser ce phénomène. Une petite nation cinématographique réalise sa transition notamment lorsqu'elle multiplie les coproductions étrangères, trouvent des canaux de diffusion hors de ses frontières et voit un certain nombre de reconnaissances internationales (prix, festivals) survenir. C'est le cas assez tôt pour le cinéma polonais, de manière même particulièrement forte pendant les décennies 1960 et 1970[714].

Malgré le succès critique d'Andrzej Wajda, de Krzysztof Zanussi, ou de Jerzy Skolimowksi à l'étranger, les films de ses réalisateurs sont en général divisés entre deux corpus hétérogènes : ceux de leurs périodes respectives polonaises, et leurs productions étrangères (*The Shout* de Skolimowski, 1978 ; le *Danton* de Wajda, 1983 ; *Trois couleurs*

---

[713] Voir Gary Genosko, « Félix Guattari and Minor Cinema », in Janelle Blankeship et Tobias Nagl (dir.)*, European Visions, op.cit.,* pp.337-349.

[714] Les décennies 1960-1970 marquent une apogée des nominations et prix attribués à des films polonais. Les films *Le couteau dans l'eau (Nóż w wodzie*, 1963) de Roman Polanski *Pharaon (Faraon*, 1966) de Jerzy Kawalerowicz en 1966, *Le Déluge (Potop,* 1974) de Jerzy Hoffman, *La terre promise (Ziemia Obiecana,* 1975) d'Andzrej Wajda, *Nuits et jours (Noce i dnie,* 1975) de Jerzy Antczak, *Les demoiselles de Wilko (Panny z Wilka*, 1979) et *L'homme de fer* (*Człowiek z żelaza,* 1981) d'Andrzej Wajda sont nommés pour l'Oscar du meilleur film étranger, sans toutefois recevoir le prix. Rien pendant trente ans, (années 1980, 1990 et 2000). Un film polonais a été nommé en 2011, *Sous la ville (W ciemnosci,* Agnieszka Holland, 2011) et le tout premier film polonais à avoir reçu l'Oscar du meilleur film étranger est *Ida,* de Pawel Pawlikowski (2014). Le cinéma polonais possède une histoire symbiotique avec le festival de Cannes. A l'heure où, avant la deuxième guerre mondiale, se constituaient des groupes de cinéastes polonais avant-gardistes, la première édition du festival de Cannes prévue en 1939 invitait certains d'entre eux, mais l'évènement fut annulé, justement à cause de l'invasion de la Pologne par les troupes hitlériennes. Par la suite, chaque compétition verra un nombre important de films polonais sélectionnés. *Kanal* (1957) de Wajda, puis *Mère Jeanne des Anges* de Kawalerowicz (1961) reçoivent le prix spécial du jury, le dernier de cette triple série étant Wojciech Has avec *La Clepsydre* en 1973. La seule palme d'or polonaise sera décernée à *L'homme de fer* de Wajda (1981), sauf si l'on inclut *Le pianiste* de Roman Polanski, co-production tournée en langue anglaise. L'actrice Krystyna Janda est récompensée du prix d'interprétation féminine pour le film *L'interrogatoire (Przesłuchanie)* de Ryszard Bugajski, Kryzstof Zanussi sera présent dans trois sélections, Jerzy Skolimowski reçoit le Grand Prix Spécial du Jury pour le film tourné en Angleterre *The Shout* (1978) et Krzysztof Kieślowski est primé en 1988 (*Tu ne tueras point*), et en 1991 avec *La double vie de Véronique.*

de Kieślowski, 1993). Ceux-ci sont rarement mis sur le même plan, et il est clair que les œuvres polonaises sont en général envisagées presque uniquement sous un angle national et identitaire[715].

A dire vrai, cette attitude est également autoréflexive et sujette à questionnement chez les cinéastes, dans un pays qui possède une réelle tradition de romantisme patriotique. Tout ceci est d'importance, car déterminant pour comprendre la manière dont les films de Wojciech Has sont évalués, perçus dans son pays et à l'étranger. Pays de culture ancienne, maintes fois sans état, victime de trois partages successifs (1772, 1792 et 1795) entre les puissances voisines (Russie, Prusse, Empire Austo-Hongrois), les thèmes dominants dans la littérature sont ceux de la liberté, du patriotisme et de l'identité aliénée, surplombés par la figure tutélaire du poète, dramaturge et romancier Adam Mickiewicz dont l'œuvre écrite en exil à Paris marque jusqu'aujourd'hui une certaine conception du soi collectif polonais.

Or, c'est tout cela que la présence forte de Witold Gombrowicz dans les années 1960[716] se plait à interroger, critiquer voire moquer dans son *Journal.* Il y déconstruit tous les mythes nationaux, surtout ceux qui portent sur la littérature, et suggère que les Polonais sont incapables de se penser hors de cet héritage mythifié, toujours constitué des mêmes tropes, des mêmes faits historiques, des mêmes auto-qualifications. Le peuple polonais, selon l'auteur de *Ferdydurke* fait preuve d'une tendance sur-exagérée à se penser dans l'opposition, dans le « nous » contre « eux », et à s'aliéner dans un essentialisme national :

> Notre *alter ego* réclame à cor et à cri qu'on le laisse parler. L'Histoire nous a obligés à ne cultiver que certains éléments de notre nature, et nous sommes avec outrance ce que nous sommes : « sur-stylisés ». […] Si nous considérons nos autres caractères nationaux – amour de la patrie, foi, honnêteté, sens de l'honneur – nous verrons que chacun de ces caractères subit la même exagération : celle-ci résulte du faut que le type de Polonais créé par nous ne peut qu'étouffer et anéantir ce que nous pourrions être et qui, vit, antinomiquement, en nous. D'où il suit que le Polonais est très exactement appauvri de la moitié de soi-même […] J'estime aujourd'hui le moment venu de mobiliser cette seconde personnalité […] Cet autre Polonais, nous le découvrirons dès que nous nous retournerons contre nous-mêmes. […] Notre littérature sera

[715] Peut-être à l'exception de Krzystof Kieślowski, dont le *Décalogue* a réussi à trouver un destin international, envisagé comme un film à portée universalisante, qui porte d'abord sur la condition humaine avant de porter sur les conditions sociales du pays.

[716] Cette présence critique de Witold Gombrowicz dans le cinéma polonais d'après-guerre est soulignée par un article de Żaneta Jamrozik sur le film de Wojciech Has, *L'art d'être aimée*. Żaneta Jamrozik, « How to be an actress (in Poland), The figure of the actress in Wojciech Jerzy Has's *How to be Loved* (1962) » *Studies in Eastern European Cinema* 4- 1, 2013, pp. 29–46.

> exactement le contraire de ce qui s'écrit aujourd'hui parmi nous : nous devons chercher une voie nouvelle qui s'oppose à celle de Mickiewicz et de tous les Rois-Esprits. […] L'Histoire est notre tare héréditaire, elle nous impose une idée artificielle de nous-mêmes et nous force à ressembler à une déduction historique, au lieu de nous laisser vivre notre propre réalité.[717]

Ces mécanismes essentiellement mis en marche au XIXème siècle, motivés en grande partie par la menace de la dissolution de l'identité polonaise à cause d'une récurrente absence d'état, de la permanente fluidité territoriale qui a pu la suivre ou la précéder, et de l'objective réalité géographique des puissances impérialistes voisines, ne cessent pas avec la fin de la deuxième guerre mondiale. Ils se prolongent pendant toute l'ère de la République Populaire de Pologne, et à bien des égards, encore après[718].

Milan Kundera écrit un essai, *Le Rideau,* qui interroge le rapport entre l'art (particulièrement le roman) sa conception historique et l'Europe. Dans la deuxième partie, intitulée *Die Weltliteratur*, il pose le rapport complexe qui existe entre les « petites nations » européennes et l'art du roman dépassant les frontières. Une petite nation n'est pas, de ce point de vue, un pays peu peuplé : « Les Polonais sont aussi nombreux que les Espagnols. Mais l'Espagne est une vieille puissance qui n'a jamais été menacée dans son existence, tandis que l'histoire a appris aux Polonais ce que ne pas être veut dire. »[719] Il rappelle que Gombrowicz a dû attendre quinze ans avant que *Ferdydurke* soit traduit, que

---

[717] « *Już pisałem o tym naszym alter ego, które na gwałt dowania się głosu. Historia zmusiła nas do hodowania w sobie pewnych tylko cech naszej natury i jesteśmy nadmiernie tym czym jesteśmy -- jesteśmy przestylizowani. […]*
Jeśli przyjrzymy się innym naszym cechom narodowym (jak milośc ojczyzny, wiara, zacnośc, honor…) to w nich wszystkich dostrzeżemy ów przerost, wynikający stąd, że typ Polaka, jaki sobie urobiliśmy, musi tłumić i niszczyć typ, jakim moglibyśmy być, istniejący w nas jako antynomia. Ale stąd wynika, że Polak jest zubożony ściśle o połowę siebie głosu, nie może się ujawnić w sposób naturalny. […] Mniemam, że dżiś właśnie nadszedł moment aby urochomić tę drugą naszą osbowość […] Odkryjemy tego drugiego Polaka, gdy zwrócimy się przyciwko sobie. […] Literatura powinniśmy mieć akurat przeciwną tej, która dotąd się nam pisała, musimy szukać nowej drogi w opozycji do Mickiewicza i wszystkich królów duchów. […] historia stanowi nasze dziedziczne obciążenie, narzuca nam sztuczne wyobrażenie o sobie, zmusza abyśmy upodabniali się do historycznej dedukcji zamiast żyć własną rzeczywistością. » Witold Gombrowicz, *Dziennik, 1953-1956,* Varsovie, Wydawnictwo Literackie, 1986, pp. 172-173.

Traduction française: Witold Gombrowicz, *Journal,* tome I, 1953-1956, Allan Kosko (trad.), Paris, Christian Bourgeois, 1981-1983, pp. 197-199.

[718] Un autre mythe historique nourrit l'inconscient collectif polonais, celui de la Pologne comme rempart de l'Europe contre l'Orient, un discours constitué au XIXème siècle par de grandes figures religieuses et politiques, comme l'Evêque Jan Pawel Woronicz. « Nation-rempart », la Pologne aurait permis à l'Europe de garder son christianisme, ou, dans une version jacobine du mythe, de conserver sa modernité civilisée. Voire Edmund Wnuk-Lipinski, *Demokratyczna rekonstrukcja. Z socjologii radykalnej zmiany społecznej* [La reconstruction démocratique, Sociologie du changement social radical], PWN, Varsovie, 1996 ; Monika Senkiwska –Gluck, « Le mythe de la Pologne comme rempart de l'Europe contre l'Orient », in Marita Gilli, dir., *L'identité culturelle, laboratoire de la conscience européenne: actes du colloque organisé par le Laboratoire Littérature et Histoire des pays de langues européennes de l'Université de Franche-Comté à Besançon, les 3, 4 et 5 novembre 1994,* Presses de l'université de Franche-Comté, 1995, pp.67-74.

[719] Milan Kundera, *Le Rideau. Essai en sept parties,* Paris, NRF Gallimard, 2005, p.47.

si Kafka avait écrit son œuvre en tchèque, il n'aurait jamais eu cette destinée mondiale. Dès lors, il est difficile, pour les écrivains des petites nations, de créer des œuvres qui transcendent les frontières, qui puissent s'élèver vers un statut proche de celui des grands romans russes, français, anglais. Le risque est celui d'un double provincialisme, celui des grandes nations et celles des petites : pour les grandes nations, il s'agit de la résistance à l'idée d'une littérature mondiale, la leur étant suffisamment riche pour ne pas avoir à s'intéresser aux autres pays. Milan Kundera cite ici Kazimierz Brandys (le scénariste du film de Has, *L'Art d'être aimée*) :

> L'étudiant français a de plus grandes lacunes dans la connaissance de la culture mondiale que l'étudiant polonais mais il peut se le permettre, car sa propre culture contient plus ou moins tous les aspects, toutes les possibilités et les phases de l'évolution mondiale. »[720]

Le risque pour les écrivains des petites nations est de refuser d'inscrire leur œuvre dans le grand contexte, par une sorte de fatalisme reposant sur l'idée que la culture mondiale est estimable mais inaccessible.

Le cinéma polonais a été un instrument et un réceptacle privilégié de ces questions, leur meilleur relai tout autant que leur écrin critique, posant ces obsessions identitaires à l'aune d'un auto-questionnement politique et esthétique sur les grands mythes collectifs, aussi bien à édifier qu'à interroger. C'est incontestablement ce qui résume sans doute l'œuvre d'Andrzej Wajda (1926-2016), monument romantique fait de plusieurs matériaux historiques, l'histoire passée et traumatique (*Paysage après la bataille, Katyń*[721])— l'histoire du marbre monumental (*Cendres et Diamants, La terre promise, L'homme de marbre,* et récemment *L'homme du peuple*[722]) — celle en train de se construire — le fer (*L'homme de fer*) — et celle de la littérature polonaise (*Cendres, Les noces, Monsieur Taddée*[723]). Ses films créent et utilisent un nombre important de grands opérateurs symboliques autour de la représentation de la nation et de l'histoire dans le cinéma polonais dans son entier. Comme l'écrit le critique allemand Klaus Kreiemier, c'est dans une abondance de figures et de symboles que l'ethos cinématographique de Wajda travaille l'imaginaire national :

---

[720] Kazimierz Brandys, *Carnets,* Paris, 1985-1987, cité par Milan Kundera, *Le Rideau, op.cit.,* p.52.
[721] *Krajobraz po bitwie* (1970) *; Katyń* (2007).
[722] *Popiół i diament* (1958); *Ziemia obiecana* (1974); *Człowiek z marmuru* (1977) ; *Człowiek z nadziei* (2014).
[723] *Popioły* (1965); *Wesel*e (1973), *Pan Tadeusz* (1999).

> Dans ce pays, la nostalgie nationale, qui est encore aujourd'hui un moteur politique, a créé des métaphores et des allégories dont l'anachronisme objectif n'a en rien pu desservir leur exubérance, ne fut-ce que dans un film comme *Lotna,* émaillé du langage ardent d'un symbolisme extatique. Il semble que dans la conscience des Polonais, le présent ne soit pas seulement le produit de l'histoire, mais des villes et des villages en flammes à travers les siècles […] Les films de Wajda démontrent une prise de conscience de l'interprétation complexe du passé et du présent. Son œuvre, dans tout son déchirement, est la cristallisation d'un drame culturel resté explosif, qui se manifeste d'emblée dans l'esthétique bien que dépassant largement cette dimension. Sa création est partie intégrante d'une avant-garde Est-Ouest qui ne se contente plus de révolutionner les formes, mais qui soulève la question de savoir quelles sont les chances d'un individu face à l'histoire.[724]

On peut envisager tout son parcours cinématographique comme une oscillation entre volonté d'édification ou de reconstruction des mythes nationaux (*Génération, Le Canal*, les récents *Katyń* et *L'homme du peuple*) et leur déconstruction (*Cendres et Diamant, La Terre promise, L'homme de marbre, L'homme de fer*).

La présentation de la filmographie de Has a bien montré un élément, celui du rapport très important de Wojciech Has avec la France, par les projections de ses films réitérées au fil des années : Henri Langlois projette *Les Adieux* cinq ans après sa sortie, plusieurs salles parisiennes diffusent plusieurs fois *Rękopis* et *La Clepsydre,* une rétrospective lui est consacrée en 1987 au festival d'Automne. Ses films y sont souvent mieux reçus qu'en Pologne, ce dont il prend conscience en essayant de faire des co-productions, qui, la plupart du temps, n'aboutiront pas. La première thèse écrite sur sa filmographie est écrite en français, et aujourd'hui les seuls ayant édité l'intégralité de ses films en DVD sont les éditions Malavida, situées à Paris. En 1987, lors de la rétrospective qui lui est consacrée, il affirme que depuis plusieurs années, il ne cherche même plus le succès en Pologne, à cause des problèmes de distribution : « d'une manière générale, on ne peut pas faire connaître les films en Pologne. Il n'y a pas de système pour les promouvoir, pas de publicité. »[725] Il se plaint du manque de succès de son film *Nieciekawa historia/Une histoire banale,* disant que les Polonais ne connaissent pas Tchekhov, alors qu'à l'inverse, les Français aiment « le cinéma de réflexion », se réjouissant du soutien dont ont pu profiter ses films[726].

---

[724] Klaus Kreiemeier, « Après la bataille », in *Andrzej Wajda*, textes traduits de l'allemand par Anne-Liese Plank et réunis par Cécile Supiot, Nantes, L'Atalante, 1982, pp.13-14.

[725] « Wojciech Has à l'autre », *Le Matin,* édition du 28.12.1987.

[726] *Idem.*

La présence émergente d'écrits universitaires sur Has réalisés de manière plus récente et ailleurs qu'en Pologne, permet aussi de renouveler les approches critiques du cinéma polonais, non plus uniquement saisi par les mêmes récurrences identitaires mais par le biais de décentrements que les *cultural studies,* par exemple, ont favorisé. Un article d'Izabela Kalinowska compare les œuvres de Potocki et de Has à la fois dans une perspective historique, telle que la situation sous Gomułka dans les années 1960 y conduit, et à travers des concepts venus des études postcoloniales pour penser le rapport à l'orientalisme contenu dans les deux supports[727].

C'est, plus généralement, le cinéma polonais dans son ensemble qui tend à être repensé dans une approche transnationale[728], ne serait-ce que parce que le nombre de réalisateurs polonais expatriés et l'abondance de coproductions internationales[729].

Le cinéma des petites nations, loin de désigner un fait ou une revendication nationaliste, est un concept, voire un champ disciplinaire, qui problématise la relation des petites productions nationales au sein de l'hégémonie américaine et de l'« âge de l'Empire »[730]. Une fenêtre conceptuelle a été ouverte grâce au développement d'approches de type postcolonial appliqué au champ du cinéma européen « mineur » :

> Debates on cinematic production, scale and nation-building in the age of Empire were often refractured through the lens of power imbalances, Orientalist gestures and imperialist ideologies. It should come as no surprise that the cultural production of small nations, from the early 20th century onward, was also read through a colonialist framework.[731]

Notre développement sur l'adaptation comme réseau de relations interculturelles, nationales et transnationales, appropriations et politiques postcoloniales trouve ici un écho, *a priori* peu évident à propos d'un pays dépourvu de passé colonial et dont la

---

[727] Izabela Kalinowska, « From Orientalism to Surrealism: Wojciech Jerzy Has interprets Jan Potocki », *art.cit.,* pp.47-62.

[728] Voir Ewa Mazierska et Michael Goddard (dir.), *Polish Cinema in a Transnational Context,* Rochester, NY, Routledge, 2014.

[729] On pense à la trilogie *Bleu, Blanc, Rouge* ainsi que le film *La double vie de Véronique* de Krzysztof Kieślowski, les films réalisés en France, en Allemagne et aux Etats-Unis par Agnieszka Holland, *Europa, Europa* (1991), *Washington Square* (1997), aux films français d'Andrzej Zulawski (depuis *L'important c'est d'aimer* en 1975 jusqu'à *Cosmos* en 2015), et bien sûr toute la carrière anglaise, américaine, puis française de Roman Polanski, de *Répulsion* à *La Vénus à la fourrure.*

[730] Antonio Negri et Michael Hardt, *Empire,* Harvard University Press, 2000.

[731] Janelle Blankenship et Tobias Nagl, *European Visions, op.cit.*

culture apparaît comme très uniforme depuis l'holocauste et les déplacements de population survenus à la fin de la deuxième guerre mondiale. Contrairement à la Tchécoslovaquie et à la Yougoslavie (deux autres pays qui connaissent une autre forte production cinématographique jusqu'en 1989) les Polonais ne connaissent qu'une seule langue et se regroupent autour d'une identité très unifiée, sans doute l'une des plus homogènes d'Europe[732]. Le cinéma polonais, comme d'autres, se reconstitue en objet national dans le cadre de ce concept qu'est le cinéma des petites nations, qui étudie les cinémas danois, irlandais, tchèque, suisse, etc.

Il s'agit moins, dans cette optique, de définir exactement ce qu'est une petite nation cinématographique que de se pencher sur les interactions entre petits et grands cinémas, d'évaluer les mécanismes mis en place pour favoriser les circulations de ces réalisations, ainsi que de retracer les formations discursives autour de ces cinémas.

En ce qui concerne le cadre institutionnel, on peut relever la manière dont les politiques culturelles développées par l'Union Européenne agissent pour favoriser la circulation des cinémas de langues mineures. Le programme MEDIA de l'Union Européenne, le réseau EURIMAGES, ou encore le prix Lux décerné chaque année par le Parlement européen à un film d'une langue européenne « mineure » sont autant de leviers financiers et culturels créés au cours de ces dernières décennies pour encourager les diversités cinématographiques ainsi que la diffusion des films dans l'espace européen. Les festivals sont également un important vecteur de médiatisation des films, permettant de « repousser leurs limites »[733] qui étaient les leurs *a priori*. Cependant, ces sources de financement européen ne sont pas sans reproduire une certaine forme de néo-orientalisme, en reconstituant des sentiments d'altérité en alignement avec les images politiques européennes[734].

---

[732] En-dehors du kachoube dans la région de Gdansk, et de quelques variations dialectales ou sociolectales en Silésie et dans les régions montagneuses, la langue polonaise est parlée par toute la population, seule langue officielle du pays et partagée comme l'un des principaux facteurs d'unité.

[733] Cindy Hing-Yuk Wong, *Films Festivals: Culture, Power and the Global Screen*, Rutgers University Press, 2011, p.27.

[734] Dans un article intitule « Offering Tales They Want to Hear: Transnational European Film Funding as Neo-Orientalism », Randall Hall étudie les efforts faits depuis les années 1990 par l'Union européeenne pour mieux intégrer les 300 millions « nouveaux » spectateurs, après la fin de la guerre froide. Il se penche plus particulièrement sur les réseaux MEDIA, Eurimages et EUROMED, qui financent des co-productions européennes pour des films situés en Europe et pour des films situés hors d'Europe, en distinguant plusieurs stratégies que ces types de politiques promeuvent.

Il convient aussi de rappeler qu'en ce qui concerne le cinéma, on ne peut pas vraiment considérer de zones de contacts privilégiés entre la Pologne et les pays voisins comme la République tchèque (ou Tchécoslovaquie avant 1989), la Hongrie, les pays baltes ou l'Ukraine. La définition d'« Europe de l'Est » est une perception occidentale de la géographie européenne, instaurant une division vague et approximative. De même, il n'existe pas de réalité précise d'une « Europe centrale » quant au cinéma et à l'expression artistique ; les rapports peuvent exister ponctuellement mais sont très variables selon les perspectives. Les échanges entre la Pologne et ses voisins ne sont pas plus intenses pour le cinéma qu'entre la Pologne et la France, la Pologne et le Royaume-Uni. On ne peut se référer à un ensemble transnational slave ou à une « Mitteleuropa » : entre les films d'animation tchèques, les comédies yougoslaves, « l'Ecole polonaise » : il existe assez peu de stratégies communes, et presque aucun circuit de production et de diffusion commun aux pays du bloc socialiste.

Pour Milan Kundera, l'Europe centrale n'existe comme concept que pour désigner une pluralité de pays qui ont en commun d'avoir été menacés dans leurs frontières, dans leurs identités. Finalement, cette zone indéterminée est une exacerbation de l'Europe toute entière : instable, aux zones et frontières non définies, et surtout polycentrique[735].

C'est en effet peut-être le même rapport d'exacerbation qui se joue quant au cinéma européen : le cinéma des petites nations ne fait que surdéterminer le problème fondamental des films de tout le continent, problème qui hante le cinéma depuis

---

Il identifie trois types d'approches : la stratégie de « casting transnational », le scénario transnational, et les films « quasi-nationaux ». Dans le premier cas, les films co-produits font jouer des rôles d'une certaine nationalité par une autre (Sam Shepherd et Julie Delpy dans *Homo Faber* de Volker Schlöndorff, 1991) Le scénario transnational est soit une histoire qui semble être située n'importe où en Europe (*Code inconnu,* Micheal Haneke, 2000), ou raconte l'histoire d'interactions inter-européennes, ou entre Européens et extra-européens, par exemple le film *L'Auberge espagnole* (Cédric Klapisch, 2002). Enfin, les derniers types de films sont des films qui passent pour une certaine nationalité (palestinienne, comme dans *Paradise Now*, Hany Abu-Assad, 2005). Le deuxième type et le troisième peuvent ainsi donner lieu à des films « culturellement essentialistes » : dans *L'Auberge espagnole,* un Allemand est laborieux, un Anglais gros buveur, un Italien dragueur, etc., et à la fin du film chacun rentre chez soi. Dans le deuxème cas ; en réduisant une identité (*Paradise Now* est centré sur l'identité palestinienne, sans se préoccuper des interactions de ces identités avec d'autres), on renforce un sentiment d'altérité, une difference radicale entre l'Europe et le reste du monde.
Randall Hall, « Offering Tales They Want to Hear: Transnational European Film Funding as Neo-Orientalism » in Rosalind Galt et Karl Schoonover (dir.), *Global art cinema: new theories and histories,* New York, Oxford University Press, 2010, pp. 303-319.

[735] Milan Kundera, *Le Rideau, op. cit.,* p.62.

l'introduction du parlant. Ceci s'est incarné par plusieurs métaphores : la tour de Babel, mais aussi une métaphore optique, celle du kaléidoscope des nations.

III.2. 1. La Tour de Babel et le kaléidoscope des nations

Les *small cinemas studies*[736] apparaissent comme une énième discipline archéologique au sens foucaldien, se penchant sur l'ensemble des affiliations idéologiques et historiques qui constituent un objet. Les propos cités en exergue de cette partie témoignent d'une pensée sur le cinéma européen qui a cours depuis au moins Rudolf Arnheim, apparentée à une angoisse survenue avec l'avènement du cinéma parlant. Celui-ci a en effet aboli le rêve d'un « langage » cinématographique universel, cet « esperanto des yeux » selon la formule de D.W. Griffiths. A cause de la multitude des langues, le cinéma européen s'est trouvé emprisonné dans un dilemme babélique, car dépourvu de *lingua franca*[737], une parabole exploitée par Fredric Jameson dans son interprétation du film *Passion* (1982) de Jean-Luc Godard :

> The European idea has to negotiate the impossible situation of multiple languages in which no new lingua franca or transcendental Joycean pidgin is available. This is already registered in *Passion* (1982), where all the characters have this or that speech defect : stuttering, coughing, « multisme », heavy accents and so on, and all of this very pointedly in the absence of English as such[738].

Le cinéma parlant européen travaille, comme la littérature, avec ses barrières linguistiques et culturelles, contrairement à d'autres arts. Milan Kundera distingue deux contextes élémentaires dans lesquels on peut situer une œuvre d'art : les « petits contextes », dans lesquels la place critique de l'auteur, de sa nationalité, de la langue et du fait politique, intervient de manière nécessaire et puissante dans une évaluation et une compréhension justes de ses qualités ; et le grand contexte, c'est-à-dire son ordre et

---

[736] Voir Mette Hjort et Duncan Petnie (dir.), *The Cinemas of Small Nations,* Edinburgh University Press, 2007.

[737] Il est intéressant de constater que c'est particulièrement le cas pour les cinémas de la *Mitteleuropa,* dont l'allemand aurait éventuellement pu jouer le rôle de langue véhiculaire. Cela a pu être le cas ponctuellement, selon les périodes, et au début du cinéma avec des traductions d'intertitres souvent faites en allemand pour des films polonais (notamment ceux mettant en scène la grande star du muet Pola Negri), tchèques, serbes.
Mais encore une fois, ce terme, comme celui d'« Europe centrale » ne doit pas conduire à imaginer un espace cohérent d'interactions. Cette zone n'a jamais constitué une zone unifiée au niveau culturel ; les cinéastes varsoviens se sentaient souvent plus proches des cinéastes parisiens que des cinéastes praguois. Voir Jacques Le Rider, « Mitteleuropa», *Encyclopædia Universalis* [en ligne]: http://www.universalis.fr/encyclopedie/mitteleuropa/

[738] Frederic Jameson, « Response », in Duncan J Petrie (dir.), *Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema* vol 1, British Film Institute, p.88.

histoire supranational[739]. Même si cette division appellerait des nuances, elle permet d'entrevoir la contrainte qui règle le cinéma européen. Malgré l'universalité des images à laquelle le cinéma prétendait, les films sont souvent portés par de petits contextes, tributaires de paramètres nationaux et locaux, et peuvent avoir du mal à s'inscrire dans le grand contexte.

Le deuxième opérateur métaphorique de cette situation est, comme le soulignent Janelle Blankenship et Tobias Nagl, celle du kaléidoscope ou de la lanterne magique dont les modalités optiques marquent la transition entre le XIXème siècle et la modernité cinématographique. Ces figures signifient aussi l'éclatement des cultures européennes que la modernité a réalisé. La diffraction des vues opérée par le kaléidoscope symbolise la dispersion des langues et des cultures, que la fin des grands empires, l'émergence des nations et l'avènement du cinéma parlant vont tour à tour entrainer. La lanterne magique ainsi que d'autres dispositifs optiques métaphorisent les rapports qui se modifient entre l'homme et la science, l'art et le réel, l'art et l'ordre du monde.

Les fantaisies animalières, très populaires pendant l'ère victorienne, révèlent par la double faculté d'agrandir et d'animer, tout un imaginaire colonial très anxiogène. Elles le font par l'articulation d'une idée sous-jacente, celle d'un danger qui viendrait des petits, des marginaux, des hybrides :

> During the Victorian era showmen frequently used the lantern to animate and magnify minuscule animalcules such as « water-tigers » and « blood worms. » These popular larvae (*dysticus marginalis* and *chironomus plumosus*) often appeared in Victorian treatises in descriptions of vernacular science displays involving animalcule tanks, compound microscopes, water cabinets and aquariums. The lantern with its power to animate and enlarge is not only an apt metaphor for colonialist displays; in the late 19th Century the apparatus was also used as a propaganda device to spread the imperialist « light of culture ».[740]

La capacité d'agrandir et de dissoudre de ces appareils tisse le lien avec l'optique, l'éclatement des grands ensembles géopolitiques et les découvertes scientifiques : l'idée

---

[739] Milan Kundera, *Le Rideau, op.cit., p. 49*. Cette partie du *Rideau*, dans le contexte du cinéma des petites nations, est citée par Paul Coates dans « Varieties of Smallness: A Swedish Film Art (Persona), a Polish Documentary (Hear my cry) », in *European visions, op.cit.,* p.130.

[740] Tobias Nagl et Janelle Blankenship, « Introduction: Towards a Politics of Scale », in *European Visions, op.cit.,* p.16. Précisons que cette métaphore est bien présente de manière consciente à l'époque. Les auteurs se réfèrent ainsi à un numéro de *National and English Review* de 1895 — l'an I du cinéma, si l'on prend en compte la création du cinématographe des frères Lumière — dans lequel une description des relations déséquilibrées de pouvoir entre petites et grandes nations, colonies et nations impérialistes est faite à partir de la lanterne magique : « each colony is in itself a small nation, which, if it stood alone, could be swallowed up by the mere capacity for devouring which many larger and older nations possess, [a power imbalence that is comparable] « to the marvels of the magic lantern — that of an unhappy blood-worm wriggling in the jaws of a water-tiger. » *Idem.*

que le péril vienne insidieusement (par les germes, par des espions venus d'ailleurs, par l'infiltration) est de cet ordre.

De très nombreuses scènes, chez Has, associent la présence d'instruments optiques, à des fantaisies animalières et à des endroits non situés géographiquement. Les deux séquences de *Osobisty pamiętnik/Journal intime d'un pécheur* qui se répètent et se répondent par l'image vue au travers d'une longue vue représente, comme on l'a vu précédemment, une des stratégies de Has pour mettre en scène l'ambivalence des points de vue dans le film[741]. Ici, le jeune Robert évolue dans une grange pleine de bêtes de basse-cour (des poules, une vache, un âne). Dans ce film, comme dans d'autres de Wojciech Has, les animaux sont présents en abondance.

Les animaux perturbent, troublent, déplacent la localisation précise des films. Si le roman de Hogg est complètement ancré dans son contexte écossais, le film en situe l'histoire dans une sorte de ferme coloniale. Dans *La Clepsydre,* la séquence de jungle ainsi que les nombreux oiseaux exotiques entrent en collision avec le cadre *a priori* très européen du sanatorium, montré avec sa neige, son cimetière, ses bâtiments gris. *Rękopis* montre une multitude de charognes et de carcasses d'animaux qui suggèrent le désert, la mort ; dans *Lalka,* une scène surdétermine un cadavre de cheval qui renforce l'écho fait, par cette minutieuse composition, à *Guernica* de Pablo Picasso (Figure 13). Ces éléments articulent un rapport tantôt disjonctif, tantôt associatif, avec la vision, la projection, le fantastique et les stratégies d'adaptation de Has comme volonté de dépasser les frontières de son contexte. Ce réseau peut inclure une certaine vision du marginal et de l'interculturalité: l'analogie entre les diverses nations éclatées et « les kaléidoscopes de vues qui se dissolvent »[742] se retrouve d'une manière très prégnante chez Bruno Schulz à travers le kaléidoscope-chenille du récit « Le Sanatorium au croque-mort »[743], ainsi qu'avec l'album de timbres dans la nouvelle « Le printemps ». Si cet album de timbres,

---

[741] Cette stratégie est analysée plus en détails dans notre article à paraître : « The Mill, the Mirror and the Divided Self : Wojciech Has' film adaptation of James Hogg's *Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner »*, Interfaces Text/Image/Language, *Appropriations and Re-appropriations of Narratives,* à paraître en 2017.

[742] « It will no more be a State, but a kaleidoscope, a collection of dissolving views », Emile Louis Victor de Laveleye, voyageur et diplomate belge de la fin du XIXème siècle dans son récit de voyage très populaire, *The Balkan Peninsula* (1887), citant ici un conservateur autrichien à propos de la politique fédéraliste de l'Empire austro-hongrois. Cité par Tobias Nagl et Janelle Blankenship, *art.cit.,* p.17.

[743] Bruno Schulz, « Le Sanatorium au croque-mort », *op.cit.,* pp.175-176.
Bruno Schulz, « Sanatorium pod Klepsydrą » in *Sanatorium pod Klepsydrą*, *op. cit.,* pp.324-325.

donné au protagoniste Joseph par son meilleur ami, ne relève pas *a priori* du dispositif optique, dans l'écriture schulzienne il en acquiert la dimension, puisque sa capacité de révélation et d'impression – double faculté qu'ont les livres chez Bruno Schulz — en fait un « panorama des horizons tournoyants », qui « jaillirent devant [l]es yeux »[744] . Si, au départ, « le monde se limitait à François-Joseph Ier » (Printemps, 203), la vision des timbres de l'album provoque alors la découverte des signifiants vivants du monde, des noms des pays aussi bien réels qu'imaginaires :

> Je l'ouvris et les couleurs du monde jaillirent devant mes yeux, le vent des espaces immenses, le panorama des horizons tournoyants. Vous traversiez ses pages, tirant la traîne tissée de toutes les sphères et de tous les climats : Canada, Honduras, Nicaragua, Abracadabra, Hiporapundjab (Printemps, 203)[745]…

Ce qui, comme toujours chez Schulz, entraîne une épiphanie démiurgique, la découverte métaphysique des révélations sur la matière, ici celle d'une distribution de signifiants aussi bien aléatoires qu'en adéquation avec une *sur-réalité.*

Dans *La Clepsydre* de Has, la lecture de l'album de timbres donne lieu à des passages du protagoniste dans des décors de jungle, où se dresse une maison coloniale en ruines et peuplées d'automates inquiétants. Le film, tel une lanterne magique augmentée, donne corps à cet album de timbres révélateur du monde, tout en rejoignant aussi l'imaginaire galicien qui règne dans la vision des automates chez Schulz : dans un épisode de la nouvelle « Le Printemps », le protagoniste rencontre, fasciné, les statues de cire, sosies de personnages européens les plus importants :

> Et je les voyais immobiles, ces Dreyfus et Garibaldi, Bismarck et Victor-Emmanuel Ier, Gambetta et Mazzini, et bien d'autres. (Printemps, 103)[746]

En fusionnant ces deux épisodes (l'album de timbres et les automates) en un seul, le film de Has superpose l'ici (les figures de monarques et militaires européens, dans l'idée que

---

[744] « *Ty szedłeś przez nią, karta za karta, ciągnąc za sobą ten tren utkany ze wszystkich stref i klimatów. Kanada, Honduras, Nicaragua, Abrakadabra, Hiporabundia... Zrozumiałem cię, o Boże. […] Mogłeś tak samo powiedzieć: Panfribas i Haleliwa […]* » Bruno Schulz, « Wiosna », in *Sanatorium pod Klepsydrą op. cit.,* p.203.
Traduction française: Bruno Schulz, « Le printemps », trad. Thérèse Douchy, in *Le Sanatorium au croque-mort, op. cit.,* p.49. Désormais nous noterons les citations en français de la nouvelle « Le Printemps » dans le corps du texte, comme suit: (Printemps, 203).
[745] *Idem.*

[746] « *I tak siedzieli tępo, postękując czasem, ci świetni mężowie, kwiat ludzkości, Dreyfus i Garibaldi, Bismarck i Wiktor Emanuel I, Gambetta i Mazzini i wielu innych.*» Bruno Schulz, « Wiosna», *op.cit.,* p. 260.

le monde « se limitait à François-Joseph Ier ») et l'ailleurs (les contrées exotiques et imaginaires), le passé (l'Empire des Habsbourg) et le présent.

Les films de Has proposent aussi, à de nombreuses reprises, des cartographies imaginaires. Le film *Rękopis* représente une carte de la Sierra Morena, sur laquelle la caméra zoome alors que le héros part en chevauchant vers la Venta Quemada (Figure 14), à l'image de ces lanternes magiques qui représentaient souvent des cartes imaginaires, erronées[747]. Il est vrai que le roman de Potocki offre une géographie fantaisiste, la Sierra Morena abritant par ailleurs une constellation de peuples et de langues. Yves Citton parle de la Sierra Morena comme d'« utopie post-nationale », lisible dans ses hordes de bohémiens, de pirates et de brigands, donnant presque à voir une représentation spectrale et actualisante du *multi-culturalisme*, sur lequel plane l'ombre d'un gigantesque « complot islamiste »[748].

L'on peut se demander comment le film de Has, avec sa Sierra Morena filmée près de Wrocław, joue d'ironie avec cette vision potockienne de la Méditerranée comme *melting pot,* comment une Espagne imaginaire et fantasque est récréée, et comment les mécanismes narratifs des récits emboités, avec leur esthétique du vertige infini des histoires, laissent entrevoir une pensée de la circulation pan-européenne des récits. Les récits emboîtés de *Manuscrit trouvé à Saragosse* multiplient les énonciations, faisant entrer dans le dispositif romanesque une multitude de personnages et d'expériences, qui sont tous, cependant commandités par un seul plan : le complot final des Gomelez. Mais il s'agit surtout d'une association internationale de malfaiteurs, qui fait ainsi rentrer la Sierra Morena dans la catégorie d'un espace qu'Yves Citton appelle, en utilisant les catégories de Dominique Mainguenau[749], « paratopique »[750] : une zone de non-lieu s'établit entre un narrateur fictif (Alphonse Van Worden) et l'auteur Jean Potocki, qui n'est ni pleinement factuelle ni pleinement fictionnelle. Cette zone déploie une multitude

---

[747] « Interweaving fantasy and reality, in some instances itinerant magic lantern showmen in Europe even created an imaginary imperialist cartography (con)-fusing the European continent, Africa and the Indo-Australian archipelago. » Janelle Blankenship et Tobias Nagl, « Introduction : Towards a Politics of Scale », *art.cit.,* p.16.

[748] Yves Citton, « Une machine utopique à tordre le droit: justice, spectacle, métissage et ironie dans *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* », in François Rosset et Dominique Triaire (dir.), *Jean Potocki ou le Dédale des Lumières*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2010, pp. 205-240.

[749] Dominique Mainguenau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, p.201.

[750] Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser, op.cit.,* p.179.

de discours contradictoires, dresse le portrait d'un espace méditerrannéen au carrefour de plusieurs civilisations et religions.

III.2.5. La mémoire des récits

On peut se demander si les films *La Clepsydre, Lalka* ou *Osobisty pamiętnik/ Journal intime d'un pécheur* peuvent être envisagés à leur tour comme une décentralisation d'une culture hégémonique, mettant en scène différents motifs folkloriques, qui ont tous à voir avec l'idée d'une circulation des récits populaires sous les catégories de la filiation et de l'héritage. *La Clepsydre* figure de manière explicite la question latente du devenir de la culture hassidique après l'holocauste, en faisant des personnages *haredim* des résidus spectraux qui hantent l'arrière-plan du film. *Journal intime d'un pécheur* reprend à son compte une autre ligne thématique culturelle, celle de la religion. Adapté du roman *Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* de James Hogg, le film de Wojciech Has *Journal intime d'un pécheur* escamote la référence explicite au dogme antinomien et plus généralement au calvinisme écossais du roman en jouant sur la capacité de l'adaptation à *dés-indigéniser* un récit, c'est-à-dire en le privant de son contenu culturel d'origine.[751] Mais le film va ensuite le *ré-indigéniser* ailleurs, dans la représentation carnavalesque des personnages du récits censés raconter leur histoire…comme des zombies. Le film va aussi se livrer à une sorte de folklorisation, certes très peu écossaise, en représentant un monde paysan intemporel.[752]

Ces notions d'*indigénisation* et de *dés-indigénisation* opèrent la jonction attendue entre les dimensions culturelles que l'on peut envisager quant au cinéma de Has et la théorie contemporaine de l'adaptation, telle que notamment donnée par Linda

---

[751] Lorsqu'André Gide présente le roman de James Hogg au lectorat français, il évoque une correspondence avec son amie Dorothy Bussy pour qui le roman est « écossais jusqu'à la moelle ». André Gide, « Avant-propos », *Confession du pécheur justifié,* Paris, Gallimard, 1952, p. X.

David Grove affirme: « perhaps no other novel presents a more balanced and multifatious picture of Scottish life ». David Groves, « Parallel Narratives in Hogg's Justified Sinner », *Scottish Literary Journal 9*, 1983, pp. 37-44.

[752] C'est donc finalement cette dé-territorialisation du film qui permet d'élargir la portée folklorique de l'histoire du pécheur justifié, une dimension bien présente dans le roman du « berger d'Ettrick » qui mutliplie les voies énonciatives de personnages « populaires », qui relaient les rumeurs, les anecdotes terrfiantes, les superstitions. Voir à ce sujet Michael S. Kearnes, « Intuition and Narration in James Hogg's Confessions », *Studies in Scottish Literature* 13, 1978, pp.81-91 et Ian Campbell, « Hogg's Confessions and the Heart of Darkness **»,** *Studies in Scottish Literature* 15-1, 1980, pp.188-199.

Hutcheon.[753] Cette approche trans-culturelle n'est pas l'aspect principal des modalités de l'adaptation telle que nous l'envisageons chez Has. Mais elle n'en demeure pas moins un horizon maintenu, parce qu'elle motive la recherche et le corpus, et parce que dans le cadre d'un travail de littérature comparée, il est difficile de refouler totalement la question des langues et des cultures plurielles qui composent notre corpus.

C'est surtout dans l'identification ponctuelle de certaines relations de pouvoir et de formulations à l'intérieur d'un contexte dominant contemporain que nous entendons penser ce sens précis de l'adaptation dans notre corpus. Cette identification, ou « situation », intervient par la focale fantastique, laquelle n'est pas sans révéler des structures imaginaires aussi bien politiques et collectives qu'intimes.

La figure de la poupée, dans le prochain chapitre, réalise ainsi quelques interprétations du film *Lalka* et du roman de Prus comme une lecture du capitalisme urbain et de son inertie sociale. Le réseau de figures androïdes — de la subliminale présence du signifiant « poupée » aux mannequins schulziens — s'active dans une interrogation vers la localisation du sujet féminin, dans les formations textuelles et filmiques qui lui assignent des places mouvantes.

C'est aussi en rapport avec les représentations du passé et de l'histoire que les résonances biopolitiques du terme *adaptation* peuvent être utiles, afin de voir comment les mouvements transmédiaux et intersémiotiques font varier l'historicisation fantastique (ou « régimes d'historicité »[754] fantastiques) d'un phénomène ; par exemple, entre mise en ruine, devenir-monument, revenants et spectres pour *La Clepsydre* et les récits de Bruno Schulz.

IV. Organisation du corpus : récits-mondes, blocs, séries

Nous avons besoin de nouveaux outils analytiques pour penser l'inscription de l'adaptation au sein de séries ; et d'autre part pour montrer en quoi un corpus fait d'œuvres hétérogènes, assemblées par le point de jonction que constitue un même réalisateur, établit d'autres micro-ensembles que les couples hypotexte/hypertexte

[753] Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation, op.cit.,* p. 145.

[754] François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps, op.cit.*

déclarés. Ces ensembles ont, eux aussi, besoin de dénominations concrètes. Dans le contexte de l'expansion des fictions et de la banalisation des pratiques de reprise que nous venons de souligner, il ne saurait être question, après tout cela, de s'en tenir à la seule caution d'une pratique déclarée de l'adaptation, sans quoi il nous serait injustifiable d'étudier en quoi *La Clepsydre* dialogue avec le roman de Jean Potocki ou comment nous lisons les récits de Bruno Schulz à l'aune du film *Lalka*.

Pour que la circulation soit possible, il faut délimiter un périmètre dans laquelle celle-ci peut s'épanouir. Autrement dit, essayer de comprendre *a minima* ce qu'il faut bien reconnaitre être de l'ordre d'unités de base dans un texte, d'unités de base dans un film qui peuvent se reconnaître aisément comme migrant ça et là dans notre corpus, se prêtant à des reprises, citations et transferts. L'analyse par le jeu des figures et des séries ne peut se faire qu'après avoir fait apparaître les points d'appui sur lesquels elle peut se modeler.

Si cette précaution n'est pas prise, on risque de se livrer à un catalogue d'images et de figures personnelles insituables, et donc non partageables. Le deuxième risque serait de passer à côté de la réflexivité intersémiotique et intermédiale, de ne faire que constater la transférabilité accrue des éléments du corpus mais de ne pas en tirer de conclusions. En définissant le corpus par la notion de *récit-monde* (*storyworld*), on entend aussi souligner les positions qu'occupent le cinéma et la littérature, l'image mobile et le langage écrit, la page et l'écran dans la manière dont les récits migrent et mutent.

IV. 1. Récits-mondes

Le *Manuscrit trouvé à Saragosse,* roman de Jean Potocki, et son adaptation filmique réalisée par Wojciech Has en 1965 sont un même *récit-monde,* établi à partir non seulement d'un même titre et d'une citation déclarée de la part du réalisateur polonais, mais encore à partir de personnages (Alphonse Van Worden, les deux sœurs Emina et Zibédée, Avadoro le chef bohémien, etc.), d'un espace habitable (la Sierra Morena), un certain nombre d'évènements (la nuit à la Venta Quemada qui aboutit sur le réveil d'Alphonse sous les deux pendus, le cycle d'aventures raconté par le chef bohémien).

Qu'il y ait des différences significatives, voire majeures – le film n'adaptant qu'un tiers des récits enchâssés du roman, lequel est problématique dans l'établissement

de ses versions – est ici, à ce moment, de peu d'importance : il existe suffisamment de critères pour établir une continuité entre ces deux récits-mondes. Il en va de même pour *La Poupée,* qui présente de manière étroite la plupart des personnages présents dans le roman de Bolesław Prus (Wokoulski, Isabelle, Rzecki...). Le film est cependant moins explicite dans la référence géographique et temporelle, par une disparition du référent Varsovie.

En ce qui concerne *La Clepsydre,* les choses se compliquent, ainsi que nous l'avons déjà montré. Le *récit-monde* donné par le sanatorium du docteur Gotard, dans lequel le temps a été manipulé, est à la fois celui du film *La Clepsydre* de Wojciech Has et de la nouvelle « Le Sanatorium au croque-mort » de Bruno Schulz. Mais le lecteur de l'écrivain de Drohobycz sait que de très nombreux éléments du film appartiennent à d'autres récits de Schulz, essentiellement « Le Printemps », mais également plusieurs autres nouvelles. C'est ici que la notion de récit-monde prend sa pertinence problématique. La logique d'« émulsion » des différents récits schulziens en une composition narrative originale dans le film de Has ouvre à la pluralité des interprétations et à une subjectivation quant aux éléments qui, selon nous, relève des nouvelles de Bruno Schulz. La traduction du titre original du film — *Sanatorium pod Klepsydrą* — indique une relation déclarée indéterminée à la nouvelle, ou au recueil de nouvelles. En outre, nous avons identifié certains récits de Bruno Schulz transposés dans le film qui appartiennent au recueil précédent, *Les Boutiques de cannelle.*

Cependant, il est vrai que l'ensemble des nouvelles de Schulz possède une cohérence relative, toutes unies par la localisation géographique de la ville natale, certes jamais nommée, mais qui se confond avec le Drohobycz de l'écrivain Bruno Schulz. Le fait est que déterminer, de manière objective et avec certitude, le nombre de récits par Has, ne saurait se faire sans recourir à une notion comme celle d'« univers schulzien », ou ici de *récit-monde*, un ensemble de traits reconnaissables et en continuité sur le plan événementiel.

Cette pertinence du terme de *récit-monde* se réalise peut-être finalement en creux, alors qu'il ne trouve plus de nécessité. Après avoir posé le corpus en ces termes, nous proposons de l'organiser par blocs et séries, car tel est le fonctionnement qui en révèle la véritable puissance descriptive. La notion de *récit-monde* est utile pour garantir qu'il y a

bien une continuité diégétique entre les films et les textes. Mais la mémoire ne se laisse pas réduire à ces binômes, contenus dans leur rapport unique, univoque et intransitif de texte à film. Voir le film *Lalka* de Wojciech Has, ce n'est pas seulement voir l'adaptation de Bolesław Prus : c'est aussi déceler *Rękopis* et *La Clepsydre,* ce dernier lui étant postérieur dans l'ordre de la réalisation, mais pas nécessairement dans l'ordre de visionnage. Et c'est du même coup, relire d'autres textes à travers le film, l'adaptation rendant la mémoire au jeu infini des références, aux souvenirs filmiques, textuels, picturaux, musicaux.

IV. 2. L'organisation du corpus par les blocs

C'est pourquoi nous marquons cette ouverture déjà programmée par le terme de « bloc ». Le corpus est constitué principalement de trois « blocs ». Un bloc est composé d'une totalité filmique et d'une totalité littéraire, lesquelles sont liées par l'adaptation cinématographique, relation de reprise déclarée et explicite.

Ce terme de bloc, cependant, est employé pour marquer la dimension déterritorialisante de leurs fonctionnements. Un bloc, au sens amené par Gilles Deleuze et Félix Guattari, est une rencontre, une relation entre deux termes hétérogènes qui se déterritorialisent mutuellement. Ici, un film et un texte. C'est ainsi, pour explicitement les désigner dans leur « devenir », que nous les appelons blocs, plutôt que « corpus 1 » ou « corpus2 ». Le devenir implique la notion topologique de milieu : « le devenir n'est ni un ni deux, ni rapport de deux mais entre-deux, frontière ou ligne de fuite »[755].

Non seulement le terme de « bloc » met l'accent sur la relation entre les deux termes, ce qui relève de l'évidence si on travaille sur l'adaptation, mais met bien l'accent sur un devenir de cette relation, non pas comme produit fini — cette adaptation comme produit, le film que nous pouvons voir — mais comme transfert (ou entre-deux), qui prend ce prétendu produit fini comme terme d'un autre transfert[756]. D'autre part, ce terme

---

[755] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, tome 2 : *Mille plateaux,* Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 360.

[756] La distinction de l'adaptation comme « produit » (le film, le résultat) et comme « transfert » (la pratique ou le concept) est capitale à plus d'un titre et pourtant pas toujours opérée clairement, faute de deux référents pour désigner les deux notions. Patrick Cattrysse développe ce besoin de distinction dans son approche « polysystémique » de l'adaptation des romans noirs ; il se demande si les films noirs adaptés se « présentent » comme des adaptations, par leur générique ou leur campagne de promotion. Il se demande aussi si les films, par exemple, sont « reconnus » comme

invite à garder à l'esprit que le texte qui prend part à ce bloc n'est pas exactement celui qui a été objectivement, historiquement, le texte adapté : nous mettons dans un même bloc le film *Rękopis* et le roman *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Potocki, mais dans ses versions de 1804 et de 1810, versions sur lesquelles le scénario du film *ne s'est pas basé.*

Le roman *La Poupée* de Bolesław Prus, et le film *Lalka* (1968) de Wojciech Has constituent un premier bloc. Le deuxième est constitué par le film *Rękopis znalezniony w Saragossie* de Wojciech Has réalisé en 1965 ainsi que par le roman de langue française, *Manuscrit trouvé à Saragosse* écrit par Jean Potocki à la fin du XVIIIème et au début du XIXème. Ce qui sera étudié est *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* dans ses deux versions les plus abouties, celles de 1804 et la version de 1810. Le film de Has a lui aussi connu une deuxième destinée : sorti en salles une première fois avec de nombreuses coupes— jugé trop long et contenant quelques scènes trop subversives selon les comités polonais de censure— l'existence d'une version longue a longtemps été suggérée par le réalisateur lui-même. Ce n'est qu'en 2000 que celle-ci est retrouvée et restaurée. C'est celle-ci qui sera l'objet de la recherche présentée ici. Nous nommerons ce bloc, par souci de cohérence, « *Rękopis /Le Manuscrit trouvé à Saragosse* » : nous empruntons cette dénomination à Anne Guérin- Castell, la spécialiste française de Has, qui pour différencier le texte et le film, se fonde sur le titre original du film, *Rękopis znaleziony w Saragossie.*

Le troisième bloc est constitué par le film *La Clepsydre* que Wojciech Has réalise huit ans plus tard. Là aussi, on aura compris que les éléments littéraires adaptés sont d'une nature problématique, puisqu'ils semblent provenir de différentes œuvres de Bruno Schulz. Nous faisons ici le choix de suivre cette dimension de « parcours » —notion-clé qui sera explicitée— dans l'œuvre de l'écrivain polonais, et nous nous baserons donc sur l'ensemble de son œuvre, constituée de deux recueils connus, *Les boutiques de cannelle* et *Le Sanatorium au croque-mort*. Nous intitulons ce bloc « *La Clepsydre*/Récits de Bruno Schulz ». On verra que ce bloc est déjà plus ouvert que les autres, puisque de nombreuses autres questions se posent, notamment autour de l'œuvre graphique de Bruno Schulz : fait-elle partie de ce « bloc » ?

---

des adaptations, ce qui par exemple révèle une grande différence Europe-Amérique dans la réception des films noirs. Patrick Cattrysse, *Pour une théorie de l'adaptation filmique*, Berne, Peter Lang, 1992.

D'autres blocs font partie, ponctuellement, de notre propos : ainsi, nous inclurons des références au texte de James Hogg, *Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, et au film *Journal intime d'un pécheur*. Faute d'espace dans cette étude, nous ne pouvons inclure d'analyses plus complètes de ce bloc.

Les trois films de Wojciech Has tiennent le rôle de matrice autour de laquelle les différents éléments littéraires gravitent et s'agglomèrent selon des agencements pluriels et mouvants. Ces blocs, dès lors, permettent des ouvertures et ainsi la constitution de *séries,* dont nous pouvons qualifier quelques traits à l'aide de définitions apportées par des travaux sur la lecture et la spectature, ainsi que par la pensée de Gilles Deleuze et Félix Guattari.

IV. 3. Les points de fuite : les séries

La série est un mode d'organisation du corpus, que Daniel Vaillancourt[757] définit comme une manière d'agencer la matière discursive, qui permet de « rendre compte d'opérations de lecture, souvent passées sous silence »[758]. La démarche sérielle suppose que le lecteur est aux prises avec différents textes, et que les différents textes sont liés par la mémoire du lecteur. L'expérimentation de la série dépend d'un principe de reconnaissance, et ensuite d'une logique de tiers inclus, qui intègre aussi bien les différences que les similitudes : « L'enjeu est de bien faire ressortir la puissance de l'organisation sérielle qui, malgré ces différences, malgré les particularités de chaque discours, maintient une figure, soit la forme schématique qui suscite une impression de familiarité »[759]. La notion de série établit des relations entre des textes sans lien objectif déclaré, des textes hétérogènes.

D'une manière similaire, Martin Lefebvre entend par *série figurale* le principe même au cœur de l'acte de *spectature* : « l'expérience qu'on a du cinéma se présente toujours, d'un point de vue concret, comme une suite de films vus. »[760] Il existe un ordre chronologique de production des films, lequel guide de moins en moins l'ordre des films

---

[757] Daniel Vaillancourt, A*utour de la religieuse : série, figure et sémiotique du lecteur ; pour une lecture sérielle de Marie de l'Incarnation, de Laure Conan et d'Anne Hébert,* thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1992.
[758] *Ibid.,* p. IV.

[759] *Ibid.,* p.V.
[760] Martin Lefebvre, *Psycho, op.cit.,* p. 16.

vus depuis l'apparition de la télévision, puis de la VHS et des DVD. Mais même cette nouvelle chronologie ne définit pas la logique de la série : dans la perspective de l'activité de *spectature* comme activité de mise en signes intime, c'est-à-dire réalisée par un spectateur les figures qui l'ont impressionné, la série renvoie à quelque chose de différent : « C'est […] une façon qu'a un spectateur d'organiser, au sein de sa mémoire et autour d'une figure, un corpus de films. »[761]

La série s'organise selon un film fondateur : le spectateur découvre des liens et des affinités qui lui permettent de relier un film avec une figure. Un regroupement de films constitue dès lors une « famille figurale », mais avec des liens entre les membres de cette famille qui sont « purement phénoménologiques »[762]. La notion de série figurale entretient des analogies avec la notion de « musée imaginaire » d'André Malraux, et d'*intertextualité aléatoire* de Michael Riffaterre[763].

De ces deux approches, et pour la perspective qui est la nôtre dans cette étude, nous pouvons retenir : l'organisation d'un corpus autour d'une figure, une famille figurale comme suite de textes/films, le maintien d'une série par la familiarité entretenue par des objets hétérogènes. Dès lors, l'identification d'une figure chez Schulz, qui trouve des airs de famille chez Prus, pour éventuellement inclure le film *Rękopis* témoigne bien d'une approche sérielle, fondée sur cette logique. En maintenant une démarche *target-oriented* de l'adaptation, et une organisation du corpus qui fait des films les noyaux principaux de l'analyse, c'est finalement moins la relation « objective » d'adaptation qui sera la caution des séries mais bien un mode de fonctionnement de l'analyse basé sur la répétition de mêmes figures.

Les différences avec le principe d'étude qui est le nôtre sont cependant notables ; tous nos textes font bien partie d'un corpus *pré-déterminé,* que nous avons pris soin de limiter. L'organisation *noyau-satellites* relève pour beaucoup de ce « musée imaginaire », mais demeure tout de même assez contraint : même si les textes de Schulz, de Prus et de Potocki ne possèdent pas de relation objective entre eux, mais plutôt une relation d'ordre phénoménologique, cette relation n'en apparaît pas moins suite à une forte motivation,

---

[761] *Idem.*
[762] *Ibid.,* pp. 162-163.
[763] *Ibid.,* pp. 169.

celle du périmètre établi de prime abord. Une intention est portée pour faire parler les textes ensemble : un parti pris assez fort est donné, celui de former un corpus avant d'établir le jeu figural.

Cependant, c'est tout de même la figure qui déterminera l'ordre et les segments des séries. D'autre part, une fois mises en marches, ces séries, on le verra, peuvent se prolonger dans des textes, des films hors de ce corpus déterminé, ou dans ses abords : par exemple, une série sera constituée de la séquence de *Lalka*, de la nouvelle « Le Traité des Mannequins » de Bruno Schulz, mais aussi Le *Livre idolâtre* de ce dernier (narration graphique) et la *Vénus à la Fourrure* de Sacher Masoch, qui est liée à ce dernier par un possible lien d'illustration.

Ces deux derniers exemples—*Le Livre idolâtre* et la *Vénus à la Fourrure* sont, là aussi, frappés de ressemblance avec les autres textes par des relations quasi déclarées ou objectives, quoique pas tout à fait, et c'est ce *presque* qui en fait une série. En effet, rien ne me dit que *La Clepsydre* adapte, ou non, objectivement l'oeuvre graphique de Schulz. C'est un certain nombre de figures qui en déterminent le caractère sériel. Si on sait que Bruno Schulz a fait passer *Le livre idolâtre* pour une illustration de Sacher Masoch, on peut presque dire que la *Vénus à la Fourrure* est présente en filigrane dans le film *La Clepsydre.*

Enfin, la figure du labyrinthe qui émerge dans *La Clepsydre* se dote de traits particuliers, faisant revenir le passé dans le présent, et par une prédominance d'un lieu hétérotopique (le sanatorium) filmé par des travellings et mouvements de caméra très souples sur des corridors déserts. Une série figurale peut être établie avec le film *The Shining* de Stanley Kubrick (1980), dans lequel un hôtel devient un lieu de réactivation du passé dans le présent, et matérialise un labyrinthe. Cette série peut se prolonger vers le texte de Stephen King, dans lequel le père tombé dans la folie ressemble, par certains aspects, au père de Joseph dans *La Clepsydre.* Il faut avouer que ce lien entre *La Clepsydre* et *The Shining* est motivé par un lien sonore, musical : les bruits de gouttes d'eau réguliers et les sons stridents, métalliques de *La Clepsydre* ont été composés par Krzysztof Penderecki, qui signe les morceaux des scènes les plus terrifiantes de *The Shining.*

La série est, dans notre cas, plutôt contrainte dans ses modalités d'apparition, mais son organisation est plus libre. On pourrait dès lors plutôt parler de logiques sérielles, à la manière dont Gille Deleuze, on l'a vu précédemment, faisait se rencontrer des séries par une instance paradoxale[764]. Pour Deleuze, la forme sérielle est d'emblée multisérielle : puisqu'il y a constitution d'une série uniquement s'il y a une deuxième série qui diffère en nature de la première : chacune possède des termes qui se distinguent seulement par des degrés.

La série pourrait presque précéder le rhizome, organisation ou anti-organisation « à entrées multiples »[765], processus immanent qui renverse la hiérarchie de l'arbre. Mais en choisissant le point quelconque vers un autre point quelconque, c'est tout de même un sens très puissant et particulier qui est donné au rhizome : le principe de séries demeure centrifuge, organisé à partir de figures.

Une étude de figures comme celle de la table, du livre et du miroir mettra en circulation d'autres textes et d'autres films de Has. Dans chaque analyse, nous dégagerons, à la manière de ce que propose Nicole Brenez, des économies figuratives, des logiques ou montages figuraux, et des inscriptions littérales. L'économie figurative désignera le mouvement général du film : l'inertie de *Lalka* ; la dérive de *La Clepsydre* ; la logique concentrique de *Rękopis*. La majeure partie des analyses prennent cette dimension de parcours central, en incluant aussi un corpus périphérique constitué des autres films de Has et d'autres textes qu'il adapte. L'imaginaire de l'adaptation dans une série donnée est potentiellement infini : de manière certaine en tous les cas, il est ouvert.

---

[764] Gilles Deleuze, *Logique du sens, op.cit.,* p. 50.
[765] Gilles Deleuze et Félix Guattari*, Capitalisme et schizophrénie II,* tome I, *L'Anti-Œdipe,* Paris, Éditions de Minuit, 1972*,* p. 20.

CHAPITRE 5

FIGURES DE L'IMMOBILITÉ ET DE LA CONTAMINATION

> Le Démiurge était amoureux de matériaux solides, compliqués et raffinés : nous donnons, nous, la préférence à la camelote. Nous sommes attirés et positivement séduits par la camelote, par tout ce qui est vulgaire et quelconque.[766]
>
> Dès lors, elle comprit combien elle l'aimait, cette patrie spirituelle où les lustres de cristal remplacent le soleil, les divans la terre, les statues et les colonnades les arbres.[767]

Dans une séquence du film *Lalka* (1968), la caméra balaie en travelling un salon rempli de femmes, dont certaines semblent vivantes, d'autres inorganiques. Cette séquence, centrale dans la chronologie de la projection du film, amène à son point d'orgue une ambivalence entre les êtres féminins et les objets inanimés qui a été préparée pendant toute la première moitié du film. La séquence s'inscrit dans une constellation de signes qui, mis en regard les uns des autres, produisent une certaine figure.

Celle-ci se prolonge d'abord vers le roman *La Poupée* de Bolesław Prus dont le film *Lalka* est l'adaptation, mais aussi vers les textes de Bruno Schulz. De l'étude du bloc *Lalka/La Poupée*, nous irons donc rapidement vers l'ouverture d'une série : par la figure du mannequin, des affinités profondes entre cette séquence particulière du film de Has, Lalka, et entre des nouvelles venues des *Boutiques de cannelle* de Bruno Schulz seront créées. Cette série peut ainsi élargir et éclaircir le domaine imaginaire de la mention « poupée », aussi bien dans *Lalka* que chez Prus. En effet, cette séquence met bien en scène des mannequins plutôt que des poupées, même si ces dernières sont très présentes dans le film *Lalka.* Étudier cette séquence particulière comme une réécriture de Bruno

---

[766] « *Demiurgos kochał się w wytrawnych, doskonałych i skomplikowanych materiałach, my dajemy pierwszeństwo tandecie. Po prostu porywa nas, zachwyca taniość, lichota, tandetność materiału. » Bruno Schulz, « Traktat o manekinach albo wtóra księga rodzaju*», in *Sklepy cynamonowe,* repris dans *Proza, op.cit.,* p.83.

Traduction française: Bruno Schulz, « Traité des Mannequins ou la Seconde Genèse », trad. Georges Sidre, *Les boutiques de cannelle,* Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2011, p.70.

[767] « *Teraz dopiero zrozumiała, jak gorąco kocha tę swoją duchową ojczyznę, gdzie kryształowe pająki zastępują słońce, dywany -- ziemię, posągi i kolumny – drzewa.* » Bolesław Prus, *Lalka,* t.I, Varsovie, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968, p.56.

Traduction française : Bolesław Prus, *La Poupée,* tome 1, trad. Simone Deligne, Wenceslas Godlewski et Michel Marcq, Éditions mondiales, préface de Jean Fabre, coll. « UNESCO d'œuvres représentatives, Série européenne », Paris, del duca, 1962, p.67.

Schulz plutôt que de Prus permet ainsi de lever l'ambiguïté entre la poupée – objet enfantin— et le mannequin, figure sexuée. Mais cette série va finalement élargir toute cette analyse du bloc *Lalka/ La Poupée* vers un réseau qui inclut plusieurs figures féminines anthropomorphiques : poupée, mannequin, marionnette.

Ce réseau, expression d'une tension généralisée entre un objet du désir et le montage, génère un type particulier de relation du spectateur au film. Un réseau de l'immobilité se met en place, qui tend vers l'arrêt sur image et la fragmentation du continuum filmique.

Ce premier parcours dans notre corpus s'annonce comme un itinéraire effectué à travers les figures polysémiques et intermédiales que le montage de cette séquence engendre. Il s'agit d'abord d'analyser, essentiellement en termes de narration, ce que cette séquence apporte au film de Wojciech Has de 1968 : de quelle manière elle désamorce l'attente de la première partie du film, par quels échos et renvois elle structure le dynamisme du désir autour de cette centralité obscure de l'objet féminin, et surtout comment elle atteint à l'apogée d'une contre-impulsion filmique, la totalité du film *Lalka* étant caractérisé par une importante dimension d'inertie.

Nous partirons du constat premier que cette séquence, ainsi que tout son réseau d'images filmiques, active une case vide du roman de Bolesław Prus, son signifiant « poupée » qui ne possède pas de référent explicite. Nous verrons comment la séquence centrale nourrit la lecture de certains passages du roman, dont la modalité est principalement celle de pratiques sémiotiques singulières de l'urbanité. Le roman de Prus est souvent décrit par la critique comme une carte de Varsovie, « remarquable pour sa précision topographique »[768] tandis que les chapitres qui se déroulent à Paris déploient tout un jeu littéraire autour du guide touristique. Le cinéma apparaît d'ailleurs comme un puissant catalyseur de cette attention à la fois immersive et flâneuse, « distraction » selon Walter Benjamin et instrument de savoir — un « canal de découverte »[769]— de la même

[768] Jan Detko, « Varsovie dans l'oeuvre des naturalistes », in *Le Roman naturaliste en France et en Pologne*, Les Cahiers de Varsovie, *Publication du centre de civilisation française de l'université de Varsovie*, avril 1977, p.76.

[769] Dudley Andrew, « A Film aesthetic to discover », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies, La théorie du cinéma, enfin en crise,* vol. 17, n°2-3, 2007, p. 51.

manière que les théoriciens de l'attention font du cinéma et du jeu vidéo un mode d'immersion proche du dépaysement touristique[770].

La figure de la poupée opère aussi par contagion. C'est vers Bruno Schulz que l'idée de « montage » comme opérateur de lecture s'avère efficace : l'étude des récits des *Boutiques de cannelle* percute alors cette séquence de *Lalka*. En retour, la lecture de Bruno Schulz re-projette certains tropes sur les visages stupéfaits des mannequins du film *Lalka :* la trivialité, le démiurgisme, et l'explicitation de la mécanique du désir masochiste.

Nous ancrons alors notre figure dans ce montage entre texte et film, en la plaçant dans l'imaginaire des objets, du capitalisme des commodités, d'une dissolution des espaces intérieurs et extérieurs ainsi que dans une structuration masochiste du désir (et du récit). La « poupée » devient alors une configuration à la fois cinématographique et capitaliste, objet principal de la pulsion du visible ainsi qu'individuation première qui permet, paradoxalement, la réplique et la répétition.

Le montage de cette séquence à l'étude, ainsi que la figure de la poupée qu'elle révèle, signifient à l'excès la tension entre le flux et la coupe en première partie de cette étude. Or, cette tension possède une relation ontologique avec un état du désir, à la fois sexuel et textuel ; il s'agit de la mécanique du spectateur-monteur : « spectateur possessif »[771], spectateur devenu maintenant « pensif » selon le terme de Raymond Bellour[772] qui peut arrêter à loisir le flux filmique et engager de nouveaux modes de réflexion sur une image filmique. Si l'automate et la mécanicité des figures fantastiques ont souvent désigné les rouages cinématographiques et la conception du montage comme participant d'une épistémé mécanicienne, industrielle[773]—thématisée dans le roman de Bolesław Prus — nous aborderons la question des nouveaux modes de « spectature », qui imitent certaines formes de montage : l'arrêt, la répétition, la fragmentation.

---

[770] Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2014, p.70.

[771] Laura Mulvey, *Death 24 x a second,* Reaktion Books, 2006, chap. 9, « The Possessive Spectator », pp.161-180.

[772] Raymond Bellour, « Le spectateur pensif », in *L'Entre-Images,* Paris, La Différence 1990, p. 77.

[773] Voire François Albera, « Pour une épistémographie du montage : préalables », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies, Les limites du montage,* vol.13, n°1-2, 2002, pp.11-32.

L'inertie de *Lalka,* la figure de la femme inanimée ainsi que la poétique du tableau vivant font ainsi retour pour penser le cinéma comme « mort 24 images par seconde »[774], dont les arrachements au défilement des images facilitent la découverte renouvelée, par le spectateur, de *punctum* et peuvent engager de nouveaux modes de discours sur l'objet féminin au cinéma, l'image filmique prise hors de sa dialectique de l'un et du multiple, et les technologies qui permettent de faire surgir d'autres modes d'intertextualité.

I. Une « figure-regard » : l'urbanité contrariée

Fort du succès de *Rękopis,* Wojciech Has se lance dans la réalisation de *Lalka* (La Poupée) en 1968 alors qu'il vient de se voir refuser le scénario d'un film tiré de la pièce de théâtre *Wesele (Les Noces)* de Wyspiański. Il s'agit donc de son neuvième long-métrage, réalisé deux ans après *Les Codes (Szyfry*), et cinq ans avant *La Clepsydre (Sanatorium pod Klepsydrą).*

L'adaptation de *La Poupée* repose, selon Paul Coates, sur plusieurs « impossibles », terme donné par Wojciech Has lui-même lors d'un entretien[775]. Le premier est la difficulté, ce que souligne aussi Anne Guérin-Castell, de tenir la position d'*outsider* qui a été la sienne alors que de sombres évènements politiques secouent le pays[776]. Selon les deux spécialistes, la dissémination de la critique sur un contexte contemporain dans une intrigue *a priori* éloignée, tactique déjà employée avec *Manuscrit trouvé à Saragosse*, joue à plein dans *Lalka.* Celle-ci est cependant opacifiée, dans la mesure où le film — il s'agit d'un autre « impossible » — semble opérer par une distanciation complexe avec les personnages qui tantôt sert la dénonciation politique, tantôt l'évite.

La deuxième difficulté repose sur le choix de porter à l'écran le roman de Bolesław Prus, oeuvre « classique » et dont l'adaptation est à la sortie du film qualifiée de semi-échec, c'est-à-dire fidèle sans amener aucune nouvelle expérimentation à la

---

[774] Selon le titre de l'essai de Laura Mulvey, *Death 24 x a Second, op.cit*., jouant avec les propos bien connus de Jean-Luc Godard comme le cinéma étant défini par « la vérité 24 fois par seconde ».

[775] Paul Coates, « Choose the impossible: Wojciech Has reframes Prus's Lalka », *Studies in Eastern European Cinema,* 4-1, p.79-94.

[776] Anne Guérin-Castell, « La Poupée », en ligne: http://www.anne-guerin-castell.fr/fr/wojciech-has/poupee.shtml

lecture du roman[777], ou bien riche esthétiquement mais pourvu d'un scénario — écrit par Kazimierz Brandys—n'ayant pas réussi à transposer à l'écran toute la richesse d'intrigues et de motifs du roman de Prus[778].

Le terme d'impossibilité, cependant, convient dans le sens où chez un certain nombre de critiques, il désigne une sorte de perplexité devant une oeuvre jugée intéressante mais non aboutie dans ses choix de mise en scène et d'adaptation. L'article d'Alicia Helman va particulièrement dans ce sens[779].

On note, en filigrane de ces remarques, qu'il s'agit d'une sorte de choix plus ou moins volontaire, en tous les cas presque nécessaire de la part du scénariste et du réalisateur. Ceci, en vertu du destin double que constituent, d'une part, les bouleversements politiques de la fin des années 1960, et d'autre part l'adaptation d'un roman dont le thème principal est un désir impossible à combler et la peinture sociale d'une situation statique, d'un système de classes figé. Le terme d'impossibilité, pour Paul Coates, est une sorte de clé interprétative du film de Has: les caractéristiques techniques du filmage et la mise en scène— superproduction, grand écran, prolifération d'objets et esthétique du plan long — favorisent une osmose avec l'intrigue et l'ethos du personnage Wokoulski, dont le spectateur ressent ainsi la frustration :

> Particularly relevant is the degree to which the super-production, widescreen commission favours a tracking-shot aesthetic that 'sculpts time' around a world whose frequent interposition of objects between spectators and characters creates identification with Wokulski's frustration by blocking access to scenes, foregrounding a reification whose rendition of the human into the mannequin also feeds melancholy, masochism and, ultimately, suicide. [780]

En effet, l'insatisfaction individuelle et collective est bien au coeur du roman écrit à la fin du XIXème siècle.

---

[777] Bolesław Michałek et Franck Turaj, *The Modern Cinema of Poland*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1988, p. 40.

[778] Voire Stanisław Janicki, *Film polski od A do Z [Le cinéma polonais de A à Z],* Varsovie, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1972.

[779] Alicja Helman, « Ostatni Romantyk [Le dernier romantique] », *Kino* n°10, Octobre 1968, pp. 2–11.

[780] Paul Coates, « Choose the impossible », *art.cit,* p.80.

I.1. *La Poupée* de Bolesław Prus : chronique, romantisme, don quichottisme

De son véritable nom Aleksander Głowacki, Bolesław Prus (1848-1912) est d'abord connu pour ses chroniques (*Kroniki*) publiées pendant quatre décennies dans différentes revues varsoviennes. *La Poupée (Lalka*), son oeuvre de fiction la plus connue avec *Pharaon*, dépeint la réalité contemporaine de Varsovie entre les années 1878 et 1879 — l'intrigue étant donc située dix ans avant la publication, qui s'étale sur trois cent épisodes publiés en feuilletons.

Stanislas Wokoulski[781] est un marchand qui a gravi tous les échelons sociaux, parti du plus bas niveau, et devenu l'homme le plus riche de Varsovie. Incarnant la bourgeoisie montante, une certaine forme de progrès du savoir (il est épris de science), et la modernisation de la société polonaise, il est aussi un personnage de la faille, profondément malheureux. Ceci est en partie dû à sa passion amoureuse pour Isabelle Lentska, belle aristocrate d'une famille de la noblesse ruinée. La plupart des motifs du roman tourne autour de la conquête de « mademoiselle Isabelle » par Wokoulski, qu'il manigance avec ses milliers de roubles : il se rapproche de son père ruiné, rachète tous ses biens au-dessus de leur valeur, se rend incontournable aux yeux de la noblesse varsovienne. Histoire de la percée d'un parvenu dans l'aristocratie boursouflée, *La Poupée* ne met pas en scène un Rastignac mais un homme dans la force de l'âge ; dont le passé en Sibérie et son enrichissement réalisé en partie grâce à la guerre sont entourés d'un certain mystère. Wokoulski parvient finalement à obtenir ce qu'il désire, et mademoiselle Isabelle accepte sa proposition de mariage. Elle le trahit avant la noce avec son cousin le séducteur Starski. Wokoulski disparaît mystérieusement à la fin du roman, s'étant exilé en Sibérie ou bien suicidé, après avoir tenté un moment de se réfugier à nouveau dans la science et la lecture, en méditant sur la valeur parasite et contagieuse des idées romantiques.

---

[781] Nous faisons le choix de respecter l'orthographe légèrement francisée pour les noms des personnages, telle que la traduction française du roman l'a appliquée : Stanislas Wokoulski (en lieu de Stanisław Wokulski), Isabelle Lentska (Izabela Łecka), Rzetski (Rzecki) et Madame Wonsocka (Wąsocka). Ce choix est, selon les éditeurs, dû à la volonté de « sauvegarder le plus possible l'aspect de la graphie originale » tout en essayant de se conformer « à la prononciation française ». Note explicative, *La Poupée,* tome I, trad. Simone Deligne, Wenceslas Godlewski et Michel Marcq, Paris, del Duca, Éditions Mondiales, coll. « Le roman mondial Alcyon-collection U.N.E.S.C.O. d'oeuvres représentatives, série européenne », 1962.

La Poupée est donc d'abord une oeuvre prise dans un « romantisme qui se confond désormais avec la fascination du néant »[782], auquel fait face le positivisme duquel se réclame Bolesław Prus. Ce positivisme apparaît par l'obsession du progrès socio-économique et par la foi inébranlable en la science, laquelle est incarnée par Wokoulski, mais aussi par les personnages de savants que sont Geist et Ochotski. Cependant, le positivisme de Prus n'est pas dénué d'une certaine vision mystique, dans l'esprit des *Cours de philosophie positive* d'Auguste Comte. Rappelons que le positivisme a connu une réelle importance en Pologne, au-delà des cercles scientifiques et philosophiques, se propageant dans toute l'intelligentsia selon Julian Krzyzanowski[783]. Celui-ci rappelle aussi que ce courant ne cesse cependant de dialoguer avec le romantisme qui l'a précédé. Cette situation a pour résultat une histoire littéraire polonaise de la deuxième moitié du XIXème siècle en tryptique, au milieu duquel on peut trouver le « réalisme critique », bordé par le romantisme et le naturalisme[784].

Ce sont véritablement les conflits et les échanges entre romantisme et positivisme, à l'échelle des personnages, des intrigues et de l'arrière-plan socio-historique, qui fondent l'originalité de ce roman, qui aurait en outre la capacité de réunir, selon Fredric Jameson —lequel voit *La Poupée* comme l'un des chefs-d'oeuvres méconnus de la littérature mondiale[785]—les deux types opposés de la première catégorie du roman selon Lukàcs, « l'idéalisme abstrait » de *Don Quichotte* et la « désillusion du romantisme » de *L'Education sentimentale*[786].

Le roman se laisse en effet appréhender par une interprétation historique et sociologique : jamais nommée, l'insurrection manquée de 1863[787] apparaît cependant

---

[782] Jean Fabre, Préface à *La Poupée, op.cit.,* p.X.

[783] Julian Krzyżanowski, *Dzieje literatury polskiej od poczatkow do czasow najnowszych [Les oeuvres de la littérature polonaises des débuts à nos jours],* Varsovie, Wydawnictwo Naukowe, 1969, chap. VI, « Pozytywizm » (Le positivisme), p.352.

[784] Krzyżanowski souligne aussi le fait que la Pologne étant dans une situation unique de territoire sans état, triplement occupée, la situation littérature varie d'une région à une autre, la vie littéraire polonaise se déroulant dans trois systèmes politiques différents. *Ibid,* p.353.

[785] Fredric Jameson, « A Businessman in love », in *The Novel,* Vol. 2: Forms and Themes, dir. Franco Moretti, Princeton, NJ, Princeton University Press, pp. 436–46.
[786] *Ibid,* p.446.

[787] Les années 1861 à 1864 voient survenir un très grand mouvement d'insurrection des Polonais contre les Russes, principalement nobiliaire et constitué de plusieurs factions, mais entaché de plusieurs massacres, émeutes sangalantes, et batailles, durement réprimées par les troupes tsaristes.

comme une sorte de point aveugle autour duquel se jouent toutes les désillusions, les tentatives avortées de se libérer du joug tsariste, et la nostalgique tentative de retrouver cet impossible romantisme patriotique incarné par la figure tutélaire d'Adam Mickiewicz. A ce titre, il faut souligner que le roman se fait parfois chronique historique, ce qui est donné par une alternance énonciative entre une narration à la troisième personne (qui recourt volontiers au discours indirect libre) et le journal du fondé de pouvoirs de Wokoulski, Ignacy Rztecki. Fervent bonapartiste, il documente les événements politiques européens, de manière souvent naïve dans sa manière de croire envers et contre tout à la résurrection de la dynastie napoléonienne, à la Grande Armée retrouvée et au salut de la Pologne grâce à l'hypothétique Napoléon IV.

La Poupée est, selon une formule employée par différents spécialistes de littérature polonaise du XIXème siècle, un roman *panoramique*[788] : il offre au lecteur une saisie de l'ensemble de la société varsovienne des années post-insurrectionnelles: la bourgeoisie marchande, l'aristocratie incarnée par les Lentski, les bas-fonds que Wokoulski arpente à plusieurs reprises et sur lesquels il médite profondément, les Juifs à travers les personnages du Dr Schuman et de Schlangbaum, amis fidèles de Wokoulski et qui témoignent de l'antisémitisme émergent.

La postérité du roman tient aussi à son aspect *panoramique* de la ville de Varsovie. Dans son *Histoire de la littérature polonaise*, l'écrivain Czesław Milosz évoque ainsi le fait que dans l'entre-deux-guerres, des admirateurs de Prus, ayant reconnu un immeuble de Varsovie d'après sa description dans le roman, y apposèrent une plaque : « Ici vécut Stanislaw Wokoulski, héros de *La Poupée,* de Bolesław Prus »[789]. A cette époque qui a vu des tentatives de réaliser des oeuvres entières sur Varsovie (les écrivains Witkiewicz et Gierzymski), et après que Prus ait longuement documenté la capitale polonaise dans ses Chroniques, *La Poupée* est une « riche galerie de types varsoviens de

---

[788] Voire Henryk Markiewicz, *Literatura pozytywizmu [La littérature positiviste]*, Varsovie, coll. « Dzieje literatury polskiej », 1986, p.76.

[789] Czesław Milosz, *Histoire de la littérature polonaise,* André Kozimor (trad.), Paris, Fayard, coll. « Littérature étrangère », 1986, p.403.

divers métiers, leur existence, leurs mœurs, leur vie en société, les carrières et les échecs. »[790]

Il s'agit aussi d'un panorama des idées, des doctrines et des utopies (bonapartisme, socialisme, réalisme politique, capitalisme et même féminisme) à la manière dont s'affrontent âprement dans le commerce trois catégories de marchands—allemands, polonais et juifs. Enfin, le roman est un panorama de procédés littéraires : la « chronique », la reproduction de lettres, les épanchements sentimentaux qui relèvent souvent de la *Stimmung* et les débats politiques s'entremêlent. L'aspect omniscient, et soudainement intérieur (« préfigurant Joyce et Proust»[791]) et l'œil quasi photographique de la narration, « tantôt conscience, tantôt regard »[792] créent un roman entre succession de tableaux, construction progressive tendant vers la réalisation du but initial, « poème, méditation et tragédie à la fois »[793]. L'entrecroisement des intrigues est surtout donné par la constellation des personnages du petit peuple qui viennent se greffer à l'intrigue principale qui dépeint plutôt la classe dirigeante. Les destins et personnages se croisent et réapparaissent parfois de manière inattendue, selon une composition « totale et compliquée, pensée de manière mystérieuse » et qui « à première lecture, nous plonge dans une sorte de chaos du hasard du réel et de la ville »[794]. Comme le souligne Jan Detko, l'écrivain selon Prus n'est qu'une molécule de la société, l'écriture doit se rapprocher de la photographie afin de mieux percer le réel ou comme une voix hallucinatoire le souffle à Wokoulski lui-même, devenir un « œil du crible dans lequel tous sont jetés, pour séparer le grain de la balle moisie »[795].

I. 2. *Lalka* de Wojciech Has : brève revue critique

Le film de Wojciech Has, basé sur son propre scénario et avec l'aide apportée par l'écrivain et scénariste Kazimierz Brandys pour les dialogues, est tourné en *widescreen*

---

[790] Jan Detko, *art.cit.,* p.76.
[791] Henryk Markiewicz, *op.cit.*, p.77.
[792] Jean Fabre, *op.cit.,* p.XIV.
[793] *Ibid,* p. XV.
[794] Henryk Markiewicz, *op.cit.,* p. 76.

[795] « *Może jesteś okiem żelaznego przetaka, w który rzucę ich wszystkich, aby oddzielić stęchłe plewy od ziarna.* » Bolesław Prus, *Lalka, op.cit*., t. I, p.126.

Traduction française : Bolesław Prus, *La Poupée*, tome I, p. 152. Désormais nous noterons le numéro du tome et des pages des citations issues de la version française de *La Poupée* dans le corps du texte, suivant immédiatement la citation, comme ici (*La Poupée,* I, 152).

près de Wrocław, mobilisant des centaines de comédiens et un minutieux travail colossal sur les décors et costumes, de nouveau dirigé par Jerzy et Lidia Skarżyński.

Konrad Eberhardt célèbre un film aux « cadres denses, comme venus de peintures hollandaises, et aux silhouettes juteuses, colorées »[796]. Aleksander Jackiewicz estime que ce sont les espaces trop symbolistes qui alimentent l'artificialité du film, ce qui est surtout visible dans la représentation des bas-fonds de Varsovie, avec ses hordes de miséreux en guenilles. Iwona Grodź fait des espaces de *La Poupée* une apogée de l'artificialité dans les films de Has, qu'il reproduira avec *La Clepsydre*[797].

Les critiques négatives ou mitigées de l'adaptation du roman, reposent d'abord sur le choix des épisodes narratifs et de la construction de l'intrigue, chacun reconnaissant que le roman était probablement impossible à adapter dans toute sa richesse[798]. Dès lors, Tadeusz Konwicki constate la nécessité, pour le scénario, d'abandonner de nombreux éléments et thèmes de l'architectonique épique du roman[799].

Pour Alicja Helman, le problème du film est son caractère inconséquent en termes quantitatifs : d'un côté excès, caractère superflu, et de l'autre déficit[800]. Has a porté son choix sur l'intrigue entre Wokoulski et Isabelle, principe qui permet la concentration sur une trame diégétique unique. La première partie du film donne l'impression que tout converge autour de celle-ci. Mais, selon Alicia Helman, faisant preuve d'inconséquence, Has qui semble regretter la richesse du roman de Prus, finit par y puiser tout de même des éléments qui vont se retrouver disséminés ça et là, qui une phrase énigmatique sans suite, qui un personnage présenté trop rapidement. Finalement, le film ne se contente que de proposer une sorte de « commentaire imagé » du roman, une suite d'illustrations. Alicia

---

[796] Konrad Eberhardt, *Ekran* n°45, 1968. Nous traduisons.

[797] Iwona Grodź, *« Has w swoich filmach zdecydowanie stawał po stronie sztuki, a więc świadomej teatralizacji przestrzeni. Najdobitniej świadczą o tym plenery wykorzystane w Lalce czy Sanatorium pod Klepsydrą. »*
« Has dans ses films se tient de manière décisive du côté de l'art, et donc d'une théâtralisation des espaces. Les extérieurs qui en témoignent le plus sont *Lalka* et *La Clepsydre*. » Iwona Grodź, *Zaszyfrowane w obrazie*, *op.cit.* Nous traduisons.

[798] Selon Tadeusz Karpowski, le roman est très difficile à adapter. Tadeusz Konwicki, romancier et cinéaste, note que les éléments traditionnels du roman classique vouent l'entreprise à l'échec. Mentionné dans « Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 10 stycznia 1963 », Rapport du Comité d'Evaluations des Scénarios du 10 janvier 1963, pp.1-2, cité par Paul Coates, *art.cit.,* p.81.

[799] Rapport du comité d'évaluation des scénarios du 10 janvier 1963, cité par Paul Coates*, art.cit.,* p.81.

[800] Alicja Helman*, art.cit.,* trad. Barbara Polaszek.

Helman suggère à plusieurs reprises, cette dimension peut-être plutôt d'impossibilité que d'échec, qui serait ainsi à l'image de ce qui fonde le roman de Prus. Une certaine conception de l'adaptation et de la cinématographie vient dès lors commenter une certaine conception philosophique présente dans le roman : ne serait-ce que ce paradoxe souligné d'une restriction de l'intrigue et de ses « ajouts collatéraux » un peu bigarrés constitue, selon elle, une tentative de réaliser « la quadrature du cercle » de l'adaptation.

Nous suivrons donc plutôt la voie ouverte par Anne Guérin-Castell, Paul Coates ou Elżbieta Ostrowska qui considèrent l'adaptation de Has comme un choix particulièrement intéressant en termes de dissémination de la critique politique : tableaux vivants, inertie et chaos de l'intrigue, esthétisme et manque de repères favorisant la peinture d'une société, exactement cent ans après celle dépeinte par Prus, tout aussi inerte.

Enfin, la remarque la plus évidente concernant l'adaptation de Prus concerne la disparition du référent *Varsovie* : la ville dont les rues et quartiers (le Faubourg de Cracovie, la rue du Nouveau Monde, les quartiers Prague, Saska Kępa, Nalewki, le cimetière Powązki et le fleuve Vistule étant les plus cités) qui abondent au fil des pages ne sont pas évoqués, ni reconnaissables dans le film. La ville réelle est devenue un « espace surréaliste qui ne peut être localisé sur une carte », coupant l'intrigue de son empreinte spatiale et pouvant finalement se dérouler « partout et nulle part »[801].

I. 3. La séquence centrale : description et première analyse

Toute la première partie du film s'est plus ou moins concentrée autour de l'intrigue entre Wokoulski et Isabelle. Les espaces ont été restreints à l'espace du commerce, celui de Wokoulski (le magasin Mincel, la salle des enchères où Schlangbaum mandaté par Wokoulski fait l'acquisition de l'immeuble des Lentski) et l'espace aristocratique de mademoiselle Isabelle, c'est-à-dire celui des appartements des Lentski et l'hippodrome où se déroule une course de chevaux. Une seule séquence a filmé les quartiers pauvres de la ville, instaurant un intermède entre les deux autres univers.

Un point de rupture intervient au milieu du film, quand Wokoulski part pour Paris. Dans le roman, il s'agit d'un développement très important, le séjour français de

[801] Iwona Grodź, *Zaszyfrowane w obrazie [Codés dans la cadre], op.cit.,* p. 315. Nous traduisons.

Wokoulski occupant trois chapitres du deuxième tome et agissant plus ou moins comme un point de basculement entre la tentative de conquête lointaine de mademoiselle Isabelle, puis leur rapprochement et ce qui s'ensuit— les fiançailles, la trahison, la désillusion. Paris fait aussi l'objet d'une intense méditation de la part du personnage, ces chapitres sont à la fois une sorte de « lettres polonaises »[802], donnant le point de vue de l'étranger fasciné par Paris, tout en fournissant un point d'oscillation psychologique pour Wokoulski.

Dans le film, le séjour de Wokoulski à Paris se fait sur le mode de l'ellipse : après une séquence où il fait ses adieux à Rzetcki à la gare et monte dans le train, nous le retrouvons ensuite dans la campagne polonaise, où il parle à sa confidente madame Wonsocka de son séjour parisien passé. Le décor change : à partir de ce moment, les espaces intérieur/extérieur se confondent, la nature se fait de plus en plus expressionniste par un jeu sur les ombres et la lumière. Cet ensemble de séquences plus oniriques peut se découper comme suit : la séquence située dans la campagne avec madame Wonsocka, puis la longue partie de campagne crépusculaire en compagnie de mademoiselle Isabelle, Ochotski, Starski et d'autres personnages présentés très rapidement mais identifiables par la connaissance du roman de Prus (Eveline et son vieux mari le baron Dalski). Comme chez Dostoïevski ou Tolstoï, le roman de Prus créé souvent de tels attroupements, multipliant les groupes de personnages et accumulant leurs noms propres. Cette séquence, dans le film, crée des accumulations d'objets et fait apparaître les personnages de manière furtive. Au cours de cette séquence apparaissent certains éléments typiques de la cinématographie de Wojciech Has, une fusion entre décor extérieur et décor intérieur par l'envahissement de la nature par un mobilier en abondance, natures mortes, dialogues chuchotés entre les personnages comme dans *La Règle du jeu* de Renoir et scènes purement contemplatives - ici données par la vision d'un alliage en suspension dans l'air.

Après cette longue séquence, nous revenons en ville, avec une autre ellipse puisqu'après les feuilles rousses omniprésentes de la partie de campagne, il neige abondamment autour d'une grande bâtisse qui semble être un théâtre ou une salle de

---

[802] Comme le fait un roman épistolaire écrit par le révolutionnaire Jean-Paul Marat (les dates d'écriture sont incertaines, mais sans doute situées entre 1771 et 1774) intitulé *Lettres polonaises,* qui livre le point de vue de deux Polonais sur la France et l'Europe, comme le font les Persans de Montesquieu. Jean-Paul Marat, *Lettres polonaises*, édition établie par Apostolos P. Kouidis, Paris, Honoré Champion, 1993.

réception. Dans cette séquence culmine une forme de logique d'arrachement à la progression du récit. Le personnage de Wokoulski arrive. Le mouvement de la caméra filme des femmes immobiles, ou quasi-immobiles. Certaines ressemblent à des figures de cire ou à des mannequins, d'autres paraissent réelles mais figées.

I. 3. 1. Description de la séquence

Le plan long n'est pas un plan-séquence, puisque nous avons quatre coupes, lesquelles ont tendance à établir le jeu regardant/regardé, ainsi qu'à changer de direction dans le mouvement (la première moitié opère un travelling de gauche à droite, la deuxième repart dans l'autre sens après un plan épaule sur Wokoulski). L'impression est que le flux n'est pas vraiment interrompu, mais qu'il est plutôt partagé par différents points de vue.

L'unité de la séquence repose sur quatre paramètres principaux: d'abord ce mouvement latéral continu et assez lent[803], seulement interrompu par ces coupes qui montrent Wokoulski ; puis la bande sonore, muette de paroles et donnée par la musique de Mozart (intra-diégétique) déjà entendue de l'extérieur (immédiatement avant la séquence). Ensuite, cette unité se constate par un code chromatique froid, surtout donné par les murs bleus et les teints très pâles des femmes, et enfin l'élément principal, la présence de femmes à l'organicité douteuse.

Toutes ces caractéristiques participent d'abord à un étirement temporel, un arrachage au flux de l'action, une dynamique monotone mais qui va cependant *crescendo* — aussi bien dans la représentation des femmes que dans la bande sonore, de plus en plus envahissante— et une indétermination sur plusieurs niveaux, là encore, mais qui tourne autour de deux questions : quel est le point de vue sur ce qui est montré (qui regarde) ? Les femmes qui sont montrées sont-elles organiques ou inorganiques, animées ou inanimées ?

Au début, le mouvement latéral de la caméra semble suivre Wokoulski, dont on aperçoit la silhouette noire se diriger vers la droite du cadre. Ensuite, un plan épaule montre Wokoulski regardant quelque chose (on a donc *a priori* un champ contrechamp) : or, il est dans la pénombre, son visage à moitié caché, alors que les femmes filmées en

[803] Qui a déjà marqué le générique, ainsi que la séquence dans laquelle Wokoulski est reçu chez le prince.

travelling sont plutôt saisies devant les murs bleus — il y aurait donc deux champs, qui vont dans le sens du spectaculaire, puisque Wokoulski se tiendrait, comme un spectateur, dans l'obscurité regardant face à lui ces créatures. La séquence s'achève avec la vision de mademoiselle Isabelle, entourée d'admirateurs : le point de vue semble donc être celui de Wokoulski l'amoureux, qui contemple avec admiration et jalousie l'objet de sa passion ; ou bien, plus trivialement, de Wokoulski le commerçant qui évalue « la marchandise ».

Cependant, au milieu de la séquence, après ce plan sur Wokoulski, un gros plan sur un visage de femme dévoile une main féminine d'un autre personnage, puis la caméra repart dans l'autre sens en suivant cette femme. D'autre part, la fin de la séquence dévoile mademoiselle Isabelle dans un même axe que les femmes, mais celle-ci fait dos : y aurait-il donc un autre champ, un troisième rang ? A l'ambiguïté des points de vue s'ajoute une indétermination sonore, puisqu'à la musique de violons s'ajoutent des chuchotements et sanglots à l'origine indéterminée, comme c'est souvent le cas chez Has.

Mais c'est surtout l'ambivalence entre les femmes animées et inanimées qui fonde l'intérêt de la séquence: certaines sont totalement immobiles et leur visage possède une texture de cire ou de porcelaine (Figure 15), d'autres sont immobiles mais semblent tout de même vivantes, d'autres ont une posture raide et agitent mécaniquement leur éventail — de manière lente et monotone—certaines semblent vivantes mais prostrées (comme celle dont le visage est filmé en gros plan (Figure 16)—, certaines sont mobiles, mais leur visage peinturé à outrance et leur regard face caméra (Figure 17) trouble l'impression de vie que le spectateur ressent normalement face à un personnage incarné par un acteur à l'écran.

Les figures des mannequins font donc ici une apparition surdéterminée, après que le film a déjà disséminé quelques poupées et mannequins dans la première partie, et ce dès le générique. On a pu en apercevoir de nombreuses dans le magasin de Wokoulski, en arrière-plan, ainsi que de petits automates de manège avec lesquels Rzetcki joue mélancoliquement. L'apparition précédente la plus remarquée était cependant celle dans laquelle Isabelle, avec sa tante, se trouvent dans un autre magasin et qu'un mannequin au milieu du plan reflète symboliquement les considérations de mademoiselle Isabelle sur le mariage (Figure 18).

Cette séquence vient faire culminer cette présence en mettant les mannequins au premier plan visuel et en augmentant l'indécision entre femme réelle et femme artificielle.

Le mannequin et la poupée sont au cinéma d'importants convoyeurs d'étrangeté. Par sa familiarité et la menace d'indifférenciation avec l'humain qu'elle pose, la poupée nous renvoie vers une *Uncanny valley* selon le terme de Mori[804] dans ses travaux sur la robotique. Au cinéma, la poupée est l'une de ces figures d'horreur et d'« abjection »[805], que le premier film de Roman Polanski, *Lampa/ La lampe* (1959) surdétermine dans un magasin qui prend feu. Mais contrairement au film de Has, les poupées envahissent l'espace par une série de plans fixes, statiques[806].

Dans cette séquence de *Lalka*, c'est plutôt une indétermination sur la dialectique entre objet et sujet qui règne. L'interprétation première de cette scène est celle de Wokoulski parcourant les lieux du regard pour trouver Isabelle qu'il désire, laquelle est noyée au milieu d'une foule de femmes factices. L'ultime poupée, ce serait elle. Cependant, la fin de la séquence la montre dans toute son organicité, par contraste avec les autres êtres : elle est la seule qui ne fait pas face à la caméra, elle agite son éventail avec une rapidité naturelle et rit à gorge déployée.

Cette séquence, par ces multiples procédés générateurs d'ambivalence, pose directement des questions sur le référent éponyme du livre et du film. Tout d'abord, qu'est-ce qu'une poupée ? Est-ce la même chose qu'une figure de cire ou un mannequin, est-elle toujours sexuée ? Ensuite, qui, dans le roman de Prus, est *la* poupée, ou bien, *une* poupée ?

---

[804] Masahiro Mori, « The Uncanny Valley », *Energy* 7-4, p. 335.

[805] Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur,* Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1963.

[806] Sur les figures de poupées dans le cinéma de Roman Polanski et le concept de « Uncanny valley », voir l'article de Zoë Anne Laks, « Derelict dolls and strange spaces : the horror of the uncanny valley in the films of Roman Polanski », *Studies in Eastern European Cinema* 6:2, 2015, pp. 154-168,

I. 3. 2. Le signifiant « poupée » dans *La Poupée* de Prus

Pour Fredric Jameson, « la poupée », c'est d'abord mademoiselle Isabelle, objet de désir et aristocrate superficielle: « Yes, of course Isabella is in some sense the eponymous doll, in all her beauty and uselessness. » [807]

La toute première description que le narrateur donne d'elle l'établit bien dans toute son « originalité et sa perfection », mais c'est surtout son univers artificiel et merveilleux qui l'établit potentiellement comme « poupée » :

> Si quelqu'un lui avait demandé de préciser ce qu'était pour elle le monde et sa propre personne, elle eût infailliblement répondu : le monde ? un parc enchanté semé de châteaux merveilleux et, elle-même, une déesse ou une nymphe emprisonnée dans une forme charnelle. (I, 61)[808].

Cependant, pour de nombreux critiques, comme Julian Krzyżanowski, ce n'est pas elle qui donne son nom au roman, du moins pas seulement elle. Un épisode du deuxième tome repose sur un litige dû à une actuelle poupée pour enfant. Une jeune veuve ruinée, madame Stawski, auprès de qui Wokoulski joue les bienfaiteurs, travaille pour survivre chez une voisine tyrannique et paranoïaque, la baronne de Krzeszowski. La petite fille de madame Stawski, Hélène, s'éprend d'une poupée qui se trouve chez la baronne. Sa pauvre mère lui achète la même au magasin de Wokoulski, à un prix dérisoire. Un jour, la baronne apercevant la poupée chez Madame Stawski par la fenêtre, les accuse de lui avoir dérobé la sienne. S'ensuit tout un procès, au cours duquel Prus en profite pour se livrer à une peinture de caractères et de moeurs, décrit la justice et le poids des rumeurs, et laisse entrevoir la possibilité d'une alternative à la passion de Wokoulski pour Isabelle, soit un amour heureux et paisible entre Wokoulski et madame Stawski[809].

Pour Jameson, cet épisode constitue l'explication du titre. En désaccord avec cette idée, Paul Coates affirme que ceci ne permet pas d'attribuer au signifiant du titre une référentialité arrêtée : le titre n'a tout simplement pas d'unique point d'origine, coïncidant

---

[807] Fredric Jameson, « A Businessman in Love », *art.cit.,* p.441.

[808] « *Gdyby ją kto szczerze zapytał : czym jest świat, a czym ona sama ? niezawodnie odpowiedziałaby, że świat jest zaczarowanym ogrodem, napełnionym czarodziejskimi zamkami, a ona – boginią czy nimfą uwięzioną w formy cielesne.* » Bolesław Prus, *Lalka,* t. I, p.51.

[809] Tout cet épisode est relaté dans le journal de Rzetcki, sur une tonalité parfois pathétique, parfois grotesque, dans le deuxième tome de *La Poupée*, chapitre II, « Journal d'un vieux fondé de pouvoirs », pp.32-77.

partiellement avec Isabelle, partiellement avec les poupées de la boutique, et partiellement avec l'épisode de la poupée de la petite Hélène[810].

Procédant souvent de la sorte, la mise en scène du film de Has part de cet évitement pour aller vers un débordement : dès le générique, les poupées et mannequins envahissent littéralement tout l'espace filmique (Figure 19). Ce qui est une autre manière de poser le mystère : la présence à outrance n'étant pas une solution au manque d'interprétation du titre, mais plutôt relançant la question de manière plus appuyée en soulignant son étrangeté. La poupée, dans le roman de Prus, est donc un trou noir autour duquel le désir se construit selon différentes perspectives. Cette case vide nous donne ainsi dans ce chapitre la possibilité de mener plusieurs explorations. Ce sont les mouvements de la séquence centrale du film de Has, ses traits spécifiques, qui nous livrent ces parcours, en forment les modalités d'enquête.

Premièrement, en partant des plans longs de la séquence, nous nous interrogeons sur le regard latéral de la promenade et de la déambulation qui nous sont suggérées. Ceci corroborant le fait que dès les premières pages du roman de Prus, les poupées sont associées à la vitrine, à la devanture des magasins. Le regard qui les saisit est celui du promeneur urbain.

Puis, reprenant l'idée de poupée comme case vide du roman, mais aussi comme prolifération dans le film, nous nous questionnerons sur la dimension masochiste qu'elle induit à travers une lecture des récits de Bruno Schulz. La poupée est aussi une figure de stase, de non-progression sociale et historique. Cette dimension statique possède également des traits pulsionnels, qui ont partie liée avec d'un côté la scopophilie cinématographique et la place de la femme dans le film.

I. 3. 3. Déambulation moderne, la ville comme carte

Le mannequin est dans le film *Lalka* un marqueur d'urbanité, il est l'emblème des devantures de magasin.

Mais comme chez Bolesław Prus, ce type de poupée est déjà signe d'une « réalité dégradée », selon l'expression de Bruno Schulz, quand Varsovie se donnait pour

[810] Paul Coates, *art.cit.,* p.89. Il rappelle à juste titre qu'en outre, l'absence d'article défini en polonais (*Lalka)*, approfondit l'obscurité du référent.

prétention de devenir un « petit Paris » de l'Est. La séquence évoque une certaine flânerie, mais le prologue en augmente la charge morbide : tous ces objets sont accompagnés de poussière, de cassures, de désordre (Figure 19).

La modernité du capitalisme des commodités est recréée pour mieux en montrer le caractère révolu, à l'image de cette scène de *Lalka* dans laquelle Wokulski érige des plans de Varsovie pour le siècle à venir, « pleine de rues et de magasins…qui tomberont bientôt en ruines » (Figure 20).

Prophétique dans l'instant diégétique – à l'époque de la narration, dans les années 1870— nostalgique dans l'instant du film réalisé après la guerre — et contemporain d'un des points de rupture du cinéma polonais en cette année 1968 (année qui verra la fin et donc la « ruine » de nombreuses composantes du milieu cinématographique polonais). Ce regard est aussi une circulation parmi les textes, en découvrant aussi tout un parcours dans la modernité.

I. 4. Montage du flux et ordre du monde de « Mademoiselle Isabelle »

Le roman témoigne d'un mode de circulation urbaine particulièrement significatif, en complète révolution poétique et romanesque, à l'image des savoirs de la fin du XIXème siècle.

Le film, lui, multiplie les *tableaux vivants*[811] et ne présente que très peu de référents urbains « réels » ou historiques, privilégiant bibelots, ruines et créatures désincarnées : ce mode cauchemardesque vient alors se greffer sur plusieurs déambulations de Wokoulski dans le roman. La lecture de Prus est surtout nourrie de la séquence des mannequins ; poussée vers l'interprétation fantastique du référent « poupée », devenu ici pluriel. Si c'est Wokoulski qui regarde les mannequins, le regard chez Prus est constamment objet et sujet, pris dans une relation de miroir. Dès les premières pages du roman, la vitrine du magasin de Wokoulski est décrite comme ce qui doit attraper le regard :

> Selon sa conception, les vitrines ne devaient pas seulement donner un aperçu du stock en magasin, mais encore attirer l'attention des passants, soit par un article 'dernier cri', soit par une agréable disposition ou une astuce quelconque. Dans la vitrine de droite, réservée aux articles de luxe, il exhibait habituellement un bronze, un vase de porcelaine, tout un nécessaire de boudoir, autour

[811] Selon l'article d'Elżbieta Ostrowska, *art.cit.*

> duquel étaient disposés albums, chandeliers, porte-monnaie, éventails, en compagnie de cannes et parasols et d'une quantité innombrable de bibelots élégants. Dans la vitrine de gauche, regorgeant de monceaux de cravates, de gants et de parfums, il réservait la place centrale aux jouets, le plus souvent à ressorts. (I, 18)[812]

Les mannequins des vitrines semblent nous regarder, pour mieux que nous regardions la vitrine. D'autre part, plus le plan est long, plus les quelques coupes qui l'interrompent prennent une signification ambigüe : que signifient ces raccords ? Ils peuvent tout autant signifier un champ-contrechamp qu'un simple changement d'axe. Cette ambigüité donnée par le montage jette un éclairage sur la mécanique du désir dans le roman de Prus, dont la figure de la poupée semble désigner l'obscur mademoiselle Isabelle.

Le chapitre du premier tome « Démocratisation d'un grand seigneur et rêverie d'une demoiselle de la haute société », présente le point de vue d'Isabelle. Il repose sur l'établissement de l'univers doré et de la perception aérienne du monde de l'aristocrate. La maison des Lentski, où l'on passe d'une pièce à l'autre sans seuil ni obstacle[813] — le corps et les yeux d'Isabelle, insaisissables et qui se dérobent sans prévenir (« elle avait une remarquable mobilité de physionomie », I, p.61). Mais aussi le temps, saison continue et crépuscule perpétuel :

> Pour elle, les saisons n'existaient pas, mais durant un seul printemps éternel, imprégné de lumière, éclatant de fleurs vives et de parfums suaves. Les divisions du jour ne lui apparaissaient pas non plus puisque des mois durant il lui arrivait de se coucher à huit heures du matin et de souper à deux heures de la nuit. (I, 61)[814]

Et les villes, sorte d'agglomérat mondialisé de plaisance, puisque Varsovie, Paris ou Londres offrent les mêmes distractions et les mêmes personnages, faisant en sorte que

---

[812] « *W jego pojęciu okna nie tylko strzeszały zasoby sklepu, ale jeszcze powinny były zwracać uwagę przechodniów bądź najmodniejszym towarem, bądź pięknym ułożeniem, bądź figlem. Prawe okno przeznaczone dla galanteryj zbytkownych mieściło zwykle jakiś brąz, porcelanowa wazę, całą zastawę buduarowego stolika, dokoła których ustawiały sie albumy, lichtarze, portmonety, wachlarze, w towarzystwie lasek, parasoli i niezliczonej ilości drobnych, a eleganckich przedmiotów. W lewym znowu oknie, napełnionym okazami krawatów, rękawiczek, kaloszy i perfum, miejsce środkowe zajmowały zabawki, najczęściej poruszające się*. » Bolesław Prus, *Lalka,* t. I, p. 17.

[813] « Chacune des pièces, suivant le besoin, communiquait avec les autres ou pouvait devenir tout à fait indépendante. » (I, 57)

« Każdy pokój w miarę potrzeby łączył się z innymi lub tworzył zamkniętą w sobie całość. » t.I, p. 42.

[814] « *Dla niej nie istniały pory roku, tylko wiekuista wiosna, pełna łagodnego światła, żywych kwiatów i woni. Nie istniały pory dnia, gdyż nieraz przez całe miesiące kładła się spać o ósmej rano, a jadała obiad o drugiej po północy.»* t. I, p. 51.

« les différences de latitude avaient perdu toute leur réalité » (I, 62)[815]. Tout, dans ce chapitre, participe à une poétique du continu, du glissement aérien :

> La pesanteur était abolie pour elle, car les chaises lui étaient avancées, les assiettes présentées et sa personne promenée en voiture dans les rues, soutenue le long des marches, hissée sur la cime des montagnes. (I, 62)[816]

Avec la description de cet univers merveilleux, s'amorce le spectacle, non pas celui des chocs et des surprises, mais celui d'un songe de la vie, d'une « fête perpétuelle » (I, 63)[817], sur le mode de l'adéquation éternelle entre les choses, les êtres et le langage, et même la psyché de la jeune femme. Les pensées de mademoiselle Isabelle se font ainsi sur le mode d'une errance douce de la pensée, dans une continuité entre contemplation du monde extérieur et sentiments intérieurs, toujours « rêverie » (I, 96), « regard err[ant] » (I, 86), « visions » (I,72), « images » (I, 73):

> A demi-allongée, elle abandonne sur l'accoudoir ses mains entrelacées comme pour la prière ; la tête appuyée sur ses bras, elle contemple le ciel de ses yeux rêveurs. La quête de la semaine sainte, sa nouvelle toilette, les nuages bas, tout se confond dans son imagination sur une trame de mélancolie. (I, 81)

L'immuabilité devient antinomique, car elle repose sur un changement constant, des surprises et des singularités, mais toujours sur le mode du divertissement : ces surprises se *savent* spectacles et représentations. La nature est faite d'« arbres sculptés » (I, p.62), la vie des malheureux apparaît comme un tableau de genre (I, p.65), les dangers de la nature comme un concert de sensations orchestré pour les plaisirs de mademoiselle

---

[815] « *Nie istniały różnice położeń jeograficznych […]».* t. I, p.51.

[816] « *Dla niej nawet nie istniała siła ciężkości, gdyż krzesła jej podsuwano, talerze podawano, ją samą na ulicy wieziono, na schody wprowadzano, na góry wnoszono* ». *Idem.*

[817] « *wieczne swięto*», *Ibid.,* p.52.

Isabelle[818]. La contemplation du monde réel se fait par la fenêtre de l'immeuble ou celle du carrosse — donc glissante, médiatisée, encadrée[819].

L'ordre du monde de la jeune aristocrate est celui d'un accord entre affects et tonalités, émotions et langue qui les exprime, dans l'exclusion des passions basses et sur le mode de l'admiration : le genre épique, le sublime, que les figures rhétoriques de l'antithèse et de l'hyperbole viennent réaliser. La société dans laquelle vit mademoiselle Isabelle repose sur une perpétuation des mêmes valeurs et le gout de l'héroïque, triomphant de la nature ou des peuples sauvages[820]. L'urbanité, c'est-à-dire une expérience de la ville faite de ses fractures, de ses aspérités et de ses chocs, est dès lors inexistante pour mademoiselle Isabelle. Le montage de la séquence du film de Has répond à cette fluidité.

Une image, seulement, vient fracturer cette poétique ; celle de la description zolienne de l'usine métallurgique visitée en France par Isabelle dans son enfance. Il s'agit de sa seule expérience catastrophique, vécue sur le mode de l'image traumatique :

> Un jour, en France, elle avait visité une usine métallurgique. Descendant le versant d'une montagne, couverte de forêts et de prairies, sous un ciel d'azur, elle avait soudain aperçu un gouffre noir, barré de nuages épais, de fumées ténébreuses et de vapeurs blanches. Elle avait entendu un bruit assourdissant, le grondement et le halètement des machines. Puis elle avait vu des hauts fourneaux pareils à des tours moyenâgeuses, qui crachaient le feu, des roues immenses qui

---

[818] « Deux fois, une terrible tempête l'avait surprise, l'une dans les Alpes, l'autre en Méditerranée. Les plus braves tremblaient de frayeur, mais mademoiselle Isabelle, avec un sourire, prêtait l'oreille au fracas des rochers réduits en miettes, aux sinistres craquements du navire. La pensée d'un danger ne l'effleurait même pas : simplement, la nature avait monté pour elle ce magnifique spectacle composé d'éclairs, de rocs et de fureur marine. (…) Les machinistes font-ils autre chose tous les jours au théâtre […]? » (I, p.62)

« *Dwa razy spotkała ją straszna burza, raz w Alpach, drugi – na Morzu Śródziemnych. Truchleli najodważniejsi, ale panna Izabela ze śmiechem przysluchiwała sie łoskotowi druzgotanych skał i trzeszczeniu okrętu, ani przypuszczając możliwości niebezpieczeństwa. Natura urządziła dla niej piękne widowisko z piorunów, kamieni i morskiego odmetu […] To samo przeciez robią co dzień maszyniści teatrów […]* » pp. 51-52.

[819] « Elle trouvait un certain plaisir à le contempler de la fenêtre du carrosse, du wagon ou de sa propre demeure. Ainsi encadré et vu à distance, il lui semblait pittoresque, sympathique même. […] Et mademoiselle Isabelle se disait que ce monde-là, quoique bas, était joli. Plus joli que les tableaux de genre, car il pouvait bouger à tout instant. » (I, p.65)

« *[…]panna Izabela i nawet lubiła mu się przypatrywać z okna karety, wagonu albo z własnego mieszkania. W takich ramach i z takiej odległości wydawał on się jej malowniczym i nawet sympatycznym. […]I mowiła sobie, że tamten świat, choć niższy, jest ładny ; jest nawet ładniejszy od obrazów rodzajowych, gdyż porusza się i zmienia co chwilę.* » t.I, pp.53-54.

[820] « […] Au sein de cette humanité immuable, dans cet univers de merveilles, apparaissait de temps à autre un simple mortel qui, sur les ailes de la renommée, avait réussi à se hisser jusqu'aux sommets de l'Olympe. C'était d'ordinaire quelque ingénieur qui avait relié deux mers, foré les Alpes ou aménagé un continent. Quelque capitaine qui lors d'un combat contre les sauvages, avait perdu toute sa compagnie, tandis que lui-même ; couvert de blessures, s'était retrouvé sauf à la dernière minute grâce à l'amour d'une princesse noire […] » (I, pp.62-63).

« *Wśród stałej ludności zaczarowanego świata ukazywał się od czasu do czasu zwykły śmiertelnik, który na skrzydłach reputacji potrafił wzbić się aż do szczytów Olimpu. Zwykle bywał nim jakiś inżynier, który łączył oceany albo wiercił czy też budował Alpy. Był jakiś kapitan, który w walce z dzikimi stracił swoją kompanię, a sam okryty ranami ocalał dzięki miłości murzyńskiej księżniczki.* » t.I, p. 52.

> tournaient, rapides comme l'éclair, de grands échafaudages qui roulaient d'eux-mêmes sur des rails, des ruisseaux de fer incandescents et des ouvriers à demi nus, telles des statues de bronze au regard sombre. Et dominant tout, une lueur rouge, le grincement des roues, le gémissement des soufflets, le fracas des marteaux et la respiration impatiente des chaudières ; sous les pieds, les frémissements de la terre saisie de peur. (I, 66)[821]

Même si ce souvenir ne fait que renforcer le goût d'Isabelle pour son univers, et aiguise son amour conscient du faux et du simulacre, cette image se révèle plus proche de l'urbanité telle que vécue par Wokoulski. On peut dire que l'expérience urbaine est vécue sur un mode quasi cinématographique, dans le sens où le cinéma reproduit les sensations rythmiques de la ville.

I. 5. L'urbanité selon Wokoulski : une expérience cinématographique

Comme les yeux d'Isabelle qui changent de couleur, la ville est, à ceux de Wokoulski, colorée de noir ou au contraire solaire, selon les progrès ou reculs opérés pour la conquête d'Isabelle. La flânerie de Wokoulski à travers la ville fait ainsi apparaître tantôt la foule comme un « ondoiement coloré des promeneurs » et une « volée d'oiseaux » (I, 118)[822] tantôt, alors que les méditations de Wokoulski le plongent dans le doute quant à l'honnêteté d'Isabelle, comme un « roulement et (un) brouhaha incessants deven(ant) insupportables » (I, 119)[823].

Découlant de cette adéquation entre sémiologie amoureuse et sémiologie urbaine, la ville devient réellement investie comme exploration tantôt prophétique, tantôt idéologique, laquelle est tour à tour utopique ou dystopique, selon qu'elle concerne les deux villes de *La Poupée,* qui se juxtaposent, s'opposent puis se surimposent : Paris et Varsovie.

---

[821] « *Pewnego dnia, we Francji, zwiedzała fabrykę żelazną. Zjeżdżając z góry, w okolicy pełnej lasów i łąk, pod szafirowym niebem zobaczyła otchłań wypełnioną obłokami czarnych dymów i białych par i usłyszała głuchy łoskot, zgrzyt i sapanie machin. Potem widziała piece, jak wieże średniowiecznych zamków, dyszące płomieniami - potężne koła, które obracały się z szybkością błyskawic - wielkie rusztowania, które same toczyły się po szynach - strumienie rozpalonego do białości żelaza i półnagich robotników, jak spiżowe posągi, o ponurych wejrzeniach. Ponad tym wszystkim - krwawa łuna, warczenie kół, jęki miechów, grzmot młotów i niecierpliwe oddechy kotłów, a pod stopami dreszcz wylęknionej ziemi*.» t.I, p.55.

[822] « *falujący tłum», « jak stado ptaków*», t. I, p.97.

[823] « *Nieustanny turkot i szmer wydał się Wokulskiemu nieznośnym* », t. I, p.98.
Comme Fredric Jameson le remarque, les humeurs de Wokoulski changent abruptement, souvent motivées par des suspicions ou attaques de jalousie, mais aussi parfois sans raison apparente, dans des moments parfois métaphoriques, parfois métonymiques. *Art.cit.*, p. 442. Le chapitre « Forêts, ruines et charmes » qui se déroule à la campagne repose de manière surdéterminée sur cette *Stimmung* (II, p.408, p.433).

I. 5. 1. Varsovie : méditations

Rarement saisie dans sa globalité par Wokoulski — à l'exception de « ville jaune » (I, 303)[824] —, Varsovie apparaît comme une succession anarchique d'emplacements très déterminés, ou bien au contraire, de lieux hors-référents. Comme l'arrêt ponctuel de la caméra lors des panoramiques et des travellings de Has, les pauses dans la déambulation de Wokoulski sont l'occasion d'une surprise, d'un choc, de visions d'images en ruptures — à tel point que la fluidité en vient à se confondre avec le nombre élevé de ruptures — et de contempler par différentes perspectives l'ensemble urbain :

> Il arrêta sa marche à mi-chemin pour contempler le quartier s'étendant à ses pieds entre le Nowy-Zyazd et Tamka. Il fut frappé par la ressemblance qu'il présentait avec une échelle dont un côté eût été la rue Bonne et l'autre une ligne allant de la rue des Tanneurs à la rue du Marais, les quelques ruelles transversales figurant les barreaux. (…) Il réfléchissait, rempli d'amertume : jamais ce morceau de terre riveraine, encombré des détritus de toute la cité, n'engendrerait rien d'autre que ces taudis au ras du sol, de couleurs chocolat, jaune sale, vert sombre ou orangé ; rien, sauf ces palissades blanches et noires entourant des terrains vagues où, çà et là, surgissait une maison de pierre à plusieurs étages tel un pin, seul rescapé d'une forêt décimée et que sa propre solitude effraie. (I, 120)[825]

L'analogie filmique du flux et de la rupture dans le plan long montre bien que si la marche peut s'interrompre à l'occasion, il n'en va pas de même avec le regard du flâneur, qui, lui, ne s'interrompt jamais mais peut se fixer momentanément, puis poursuivre, les yeux ne se fermant pas alors que les pieds se reposent. L'arrêt momentané permet en revanche de saisir un ensemble, de multiplier les angles de vue et de s'attacher ainsi à un type de réflexion. Cette « méditation » (titre d'un chapitre du premier tome) porte sur la décomposition de la ville, Varsovie devenant le Moloch des romans réalistes et naturalistes, qui abrite une population de misère :

> Wokoulski atteignit le bord de la Vistule et resta stupéfait. Sur un espace de plusieurs arpents, s'élevait un monceau de détritus immondes, exhalant une puanteur fétide, grouillant presque sous le soleil. […] Sur le versant et dans les creux de l'horrible colline, il aperçut des formes qui semblaient humaines. Il y avait là, dormant au soleil, une demi-douzaine d'ivrognes ou de voleurs, deux chiffonnières, un couple enlacé formé d'une femme défigurée par un lupus et de l'homme, un poitrinaire qui n'avait plus de nez. Etaient-ce bien là des hommes ? N'étaient-ce pas plutôt les

---

[824] «*jest to chyba najzólciejsze miasto pod słońcem*. » t. I, p.248.

[825] « *Zatrzymał się w połowie drogi i patrzył na ciągnącą się u jego stóp dzielnicę między Nowym Zjazdem i Tamką. Uderzyło go podobieństwo do drabiny, której jeden bok stanowi ulica Dobra, drugi - linia od Garbarskiej do Topieli, a kilkanaście uliczek poprzecznych formują jakby szczeble. […]I rozważał pełen goryczy, że ten płat ziemi nadrzecznej, zasypany śmieciem z całego miasta, nie urodzi nic nad parterowe i jednopiętrowe domki barwy czekoladowej i jasnożółtej, ciemnozielonej i pomarańczowej. Nic, oprócz białych i czarnych parkanów, otaczających puste place, skąd gdzieniegdzie wyskakuje kilkupiętrowa kamienica jak sosna, która ocalała z wyciętego lasu, przestraszona własną samotnością. »* t. I, pp. 99-100.

> spectres des maladies cachées ici, qui s'étaient revêtus des haillons extirpés de cette monstrueuse poubelle ? (I, 130-131)[826]

La figure centrale du film de Has et son mouvement latéral absorbent tout le réseau de ces détritus et déchets par le renvoi au générique du film, qui en est une sorte d'annonce et d'écho ; celui-ci multiplie les poupées et mannequins dans un mouvement qui va, lui, plutôt de la droite vers la gauche, et celles-ci sont mélangées avec détritus, amoncellement noirâtre et indistinct d'objets. Le film de Has va par ailleurs mettre en scène à plusieurs reprises le trajet de Wokoulski dans les bas-fonds de la ville.

Mais là où le film met en scène les quartiers pauvres dans toute leur profusion d'objets— c'est l'eau, absente du film — et des films de Has en général— qui fournit la principale figure de chaos dans le roman de Prus, alors que le protagoniste médite sur la Vistule :

> Voilà, pensait-il, le foyer de toutes infections ; ce que les gens rejettent aujourd'hui de leur maison, ils le boiront demain. Puis ils s'en iront au cimetière de Powonzki pour contaminer, de cet autre côté de la ville, nos prochains restés jusqu'alors en vie. (I, 131)[827]

Les réflexions de Wokoulski sur les miasmes du fleuve sont transposées dans le film de Has dans une scène d'intérieur, sous forme de dialogue. Le personnage s'entretient avec son ami, le docteur Schuman, alors que tous deux regardent une carte de Varsovie (Figure 20). La ville est devenue ville de papier, et même lorsqu'elle est saisie dans le spectacle de ses bas-fonds, elle est ville de carton, ses plans panoramiques reproduisant les toiles apocalyptiques de Goya ou même le *Guernica* de Picasso (Figure 21).

Le motif, récurrent dans tous les films de Wojciech Has sans exception, du personnage regardant par la fenêtre (Figure 22), est ce qu'il y a de plus proche de la déambulation de Wokoulski chez Prus : ce qu'il voit est médiatisé, encadré par les bords de fenêtre, cyclique, occasion de surprise et d'expression du sentiment de l'injustice sociale.

---

[826] « *Wokulski doszedł do brzegu Wisły i zdumiał się. Na kilkumorgowej przestrzeni wznosił się tu pagórek najobrzydliwszych śmieci, cuchnących, nieomal ruszających się pod słońcem, a o kilkadziesiąt kroków dalej leżały zbiorniki wody, którą piła Warszawa. […] Na stoku i w szczelinach obmierzłego wzgórza spostrzegł niby postacie ludzkie. Było tu kilku drzemiących na słońcu pijaków czy złodziei, dwie śmieciarki i jedna kochająca się para, złożona z trędowatej kobiety i suchotniczego mężczyzny, który nie miał nosa. Zdawało się, że to nie ludzie, ale widma ukrytych tutaj chorób, które odziały się w wykopane w tym miejscu szmaty. Wszystkie te indywidua zwietrzyły obcego człowieka; nawet śpiący podnieśli głowy i z wyrazem zdziczałych psów przypatrywali się gościowi.* » t. I, p. 108.

[827] « *O, tutaj - myślał - jest ognisko wszelkiej zarazy. Co człowiek dziś wyrzuci ze swego mieszkania, jutro wypije; później przenosi się na Powązki i z drugiej znowu strony miasta razi bliźnich pozostałych przy życiu.* ». t. I, p. 108.

Finalement, la flânerie varsovienne du roman n'est adaptée que partiellement dans les promenades du personnage dans les bas-fonds : elle se dissémine dans le générique, dans la séquence centrale, qui donne le mouvement, et dans ce plan de fenêtre. En effet, c'est le champ-contrechamp qui va, pour sa part, apporter à la méditation urbaine de Wokoulski son caractère de véritable rupture dans le flux des sensations et réflexions : l'immobilité, suggérée par le cadre de la fenêtre. La carte de Varsovie devient le prétexte à réfléchir sur cette désolation, elle fixe ce caractère distancié, impossible à changer, des choses.

Or, il s'agit bien de l'aboutissement de la réflexion de Wokoulski dans le roman qui, en contemplant le flux de la Vistule, fait le constat des malheurs immobilistes qui frappent la société polonaise :

> A la surface de l'eau tranquille se reflétait le quartier de Saska-Kepa, déjà verdoyant, et les maisons de Prague aux toits rouges ; au milieu du fleuve une péniche se tenait immobile. Elle ne paraissait pas plus grande que ce bateau que, l'an dernier, Wokulski avait vu sur la mer Noire, bloqué par une avarie de machine.
> « Il gisait comme l'oiseau, et soudain il s'est arrêté : le mouvement avait lâché. Je me demandai alors ; moi aussi, serai-je un jour stoppé en course ? Et bien oui ! c'est fait. Qu'ils sont banals, les ressorts qui commandent le mouvement dans le monde : un peu de charbon pour animer le bateau, un peu de cœur pour l'homme… » (I, 133)[828]

Le cadre mouvant, les mannequins aux mouvements ni tout à fait saccadés ni tout à fait fluides, le travelling entrecoupé et l'indétermination du regard composent un montage qui nourrit la vision d'un Wokoulski aux prises avec la vision de cette ville chaotique, capable d'agir sur lui :

> Il remontait toujours la rue du Camp. Pensif, il sentait qu'au cours de ces quelques heures vécues dans le quartier riverain un profond changement venait de s'opérer en lui. Autrefois, dix ans plus tôt, l'an dernier, hier encore en passant par les rues, il n'y remarquait rien de particulier. Les gens allaient et venaient, les voitures roulaient, les boutiques ouvraient leurs portes accueillantes aux clients. A présent, il croyait avoir acquis un sens nouveau. Chaque vagabond dépenaillé était pour lui une créature appelant au secours avec une éloquence d'autant plus grande qu'il ne disait rien, mais se bornait à le regarder d'un œil angoissé, celui du cheval à la jambe brisée. […] Et ce n'étaient pas seulement les hommes qui le touchaient. Il ressentait la fatigue des bêtes harassées, tirant les lourds charrois et l'écorchure brûlante de leur échine, saignant sous le frottement du coller. Il ressentait la folle panique du chien, s'obstinant à attendre au dehors le maître perdu ;

---

[828] « *W spokojnej powierzchni wody odbijała się Saska Kępa, już zieleniejąca, i praskie domy z czerwonymi dachami; na środku rzeki stała nieruchoma berlinka. Nie większym wydawał się ten okręt, który zeszłego lata widział Wokulski na Morzu Czarnym, unieruchomiony z powodu zepsucia się machin.*
"Leciał jak ptak i nagle utknął; zabrakło w nim motoru. Spytałem się wówczas: a może i ja kiedyś stanę w biegu? - no, i stanąłem. Jakież to pospolite sprężyny wywołują ruch w świecie: trochę węgla ożywia okręt, trochę serca - człowieka..". » t. I, p.110.

> et le désespoir de cette chienne aux mamelles pendantes, qui courait hagarde de ruisseau en ruisseau, en quête de nourriture pour elle et ses petits. (I, 136)[829]

La pourriture et le déchet font donc vivre l'expérience de la ville sous cet angle du trauma, du « choc douloureux » (I, 136)[830].

Totalement absente du film, c'est l'expérience parisienne qui sert de contrepoint à cette méditation sur la mort dans le sens où, expérience proto-cinématographique également, la poétique du flux et des mini-ruptures sert la rédemption positiviste et l'aspiration vers le savoir.

On peut en lire des modalités similaires dans *Le Ventre de Paris* d'Émile Zola. L'entrée dans la ville par Florent, telle qu'analysée par Anna Gural-Migdal, représente un « choc sémiotique », un « harcèlement de sensations urbaines qui augure la façon de faire du cinéma. » [831]

C'est en effet d'abord un lien entre le réalisme particulier d'Émile Zola, le naturalisme qui cherche à capturer au plus près la réalité par un œil photographique, et le spectaculaire et la métaphore perpétuelle seules capables d'appréhender le mouvement des sensations (seul l'impressionnisme subjectif permet de saisir l'objectivité réelle du monde) que l'analogie entre cinéma et description de la ville pose, et qui peut s'appliquer à l'écriture de Prus. Ceci, selon Anna Gural-Migdal, par le point de rencontre que constituent à la fois le cinéma et du naturalisme zolien de deux autres expériences, celles de la photographie et de la peinture impressionniste. L'image en mouvement trouve dans sa copie photographique sa « caution de réalité », et dans la perception impressionniste sa subjectivité[832].

Mais surtout, ce croisement est atteint par l'expérience littéraire de la ville, au travers de la modalité très particulière du flâneur. Chez Walter Benjamin, le type du

---

[829] « *Szedł Oboźną pod górę, rozmarzony, i czuł, że w ciągu kilku godzin, które spędził w nadrzecznej dzielnicy, zaszła w nim jakaś zmiana. Dawniej - dziesięć lat temu, rok temu, wczoraj jeszcze, przechodząc ulicami nie spotykał na nich nic szczególnego. Snuli się ludzie, jeździły dorożki, sklepy otwierały gościnne objęcia dla przechodniów. Ale teraz przybył mu jakby nowy zmysł. Każdy obdarty człowiek wydawał mu się istotą wołającą o ratunek tym głośniej, że nic nie mówił, tylko rzucał trwożne spojrzenia jak ów koń ze złamaną nogą. […]I nie tylko obchodzili go ludzie. Czuł zmęczenie koni ciągnących ciężkie wozy i ból ich karków tartych do krwi przez chomąto. Czuł obawę psa, który szczekał na ulicy zgubiwszy pana, i rozpacz chudej suki z obwisłymi wymionami, która na próżno biegała od rynsztoka do rynsztoka szukając strawy dla siebie i szczeniąt.* » t. I. pp. 111-112.

[830] « *I jeszcze, na domiar cierpień, bolały go drzewa obdarte z kory ».* t. I, p. 112.

[831] Anna Gural-Midgal, *L'Écrit-Écran des Rougon-Macquart. Conceptions iconiques et filmiques du roman chez Zola,* Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Littératures », 2012, p.39.

[832] *Ibid,* p.33-34.

flâneur se trouve, contrairement à d'autres types urbains, au « seuil » de la ville, au seuil des choses et en même temps dans un désir de se jeter dans la foule[833].

Roland Barthes fait, lui, une analogie entre le cinéma et cette dimension de *ni-dedans, ni-dehors* qui constitue l'expérience du « voyageur » stendhalien :

> Le voyage stendhalien est essentiellement un système de connaissance ; son objet est donc, au sens le plus sérieux du terme, le réel. Or le réel, pour Stendhal, c'est l'Italie. […] L'Italie, c'est le réel à l'état pur, donc intensif, majoré. Un phénomène moderne peut rendre compte de ce mode de réalité, c'est la photogénie : l'image cinématographique n'altère ni n'embellit le réel : elle l'intensifie, révèle la charge virtuelle de ses significations, dégage en lui tout ce qui peut devenir aliment secret de l'homme, tout ce qui lie effectivement le monde à la subjectivité humaine. De même l'Italie, pour Stendhal, est cette sorte de réalité superlative qui, par un don singulier du climat et de l'histoire, provoque l'homme à l'expérience de la connaissance[834].

D'autres modalités règlent par ailleurs cet état du *voyageur* : c'est bien ce que Wokoulski devient, pendant son expérience parisienne. Écriture du choc, donc montage des sensations, l'écriture de Prus sur Paris se fait aussi écriture sur une expérience d'immersion totale. Paris se déploie sur le mode du dépaysement profond, et devient aussi prétexte à une méditation profonde sur l'Histoire.

I.5.2. L'expérience parisienne : chocs, structures, figure du double

Expérience d'immersion totale, la ville étrangère requiert d'être attentif au dépaysement, de se dessaisir de l'ordinaire. Là aussi, il s'agit bien du choc, mais d'un choc continu : « Il sent que, dès le premier pas, Paris vient de l'écraser – et il en est content. » (II, 240)[835]

L'urbanité se construit par ses bruits, ses cris (« — M'chand d'habits ! - Figaro ! - Exposition ! - Guide Parisien ! Trois francs ! Trois francs ! » II, 240[836]), sa vitesse, ses

---

[833] « Le flâneur se trouve encore sur le seuil, le seuil de la grande ville comme de la classe bourgeoise. Ni l'une ni l'autre ne l'ont encore totalement assujetti ; ni dans l'une ni dans l'autre il ne se sent chez lui. Il cherche un asile dans la foule. […] La foule est le voile à travers lequel la ville familière, en tant que fantasmagorie, fait signe au flâneur. » Walter Benjamin, « Paris capitale du XIXème siècle, exposé de 1935, in *Paris, capitale du XIXème, Le Livre des Passages,* Jean Lacoste (trad.), d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedermann, 2è édition, Paris, Les Éditions du Cerf, 1993, p.42.

[834] Roland Barthes, Préface à Stendhal, *Quelques promenades dans Rome,* suivi de *Les Cenci,* Guilde du Livre Lausanne, 1957, repris dans Roland Barthes, *Œuvres complètes,* tome I, textes réunis et présentés par Eric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2001, pp.913-914.

[835]" « *Czuje, że Paryż na pierwszym kroku przytłoczył go, i - jest content* » Bolesław Prus, *Lalka,* t. II, p.199.

[836] En français dans le texte.

voitures, et un mouvement perpétuel, qui illustre à son tour et de manière un peu différente ce paradoxe du continu et du choc :

> Dans les rues, à chaque pas surgit un arbre, un réverbère, un kiosque ou une colonne coiffée d'une sphère. La vie bouillonne avec une telle ardeur qu'elle ne peut s'épuiser sans le défilé ininterrompu des véhicules, l'incessant va-et-vient des piétons, l'édification des bâtiments en pierre de taille haute de cinq étages […] Il semblait à Wokoulski que, tiré d'une mare croupissante il était tombé sans transition dans un geyser tumultueux dont l'eau « bouillonne et mugit et jaillit ». (II, 242)[837]

Ce paradoxe tient, comme le montage, à ce qu'il se mue en glissement imperceptible : « Il cesse d'entendre l'effarant brouhaha des passants, puis il devient sourd aux clameurs des camelots, au fracas des roues sur le pavé. » (II, 243)[838].

Pas une seule image n'est saisie seule, à l'image de ces rues infinies, longitudinales :

> Wokoulski tourne son regard à droite et de nouveau, il embrasse un double alignement de kiosques, de réverbères, une double perspective d'arbres et d'immeubles de cinq étages, s'étendant sur une longueur égale à celle de la rue du Faubourg-de-Cracovie et celle de la rue du Nouveau-Monde réunies. On n'en voit pas la fin, seulement, les toits s'aplatissent contre la terre et tout s'efface. (II, 244)[839]

Et de ses habitants qui communiquent sans cesse, où tout n'est que sociabilité et communication :

> Ce Paris donne l'impression que tous ses habitants ressentent le besoin de communiquer perpétuellement entre eux, quand ce n'est pas dans les cafés, c'est au moyen de leurs balcons. (II, 241-242)[840]

De plus en plus, Wokoulski devient ce flâneur baudelairien pour qui « errer au hasard » devient synonyme de tuer le temps (« Que lui reste-t-il donc, si ce n'était que l'investigation des curiosités de Paris, si nouveau pour lui. » II, 254-255)[841] . La flânerie

---

[837] « *Życie kipi tu tak silnie, że nie mogąc zużyć się w nieskończonym ruchu powozów, w szybkim biegu ludzi, w dźwiganiu pięciopiętrowych domów z kamienia, jeszcze wytryskuje ze ścian w formie posągów lub płaskorzeźb, z dachów w formie strzał i z ulic w postaci nieprzeliczonych kiosków.*
Wokulskiemu zdaje się, że wydobyty z martwej wody wpadł nagle w ukrop, który "burzy się i szumi, i pryska…» *Ibid.,* p.200.

[838] « *Przestaje słyszeć hałaśliwą rozmowę przechodniów, potem głuchnie na krzyki handlarzy ulicznych, wreszcie na turkot kół.» Ibid.,* p. 200.

[839] « *Wokulski spogląda na prawo i znowu widzi dwa szeregi latarń, dwa szeregi kiosków, dwa szeregi drzew i dwa szeregi pięciopiętrowych domów ciągnących się na długość Krakowskiego Przedmieścia i Nowego Światu. Końca ich nic widać, tylko gdzieś het, daleko, ulica podnosi się ku niebu, dachy zniżają się ku ziemi i wszystko znika. » Ibid.,* pp. 201-202.

[840] « *Ten Paryż wygląda, jakby wszyscy mieszkańcy czuli potrzebę ciągłego komunikowania się jeżeli nie w kawiarniach, to za pomocą ganków" - myśli Wokulski.* » *Ibid.,* p.200.

[841] « *[…] cóż mu więc postało, jeżeli nie oglądanie paryskich osobliwości.» Ibid.,* p.210.

est aussi liée à une pulsion de mort, là aussi, toute baudelairienne, puisqu'il s'agit de se confondre avec le décor. La profusion d'éléments et la perte de conscience occasionnée (« s'étourdissait du va et vient des interminables files de calèches », « les mornes pensées qui tournoyaient », II, 257)[842] tendent vers un désir d'oubli, d'immersion totale dans un bain de sensations presque a-signifiant. Tel est le véritable flux et le devenir inorganique de cette expérience urbaine, similaire à la séquence des mannequins du film de Has.

Cependant, le seul vrai choc, c'est le souvenir d'Isabelle qui surgit sans prévenir :

> Soudain un coupé le dépasse, un groom sur le siège du cocher : il empote deux femmes. L'une lui est totalement inconnue, l'autre… « Elle ? …Impossible ! » (II, 241)[843]

Le visage dans la foule est un *topos* filmique, que la séquence centrale vient nourrir : Isabelle est partout et nulle part. Une chose, cependant, résiste à ce montage : le devenir-texte de la ville et le devenir-ville du texte. Les pensées de Wokoulski, en effet, évoluent vers une réflexion sur l'histoire et sur l'organicité urbaine au fur et à mesure, à l'aide d'un guide touristique[844] qu'il trouve à l'hôtel : « […] il parcourut la longue liste des édifices parisiens les plus connus, et pensa avec honte qu'il ne parviendrait sans doute jamais à s'orienter dans cette ville » (II, 258)[845]. Puis décide d'établir des parcours :

> A partir du jour où, pour la première fois, Wokoulski se fut plongé dans Paris, commença pour lui une vie presque mystique. […] [Il] était absolument libre et employait ce temps à visiter la capitale, de la façon la plus fantaisiste. Il choisissait dans le « Guide » un quartier au hasard de l'alphabet et, sans consulter le plan, il s'y rendait en voiture découverte. Il grimpait des escaliers, faisait le tour des édifices, parcourait des salles, s'arrêtait devant les pièces les plus intéressantes, et sitôt après, par ce même fiacre loué pour la journée, il se transportait en un autre lieu, toujours au hasard de l'alphabet. Et comme le plus grand danger qu'il craignait était le manque

---

[842] « *Szedł Polami Elizejskimi i odurzał się ruchem nieskończonych sznurów karet i powozów […]Szedł odpędzając od siebie posępne myśli, które krążyły nad nim jak stada nietoperzów.*» *Ibid.,* p. 212.

[843] « *Nagle - mija go powóz z groomem na koźle, wiozący dwie kobiety. Jedna całkiem mu nie znana, druga... "Ona?... - szepcze Wokulski. - Niepodobieństwo!...»Ibid.,* p.199.

[844] Dans un article intitulé « Le Paris de Wokoulski », Justyna Bajda écrit que Prus a vraisemblablement examiné des plans et catalogues de l'exposition universelle de 1878 :
« Il a été confirmé que le romancier, en écrivant son livre entre 1887 et 1889, possédait dans sa bibliothèque un exemplaire du *Guide parisien* (*Przewodnik paryski*), publié dans une maison d'édition polonaise à Paris, en 1878, à l'occasion de la troisième exposition universelle. C'était le guide le plus populaire, écrit en polonais et pour les Polonais. » Justyna Bajda, « *La poupée* ou Paris dans l'imaginaire de Bolesław Prus », *Revue du Centre Européen d'Etudes Slaves*, n°4, *La France dans l'imaginaire slave,* 2015, en ligne : http://etudesslaves.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=993

[845] « *Potem przejrzał długi spis najznakomitszych budowli paryskich i ze wstydem pomyślał, że chyba nigdy nie zorientuje się w tym mieście.* » *Ibid.,* p. 214.

> d'occupations, il passait ses soirées à examiner le plan de la ville, y biffait les noms des lieux visités et poursuivait ses annotations. (II, 259)[846]

C'est à partir de Paris devenu alphabet[847] que commence la véritable correspondance entre circulation du personnage et ses états d'âme, mêlés à ses réflexions sur la science et le progrès. Paris-guide nous remet sur les rails filmiques, mais pas nécessairement ceux de l'adaptation de Has, plutôt une multitude d'images filmiques, à l'image de ce « kaléidoscope intérieur » (II, 258)[848]. Ce retour s'opère par le truchement d'une comparaison entre Wokoulski, d'abord flâneur, puis touriste-explorateur, avec le voyageur stendhalien.

En effet, plus Wokoulski explore Paris, plus son trajet se mue en réflexion sur l'histoire, sur les peuples et la science :

> Dans la société humaine, rien donc ne se produisait par accident, mais bien selon d'inflexibles lois qui, comme par ironie pour l'orgueil de l'homme, se manifestaient dans toute leur évidence, précisément ici, dans la vie du plus fantaisiste des peuples, le peuple français ! Il avait été gouverné par les Mérovingiens et les Carolingiens, les Bourbons et les Bonaparte ; il avait connu trois républiques et quelques anarchies, l'Inquisition et l'athéisme...
> […] Mais en dépit de tant de changements si profonds en apparence, Paris, avec une vigueur croissante, avait développé sa forme de plat fêlé par la Seine : toujours plus distinctement se dessinait son axe de cristallisation de la Bastille jusqu'à l'Etoile ; toujours plus clairement se délimitaient ses quartiers : universitaire et industriel, nobiliaire et commerçant, militaire et bourgeois parvenu. (II, 265)[849]

---

[846] « *Od dnia, w którym po raz pierwszy skąpał się w Paryżu, zaczęło się dla Wokulskiego życie prawie mistyczne. Poza obrębem kilku godzin, które poświęcał naradom Suzina z budowniczymi okrętów, Wokulski był zupełnie swobodny i używał tego czasu na najnieporządniejsze zwiedzanie miasta. Wybierał jakąś miejscowość według alfabetu w Przewodniku i nawet nie patrząc na plan jechał tam otwartym powozem. Wdrapywał się na schody, obchodził gmachy, przebiegał sale, zatrzymywał się przed ciekawszymi okazami i tym samym fiakrem, wynajętym na cały dzień, przenosił się do innej miejscowości, znowu według alfabetu. A ponieważ największym niebezpieczeństwem, jakiego lękał się, był brak zajęcia, więc wieczorami oglądał plan miasta, wykreślał już obejrzane punkta i robił notatki.» Ibid.,* p.214.

[847] Paris comme texte, livre, document, a une résonance littérale, tenant à ce que Bolesław Prus n'a pas encore visité Paris alors qu'il écrit *La Poupée.* Tout ce chapitre est donc basé sur des recherches minutieuses que l'auteur a réalisées, depuis le voyage en train du personnage jusqu'aux repères topographiques, monuments, l'hôtel ou le personnage demeure, etc. L'article de Justyna Bajda étudie quelques sources probables ou avérées de cette recherche : essentiellement le *Guide Parisien* d'Adolf Reiff et Ignacy Horodyński, le *Guide officiel à l'Exposition universelle* de 1867, et le guide européen de Paris le plus connu à l'époque, celui de Karl Baedeker (*Paris et ses environs avec les principaux itineraires entre les pays limitrophes de la France et Paris*, Lepizig, 1878), qui possède de nombreuses cartes et plans. Voire Justyna Bajda, *idem.*

[848] « *Przypatrując się tym pierzchliwym widziadłom usypiał i myślał, że jednak ten pierwszy dzień w Paryżu upamiętni mu się na całe życie.* » *Ibid.,* p.214.

[849] « *Nie ma więc w społeczeństwie przypadku, ale nieugięte prawo, które jakby na ironię z ludzkiej pychy, tak wyraźnie objawia się w życiu najkapryśniejszego narodu, Francuzów! Rządzili nimi Merowingowie i Karlowingowie, Burboni i Bonapartowie, były trzy republiki i parę anarchii, była inkwizycja i ateizm, rządcy i ministrowie zmieniali się jak krój sukien albo obłoki na niebie... Lecz pomimo tylu zmian, tak na pozór głębokich, Paryż coraz dokładniej przybierał formę półmiska rozdartego przez Sekwanę; coraz wyraźniej rysowała się na nim oś krystalizacji, biegnąca z placu Bastylii do Łuku Gwiazdy, coraz jaśniej odgraniczały się dzielnice: uczona i przemysłowa, rodowa i handlowa, wojskowa i dorobkiewiczowska.*» p.220.

Wokoulski cherche la logique, le troisième terme de l'âge des hommes d'Auguste Comte, celui de la science (ce chapitre de *La Poupée* illustre parfaitement les trois temps, métaphysique, mystique, puis scientifique) par observation du réel. Paris achève de se dévoiler selon l'expérience cette fois, de ses alignements, de ses plans : « Bon, poursuivait Wokoulski, mais où déceler un ordre quelconque dans l'édification des divers bâtiments ? » (II, 263)[850]. C'est dans les pages qui suivent, tout un ensemble de caclculs, de mesures et de comparaisons qui compose l'exploration de Wokoulski. Il finit par trouver la forme de la ville : une chenille. Mais au cours de ces découvertes, des idées lui viennent à l'esprit sur l'histoire, l'économie comparée de la Pologne et de la France, mêlées à de douloureuses réminiscences de mademoiselle Isabelle.

Comme on l'a vu, ce chapitre n'est pas adapté dans le film de Has, lequel recourt à une ellipse. Mais le séjour parisien de Wokoulski a débuté, dans le roman, par une forme de spectralité qui n'est pas sans rapport avec le cinéma de Has : la figure du double. Cette figure est seulement esquissée chez Prus, avec l'évocation de la possibilité parisienne de l'existence de Wokoulski. Le voyageur stendhalien, selon Roland Barthes, se distingue du touriste en ce qu'il aspire à habiter l'espace visité :

> Le touriste (anglais) impose toute sa personne au paysage ; le voyageur (stendhalien) vise essentiellement à être un habitant : le pays où il pénètre n'est pas un objet, même curieux, même sympathique, c'est un monde, dont il convient de devenir citoyen, sans perdre cependant la liberté du regard : concilier les privilèges de l'étranger et ceux de l'indigène, qui n'a jamais fait ce rêve ? Être à la fois celui qui voit et celui qui s'abandonne, garder une distance légère pour mieux se sentir investi, se fondre, mais jamais au point d'en perdre la conscience, telle est la gageure du voyage stendhalien[851].

Si Wokoulski envisage de s'installer à Paris à de multiples reprises (« Je vendrai le magasin, je retirerai mes capitaux et je m'établirai à Paris ». II, 273[852]), c'est même sous l'idée presque fantastique d'une double vie, l'une étant celle de son *alter ego* parisien virtuel, que ce chapitre parisien, débute :

---

[850] « *No dobrze - myślał Wokulski - ale gdzież tu jest jakiśkolwiek ład w ustawieniu osobliwych budynków…*». *Ibid.,* p.218.

[851] Roland Barthes, Préface à *Stendhal, op.cit.,* p.913.

[852] « *Sprzedam sklep - myślał - wycofam moje kapitały i osiądę w Paryżu. Nie będę zawadzał tym, którzy mnie nie chcą... Będę tu zwiedzał muzea, może wezmę się do jakiej specjalnej nauki i życie upłynie mi, jeżeli nie w szczęściu, to przynajmniej bez boleści... », Ibid.,* pp.226-227.

> Brusquement il ouvrit les yeux et ses cheveux se dressèrent sur la tête. Il venait de voir en face de lui la même chambre que la sienne, le même lit à baldaquin, et sur ce lit…lui-même ! Ce fut là l'une des plus fortes secousses qu'il ressentit de sa vie. Constater de ses propres yeux qu'en ce lieu où il se croyait à l'abri de tout regard, il avait un témoin solitaire, inséparable…lui-même ! (II, 237)[853]

C'est donc le motif du double qui imprime cette pérégrination parisienne, ville double (de Varsovie). La ville et surtout le tourisme sont en effet une puissante construction de l'autre, et la figure du double ne fait ici que nourrir cet imaginaire de l'étranger qui va se déployer. La pratique sémiotique du tourisme, en particulier, avec les guides touristiques, « rendant plus saillante la question de l'altérité ou de l'étranger » :

> Le tourisme est toujours l'enjeu d'une pratique sémiotique qui reconstruit un autre à travers des circuits et des parcours ou, au contraire, qui rejette l'autre au profit d'un régime identitaire qui, soit se voit confirmé en soi-même, soit prend la place de l'autre, l'argent aidant […][854]

La « double vie de Wokoulski » — la parisienne et la varsovienne – dans le film de Has, est cependant escamotée au profit d'une réversibilité entre lui et l'objet de son désir, mademoiselle Isabelle.

Plusieurs scènes du film suggèrent une réversibilité des regards entre Isabelle et Wokoulski. Cette symétrie inversée s'exprime dans ce qui concerne l'expérience urbaine, entendue dans son double sens : l'expérience de la circulation dans la ville, comme on l'a vu, ainsi que ses conduites, manières, savoirs-vivres : Isabelle se rit de Wokoulski, parlant plusieurs fois en anglais alors que le marchand de connaître pas cette langue. D'une manière générale, la symétrie se fait par des dispositifs optiques : la fenêtre du train, les lorgnettes. Isabelle n'est pas seulement un objet, elle est aussi un sujet.

I. 6. Réversibilité du regard, circularité du désir

La séquence des mannequins et ses raccords instaurent une ambiguïté : sur *qui regarde qui,* Isabelle y étant plusieurs fois montrée comme spectatrice.

---

[853] « *Wtem otworzył oczy i włosy powstały mu na głowie. Naprzeciw siebie zobaczył taki sam pokój jak jego, takie samo łóżko z baldachimem, a na nim... siebie!... Było to jedno z najsilniejszych wstrząśnień, jakich doznał w życiu, sprawdziwszy własnymi oczyma, że tu, gdzie uważał się za zupełnie samotnego, towarzyszy mu nieodstępny świadek... on sam!»* t. II, p. 196.

[854] Daniel Vaillancourt, « Paris, livre ouvert », *Protée,* 22, 1, hiver 1994, p.31.

Trop souvent vue comme la poupée éponyme, il est cependant clair que nombre de ses descriptions et manières de la saisir l'inscrivent ainsi, depuis sa première description de froideur et d'inaccessibilité :

> Dès l'âge de dix-huit ans, mademoiselle Isabelle tyrannisait les hommes par sa froideur. (…) Une telle attitude avait, en quelques années, fait le désert autour de la demoiselle. Elle était admirée, louangée, mais de loin. (I, 69-70)[855]

Mais elle ne saurait être uniquement objet de désir, ce roman « panoramique » l'établissant également comme sujet, et ce dès la première partie du roman qui la présente aux lecteurs, et de plus, sujet de désir morbide vers l'inorganique.

Isabelle et Wokoulski, lors de la séquence filmique des courses de chevaux, sont dans un jeu mutuel de regards — à l'aide de binocles (Figure 23). On peut dire qu'ici se produit une unité traumatique, au sens où Barthes l'entend à propos du cinéma, car le signe purement visuel — celui de la durée du regard— « entre en lutte avec les stéréotypes de l'amour passionnel »[856]. Or, si Wokoulski désire une poupée, que désire Isabelle ?

Une autre poupée ! Celle-ci apparaît à l'apogée de la description du monde idéalisé d'Isabelle. En effet, si elle ne peut éprouver d'attirance pour un homme, c'est parce que l'érotisme de sa conception du monde ne peut se fixer que sur une surface vide de projection, une statue d'Apollon qui « fit sur elle une impression si forte qu'elle en acheta une belle copie et l'installa dans son boudoir », alors qu'elle « visitait une galerie de sculptures » (I, 71, 72)[857] et qui concentre l'objet de ses rêveries amoureuses. Cet amour est traité sur un mode fantastique :

> Des heures entières, elle restait en contemplation, concentrant sur la statue sa rêverie, et qui sait combien de baisers avaient réchauffé les pieds et les mains en marbre de la divinité. ? …Et le miracle eut lieu : la pierre, caressée par la femme amoureuse, s'anima. Une nuit que l'amante s'était endormie en larmes, l'immortel était descendu de son piédestal pour s'avancer vers elle, couronné de lauriers, resplendissant d'un éclat mystique. Il s'était assis sur le bord de la couche, longuement il avait posé sur elle son regard chargé d'éternité, puis il avait enveloppé la jeune fille

---

[855] « *Toteż mając lat ośmnaście, panna Izabela tyranizowała mężczyzn chłodem. Kiedy Wiktor Emanuel raz pocałował ją w rękę, uprosiła ojca, że tego samego dnia wyjechali z Rzymu. [...]Takie postępowanie na kilka lat wytworzyło dokoła panny pustkę. Podziwiano ją i wielbiono, ale z daleka; nikt bowiem nie chciał narażać się na szyderczą odmowę.»* Bolesław Prus, *Lalka, op.cit., t. I,* p. 58.

[856] Roland Barthes, « Les 'unités' traumatiques au cinéma : principes de recherche », *Revue internationale de filmologie*, tome X, n° 34, 1960, pp. 13-21, repris dans *Œuvres complètes*, tome I, op.cit., p.1056.

[857] « *Raz zobaczyła w pewnej galerii rzeźb posąg Apollina, który na niej zrobił tak silne wrażenie, że kupiła piękną jego kopię i ustawiła w swoim gabinecie.*» Bolesław Prus, *Lalka, op.cit., t. I,* p. 59.

> d'une puissante étreinte et de ses lèvres marmoréennes, avait essuyé une larme et rafraichi sa lèvre. (I, 71-72)[858]

Dès lors, la séquence des mannequins chez Has ouvre à la possibilité de faire d'Isabelle le sujet-spectateur de ces regards. Dans le film, la séquence correspond plus ou moins au moment où Isabelle s'entiche du violoniste Molinari, qui joue devant un public d'aristocrates parmi lesquels a aussi été convié Wokoulski. S'ensuivra un des nombreux mouvements de dépit jaloux de la part de l'amoureux, moments dans lesquels il « démasque » mademoiselle Isabelle, la dévoile dans toute sa frivolité et son inutilité. Ce mouvement de dépit survient plusieurs fois, suivant d'autres lubies de mademoiselle Isabelle : pour un chanteur italien, Rossi, et son cousin Starski le séducteur, avec qui elle trahira finalement Wokoulski. Rossi, Starski et Molinari forment un trio d'amoureux médiocres.

La contamination ricoche : les nuits de mademoiselle Isabelle et de la statue Apollon lui donnent une expression particulière, laquelle est ce qui, justement, attire Wokoulski de prime abord :

> A cause de ces visions, les yeux de mademoiselle Isabelle avaient acquis une expression nouvelle : quelque reflet sans doute d'une médiation supraterrestre. Parfois, ils semblaient regarder très loin dans l'espace au-dessus des gens, au-delà du monde. […] Il y avait un an que Wokoulski, en un pareil moment, avait aperçu Isabelle. Et depuis, son cœur n'avait plus connu le repos. (I, 72)[859]

Ce regard qui surplombe le commun des mortels revient plus tard au cours du chapitre « Méditations » dans le premier tome, qui raconte pour la première fois l'origine de ce *coup de foudre* :

> Elle regardait, non pas la scène, […] mais un point vague à l'infini. Peut-être pensait-elle au dieu Apollon ? Wokoulski ne l'avait pas quittée des yeux durant toute la soirée. (I, 122)[860]

---

[858] « *Przypatrywała mu się całymi godzinami, myślała o nim i... kto wie, ile pocałunków ogrzało ręce i nogi marmurowego bóstwa ?... I stał się cud: pieszczony przez kochającą kobietę głaz ożył. A kiedy pewnej nocy zapłakana usnęła, nieśmiertelny zstąpił ze swego piedestału i przyszedł do niej w laurowym wieńcu na głowie, jaśniejący mistycznym blaskiem. Siadł na krawędzi jej łóżka, długo patrzył na nią oczyma, z których przeglądała wieczność, a potem objął ją w potężnym uścisku i pocałunkami białych ust ocierał łzy i chłodził jej gorączkę.* » *Ibid.,* t.I, p. 59.

[859] « *A od tych widzeń oczy panny Izabeli przybrały nowy wyraz- jakiegoś nadziemskiego zamyślenia. Niekiedy spoglądały one gdzieś ponad ludzi i poza świat; a gdy jeszcze jej popielate włosy na czole ułożyły się tak dziwnie, jakby je rozwiał tajemniczy podmuch, patrzącym zdawało się, że widzą anioła albo świętą.* » *Ibid. t. I, p. 60.*
Przed rokiem w jednej z takich chwil zobaczył pannę Izabelę Wokulski. Odtąd serce jego nie zaznało spokoju. » *Ibid.,* t. I, p.60.

[860] « *Nie patrzyła na scenę, która w tej chwili skupiała uwagę wszystkich, ale gdzieś przed siebie, nie wiadomo gdzie i na co. Może myślała o Apollinie?... Wokulski przypatrywał się jej cały czas*. » *Ibid.,* t. I, p. 101.

L'*innamoramento* se fait donc tout aussi panoramique : Wokoulski désire un autre sujet désirant. Ce jeu circulaire sans issue renvoie à l'éros romantique, désigné comme le véritable coupable du malheur de Wokoulski. Le personnage s'épanche ainsi sur la vacuité de ce modèle littéraire, après avoir cité un sonnet d'Adam Mickiewicz :

> Maintenant, je sais par qui je fus ensorcelé…Il sentit une larme sous sa paupière, mais il se retint et elle ne glissa pas sur son visage. « Vous avez ruiné ma vie…Vous avez empoisonné deux générations, souffla-t-il. Voilà les résultats de vos considérations sentimentales sur l'amour… (II, 309).[861]

On retrouve également le même type de topos que celui du conte romantique fantastique, certes avec des conséquences bien différentes : c'est de la même manière que Nathanaël, dans *Der Sandmann* (L*e Marchand de sable)* d'E.T.A. Hoffmann, tombe amoureux d'Olimpia, au beau milieu de la fête donnée par Spalanzani. Un *punctum* provoque l'amour déraisonné du personnage : le regard perdu, donc potentiellement vide et inanimé de mademoiselle Isabelle rejoint la bizarrerie du mouvement raide de la poupée Olimpia, inspirant fascination pour Nathanaël, répulsion pour ses amis[862]. Les yeux d'Olimpia sont sans vie, son regard est inanimé[863].

En révélant des similitudes avec Hoffmann, Isabelle-poupée et Wokoulski le marchand de bazar sont dans cette séquences des avatars de toute une préfiguration fantastique : le mode baroque et épique du monde d'Isabelle et celui de l'urbanité angoissée de Wokoulski se transforment en une tension entre le grotesque et le sublime de la vision amoureuse. C'est de cette tension, que procède une autre puissance figurale de cette séquence, celle de pouvoir signifier la prolifération à l'infini, la profusion et la

---

[861] «*Teraz już wiem, przez kogo jestem tak zaczarowany...[…]Zmarnowaliście życie moje... Zatruliście dwa pokolenia!.. szepnął. - Oto skutki waszych sentymentalnych, poglądów na miłość.*» *Ibid.,* t. II, p. 256.

[862] « *Ihr Schritt ist sonderbar abgemessen, jede Bewegung scheint durch den Gang eines aufgezogenen Räderwerks bedingt. Ihr Spiel, ihr Singen hat den unangenehm richtigen geistlosen Takt der singenden Maschine, und ebenso ist ihr Tanz. Uns ist diese Olimpia ganz unheimlich geworden, wir mochten nichts mit ihr zu schaffen haben, es war uns als tue sie nur so wie ein lebendiges Wesen und doch habe es mit ihr eine eigne Bewandtnis*. » E.T.A. Hoffmann, (1817) « Der Sandmann », in *Gesamelte Werke in Eizelausgaben,* vol. 3, Berlin et Weimar, Aufbau-Verlag, 1994, p. 40.

« Sa marche est bizarrement cadencée, et chacun de ses mouvements lui semble imprimé par des rouages qu'on fait successivement agir. Son jeu, son chant, ont cette mesure régulière et désagréable, qui rappelle le jeu de la machine: il en est de même de sa danse. Cette Olimpia est devenue pour nous un objet de répulsion, et nous ne voudrions rien avoir de commun avec elle, car il nous semble qu'elle appartient à un ordre d'êtres inanimés, et qu'elle fait semblant de vivre. » E.T.A. Hoffmann, « L'homme au sable », François-Adolphe Loève-Veimars (trad.), in *Contes fantastiques,* vol.2, Paris, GF Flammarion, 1989, p.247.

[863] « *Sie könnte für schön gelten, wenn ihr Blick nicht so ganz ohne Lebensstrahl, ich möchte sagen, ohne Sehkraft wäre.*» *Idem.* La traduction française de Loève-Veimars (« elle pourrait passer pour belle, si ses yeux servaient à quelque chose ») trahit le sens orginal de la phrase, la rend plus triviale. Chez Hoffmann, ce sens serait plutôt: « elle pourrait passer pour belle, si son regard n'était pas dépourvu de rayon de vie (d'éclat de vie), sans vision/sens de la vue. » *Idem.*

reconfiguration des paires, des trios, des séries de mannequin, qui sont l'une de ses forces de séduction. Et dès lors, de proliférer vers les territoires d'autres œuvres, d'étendre leurs capacités de contamination à d'autres textes, d'autres films.

Locus intermedialis, comme nous l'avons relevé dans nos précédents chapitres, la poupée signifie la possibilité de l'adaptation : le recyclage et le déchet, la pacotille et l'avatar, le double et la ressemblance, la destruction par mimétisme.

La séquence des mannequins suggère aussi une autre caractéristique, celle de la prolifération. Les visages de femmes se multiplient, ce qui conduit à se demander s'il n'existe pas un *devenir-mannequin* à l'œuvre dans le film. Le mannequin est une des figures les plus importantes chez Bruno Schulz, notamment dans *Les Boutiques de cannelle.* Dès lors, nous proposons ici d'enclencher une série autour de cette figure, qui inclut l'étude des nouvelles de Bruno Schulz. C'est ici que la différence entre *poupée* et *mannequin*, sur laquelle nous avons laissé planer une part d'énigme, s'expliquerait.

A examiner de près ces textes, on finit par se demander si la séquence des mannequins, extraite du récit de *Lalka,* n'est finalement pas plutôt une adaptation des *Boutiques de cannelle.*

Prendre le « Traité des Mannequins » de Bruno Schulz comme référent du point aveugle qu'était le titre *La Poupée* nous permet d'envisager la poupée de Prus en lien avec la figure du mannequin moderne de Schulz. Cette série, logique de tiers inclus dans la relation du texte au film, est permise par la logique de montage de la séquence des mannequins de *Lalka.*

II. Le « Traité des Mannequins ou la Seconde genèse »

Le mannequin schulzien s'inscrit dans un réseau d'images névrosées et fétichistes, d'un érotisme de la modernité et de la camelote, son œuvre étant marquée par un « péché qui sent la naphtaline »[864]. Sexualité du paroxysme, métaphysique de la création seconde, le mannequin est, dans des zones typiquement schulziennes, une figure d'adaptation. Celle-ci apparaît d'abord dans trois nouvelles qui forment un cycle de récits dans *Les Boutiques*

[864] Artur Sandauer, « Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu) » (La réalité dégradée – à propos de Bruno Schulz) in *Zebrane pisma krytyczne* (*Ecrits critiques choisis*), t. I, Varsovie, Państwowy Instytut Wydawniczy, , 1991, pp. 557-580.

de cannelle : « Les Mannequins », « Le Traité des Mannequins » et « La Fin du Traité des Mannequins »[865].

II. 1. Les mannequins et la création

Au sein de l'univers schulzien représenté dans *Les Boutiques de cannelle*, la boutique du père de Joseph (*alter ego* fictif de Bruno Schulz) est l'un des lieux les plus signifiants : ils sont créateurs de fascination et de mystère. Un jour, un véritable mannequin de boutique est amené par deux couturières employées par Jacob, le père de Joseph, qui les a embauchées pour réaliser des finitions sur des costumes :

> Portée par elles, une dame silencieuse entrait dans la pièce, créature de toile et d'étoupe avec une boule de bois noir en guise de tête.[866]

L'apparition de cette « dame silencieuse » (M, 62)[867] inscrit d'abord la fascination du narrateur dans le vertige d'une découverte de l'existence de simulacre. Le mannequin apporté par les deux couturières est « une idole sans voix », « maîtresse de la situation » (M, 62)[868]; elle est tout autant convoitée qu'une femme diminuée, imitant la femme réelle mais nécessairement amoindrie. Le mannequin chez Schulz a un sens de révélation, parce qu'il est une figure spéculaire. Figure de l'immobilité, elle renvoie à celui qui l'observe le reflet de sa propre immobilité et contemplation :

> Sans bouger, elle surveillait en silence le travail des jeunes filles. Elle accueillait d'un air critique et désobligeant leurs efforts pour lui plaire lorsqu'elles s'agenouillaient devant elle en essayant des morceaux de drap faufilés de blanc. (M, 62)[869]

---

[865] Bruno Schulz, « Manekiny », p.72-79, « Traktat o manekinach albo wtóra księga rodzaju », p.80-85, « Traktat o Manekinach - ciąg dalszy », p.86-88, « Traktat o manekinach- dokończenie », p.89-94, in *Sklepy Cynamonowe,* repris dans *Proza, op.cit.*

Traduction française : « Les Mannequins », trad. Georges Sidre, p.59-66, « Traité des mannequins ou la seconde Genèse », trad. Georges Sidre, p.67-72, « Fin du traité des mannequins », trad. Georges Sidre, p.73-80, in *Les Boutiques de cannelle, op.cit.*

[866]« *Na ich ramionach wniesiona wchodziła do pokoju milcząca, nieruchoma pani, dama z kłaków i płótna, z czarną drewnianą gałką zamiast głowy.* » Bruno Schulz, « Manekiny», in *Sklepy cynamonowe, op.cit*., p. 75.

Traduction française : Bruno Schulz, « Les mannequins », trad. Georges Sidres, in *Les boutiques de cannelle,* op.cit., p. 62. Désormais nous noterons les citations de cette nouvelle de Bruno Schulz dans le corps du texte, immédiatement après la citation, comme suit (M, 62).

[867] « *ta cicha dama* » Bruno Schulz, « Manekiny », in *Sklepy cynamonowe, op.cit.,* p. 74.
[868] « *milczący idol* », « *ta cicha dama stawała się panią sytuacji* », *Ibid.,* p. 74.

[869] « *Ze swego kąta, stojąc nieruchomo, nadzorowała w milczeniu pracę dziewcząt. Pełna krytycyzmu i niełaski przyjmowała ich starania i umizgi, z jakimi przyklękały przed nią, przymierzając fragmenty sukni, znaczone białą fastrygą.* » *Ibid.,* p. 74.

> […] Le moloch était inexorable—comme seuls peuvent l'être les molochs féminins—et les renvoyait sans cesse à leur travail. » (M, 63) [870]

L'amour de la banalité a trait au néant, étant issu d'un pur jeu de forme sans visée apparente. Ce sont les diatribes du père qui tendent vers cette célébration du vide : « Moins de fond, plus de forme ! Ah ! Comme une diminution du fond allègerait le monde ! » (M, 65)[871]

La nature spéculaire de la figure du mannequin affecte les couturières, mais aussi Joseph, soumis non seulement à la divinité immobile du mannequin mais également à celle du père—écrasant dans sa posture démiurgique. C'est ce que l'attrait de Joseph pour l'indifférenciation et même la tendance à une désintégration semble indiquer, puisqu'elle abolit toute singularité. De ce point de vue, la banalité semble bien correspondre à une forme de masochisme, puisque celui-ci tend toujours, pour la psychanalyse, vers la destruction et le retour à l'inanimé. Freud fait du masochisme une introjection du sadisme originaire, devenant « un témoin et un vestige de cette phase de formation dans laquelle se produisit cet alliage si important pour la vie, de la pulsion de mort et de la pulsion de vie. »[872] Tout comme chez Kafka, le héros éprouve à la fois une fascination infantile pour ce père mythifié, tout en éprouvant de plus en plus son déclin imminent—à l'image de la décrépitude de Jacob, métamorphosé en cafard[873]. Une dynamique qu'il n'est pas difficile de relier à l'intuition d'un monde archaïque ayant entamé sa décadence, celui de l'Empire austro-hongrois et de la société patriarcale dans laquelle Joseph évolue au milieu des drapiers et marchands de Drohobycz. C'est bien ce que montre la nouvelle « Le printemps », mettant en scène des automates créés à partir de grandes figures autoritaires comme Maximilien d'Autriche[874].

---

[870] « *Ten moloch był nieubłaganym, jak tylko kobiece molochy być potrafią, i odsyłał je wciąż na nowo do pracy […]* », Bruno Schulz, « Manekiny», *op.cit.,* p. 76.

[871] « *mniej treści, więcej formy! Ach, jakby ulżył światu ten ubytek treści. Więcej skromności w zamierzeniach, więcej wstrzemięźliwości w pretensjach panowie demiurdzy a świat byłby doskonalszy!* » *Ibid.,* p.78.

[872] Sigmund Freud, « Le problème économique du masochisme » (1924), in *Œuvres complètes*, vol. XVII, Presses Universitaires de France, 1992, p. 16.

[873] Bruno Schulz, « La Morte-saison », in *Le sanatorium au croque-mort, op.cit.,* pp. 139-145.

[874] Bruno Schulz, « Le Printemps », in *Le sanatorium au croque-mort, op.cit.,* p. 103.

II. 2. La *mannequination*: matière et contamination

Un « paradigme du simulacre » est à l'œuvre chez Schulz, entre parodie et évidement, une tension souvent incarnée dans les corps artificiels, comme le soulignent Pierre Jourde et Paolo Tortonese dans *Visages du double* : « L'imitation peut se résoudre dans l'excès (multiplication des corps, pouvoirs exceptionnels qui leur sont attribués) ou bien dans l'épuisement (corps vidés, inertes, etc.) »[875]

Ce paradigme repose sur une contamination, ou un *devenir-mannequin* : c'est cette *mannequination* des éléments, des êtres et même du temps qui créé cette dimension parodique et démiurgique en même temps dans l'écriture de Schulz. Le père inaugure une série de séances consacrée à l'étude, chez les deux couturières, de la « structure de leur banale beauté » (M, 64)[876]. Ces leçons deviennent peu à peu une véritable doctrine, que le père élabore dans le « Traité des Mannequins ou la seconde genèse » :

> Nos créatures ne seront point des héros de romans en plusieurs volumes. Elles auront des rôles courts, lapidaires, des caractères sans profondeur. C'est souvent pour un seul geste, pour une seule parole, que nous prendrons la peine de les appeler à la vie.
> […]
> S'il s'agit d'êtres humains, nous leur donnerons par exemple une moitié de visage, une jambe, une main, celle qui sera nécessaire pour leur rôle.
> […]
> Le Démiurge était amoureux de matériaux solides, compliqués et raffinés : nous donnons, nous, la préférence à la camelote. […] Comprenez-vous bien – demandait mon père – le sens profond de cette faiblesse, de cette passion pour les bouts de papier coloriés, pour le papier mâché, le vernis, l'étoupe et la sciure ? (TdM, 69-70)[877]

A mesure que le père rentre dans les profondeurs de ses « leçons », Pauline et Poldine sont de plus en plus silencieuses, jusqu'à devenir, à la fin, presque totalement immobiles :

---

[875]Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double : un thème littéraire, op.cit.,* p. 163.

[876] « *Przypadkowe to spotkanie stało się początkiem całej serii seansów, podczas których ojciec mój zdołał rychło oczarować obie panienki urokiem swej przedziwnej osobistości. Odpłacając się za pełną galanterii i dowcipu konwersację, którą zapełniał im pustkę wieczorów – dziewczęta pozwalały zapalonemu badaczowi studiować strukturę swych szczupłych i tandetnych ciałek.* » Bruno Schulz, « Manekiny*», op.cit.,* pp.77-78.

[877] « *Nasze kreatury nie będą bohaterami romansów w wielu tomach. Ich role będą krótkie, lapidarne, ich charaktery – bez dalszych planów. Często dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmiemy się trudu powołania ich do życia na tę jedną chwilę. […] Jeśli będą to ludzie, to damy im na przykład tylko jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, tę mianowicie, która im będzie w ich roli potrzebna. […] Demiurgos kochał się w wytrawnych, doskonałych i skomplikowanych materiałach, my dajemy pierwszeństwo tandecie. Po prostu porywa nas, zachwyca taniość, lichota, tandetność materiału. Czy rozumiecie – pytał mój ojciec – głęboki sens tej słabości, tej pasji do pstrej bibułki, do* papier mâché, *do lakowej farby, do kłaków i trociny?* » Bruno Schulz, « Traktat o manekinach albo wtóra księga rodzaju», p.83.

« Les jeunes filles restaient figées sur leurs chaises, les yeux baissés, étrangement engourdies. »[878] Le père finit par s'adresser à elles comme des « figures de musée Grévin » (FdTM, 73)[879], jusqu'à en faire des créatures qui s'apparentent à cette « Seconde Genèse » :

> Les jeunes filles restaient fascinées, les yeux vitreux. À la vue de leurs visages qu'une attention soutenue avait tendus et stupéfiés, à la vue de leurs joues enfiévrées, l'on aurait pu se demander si elles relevaient de la première ou de la seconde Création. (TdM, 70)[880]

La *mannequination* ne peut dès lors épargner les autres personnages des *Boutiques*. Agissant par contamination, le texte de Schulz réalise à la lettre l'adresse du père faite à son public : « Figures de musée Grévin, mes chères demoiselles —commençait-il, mannequins de foire, oui ; mais même sous cette forme, gardez-vous de les traiter à la légère. » (FdM, 73)[881] La mécanisation du corps et l'exaltation de la matière des mannequins s'étendent même jusqu'à d'autres récits de Bruno Schulz. Ainsi des infirmières aux pas mécanisés de la nouvelle « Le sanatorium au croque-mort », dans laquelle le temps régulier, le temps à intervalles, fuit dans les personnages devenus incarnations du temps séculaire. L'extension du caractère de mannequin à la femme réelle opère une manière de renvoi à toute création, à toute réalité physique :

> Une poupée peut signifier la beauté féminine, mais aussi la triste et banale matérialité du corps, la mécanique de l'organisme : les articulations du mannequin rappellent à l'homme que lui aussi est fait de pièces.[882]

Créatures différentes des mannequins, les automates de la nouvelle « Le printemps » sont des figures de cire qui répliquent des personnages ayant existé : « Et je les voyais

---

[878] « *Panienki siedziały sztywno, ze spuszczonymi oczyma, w dziwnej drętnosci …* », Bruno Schulz, « Traktat o Manekinach, Ciag dalszy », in *Sklepy cynamonowe, op.cit*., p. 88.
Bruno Schulz, « Fin du traité des mannequins », in *Les boutiques de cannelle, op.cit.,* p. 75. Nous notons cette nouvelle comme suit (FdTM, 75).

[879] « *– Figury panopticum, moje panie –* », Bruno Schulz, « Traktat o Manekinach, Ciag dalszy », in *Sklepy cynamonowe, op.cit*., p. 86.

[880] « *Dziewczęta siedziały nieruchomo z szklanymi oczyma. Twarze ich były wyciągnięte i zgłupiałe zasłuchaniem, policzki podmalowane wypiekami, trudno było w tej chwili ocenić, czy należą do pierwszej, czy do drugiej generacji stworzenia. » Bruno Schulz, « Traktat o manekinach albo wtóra księga rodzaju* », in *Sklepy cynamonowe, op.cit.,* p. 83.

[881] « *Figury panopticum, moje panie – zaczął on – kalwaryjskie parodie manekinów, ale nawet w tej postaci strzeżcie się lekko je traktować. », Bruno Schulz,* « Traktat o manekinach – ciąg dalszy », in *Sklepy cynamonowe, op.cit., op.cit.,* p.86.

[882] Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages de double, op.cit.,* p. 163.

immobiles, ces Dreyfus et Garibaldi, Bismarck et Victor-Emmanuel Ier, Gambetta et Mazzini, et bien d'autres. » (Printemps, 103)[883]

La créature d'automate est ainsi liée, inversement aux mannequins passifs, à l'action héroïque, à l'histoire devenue légende. Mais l'action et l'histoire ont perdu leur signification, c'est bien ce que cette prolifération semble signifier :

> Ils ont tous gardé leur héroïsme d'antan, aujourd'hui dénué de sens […] La prose quotidienne a discrédité l'une après l'autre les idées pour lesquelles ils avaient vécu, et les voilà pleins d'une énergie inutile, les yeux brillants, le regard absent : ils attendent la dernière réplique de leur rôle. (Printemps, 103) [884]

Les figures de cire sont des simulacres liés à une perte. Non seulement elles sont des figures de la prolifération, mais elles prolifèrent aussi dans la nouvelle « Le Sanatorium au croque-mort », par du caractère de simulacre que l'existence du père malade a pris :

> Mais que pouvait-on attendre d'un père qui n'était qu'à moitié réel et vivait d'une vie si relative, limitée par tant de restrictions ! Il fallait —pourquoi le dissimuler ? —beaucoup de bonne volonté pour lui reconnaître une sorte d'existence. C'était un pitoyable succédané de vie dû à l'indulgence générale, à ce consensus universel d'où il puisait sa motivation problématique (SCM, 173).[885]

C'est cette notion que Schulz développe lui-même. L'essence des choses ne s'acquiert que par médiations constantes, artifices et décalages :

> La vie de la substance consiste dans l'usage d'un nombre illimité de masques. Cette errance des formes est le principe même de la vie. C'est pourquoi de cette substance émane l'aura de l'ironie universelle. Il y a là de manière permanente une atmosphère de coulisses, d'arrière-scène où les acteurs ayant jeté leurs costumes se moquent du pathos de leurs rôles. Dans le fait même de l'existence individuelle il y a de l'ironie, de la raillerie, la langue triste du bouffon qui nargue.[886]

Il semble que dans cette célébration de la matière ironique et dans une esthétique qui tend vers le carnaval, l'indifférenciation entre les êtres de chair et les êtres de cire dépasse le

---

[883] *« I tak siedzieli tępo, postękując czasem, ci świetni mężowie, kwiat ludzkości, Dreyfus i Garibaldi, Bismarck i Wiktor Emanuel I, Gambetta i Mazzini i wielu innych.* » Bruno Schulz, « Wiosna», in *Sanatorium pod klepsydrą, op.cit.,* p. 260.

[884] « *Z dawniejszych czasów zachowali ten bezprzedmiotowy heroizm, pusty teraz i bez tekstu, ten płomień, to spalanie się w ogniu jakiejś koncepcji, to postawienie całego życia na jedną kartę.* », Bruno Schulz, « Wiosna », in *Sanatorium pod klepsydrą, op.cit.,* p. 259.

[885] « *Ale czegóż, można było oczekiwać od ojca na wpół tylko rzeczywistego, żyjącego życiem tak warunkowym, relatywnym, ograniczonym tylu zastrzeżeniami! Trudno zataić, że trzeba było dużo dobrej woli, ażeby przyznać mu pewien rodzaj egzystencji. Był to godny politowania surogat życia, zawisły od powszechnej pobłażliwości, od tego consensus omnium, z którego czerpał swe nikłe soki.* » Bruno Schulz, « Sanatorium pod klepsydrą », in *Sanatorium pod klepsydrą, op.cit.,* p. 322.

[886] Bruno Schulz dans une lettre adressée à Witkiewicz, in : *Lettres perdues et retrouvées*, avec neuf dessins de l'auteur, préface et traduction du polonais par Maria Craipeau, Pandora/Textes, 1979, Aix-en-Provence, p. 54.

désir amoureux pour ne plus mettre en scène que des figures désincarnées, non plus exclusivement féminines. Pourtant, il nous faut voir que cette dynamique paradoxale entre excès et évidement institue bel et bien un monde érotique singulier chez Bruno Schulz.

II. 3. L'*eros* féminin démiurgique

La sexualité dans l'œuvre de Bruno Schulz a trait à une dégradation de la femme en tant que matière. Artur Sandauer évoque ainsi une manière « organique »[887] avec laquelle l'écrivain de Drohobycz décrit les personnages féminins. Il souligne ainsi le caractère parfaitement diabolique de cette « dégradation », qui tend à enfermer le sujet désirant dans la monomanie et dans un enfer masochiste sans possibilité d'interaction avec l'autre.

Comme Artur Sandauer le souligne, il y a là également une fascination de la part de Schulz pour une modernité en train de se réaliser. Dans la nouvelle « La rue des crocodiles »[888], Joseph est ainsi subjugué par la vulgarité du « pseudo-américanisme » des boutiques, le caractère artificiel et corrompu du décor, frappé de stupeur devant les vendeuses posant pour faire la démonstration des articles aux clients. Les mannequins peuvent donc marquer le signe d'une entrée dans la consommation moderne, dans une ère d'artefacts et de produits consommables. Cet érotisme tourné vers la camelote peut ainsi aisément être rapproché de celui qu'expriment d'autres auteurs polonais du début du XXe siècle, Bolesław Leśmian, Julian Tuwim ou Witold Gombrowicz. Le sujet du désir est renvoyé à sa propre solitude et à l'autodestruction. À ce titre, la fin de « La rue des crocodiles » suggère bien un aspect différent, mais parallèle, de cet érotisme moderne :

> La rue des Crocodiles fut une concession de notre ville à la modernité et à la corruption des grandes cités. Le malheur de ce quartier est que rien n'y réussit jamais, rien ne peut jamais aboutir à une conclusion précise. De toute évidence, nous avons été dans l'incapacité de nous offrir autre chose de mieux qu'une réplique en carton-pâte, un photomontage découpé dans des journaux moisis de l'année précédente.[889]

---

[887]Artur Sandauer, « Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu) » (La réalité dégradée [à propos de Bruno Schulz]), *op.cit.,* pp. 557-580.

[888] Bruno Schulz, « Ulica Krokodyli », in *Sklepy cynamonowe, op.cit.,* p.121-132.

Traduction française : Bruno Schulz, « La rue des crocodiles », trad. Georges Sidre, in *Les boutiques de cannelle*, op.cit., pp. 103-114.

[889] « *Ulica Krokodyli była koncesją naszego miasta na rzecz nowoczesności i zepsucia wielkomiejskiego. Widocznie nie stać nas było na nic innego, jak na papierową imitację, jak na fotomontaż złożony z wycinków zleżałych, zeszłorocznych gazet.* » Bruno Schulz, « La rue des crocodiles », trad. Georges Sidre, in *Les boutiques de cannelle,* pp. 113-114.

Les proliférations d'images ici évoquées – que l'on retrouvera dans la nouvelle « Jojo »[890] – donnent à voir un érotisme de simulacre plus prosaïque, moins allégorique que celui donné par les mannequins, mais qui possède la même caractéristique de ne tendre que vers la stérile représentation de lui-même et sur sa nature intrinsèque de simulacre.

Enfin, la modernité de l'érotisme schulzien se lie, par les mannequins, à la figure démiurgique du père. Or, cette relation est en réalité paradoxale : certes, c'est bien le père qui proclame une tentative démiurgique de créer les mannequins. Mais comme nous l'avons déjà esquissé, les voix du père et du fils ne s'entremêlent pas tout à fait uniformément dans cet ensemble de récits. A la fin du récit « Traité des mannequins ou la seconde Genèse », le père est à son tour frappé d'immobilité, réduit temporairement à l'impuissance. Comme dans *La Métamorphose* de Kafka, mais d'une manière inverse, le père sera transformé dans un autre récit en cafard[891].

Dès lors, le goût de la camelote et de l'artefact de Joseph peut être interprété comme une mise à mort du monde commercial qu'incarne le père – celui d'avant la modernité, constitué par le négoce et l'artisanat :

> La défaite du père dans la prose de Schulz devient le symbole d'une bouleversante crise de la culture patriarcale juive et chrétienne, de ses mythes et de ses modèles d'interprétation de la réalité. Unique dans son genre, la prose de Schulz est le « chant funèbre » de la disparition d'une certaine formation culturelle qui ne se laisse pas enfermer dans les schémas nationaux-patriotiques en vigueur dans la littérature polonaise à vocation sociale.[892]

La prolifération féminine n'est pas uniquement liée à la *mannequination*, et l'érotisme de Schulz s'épanouit, certes de manière plus marginale qu'avec les figures de mannequins, mais de façon certaine, dans d'autres réagencements. Dans *Les Boutiques de cannelle* et *Le Sanatorium au croque-mort,* Joseph rencontre sans cesse des figures féminines que

---

[890] Bruno Schulz, « Edzio », in *Sanatorium pod klepsydrą, op.cit.,* pp.352-360.
Bruno Schulz, « Jojo », in *Le sanatorium au croque-mort, op.cit.,* p. 208-211. Le personnage de Jojo a pour seule occupation de découper les articles de journaux les plus intéressants et de les coller ensuite dans un cahier, selon un ordre connu de lui seul.

[891] Bruno Schulz, « Martwy sezon », in *Sanatorium pod klepsydrą, op.cit.,* pp. 293-311.
Bruno Schulz, « La Morte-saison », trad. Allan Kosko, in *Le sanatorium au croque-mort, op.cit.,* pp. 139-145.

[892] Brigitte Helbig-Mischewski, « Séduit par la mère : déchéance du patriarcat dans la prose de Bruno Schulz », *extrait de la conférence Kartografia/e mniejszosci literackich i innych [Cartographie/s des littératures mineures et autres],* tenue le 18 novembre 2004 à Paris IV, traduit par K. Bessière, p. 3.

l'on peut qualifier de professionnelles : la marchande de glaces ou les infirmières dans la nouvelle « Le Sanatorium au croque-mort », la vendeuse de tickets de cinéma dans « La nuit de juillet », la maîtresse d'école dans « Le retraité ». Deleuze et Guattari appellent ces configurations, chez Kafka, des « séries professionnelles »[893].

Avec « La nuit de juillet », la prolifération féminise entièrement l'univers de Joseph. Un nouveau-né enclenche un retour à l'attirant et terrifiant gynécée :

> L'arrivée de cet être minuscule et boudeur avait ramené la vie de toute la maisonnée aux conditions les plus primitives et rétrogradé son évolution sociale jusqu'à l'étape du matriarcat : ambiance de harem nomade avec son bivouac de literie, de couches et de langes sempiternellement lessivés, séchés et blanchis, avec le négligé de ses toilettes de femme aimant offrir aux yeux force nus végétatifs aussi plantureux qu'innocents, le tout baignant dans cette odeur acide que dégagent la chair des nourrissons et les mamelles gonflées de lait. […] La maison tout entière avait glissé sous la férule de l'expansive féminité, proliférant à l'envi, puisait une autorité supplémentaire dans le rôle de mère nourricière qu'elle assumait.[894]

La maison devient une « gynocratie ». Avec un envahissement devenu total, nous pouvons poursuivre notre emprunt à Deleuze et Guattari : il n'y pas chez Kafka que des « séries », mais aussi des « blocs » et des « intensités ». Le cinquième et dernier sens donné par Deleuze et Guattari à la notion de bloc chez Kafka peut nous intéresser en ce qu'elle met en jeu la force expressive (« procédure d'expression et procédé de contenu »[895]) et travaillée d'une manière singulière, de l'enfance, par rapport au souvenir qui n'est pas de même dynamique :

> Le souvenir opère une reterritorialisation de l'enfance. Mais le bloc d'enfance fonctionne tout autrement : il est la seule vraie vie de l'enfant ; il est déterritorialisant ; il se déplace dans le temps, pour réactiver le désir et en même temps faire proliférer les connexions ; il est intensif et, même dans les plus basses intensités, en relance une haute.[896]

Les mannequins créent un réseau de contamination, elles procèdent par séries, mais elles amènent aussi le bloc d'enfance à reconstituer un désir originaire. La *mannequination* a

---

[893] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure,* Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 97.

[894] « *Dom nasz, przez który dzień cały przewiewały poprzez otwarte okna powiewy, szumy, połyski gorących dni letnich, zamieszkał nowy lokator, maleńkie, dąsające się, kwilące stworzonko, synek mej siostry. Sprowadził on na nasz dom pewien powrót do stosunków prymitywnych, cofnął rozwój socjologiczny do koczowniczej i haremowej atmosfery matriarchatu z obozowiskiem pościeli, pieluszek, bielizny wiecznie pranej i suszonej, z niedbalstwem toalety kobiecej dążącej do obfitych obnażeń o charakterze wegetatywnie niewinnym, z kwaskawym zapachem niemowlęctwa i piersi mlekiem nabrzmiałych.* » Bruno Schulz, « Noc lipcowa », in *Sanatorium pod klepsydrą, op.cit.,* p. 270.

Traduction française : Bruno Schulz, « La nuit de juillet », trad. Allan Kosko, in *Le sanatorium au croque-mort,* pp. 113-114. Désormais nous noterons les citations dans le corps du texte comme suit (NdJ, 113-114).

[895] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, op.cit.,* p. 141.

[896] *Idem.*

en effet le pouvoir de contaminer tous les êtres, elle métamorphose toutes les créatures en les frappant d'indifférenciation. Les êtres deviennent des *séries,* des catégories se situant quelque part entre le type et l'individu. L'érotisme de Schulz se fait alors conflictuel, oscillant constamment entre le désir de l'indifférenciation, la modernité des artefacts et la sexualité devenue produit de consommation d'un côté, et un rêve de retour au sein maternel de l'autre.

III. La mannequination et la séquence de *Lalka*

Ce que Bruno Schulz nous montre est donc une configuration du désir particulière, un agencement du désir fait de prolifération, de démiurgie et de translation : en effet, le désir est latéral et kaléidoscopique, à l'image du mouvement de caméra qui balaie les figures féminines dans *Lalka*. Un épisode de la nouvelle « Le Sanatorium au croque-mort » peut éclairer ce mouvement : il s'agit du moment où Joseph reçoit un colis, censé contenir un ouvrage pornographique (SCM, 180-182). Son père, mécontent, le somme d'aller le consulter dans l'arrière-boutique. En ouvrant le paquet, Joseph s'aperçoit qu'il ne s'agit pas d'un livre, mais d'un télescope. Celui-ci a le pouvoir de déformer la réalité, d'en faire voir les facettes les plus intimes et obscures ; en outre, un étrange coup du sort fait se métamorphoser la lunette en chenille.

Le désir transgressif opère ainsi une même translation dans l'espace, la chenille parcourant ensuite un voyage loufoque dans le sanatorium, et possède le pouvoir de transformer l'environnement de Joseph qui voit alors les commis et les boutiquiers évoluer dans des chorégraphies saugrenues. La séquence figurale de Has dans *Lalka* adapte ainsi davantage les modalités érotiques de Schulz que de Prus, tout en ayant tendance à établir, comme le titre d'un chapitre de Prus le suggère, « une passerelle où se rencontrent les gens de différents mondes » (I, 149-191).

Le film *Lalka* a été, et peut être justement, critiqué comme étant, selon Alicja Helman, une accumulation de tableaux à valeur plutôt illustratrice du roman, manquant de recréation logique dotée d'une puissance narrative originale (comme c'est le cas, souligne-t-elle, pour *Rękopis*) ou d'autonomie structurelle :

> Autant on peut avancer que Kawalerowicz a créé « son » Pharaon, autant Wajda et Has n'ont fait que créer des illustrations aux œuvres sur lesquels ils ont travaillé. La formulation selon laquelle Has a illustré *La Poupée* doit être comprise au sens le plus littéraire du terme. Cela ne signifie pas un suivi esclavagiste du texte, mais la création d'images détachées, liées les unes aux autres de manière pas très conséquente, différentes des illustrations dans un livre, car mobiles et distendues dans le temps.[897]

Alicja Helman remarque en effet que le film *Lalka* est assez contradictoire dans sa forme. Des longueurs suscitent parfois l'ennui – surtout dans la deuxième partie du film – alors que l'on sent tout de même que des coupes ont déjà été effectuée, et ce de manière un peu abrupte à certains moments, voire arbitraires ou maladroites. Le résultat est donc un film « d'une part trop condensé et d'autre part, plein de longueurs »[898], de l'ordre d'une création bizarre, hybride, « quelque chose à l'image de la quadrature du cercle ». Mais c'est peut-être dans le choix du montage – l'ellipse parisienne, l'accumulation de tableaux, le manque de continuité entre les séquences – qui crée une forme inédite d'adaptation, parce qu'elle dévoile un manque.

L'on pourrait lier ce constat avec notre analyse de la séquence des mannequins comme réécriture de Bruno Schulz. La forme contradictoire, à la fois lacunaire et lourde, du film *Lalka,* permet par ses manques et ses ellipses de faire advenir ce tiers qu'est l'œuvre de Bruno Schulz, ou tout au moins une partie de son œuvre. La séquence des mannequins fait office d'intermédiaire entre des textes : celui de Prus, ceux de Schulz.

III. 1. Banalité, artifice, logiques marchandes

L'amour de Wokoulski pour mademoiselle Isabelle est imprégné de *topoï* romantiques que le personnage lui-même ne cesse de dénoncer tout au long du roman de Prus comme les grands responsables de son enfermement sentimental et le piège de cette relation sans issue. Le thème du romantisme dénoncé trouve un réseau particulièrement expressif, à travers un mélange contradictoire de bovarysme et d'exaltation de Mickiewicz.

Bolesław Prus ne s'extrait pas totalement de l'influence romantique, et il ne la tourne pas en dérision : elle apparaît davantage comme douloureusement pesante, ressentie consciemment par le protagoniste et en même temps comme un mal dont il faut

---

[897] Alicja Helman, « Ostatni Romantyk [le dernier romantique] », *art.cit.*

[898] *Ibid.*

se défaire. Ce qui distingue Prus de Flaubert est aussi l'indissociabilité du romantisme de son héros avec l'identité de la nation et les luttes pour la liberté. Le thème de l'amour se dote ainsi de résonances anthropologiques et de débats idéologiques. Dans de nombreux chapitres, Wokoulski et son ami le docteur Schuman échangent des réflexions sur le christianisme romantique, en opposition à un judaïsme plus rationnalisant et pragmatique quant au mariage. Wokoulski évoque à de nombreuses reprises la nécessité de rejeter la littérature nationale au profit des littératures française et anglaise, par la prise de conscience d'une association destructrice entre l'amour courtois et l'amour de la nation chez les poètes polonais.

Complexe et non résolu, lié au politique et notamment à l'exaltation de Bonaparte par le personnage de Rzetcki, l'idéal amoureux romantique (et patriotique) se donne à lire grâce aux figures de Bruno Schulz, d'une manière renouvelée grâce au masochisme de ses textes. Comme Slavoj Žižek le souligne, amour courtois et structure masochiste du désir ne sont pas identiques et ne se rabattent pas l'une sur l'autre, mais le masochisme permet une relecture de « l'économie libidinale de l'amour courtois »[899]. Il s'agit bien d'économie, la quête de mademoiselle Isabelle se faisant de manière surdéterminée par une logique marchande, qu'elle-même pointe à de multiples reprises :

> Mais était-il convenable de faire de soi pareil holocauste ? (I, 70)
>
> - Ah, ma tante ! Alors je devrais hésiter entre me vendre moi-même ou vendre un service ? (I, 76)
>
> Il veut m'acheter ? Très bien, qu'il m'achète ! Il se rendra compte que je suis très chère…(I, 103)[900]

Ce sont surtout les manœuvres entreprises par Wokoulski pour acquérir Isabelle qui constituent le fondement de l'intrigue amoureuse de *La Poupée*. Celles-ci sont de plusieurs ordres : celui de l'enchère, de la spéculation immobilière, du jeu. Il faudrait consacrer un livre entier à la logique marchande dans *La Poupée* de Prus ; le magasin de Wokoulski, tout comme le magasin d'Octave Mouret dans *Au Bonheur des dames* de

---

[899] Slavoj Žižek, « Courtly Love, or Woman as Thing », in *Metastases of Enjoyment, Six Essays on Women and Causality,* Londres, Verso, 1994, p.89.

[900] « *Nade wszystko zaś, czy podobna robić z siebie taką ofiarę mając niejaką pewność, że kiedyś odzyska majątek, i wiedząc, że wówczas znowu będzie mogła wybierać.»* Bolesław Prus, Lalka, *op.cit.,* t. I, p. 59.
«- *Ach, ciociu... Więc mam wahać się pomiędzy sprzedaniem siebie i serwisu ?...» Ibid.,* p. 63.
« *Chce mnie kupić? dobrze, niech kupuje!... przekona się, że jestem bardzo droga..».Ibid.,* p.85.

Zola[901], est une institution qui possède sa propre existence « régie par les lois du marché »[902]. Nous n'en retiendrons qu'une seule figure qui condense à peu près toutes ces logiques économiques, la figure principale de l'acquisition de l'immeuble des Lentski, que Wokoulski achète secrètement pour plusieurs milliers de roubles au-dessus de sa valeur. Cette vente fait l'objet de presque tout le deuxième tome, et a été préparée par d'autres plus petites ventes comme celles de l'argenterie des Lentski. La logique est donc toujours la même : Wokoulski achète ce qui appartient aux Lentski, ruinés, en réalisant d'énormes pertes. Ceci afin de les enrichir, et d'apparaître à la fois comme leur bienfaiteur et leur créditeur, enserrant mademoiselle Isabelle dans un étau financier. La fortune de Wokoulski s'engloutit dans la tentative de contraindre mademoiselle Isabelle au mariage, censé apparaître comme sa seule échappatoire à la ruine.

Mais aucune des manœuvres de Wokoulski ne se fait en pure perte. Le troisième tome voit finalement cette vente apparaître comme une opération juteuse, puisque le marché immobilier prend de la valeur. Même le père d'Isabelle le souligne : « […] Ha! ha!ha! Que Wokoulski paye les immeubles en plus-value si cela lui chante. N'est-il pas marchand pour savoir combien et pourquoi il paie ? Il perd ici et gagne là. » (II, 141)[903] De prime abord, donc, les logiques financières à l'œuvre sont loin d'être celles du masochisme : comme le titre de l'article de Fredric Jameson le souligne, « A Business in Love », Wokoulski reste homme d'affaires avant d'être amoureux[904].

En réalité, ce sont non seulement les traces du postromantisme — données par le réseau citationnel de Mickiewicz, la *Stimmung* romantique, la nostalgie napoléonienne — qui appellent l'amour courtois, mais aussi sa logique économique parallèle, qui permet d'être relue à l'aune du masochisme. Cette logique est présente en filigrane, à travers l'épisode de la course de chevaux et des conséquences qui s'en suivent : don pécuniaire aux orphelins de mademoiselle Isabelle, et duel fait en son honneur. L'économie du don

---

[901] Emile Zola (1883), *Au Bonheur des dames*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classiques », 1999.

[902] « Prus montre avec précision la localisation du magasin, l'emplacement des rayons, les diverses marchandises, décrit rapidement les clients et fait le détail des commis dans leur hiérarchie professionnelle et dans leurs rapports mondains, reconstituant l'atmosphère de leur travail quotidien. » Jan Detko, « Varsovie dans l'oeuvre des naturalistes », *art.cit.,* p.76.

[903] « *Niechże sobie wreszcie Wokulski przepłaca kamienice. Od tego on kupiec, żeby wiedział, ile i za co płaci. Straci na jednym, zyska na drugim.* » t. II, p.118.

[904] « Nevertheless, he is also a rich businessman […] (h)e uses his wealth and power brutally. » Fredric Jameson, *art.cit.,* p.439.

n'est cependant pas exempte d'intérêt, là encore, sauf dans le cas des étranges et spectaculaires actes de charité « dostoïevskiens »[905] auxquels se livre parfois Wokoulski.

Cette convergence des intérêts et le jeu signifiant autour de mademoiselle Isabelle comme Dame, objet idéal à atteindre, est justement ce qui fait le lien avec une relecture masochiste de *La Poupée.* En effet, la Dame est trop souvent associée à une sorte d'objet sublime, alors même que ses exigences peuvent être tout à fait triviales :

> The Lady is thus as far as possible from any kind of purified spirituality: she functions as an inhuman partner in the sense of a radical Otherness which is wholly incommensurable with our needs and desires; as such, she is simultaneously a kind of *autonomon*, a machine which utters meaningless demands at random[906].

La froideur de mademoiselle Isabelle participe d'une certaine forme de trivialité, puisqu'elle fait le vide autour d'elle et ne lui laisse, finalement, plus que des partis peu attirants — trop âgés, peu à son goût. Sa vulgarité va jusque dans ses goûts masculins, littéralement des chanteurs d'opérette (Rossi et Molinari) ou bien son cousin bellâtre et coureur Starski, avec qui elle finit par tromper Wokoulski.

Là où s'incarne surtout le masochisme, c'est que la relation est impossible, et que l'économie libidinale se fait tout entière dans le processus sans cesse contrarié de la tentative de l'atteindre. Les demandes aléatoires sont les lubies de mademoiselle Isabelle, véritablement incompatibles avec le désir de Wokoulski de la posséder puisqu'elle exige qu'il satisfasse aux caprices de ses adorateurs, Rossi, et Molinari[907]. Non pas, comme Deleuze l'a montré, simple inversion du sadisme, le masochisme (structure totale et systémique)[908] repose sur un contrat hors-institution, un contrat « en fonction de tes désirs », à la (dé)mesure de l'objet.

C'est dans l'absurdité de ses désirs et la manière dont le monde évolue autour d'eux que mademoiselle Isabelle devient réellement machine dans toute son altérité. En termes lacaniens, l'idéalisation de l'amour de Wokoulski n'est donc qu'un phénomène

---

[905] *Ibid.,* p.441.

[906] Slavoj Žižek, « Courtly Love, or Woman as Thing », in *Metastases of Enjoyment, op.cit.,* p.90.

[907] Wokoulski inonde Rossi de cadeaux, il assiste à toutes ses représentations, dans l'unique but d'agréer aux exigences de mademoiselle Isabelle, selon une logique de contrat « à la mesure des désirs » de la dame.

[908] Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch, Le froid et le cruel,* Paris, Éditions de Minuit, 1967.

purement secondaire, narcissique et projection de soi-même, un rôle de limite de l'ego sur lequel il se heurte.

Le référent vide du titre du roman, « poupée », est à sa façon, cette surface froide de projection même, jouant le rôle de « trou noir » selon Žižek, autour duquel le désir s'organise[909]: la logique économique qui se joue est dès lors moins celle d'une surenchère monétaire que de faire de la Dame *la chose* elle-même, ou comme le dit Wokoulski, ce « point mystique »:

> Il sentait seulement qu'elle représentait une sorte de point mystique où confluaient tous ses souvenirs, ses désirs, ses espoirs ; le foyer sans lequel sa vie n'aurait pas eu de style, ni même de sens. Son temps de magasin, ses années d'université, son exil en Sibérie, son mariage avec la veuve Mincel, enfin sa présence fortuite au théâtre, alors qu'il n'en avait eu nulle envie, tout cela lui apparaissait comme les sentiers et les étapes par lesquels la destinée l'avait conduit à la rencontre de mademoiselle Isabelle. (I, 123)[910]

Le jeu du masochisme que ce devenir-mannequin met en place renvoie aux configurations de Bruno Schulz dans son cycle de nouvelles du « Traité des Mannequins », mais aussi à son œuvre graphique, composée d'illustrations (des *Boutiques de cannelle* et du *Sanatorium au croque-mort*), de quelques dessins et d'un livre intitulé *Le Livre idolâtre*[911].

Ce dernier livre est composé de cliché-verres ; parfois exposés pendant la vie de Schulz, ils ont été réunis par l'auteur dans des ensembles de portfolios imprimés. *Le Livre idolâtre* a circulé diversement, Schulz en a offert des exemplaires à ses amis et a tenté ensuite de les vendre. Le *Livre idôlatre* s'organise en cycles, dont la chronologie d'exécution n'est pas tout à fait connue. Il ne contient que très peu de texte et s'apparente à un proto-roman graphique. Les dessins, à forte teneur érotique, s'articulent autour de la femme dominatrice.

De nombreux cliché-verres représentent une femme surélevée, qui écrase les hommes d'une partie de son corps (cliché-verre numéro 2, « Le conte éternel »

---

[909] « *this empty surface [...] that cold, neutral screen which opens up the space for possible projections* », Slavoj Žižek, *op.cit.,* p.91.

[910] « *Czuł tylko, że stała się ona jakimś mistycznym punktem, w którym zbiegają się wszystkie jego wspomnienia, pragnienia i nadzieje, ogniskiem, bez którego życie nie miałoby stylu, a nawet sensu. Służba w sklepie kolonialnym, uniwersytet, Syberia, ożenienie się z wdową po Minclu, a w końcu mimowolne pójście do teatru, gdy wcale nie miał chęci - wszystko to były ścieżki i etapy, którymi los prowadził go do zobaczenia panny Izabeli*. »
Ibid. t. I, p. 60.

[911] Bruno Schulz, *Xięga Bałwochwalcza,* Varsovie, Interpress, 1988; édition anglaise : *The Book of Idolatry,* Interpress, 1988 ; en français *: Le Livre idolâtre*, Paris, Denoël, 2004.

(« Odwieczna baśń »). Là où dans le cycle littéraire des *Mannequins*, c'est tout un jeu sur la femme dégradée qui est en place, c'est dans l'œuvre graphique une dégradation de l'homme qui a cours : le cliché-verre « L'Infante et les nains » (« Infantka i jej karły ») (cliché-verre 4) montre une femme à la posture raide, mais grâcieuse, entourée d'un trio de nains grotesques, comme mademoiselle Isabelle est entourée d'un trio d'amoureux médiocres.

Les autres cliché-verres reposent plus clairement sur des représentations du masochisme : fouet, pied qui écrase une partie de l'homme prosterné, une femme dénudée et bottée, ou alors vêtue d'opulentes fourrures. Les codes littéraires de la relation entre Wanda et Séverin dans la *Vénus à la fourrure*[912] sont mus en représentations graphiques. Peut-on considérer qu'il s'agit d'une narration, puisque le masochisme repose sur un contrat de type narratif ?

Le tout premier cliché-verre, intitulé « Dédicace » est un autoportrait : cette autoreprésentation revient plusieurs fois dans *Le Livre idolâtre*, comme le Séverin du roman de Sacher Masoch prenant soin de se présenter d'abord comme auteur, racontant sa relation avec Wanda du point de vue, également, de l'écrivain. Bruno Schulz a soutenu dans certaines lettres que le *Livre idolâtre* était une illustration de la *Vénus à la fourrure*, mais il se peut qu'il s'agisse d'un prétexte afin de mieux « faire passer » ses obsessions personnelles[913].

En tous les cas, nombreux sont les motifs dans *Le Livre idolâtre* qui font écho à la vision de la femme de Sacher Masoch : fétichisme du pied, fourrures opulentes, femme bourgeoise ou aristocrate.

L'éros masochiste est une dynamique en soi, que cette série établie entre Sacher Masoch et l'œuvre graphique de Schulz montre bien ; le contrat signé et la douleur physique forment une structure particulière. Mais comme l'éros fantastique[914], l'éros masochiste peut éclairer la nature perverse de l'amour courtois ou idéalisé en général :

---

[912] Leopold von Sacher Masoch, *Venus im Pelz*, Stuttgart, J.C. Cotta, 1870. Traduction française : *La Vénus à la fourrure,* Cecily von Ziegesar et Pierre Malherbet (trad.), Paris, Pocket Éditions, 2014.

[913] Comme le souligne Hélène Martinelli, « Représenter l'auteur dans le livre auto-illustré au début du XXe siècle. Josef Váchal, Alfred Kubin, Bruno Schulz et Jean Bruller », *Comicalités*, « Représenter l'auteur de bandes dessinées », 2013, en ligne : http://comicalites.revues.org/1680

[914] Voir Camille Dumoulié, *Cet obscur objet de désir, Essai sur les amours fantastiques, op.cit.*

mademoiselle Isabelle, personnage de l'aristocratie par excellence, acquiert les traits hautains et ritualisés des clichés-verres de Bruno Schulz. Cet éros éclaire aussi certaines formations discursives générales de la relation amoureuse.

Le caractère d'automate de mademoiselle Isabelle en fait une surface de signes, un objet interprétatif qui agglomère les entreprises de Wokoulski ; mais aussi ses tentatives de déchiffrement du monde. Chaque brève rencontre s'ensuit d'une série de retours, souvent sur le mode du discours indirect libre, sur tel frémissement de lèvres, sur telle parole de dédain. L'incommunicabilité de la poupée et son immobilisme en font paradoxalement, une surface sur-signifiante, une pure émanation de signes. Le point culminant de ce jeu interprétatif du corps est celui de la pression des mains, à la fin du deuxième tome, pendant la visite des ruines[915]. Dans ses *Fragments d'un discours amoureux,* Barthes fait de la pression des mains non pas une fête des sens mais une « fête du sens », car celle-ci se fait de manière inattendue, furtive, dans cette « région paradisiaque des signes subtils et clandestins »[916]. Emanation du sens qui le distribue partout, le désir de mademoiselle Isabelle créant partout et en tout temps des « figures sans rapport les unes avec les autres[917]. »

Ce *devenir-mannequin* de mademoiselle Isabelle est cependant indéterminé dans son dénouement : la scène du train, qui révèle à Wokoulski la trahison de sa fiancée, est-elle une chute du piédestal — elle redevient femme — ou bien la culmination de son caractère factice ? « Fausse, fausse ! » (I, 204-205) est en effet la première réaction de Wokoulski. Comme chez Schulz, le caractère indécidable et généralisé de la *mannequination* tient à sa réversibilité, comme l'animation de la statue d'Apollon tend à le montrer dans *La Poupée.* Encore une fois, si mademoiselle Isabelle est la plupart du temps un objet interprétatif, c'est aussi dans sa manière d'absorber les significations

---

[915] « Elle acheva dans un murmure. Ses lèvres frémissaient, ses yeux s'embuaient de larmes. Un moment elle froissa la feuille entre ses doigts, puis lentement détourna la tête; le papier tomba à terre. Wokoulski plia le genou pour le ramasser. Soudain il frôla la robe de mademoiselle Isabelle, et, ne sachant plus ce qu'il faisait, il saisit sa main. » (II, p.421)
« *Dokończyła szeptem. Usta jej drżały, oczy zaszły łzami. Przez chwilę mięła kartkę w palcach, potem z wolna odwróciła głowę i kartka upadła na ziemię... Wokulski przykląkł, ażeby podnieść papier. Wtem dotknął sukni panny Izabeli i już nie wiedząc, co robi, schwycił ją za rękę.* » Bolesław Prus, *Lalka, op.cit.,* t.II, p. 350.

[916] Roland Barthes (1977), *Fragments d'un discours amoureux,* repris dans *Oeuvres complètes,* t. V, édition établie par Eric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p.97.
[917] *Ibid,* p.31.

qu'elle se révèle si fascinante, surface peut-être non pas tant froide et vide que surface-écran du narcissisme.

La manière dont mademoiselle Isabelle perçoit le corps masculin n'est ainsi pas sans lien avec l'éros fantastique schulzien.

III. 2. Idéal de la poupée et du progrès

Si le corps des mannequins de Bruno Schulz est marqué par la démiurgie et la technicité, les corps de *La Poupée* tirent à certaines reprises vers une fragmentation fantastique qui, en même temps, constitue le point pivotal d'un rapport entre désir et savoir. Wokoulski incarne le premier mode, mademoiselle Isabelle le second.

Le corps de Wokoulski est ainsi toujours mentionné par une insistance sur ses mains, qu'il a eu gelées en Sibérie[918]:

> -Qui donc aujourd'hui ne connaîtrait pas Wokoulski ? répondit mademoiselle Florentine, tendant à Nicolas l'assiette destinée à son maître. Certes, ce n'est pas un élégant, mais il fait l'impression…
> - D'une souche avec des mains rouges, trancha en riant mademoiselle Isabelle. […]
> - Il les a eu gelées en Sibérie, coupa mademoiselle Florentine avec sentiment. (I, 90-91)[919]

Ceci témoigne d'une poétique du corps fragmenté typique de la littérature du XIXème siècle, qu'il s'agisse du fantastique mais aussi du réalisme, selon Deborah Harter dans son essai *Bodies in Pieces*[920]. Pour Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, le romantisme marque l'apogée de la promotion du fragment, en ce qu'il permet un renvoi imaginaire à la totalité[921]. Isabelle est bien un Tout mystique, associée à un « grain de

---

[918] Le film de Wojciech Has met d'ailleurs plusieurs fois en scène un jeu sur les mains, comme lors de la première rencontre dans le magasin, et certaines gros plans sur les mains gantées de Wokoulski.

[919] « *Któż by dziś nie znał Wokulskiego - odpowiedziała panna Florentyna podając Mikołajowi talerz dla pana. - No, elegancki on nie jest, ale - robi wrażenie...*
- Pnia z czerwonymi rękoma - wtrąciła ze śmiechem panna Izabela.
[...] - Odmroził je na Syberii - wtrąciła panna Florentyna z akcentem. » Bolesław Prus, *Lalka, op.cit.,* t. I, p. 74.

[920] Là où le roman réaliste vise plutôt le catalogue ; le fantastique évoque le monde dans toute sa partialité, par une promotion du morceau plutôt que de la totalité, par des personnages ou des choses sans noms, dans une réalisation par la nouvelle plutôt que par le roman, mais surtout par une focalisation sur le fragment du corps— les yeux d'Olimpie, la main de Maupassant, le pied de momie de Théophile Gautier ou l'oeil et le coeur d'Edgar Poe dans *The Tell-Tale Heart*— qui témoignent d'une fureur de la synecdocque. Mais les deux courants, avec des stratégies différentes, ont tous deux pour vocation de recomposer le monde moderne des objets proliférants et de la signification détériorée. Deborah A. Harter, *Bodies in Pieces: Fantastic Narrative and the Poetics of the Fragment,* Stanford University Press, 1996.

[921] Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand,* textes traduits et présentés par Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy et Anne-Marie Lang, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p.78.

charbon » — comme Novalis fait de l'aphorisme une « graine littéraire » —, agissant malgré elle comme moteur aux développements économiques et mondains de Wokoulski:

> Que serais-je sans elle ? un petit boutiquier de bazar. Tandis qu'à l'heure actuelle, tout Varsovie parle de moi. Bah ! un grain de charbon fait marcher le navire qui porte mes destinées de plusieurs centaines de personnes. Moi, c'est l'amour qui me conduit. Et s'il me consume bien : je ne laisserai qu'une poignée de cendres. (I, 354)[922]

En revanche, elle n'incarne pas une combustion mais bien plutôt une distraction en ce qui concerne son rapport à l'autre grand désir du roman, la *libido sciendi.* Mademoiselle Isabelle et le progrès scientifique sont en effet dans un rapport d'analogie et de mutuelle exclusion, dynamique qui culmine dans le chapitre « Spectre » dans lequel Wokoulski fait la connaissance du chimiste Geist, parvenu à créer un matériau plus léger que le verre. Les discussions sont de l'ordre de l'argumentaire scientifique, mais après le départ de Geist, c'est sur un mode prométhéen, que Wokoulski est littéralement fasciné, troublé, se demandant si ces découvertes proches de l'alchimie sont réelles ou non[923]. L'alchimie et le désir sont pris dans un rapport de similitude, en ce que Wokoulski se demande s'il n'a pas été, dans un cas comme dans l'autre, hypnotisé[924]. La tentation n'a jamais été aussi forte qu'à Paris, mais aussi au cours de sa visite du laboratoire de Geist et pendant ses discussions avec Ochotcki, de délaisser son amour insensé pour épouser la science, souvent décrite comme seul bien possible pour l'humanité : « Voici deux routes ; l'une

---

[922] « *Czymże byłbym bez niej? Małym, galanteryjnym kupcem. A dziś mówią o mnie w całej Warszawie, ba!... Odrobina węgla porusza okręt dźwigający dolę kilkuset ludzi, a miłość porusza mnie*. » Bolesław Prus, *Lalka, op.cit.,* t. I, p. 290-291.

[923] « Après le départ de Geist, Wokoulsi resta comme étourdi. Il fixait la porte par où le chimiste avait disparu, puis la table où, l'instant d'avant, lui avaient été montrés des objets hors nature. Tantôt il se touchait les mains et la tête, il arpentait la pièce en claquant bruyamment les talons, pour bien se convaincre qu'il n'était pas le jouet d'un rêve, mais que ses perceptions étaient réelles. » (II, 287)
« *Po odejściu Geista Wokulski był jak odurzony. Spoglądał na drzwi, za którymi zniknął chemik, to na stół, gdzie przed chwilą okazywano mu nadnaturalne przedmioty, to znowu dotykał swoich rąk i głowy lub chodził stukając głośno obcasami po pokoju dla przekonania się, że nie marzy, ale czuwa.*» Bolesław Prus, *Lalka, op.cit.,* t. II, p. 239.

[924] « J'ai saisi le secret de Geist. Il m'a tout simplement hypnotisé…[…] Ainsi, tout est duperie !...Les prétendues inventions de Geist et sa sagesse, mon amour insensé et même « elle »…car elle aussi n'est qu'une illusion de mes sens ensorcelés…La seule réalité qui ne mente pas, qui ne trompe pas, c'est peut-être la mort… » (II, 291)
« *Już rozumiem - pomyślał - tajemnicę Geista. On mnie zamagnetyzował... […] "A więc wszystko jest kłamstwem!... Rzekome wynalazki Geista i jego mądrość, moja szalona miłość i nawet ona... Ona sama jest tylko złudzeniem* oczarowanych zmysłów... *Jedyną rzeczywistością, która nie zawodzi i nie kłamie, jest chyba - śmierć...»* Bolesław Prus, *Lalka, op.cit.,* t. II, pp. 241-242.

mène aux transformations incalculables de l'humanité, l'autre au succès auprès d'une femme, et, admettons-le, finalement à sa conquête. Laquelle choisir ? » (II, 311)[925]

Comme Edison dans *L'Eve future,* une structuration aveuglante du désir pour la science comme pour la femme s'opère. Le récit de Prus est lié à l'impossibilité utopique, même si son impulsion perdure. Le XIXème siècle invente le récit messianique en contradiction avec le bonheur individuel.

Le positivisme de Bolesław Prus entre ainsi en parfaite corrélation avec la pensée d'Auguste Comte à propos de l'âge métaphysique. Dans son *Cours de philosophie positive*, Comte distingue trois états de l'approche de la science et de l'évolution de l'homme: l'état théologique, c'est-à-dire le Moyen Age et l'Ancien Régime, qui envisage les relations entre humains comme résultat de l'idée surnaturelle de droit divin, l'état métaphysique qui désigne le siècle des Lumières (les relations sont guidées par la notion de contrat social), et l'état scientifique— la modernité du XIXème siècle dans laquelle les relations entre hommes sont le résultat des lois effectives de la nature expliquées par l'observation et le raisonnement. Dans *Utopiques : jeux d'espaces,* Louis Marin envisage l'utopie comme un « stade de développement de l'esprit, épris à la fois d'abstraction et de pensée systématique, celui qu'Auguste Comte appelle 'état métaphysique', auquel se superpose des données mystiques d'origine sentimentale »[926].

Avec l'amour déraisonné de Wokoulski pour mademoiselle Isabelle, se superpose tout un réseau activé soit par Wokoulski, soit par d'autres personnages, autour des grands « idéologèmes » du progrès, envisagés comme une ligne continue et positive, présents dans le roman du XIXème siècle — la rédemption eschatologique par la science (Ochotski) l'égalité homme-femme (Madame Wonsocka), le travail obligatoire et justement rémunéré (Wokoulski), le socialisme (Mratchewski) ou encore le bonapartisme européen (Rzetci). A chaque fois, le progrès est perçu comme nécessaire et inéluctable. Mais chez Prus et dans le roman post-insurrectionnel, comme dans le roman français post-1848, il s'agit d'un progrès en voie de dégradation.

---

[925] Cette relation ou/ou est incarnée particulièrement bien par le personnage d'Ochotski, d'abord rival de Wokoulski car lui aussi est amoureux d'Isabelle, mais son obsession pour la science le fait finalement opter pour le laboratoire. Alors que Wokoulski disparaît dans l'inconnu et la destruction à la fin du roman, il lègue une fortune à son ancien rival pour lui permettre de mener à bien ses projets de recherche.

[926] Louis Marin, *Utopiques: jeux d'espace,* Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1973, p.41.

C'est ce que métaphorise l'épisode où Wokoulski, qui croit être « guéri » de sa passion aveugle, commence à disséminer son désir dans de multiples femmes :

> Il lui semblait que, hors de l'abîme où règnent la nuit et l'égarement, il émergeait au grand jour. […]
> Désormais, le mouvement de la rue ne lui causait plus d'irritation et il trouvait plaisir à voir la foule. Le ciel avait une couleur plus soutenue, les maisons paraissaient plus avenantes, et la poussière elle-même imprégnée de filets de lumière était belle. Mais toutefois, ce qui le réjouissait le plus c'était la vue des jeunes femmes avec leurs gestes souples, leur lèvres souriantes et leurs regards charmeurs. Quelques-unes levèrent sur lui leurs yeux pleins de douce tendresse et de coquetterie: le cœur de Wokoulski battit plus vite, un frisson comme une onde irritante le parcourut de la tête aux pieds. (III, 313)[927]

La séquence des mannequins alimente l'épisode dans lequel Wokoulski se met, de nouveau, à regarder toutes les femmes. Le film, par ailleurs, abonde en petites poupées, à taille « réelle », surdéterminant aussi ces deux passages de chez Prus, au tout début et à la toute fin, dans lequel Rztecki s'amuse des marionnettes comme métaphore d'un déterminisme historique : « - Des marionnettes ! Rien que des marionnettes! Ils croient faire ce qu'ils veulent mais ne font qu'obéir à un ressort aussi aveugle qu'eux… » (III, 368-369)

C'est l'univers marchand qui récupère l'idéal. C'est encore une fois dans l'indifférenciation que s'opère le véritable tournant mortifère. Faire proliférer les poupées, dans le film, revient à accentuer leur côté miniature, le caractère fantoche de l'existence des personnages, mais aussi la petitesse dans laquelle la nation s'est enfermée : dans le film de Wojciech Has, Wokoulski qualifiera la Pologne de « miniature de pays ».

Relisant le roman avec Schulz dans lequel le mannequin incarne l'avènement de la modernité marchande, le film permet de lire chez Prus cet état dépassé de l'utopie romantique et sociale. Dépassé, le progrès historique est présent dans son moment de transition — encore présent, mais déjà dégradé, entre résignation à la servitude et nostalgie de la liberté. Présent, par cette expérience de l'absolu que recherche Wokoulski.

---

[927] « *Zdawało mu się, że : otchłani, w której panuje noc i obłęd, wydobył się na jasny dzień. […]*
Największą jednak przyjemność robił mu widok młodych kobiet, ich giętkich ruchów, uśmiechających się ust i wabiących spojrzeń. Kilka z nich spojrzały mu prosto w oczy z wyrazem słodkiej tkliwości i kokieterii; Wokulskiemu serce uderzyło śpieszniej, jakiś prąd drażniący przeleciał po nim od stóp do głów.» Bolesław Prus, *Lalka, op.cit.,* t. III, pp.260-261.

Jameson voit les deux absolus que sont la passion amoureuse et la révolution comme « profondément interreliées »[928] dans une logique de vases communicants :

> The Doll is thus, all apparences to the contrary, a great political novel, a narrative whose absent center is a primordial political impulse that is never mentioned and that is everywhere present in its absence.[929]

Comme les romans d'Émile Zola, d'ailleurs souvent cité par Prus[930], le positivisme polonais tardif montre que, dans la deuxième moitié du XIXème siècle, la notion de « progrès » commence à perdre ses valeurs idéales de justice sociale, elles sont récupérées par la bourgeoisie, aux seules fins d'exalter le développement industriel et le profit.

III. 3. Structuration marchande, magasins culturels

La caractéristique de contamination de la *mannequination* schulzienne n'apparaît chez Prus que dans cet épisode de la multiplication du désir envers les femmes. Mais la séquence centrale du film fait par contre apercevoir une logique qui est à l'oeuvre de manière sous-terraine dans le roman *La Poupée*: celle d'une contamination de l'espace par la figure amoureuse et le devenir-magasin de la flânerie de Wokoulski, qui tend à faire de toute figure une marchandise.

En fait, c'est tout l'univers du roman qui pourrait se résumer à un devenir-magasin, comme le montre Paul Coates dans un emprunt à Benjamin:

> Walter Benjamin links the store through which buyers stroll to the city crowd and the disposition he ascribes to the flâneur : 'The crowd is the veil through which the familiar city lures the flâneur like a phantasmagoria. In it the city is now a landscape, now a room. Both, then, constitute the department store that puts even flânerie to use for commodity circulation' (Benjamin 1986: 156). For Has, the crowd Benjamin mentions is that of the commodities in the store themselves. In the filmic context, their allure involves the way their fore grounding hangs a veil before events. If the commodity as fetish hides the social relations constitutive of it, a similar concealment facilitates Wokulski's bewitchment by the seemingly innocent façade of aristocracy known as Izabela, whose ignorance of the sources of her wealth precludes any guilty conscience about its possibly tainted sources and even new-found dependence upon the bourgeoisie.[931]

---

[928] Fredric Jameson, *art.cit*., p.443.
[929] *Idem.*

[930] Dans le chapitre qui la présente aux lecteurs, Mademoiselle Isabelle est ainsi en train de lire un roman de Zola: *Une page d'amour* (I, 79).

[931] Paul Coates, « Choose the impossible », *art.cit.,* p.83.

Dans son article, Paul Coates relie cette esthétique du magasin au choix de Has du *widescreen.* Il y a donc un devenir-marchandise des êtres, une dissolution dans la boutique :

> The film set thus epitomizes the poetic form of the modern world evoked by Jacques Rancière: a place 'where everything merges', dissolving distinctions between 'inside and outside'. This reality, which Rancière describes as first registered by Balzac, resembles Has's so closely as to suggest that the project of his *Lalka* is to transform Prus's world into a Balzacian one 'where the setting that merchandise is sold in is a match for a fantastical grotto [...] a gigantic pile of ruins and fossil populations that are endlessly replenished, a vast fabric of hieroglyphs to be read on walls' (Rancière 2011: 19). Is this Has's version of Prus's aspiration to lift Varsovian production levels to those of Paris?[932]

Le plan long de la séquence centrale témoigne de cette indifférenciation, laquelle est basée paradoxalement sur l'individuation que l'on retrouve, par exemple, dans la publicité : « The exclusive character becomes the principle of serial reproduction. »[933]

Les visages des femmes filmées apparaissent comme autant de « visages dans la foule », proches d'une poétique que l'on retrouve lors du chapitre parisien. La séquence des mannequins anticipe un univers proche de celui du vidéoclip et de la publicité, dans une logique du spectacle et dans cette poétique du flux que l'on a déjà mentionnée, et qui préfigure ce « post-cinéma » qui doit chercher sa consistance hors du *Dasein*, « par-delà la personne éthique/théâtrale, mais aussi par-delà la sérialité commodifiée du type, et de l'être antigénérique qu'est la star »[934].

C'est de cette dernière caractéristique de la séquence centrale qu'il est ici question : de la femme cinématographique et, au-delà de l'opposition du flux et de la fragmentation que le montage suppose, une esthétique du retardement.

IV. Immobilité, flux et retardement

Il nous reste à envisager ce que le montage de la séquence des mannequins, à l'aune des réflexions que nous venons de développer sur l'adaptation, le roman de Bolesław Prus mais aussi les récits de Bruno Schulz, produit comme expérience en termes de fiction et

---

[932] *Ibid.,* p.83.

[933] Giorgio Agamben, « For an ethics of the cinema », John V. Garner et Colin Williamson (trad.), in Henrik Gustafsson et Asbjorn Gronstad (dir.), *Cinema and Agamben, Ethics, Biopolitics and the Moving Image*, New York, Bloomsbury, 2014, p.20.

[934] *Ibid.,* p.23.

de *spectature.* Cet ordre d'état du savoir et de l'expérience filmique est arrimé à plusieurs métonymies et métaphores qui se recoupent toutes, mais que l'on saisit séparément pour la clarté du propos : tout d'abord, celle entre femme et fiction, ensuite le devenir-arrêt sur image et la pulsion de possession/de mort, enfin entre le plan long et le savoir, filmique, littéraire et scientifique.

Tout ceci forme une figure qui s'inscrit dans un imaginaire plus large, qui est celui d'une « esthétique du retardement » (*aesthetics of delay*). C'est ici qu'interviennent les théoriciens qui se sont penchés récemment sur les nouveaux modes de relation du spectateur au film, en ce que les bouleversements amenés par les appareils et modalités de visionnage peuvent tout à fait, selon Noel Burch[935], Laura Mulvey[936] ou Sean Cubitt[937] permettre de comprendre rétroactivement le film et la place du spectateur

IV.1. Femme, fiction, science, cinema

En revenant à la technicité d'Olimpia dans *Der Sandmann* d'E.T.A. Hoffmann, nous avons parlé de *locus classicus* de la technologie et de la fragmentation, et comme Andrew Webber, d'un « homme intermédial hoffmanien »[938], motifs connus qui permettent de visiter les spectres, *döppelganger* et autres poupées comme autant de figures qui associent des pôles de reprise et d'intermédialité.

Le montage, dès lors, est aussi le nom de cette interface organique-mécanique, qui, de Marey à Méliès, dans les débuts du cinéma fait intervenir une constellation épistémique singulière, et qui n'est pas sans lien avec la figure du corps inanimé : Vanessa Schwartz rappelle ainsi qu'à la fin du XIXème siècle, les Parisiens se pressent

---

[935] Noel Burch, « Theory and Practice », in *Critical cinema : beyond the theory of practice,* dir. Clive Myer, London - New York, Wallflower Press, 2011, pp.57-70.

[936] Laura Mulvey, *Death 24 x a Second, op.cit.*

[937] Sean Cubitt, *The Cinema Effect,* Cambridge, Mass., MIT Press, 2004.

[938] Andrew Webber, « About face: Hoffmann, Weimar Films, and the technological afterlife of Gothic physionomy », in *Popular Revenants: The German Gothic and its International Reception, 1800-2000*, dir. Andrew Cusack et Barry Murnane, Rochester, Camden House, 2012, pp.161-180.

dans les morgues pour voir des cadavres et les musées de figures de cire comme le musée Grévin connaissent un fort succès[939].

Le montage, souligne François Alberra, doit être pensé hors cinéma, parce qu'encore une fois, il est à envisager selon une problématique vaste, même pas seulement de l'ordre du symbolique. Lié à l'expressivité, le montage n'a jamais eu de stade « platement » technique, il est d'emblée pris dans la question du mouvement, de la motricité (venant de l'horlogerie) :

> [I]l est « pris » dans cette folle spéculation et ces recherches pratiques qui, à partir du XVIIIème siècle au moins, visent à mettre au point des équivalents de corps complexes, de gestes, etc. par le seul recours à des systèmes d'horlogerie. L'homme-machine — où la machine sert de modèle à l'étude du corps humain — se retourne donc en machine modélisée sur l'homme.[940]

Olimpia n'est pas, cependant, le seul pendant féminin de l'homme-machine, mais une configuration totale et particulière par son appartenance au genre féminin. Les analyses de Freud sur *Der Sandmann,* qui fondent le concept du *das Unheimliche*, se fondent quasi exclusivement sur la première partie du récit d'Hoffmann, celle qui concerne l'effrayant marchand de sable à proprement parler, et la frayeur de Nathanaël de recevoir du sable dans les yeux — complexe de castration pour Freud— et n'abordent pas du tout la deuxième partie du récit, la vie adulte de Nathanaël tombé amoureux d'une femme faite de pièces mécaniques et qui finira par se précipiter du haut d'une tour. Les analyses de Jentsch sur Olimpia et l'étrangeté de la figure de l'automate, comme le rappelle Laura Mulvey, ont en revanche bien insisté sur sa dimension féminine.

Si la femme anthropoïde possède un destin singulier, c'est par la pulsion scopique. Nathanaël éprouve un complexe de castration depuis l'enfance, mais c'est par le fait d'acquérir les lorgnettes du savant Coppola qui lui permettent de voir pour la première fois Olimpia, que son angoisse fait retour :

> When Coppola sells him the telescope, Nathaniel looks across the street and sees the beautiful and mysterious young woman in close-up through his lens. It is this moment that initiates his obsession with Olympia. His previously normal erotic interest in the scientist's 'beautiful

---

[939] Vanessa Schwartz, « Cinematic Spectatorship before the Apparatus: the public taste for reality in fin-de-siècle Paris », in Leo Charney, Vanessa R. Schwartz (dir.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, University of California Press, 1995, pp.297-320.

[940] François Albera, « Pour une épistémographie du montage : préalables », *art.cit.,* p.15.

> daughter' is transformed into a fetichistic fascination that has materialized out of a mechanism vision, the telescope.[941]

La fascination de l'automate Olimpia, ainsi que celle de l'Eve future dans les analyses de Raymond Bellour et d'Annette Michelson, tient donc de la relation ontologique entre objet féminin et technologie de la vision[942], ce qui annonce cet état pré-cinématographique[943].

Le fantastique et plus particulièrement la science-fiction vont ainsi mettre en jeu la dynamique qui est en fait à la base et à l'origine du projet cinématographique : la scopophilie, objet du célèbre article de Laura Mulvey[944]. La star, incarnation contemporaine du mythe de Pygmalion, peut dès lors apparaître comme cette poupée fantastique, objet de contemplation mais qui dans le fantastique ou la science-fiction, s'anime comme objet. Mademoiselle Isabelle peut incarner la star de cinéma, objet de tous les regards et vivant dans un monde très esthétisé.

Dès lors, la séquence des mannequins du film *Lalka* pose la question scopophilique du point de vue de la femme artificielle, notamment par le biais d'une pulsion de mort de l'inanimé et de l'ordre de la spectature :

> The inanimate frames come to life, the unglamorous mechanics are covered over and the entrancing illusion fills the screen. But like the beautiful automaton, a residual trace of stillness, or the hint of stillness within movement, survives, sometimes enhancing, sometimes threatening.[945]

---

[941] Laura Mulvey, *Death 24 X a Second, op.cit.,* p.48.

[942] Le récent film d'Alex Garland, *Ex Machina* (2015), pose très bien les différents réseaux imaginaires qui entourent le problème de la femme artificielle : elle est bien « objet magique de la science », puisqu'elle est non seulement objet de création mais ici, de test (le protagoniste doit performer le fameux test de Turing sur elle), et « sujet transcendantal de la fiction » puisque c'est elle qui, par effet de retournement, opère le twist du film en manipulant depuis le début le protagoniste. Mais d'une manière tout à fait conforme à l'imaginaire de la femme artificielle depuis Pygmalion, elle est sujet transcendantal de la fiction selon une origine qui l'a d'abord créée à la mesure des désirs du créateur (en l'occurence, créateur inconscient, puisque ce sont les préférences du protagoniste qui ont été paramètres à son insu, selon son profil d'utilisateur de sites web porgnographiques).

[943] Pour Annette Michelson, « the beautiful mechanical woman is the phantasmatical ground of the cinema itself ». Annette Michelson, « On the Eve of the Future: the Reasonable Facsimile and the Philosophical Toy », *October* n°29, 1984, pp. 3-20.

[944] Laura Mulvey, « Visual pleasure and narrative cinema », in *Screen* 16 (3), 1975, pp. 6-18, repris dans *The Norton Anthology of Theory and Criticism,* dir. Vincent B. Leitch, deuxième Edition, New York-London, W.W. Norton, 2010, pp. 2084-2095.

[945] Laura Mulvey, *Death 24 x a Second, op.cit.,* p.67.

IV.2. Arrêt sur image

La mise en scène et le montage du film *Lalka* participent de cette économie figurative de la stase et de l'immobilité. Les mouvements de caméra, la succession des décors et les espaces filmés de manière très large, ne participent pas de la progression du récit. Elżbieta Ostrowska parle même d'une « impulsion contre-narrative »[946].

Or, c'est bien ce dont il est question chez Laura Mulvey en ce qui concerne la femme filmique dans le cinéma hollywoodien. Elle offre des moments de pure contemplation érotique, qui ont tendance à immobiliser le récit, à le « geler » au profit du spectacle du corps :

> The presence of woman is an indispensable element of spectacle in normal narrative film, yet her visual presence tends to work against the development of a storyline, to freeze the flow of action in moments of erotic contemplation.[947]

Dans *Lalka*, il y a d'abord le devenir-statique de Beata Tyszkiewicz, filmée de dos et hypnotisant à la fois Wokoulski et le spectateur, son lourd chignon blond filmé de dos rappelant, comme le souligne Paul Coates, une autre femme-star et surface de projection dans le film : Madeleine (Kim Novak) dans *Vertigo (Sueurs froides)*[948].

La séquence centrale montre une tension entre organique et inorganique, mais a aussi tendance à fragmenter les corps, avec ses plans rapprochés de visages noyés dans les feuilles vertes (Figure 17). Ces plans brefs, entrecoupant le travelling, rompent avec l'illusion de profondeur de l'espace pictural de la Renaissance, comme le formule Laura Mulvey : « [I]t gives flatness, the quality of a cut out or icon, rather than verisimilitude, to the screen. »[949]

---

[946] Elzbieta Ostrowska, « Dreaming, drifting, dying: The narrative inertia in Wojciech Has's Lalka/The Doll », *art.cit.,* p.64.

[947] Laura Mulvey, « Visual pleasure and narrative cinema », *art.cit.*, p.2088. Le cinéma hollywoodien, pour contrer cela, a trouvé des solutions diégétiques : le passage, pour les besoins de l'enquête évidemment, des détectives dans une boite de danseuses, un récit situé dans l'univers du spectacle, etc.

[948] Paul Coates, « Choose the impossible », *art.cit.,* p.92.
[949] Laura Mulvey, « Visual pleasure », *art.cit.,* p.2089.

La composition en tableaux vivants, et ce dès le générique, ainsi que le mouvement de caméra long et constant, viennent créer une mobilisation du regard qui révèle un monde où rien ne bouge, comme dans le roman de Prus :

> A la surface de l'eau tranquille se reflétait le quartier de Saska-Kepa, déjà verdoyant, et les maisons de Prague aux toits rouges ; au milieu du fleuve une péniche se tenait immobile. Elle ne paraissait pas plus grade que ce bateau que, l'an dernier, Wokulski avait vu sur la mer Noire, bloqué par une avarie de machine.
> Il gisait comme l'oiseau, et soudain il s'est arrêté : le mouvement avait lâché. Je me demandai alors ; moi aussi, serai-je un jour stoppé en course ? Et bien oui ! c'est fait. (I, 133)

Comme le souligne Elżbieta Ostrowska,[950] les espaces du film sont imperméables, entre l'aristocratie des Lentski et les paysages enchantés de la partie de campagne (parfaite mise en scène du titre d'un chapitre du roman de Prus, « Forêts, ruines et charmes ») ; les espaces de la classe bourgeoise – le magasin— et les bas-fonds apocalyptiques. Elle recourt à la notion d'espace *hodologique* de Gilles Deleuze, lequel emprunte cette notion à la représentation psychologique des faits. Un espace hodologique est un espace cartographique dynamique, faits de routes, barrières, agents, obstacles, propice à créer l'action. *Lalka*, avec ses multiples fenêtres, portes, espaces cloisonnés[951], semble *a priori* un espace hodologique selon Elżbieta Ostrowska : mais en réalité, jamais on ne voit un personnage les franchir. Wokoulski est le seul à arpenter les trois « milieux ».

L'identification au protagoniste demeure problématique. Selon Elżbieta Ostrowska, l'ouverture du film avait pourtant tout pour créer une exposition et un attachement du spectateur à Wokoulski : il s'agit d'un *flashback* qui le présente par une humiliation de jeunesse. Mais le générique qui suit cette séquence d'exposition va totalement rompre avec cette fragile structure émotionnelle, en transformant le réalisme plutôt convaincant de la taverne en tableau vivant, mélange de théâtre et de composition picturale[952].

---

[950] Elżbieta Ostrowska, « Dreaming, drifting, dying : The narrative inertia in Wojciech Has's Lalka/The Doll », *art.cit.,* pp.70-72.

[951] Ce que Philippe Hamon appelle des « technèmes », créant des « objets architecturaux » qui sont des « systèmes de contraintes définissant des emboitements, des organisations comportant corps principaux et dépendances, […] des espaces servis et des espaces servants, des niveaux et des paliers, des englobés et des englobants, des contenants régissant des contenus. » Philippe Hamon, *Expositions. Littérature et architecture au XIXème siècle*, Paris, José Corti, 1989, p.27.

[952] Iwona Grodź, dans son analyse de *Lalka*, note que le décor du film tient à la fois du théâtre et de la peinture. *Zaszyfrowane w obrazie, op.cit.,* p. 312.

Immobiliser les femmes, noyer le décor de poupées et créér des espaces étanches permettent de transposer la question d'une aspiration déçue au progrès social, en créant un monde statique, fait de tableaux vivants et d'espaces marqués par l'extrême non-porosité.

IV.3. Le personnage-médium chez Bolesław Prus

Si Wokoulski est le seul à arpenter les trois espaces dans le film, c'est moins par sa qualité de protagoniste que parce qu'il est lui-même, dans le film, un point obscur. Les personnages chez Has, nous l'avons déjà évoqué, sont souvent lacunaires. La perception de Wokoulski par mademoiselle Isabelle est bien de cet ordre : « Qui est donc ce Wokoulski qui aujourd'hui, de façon si soudaine, lui est apparu de plusieurs côtés à la fois, sous différents aspects. » (I, 94)

Wokoulski est peut-être moins passif que pensif, devenu spectateur du film dont il est l'objet, comme dans le roman de Prus il se définit lui-même comme « œil-crible » :

> — Et moi-même, ne suis-je pas également étranger à tous?
> Peut-être es-tu l'œil du crible dans lequel tous sont jetés, pour séparer le grain de la balle moisie, répondit une voix. (I, 152)[953]

L'impulsion contre-narrative et la clôture du progrès dont parle Ostrowska sont incarnées par Wokoulski, personnage qui manque de mots et que mademoiselle Isabelle peinait à saisir en une phrase, réglant le problème du désir en termes de signifiants verbaux :

> Jusque-là, les personnes de son entourage avaient ceci de commun qu'elles se laissaient définir en une phrase. […] En un mot chaque individu représentait soit une qualité, soit un défaut, parfois un mérite, le plus fréquemment un titre ou une fortune; […] Or, Wokoulski lui révélait non seulement une personnalité nouvelle, mais encore une sorte de phénomène inattendu. Impossible de l'enfermer dans un mot ni même dans plusieurs phrases. Il ne ressemblait à rien de connu. (I, 361)[954]

---

[953] « *Może jesteś okiem żelaznego przetaka, w który rzucę ich wszystkich, aby oddzielić stęchłe plewy od ziarna*. » Bolesław Prus, *Lalka, op.cit*., t. I, p.126.

[954] « *Panna Izabela miała dużo znajomości i niemały spryt do charakteryzowania ludzi. Otóż każdy z jej dotychczasowych znajomych posiadał tę własność, że można go było streścić w jednym zdaniu. […]słowem: człowiek - była to jakaś zaleta albo wada, niekiedy zasługa, najczęściej tytuł lub majątek, który miał głowę, ręce i nogi i ubierał się więcej albo mniej modnie.Dopiero w Wokulskim poznała nie tylko nową osobistość, ale niespodziewane zjawisko. Jego niepodobna było określić jednym wyrazem, a nawet stoma zdaniami. Nie był też do nikogo podobny […]» Ibid*. t. I., p. 296.

Devenu un *homme-œil,* presque un « homme sans qualités » selon Paul Coates[955], Wokoulski montre que le personnage se constitue aussi bien en termes de montage et de mise en scène que de différenciation avec un univers autoréférentiel préétabli. Ceci le rattache encore à la représentation de la ville, mais finalement, à la figure de la poupée elle-même :

> The capital with which Wokulski identifies destroys him by expanding him into pure possibility (no wonder Prus suggests that he blows himself to bits in the end) […] The split within Wokulski, replicated in the attitude of a spectator who experiences Has's Wokulski as "in equal parts insufferable […] and sympathetic" (Eberhardt 1968:4), resembles the outcome of interaction with a doll, the final form of alienation the character has long suffered on various grounds.[956]

Dans le roman de Prus, le personnage de Wokulski apparaît comme une scission, notamment par l'alternance entre le journal de Rztecki et la narration à la troisième personne. Il est donc souvent saisi de l'extérieur. Fredric Jameson souligne le côté « plat » (*a flat character*) du personnage de Rzetcki, en qui il faut reconnaître une sorte de Sancho Panza partageant ses inquiétudes au sujet de son maître dont il partage les obsessions[957].

Ce sont justement ces obsessions qui en font un personnage « indécidable » selon Jameson. Ses multiples caractéristiques, les multiples facettes par lesquelles mademoiselle Isabelle ne parvient à le saisir ne sont pas unifiées en une totalité organique, mais demeurent à distance les unes des autres, dans une manière soit cumulative soit externe, ce qui laisse le sujet central comme absence : « Wokulski (…) is a cipher. »[958]

Le vide est à la fois existentiel, politique, historique, qu'une poétique du panorama — cette fois, poétique, en additionnant des caractéristiques, en retournant les points de vue —réalise. Encore une fois, l'effet panoramique ou inversé nous renvoie à la réversibilité des points de vue pensée sous le paradoxe de l'immobilité et de la profusion donnée par la séquence centrale du film. Le vide de mademoiselle Isabelle,

---

[955] Paul Coates, « Choose the Impossible », *art.cit.,* p. 84 : Cette comparaison avec le roman de Robert Musil tient aux nombreuses « qualités » de Wokoulski: pour Paul Coates, les nombreuses options qui s'ouvrent à Wokoulski (l'amour d'Isabelle, la bienfaisance envers les pauvres; la science) font de Wokoulski un personnage de la scission, comme celle qui traverse Ulrich dans le roman de Musil.

[956] Paul Coates, « Choose the impossible », *art.cit.,* p.91.

[957] Fredric Jameson, « A Businessman in Love », *art.cit.,* p.438.
[958] *Ibid,* p.441.

c'est aussi la vision de son narcissisme angoissé, qui, elle aussi, de son monde de rêverie, éprouve la vision d'êtres figés, artificiels, *mannequinés* :

> Elle allait et venait, et dans l'immense pièce se pressaient en foule ces mornes pensées, surgissaient les images qui jadis avaient hanté les lieux.
> Ici somnole une très vieille princesse. Là, deux comtesses s'informent auprès d'un prélat si l'on peut baptiser un enfant avec de l'eau de rose. Un essaim de jeunes soupirants tournent vers elle des regards languissants, ou, par une froideur affectée, s'efforcent de stimuler son intérêt. Une guirlande de nobles demoiselles la pressent des yeux, tour à tour envieuses et admiratives. Partout ce ne sont que lumière, frou-frous entretiens et propos dont la plupart, comme les papillons autour des fleurs, tournent autour de sa beauté. Là où elle se trouvait, tout palissait en sa présence, les autres femmes semblaient de simples figurants et les hommes ses esclaves. (I, 73)[959]

L'homme-médium Wokoulski est incarné dans le film de Has par le montage et la mise en scène, par une esthétique du tableau vivant qui réactive certains traits de l'immobilité photographique.

IV.4. Tableaux vivants, *digitextualité*

Comme le souligne Elżbieta Ostrowska, le mouvement linéaire chez Has crée une mobilité monotone, par laquelle même le mouvement devient une stase. Ceci engendre un effet d'oxymore, la fixité d'un regard mobile, fonctionnant peut-être comme métaphore cinématographique de la tension entre vie et mort[960]. C'est là où le tableau vivant a partie liée avec le mannequin : la chair vivante est « gelée », immobilisée, figée.

Là où nous avions envisagé le montage comme l'expression d'une tension entre la force de la coupe et la pulsion du défilement continu des images, un déplacement s'est opéré avec le développement non seulement des technologies numériques mais aussi des modes d'appropriation des images, qu'on peut ici appeler une certaine *spectature*, reconfigurant cette tension originelle. Le numérique a ainsi tendance à augmenter l'impression de flux continu, en effaçant la sensation de la coupe, voire en donnant l'illusion de la disparition du montage, remplacé par la mise en scène[961]. Mais

---

[959] « *Chodziła, a w ogromnym pokoju tłoczyły się jej smutne myśli i widziadła osób, które tu kiedyś bywały. Tu drzemie stara księżna; tu dwie hrabiny informują się u prałata: czy można dziecko ochrzcić wodą różaną? Tu rój młodzieży zwraca ku niej tęskne spojrzenia albo udanym chłodem usiłuje podniecić w niej ciekawość; a tam girlanda panien, które pieszczą ją wzrokiem, podziwiają albo jej zazdroszczą. Pełno świateł, szelestów, rozmów, których większa część, jak motyle około kwiatów, krążyły około jej piękności. Gdzie ona się znalazła, tam obok niej wszystko bladło; inne kobiety były jej tłem, a mężczyźni niewolnikami.* » Bolesław Prus, *Lalka, op.cit.,* t. I, p. 61.
[960] *Ibid,* p.68.

[961] Nous parlons bien ici d'impression générale. Le montage ressurgit bel et bien si l'on considère que filmer en numérique relève de plus en plus d'une capture de données et que tout se fait en *post-production.*

paradoxalement, les technologies qui participent de la digitalisation, faites pour divers supports (DVD, fichier informatique ou streaming), permettent désormais au spectateur d'arrêter à loisir les images filmiques, de les fragmenter, de les ralentir ou de les accélérer, y compris les films du passé.

Or, ceci repose sur une sorte de paradoxe : tous ces procédés rendus infiniment possibles appartiennent à l'ère du celluloïd et même du cinéma des premiers temps. Tout l'imaginaire *mécaniste* du cinéma qui a régné, comme le souligne François Alberra, jusque dans les années 1930, ressurgit avec les technologies numériques. Ces dernières rendraient ainsi ces mécanismes encore plus visibles, alors que le monteur et le spectateur opèrent des gestes similaires :

> Même si la machine-cinéma a vu ses techniques remplacées, elle reste la référence dans l'imaginaire des spectateurs et même des praticiens de cinéma. On pratique encore « l'arrêt sur image », « l'accélération » ou le « ralenti », qui appartient à l'ère de la chronophotographie et du phonogramme alors qu'on ne peut « arrêter » qu'une configuration d'unités d'un autre ordre qui « représentent » une image (entendue comme un photogramme), configuration nouvelle qui, pour l'heure, ne fait pas référence.[962]

Ce que Laura Mulvey appelle « *delayed cinema* » possède ainsi cette valeur rétroactive. Il ne s'agit pas uniquement du simple fait de pouvoir regarder des films du passé ou de se les réapproprier : le cinéma actuel, et les technologies de visionnage de tous les films, ressuscite également des valeurs du passé qui resurgissent de manière différée. Le « cinéma retardé » désigne une *différance* productrice de sens:

> first of all it refers to the actual act of slowing down the flow of film. Secondly it refers to the delay in time during which some detail has lain dormant, as it were, waiting to be noticed. There is a loose parallel here with Freud's concept of deferred action (*Nachtraglichkeit*), the way the unconscious preserves a specific experience, while its traumatic effect might only be realized by another, later but associated, event.[963]

Ce nouveau type de spectateurs peut désormais penser à partir des images, confronter les lectures, échapper au flux du film puis y retourner. Mais c'est aussi dans la manière d'extraire les fragments et de les replacer quelque part que se joue le « cinéma retardé ». Deux types de cinéphilie émergent alors : l'une qui se tient du coté de l'investissement fétichiste du fragment extrait, détaché de son contexte (Laura Mulvey parle de

---

[962] François Albera, « Pour une épistémographie du montage : préalables », *art.cit.*, p.17.

[963] Laura Mulvey, *Death 24 x a Second, op.cit.* p.8. Le terme freudien de *Nachtraglichkeit* est en général traduit en anglais par le terme « Afterwardsness », et en français par celui d'« Après-coup ». Il désigne le fait, pour le psychisme, de conférer du sens à des évènements passés.

« spectateur possessif », dans la ligné de ses travaux sur la scopophilie[964]) et de l'autre une cinéphilie qui extrait et replace le fragment dans son contexte d'origine, mais doté d'une compréhension supplémentaire.

Cette tension du cinéma fonde, selon certains critiques comme Todd McGowan[965], une certaine esthétique, voire se retrouve thématisé dans les films eux-mêmes : temporalité paradoxales[966] ou effets de retours, organisation de l'intrigue autour d'un fragment de film supposé manquant (traumatique ou effacé)[967]. Ces thèmes sont selon Todd McGowan l'expression d'une appropriation tardive, par le cinéma *mainstream,* d'effets présents depuis longtemps dans le cinéma expérimental ou indépendant[968].

Enfin, l'hypothèse dégagée par certains critiques (comme Todd McGowan ou Laura Mulvey) est que la *digitalisation* du cinéma l'entraine vers une pulsion de mort qui peut engendrer certaines possibilités éthiques. La capacité de réfléchir sur les images, l'arrêt sur image (même s'il est une illusion[969]) restaurent la présence du passage du temps et de la mortalité qu'André Bazin et Roland Barthes associaient à la photographie, il permet alors la découverte de *punctum.* Rappelons que Roland Barthes croyait à la puissance du photogramme, cet « artefact » : selon lui, le photogramme n'est pas seulement un échantillon du film, mais une citation, à la fois parodique et disséminatrice.[970]

Chez Has, le mouvement et le passage entre séquences se fait par des coupes abruptes, indéterminées. Il n'y a aucun fondu, peu de transitions souples, mais des coupes franches qui semblent parfois arbitraires, intervenant au beau milieu d'une séquence.

---

[964] Laura Mulvey, « Visual Pleasure and narrative cinema », *art.cit.*

[965] Todd McGowan, *Out of Time: Desire in Atemporal Time,* University of Minnesota Press, 2011.

[966] Todd McGowan prend pour exemples les films *Irréversible* (Gaspar Noé, 2002), *5 X 2* (François Ozon, 2004) *The Butterfly Effect (*Eric Bress, J. Mackye Gruber, 2004).

[967] Todd McGowan prend pour exemples *21 Grams* (Alejandro González Iñárritu, 2003) et *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Michel Gondry, 2004).

[968] Le cinéma contemporain grand public joue beaucoup des dispositifs d'arrêts sur images, de *freeze frames*, de caméras de surveillance, etc., alors que ceci était déjà présent chez François Truffaut ou Michelangelo Antonioni.

[969] « It is not the actual frame, as stilled the twenty-forth of a second in front of the lens; it is not the chemically produced image of celluloid. » Laura Mulvey, *Death 24 x a Second, op.cit.,* p.66.

[970] Roland Barthes, « Le photogramme » in *L'obvie et l'obtus, Essais critiques 2,* Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1992, pp.59-60.

Tandis que chaque séquence semble régie par un même mouvement ; le film pris dans sa totalité ou sa macro-structure relève d'une suite de tableaux vivants.

Conclusion

La poupée, figure polysémique, a pris ici une valeur générale de schize. Ceci rejoint de nombreuses réflexions que les post-structuralistes ont mené sur l'inhumain ou le posthumain, tout comme les théories ont essaimé sur les réseaux autonomes et les objets. La poupée est associée à certaines angoisses archaïques, comme Giorgio Agamben le souligne dans *Warburg and the Nameless Science.* La poupée est une sorte d'interface entre soi et l'objet. Le terme de *Zwischenraum* souligne cet aspect d'intermédiaire : la poupée sert de transition entre le consicent et le primitif, elle contient à la fois les possibilités de régression et de connaissance[971]. Comme le rappelle Robert Cheatham[972], Adorno et Horkheimer ont, dans *Dialectique de la raison*[973], résumé les Lumières comme une enterprise de *fermeture de la maison de poupées*. La poupée, en signifiant l'*intervalle*, laisse place à une vision traumatique de l'adaptation, prise dans sa valeur de mutation incertaine entre deux objets, un texte et un film dont les rapports, fixes ou mouvants, sont également multiples et incertains.

Le générique du film de Has dévoile aussi un montage du mouvement et de l'immobilité, avec une très forte dimension mortifère donnée par la mise en scène : les plans longs et plans-séquences ne permettent pas de voir les objets : ce débordement peut se repenser différemment, sous le nom de la ruine. La poupée du générique active un imaginaire et un réseau figuratif du déchet qui tend déjà vers le film suivant de Wojciech Has, *La Clepsydre.*

---

[971] Giorgio Agamben, «Warburg and the Nameless Science », in *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, trad. Daniel Heller-Roazen, Stanford, Stanford University Press, 1999, pp. 89-103. Les Lumières ont ainsi consisté, selon Agamben, en une tentative de « fermer la maison de poupées » selon Adorno et Horkenheimer.

[972] Robert Cheatham, *The Doll Universe. The Terrifying Joy of Matter,* Éditions Lulu.com, coll. « Fort!/da?», 2010, p. 14.

[973] Theodor Adorno et Max Horkheimer, *Die Dialektik der Aufklärung-philosophische Fragmente,* C Social studies Assoc. Inc., New-York, 1944. Traduction française : *Dialectique de la raison,* Éliane Kaufholz (trad.), Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1974.

Faire défiler le générique ou l'arrêter permet de saisir cette mise en scène de la poupée comme sa fusion avec un décor de ruines : en arrêtant le défilement des images, et donc en bloquant le plan long, on peut alors analyser plus en détails l'image d'une femme dont l'organicité est indécidable, saisie devant une collection de meubles abîmés, un cercueil, un buste de bronze, plusieurs femmes-mannequins. L'une d'elles est assise sur une chaise. Devant elle, on peut apercevoir un cadre de tableau vide. Elżbieta Ostrowska poursuit l'analyse de contenus du générique:

> Next we see a stuffed bird, which, by virtue of its vivid golden-brown colour, looks 'more real' than the coldly lit woman. There is something disconcerting in this juxtaposition: a living being looks dead, whereas a dead thing looks alive. The next three items, an old woman, a doll and a beautiful young woman all static and apparently drained of life, further ambiguate the tenuous boundary between life and death. Finally, the shot alights upon an old man with his back to the camera. After a few seconds, he turns, with almost sinister deliberation, to gaze out of the screen towards the audience. With the end of the opening credits, the shot comes to its conclusion.[974]

Cette analyse détaillée, particulièrement lorsqu'elle arrête l'image sur la femme « encadrée », établit donc un lien entre toute la poétique des mannequins et celle du film de Wojciech Has à venir, celle de la ruine dans *La Clepsydre,* laquelle repose sur une esthétique du déchet : elle est aussi réflexive, en ce qu'elle nous dit encore autre chose, en supplément, sur cette « esthétique du retardement ». En effet, le cadre nous rappelle une sorte de *devenir-tableau* auquel l'arrêt sur images nous renvoie, une qualité qui est finalement toujours présente même de manière fantomatique dans le cinéma, comme le souligne Laura Mulvey : « a segment extracted from the flow of narrative bears witness to the pull toward *tableaux* that has always been there in cinema. »[975]

L'arrêt des images permis par les nouveaux modes de réception des films établit une rupture de la chaîne narrative, mais peut potentiellement ré-établir de nouvelles séries, par exemples d'autres films de Has, d'autres textes de notre corpus. Victor Burgin remarque ainsi qu'une *digitextualité* émerge de ces nouvelles pratiques, alors que des images qu'on détache de leur défilement filmique peuvent venir rejoindre de nouveaux sites[976].

---

[974] Elżbieta Ostrowska, *art.cit.,* p.66.

[975] Laura Mulvey, *Death 24 X a Second, op.cit.,* p.150.

[976] Anna Everett, « Digitextuality and Click Theory », in Anna Everett et John T. Caldwell, *New Media: Theories and Practices of Digitextuality,* Londres et New York, Taylor & Francis, 2003, p. 7.

Le fragment filmique devient figure par cette capacité de s'extraire de son support, tout en lui octroyant un supplément de sens ou en l'enrichissant d'un nouveau savoir. Sa description ressemble ainsi aux définitions flottantes de la notion de figure: « To halt, to return and to repeat these images is to see cinematic meanings coming into being as an ordinary object becomes detached from its surroundings, taking on added cinematic and semiotic value. »[977]

Ayant ainsi « détaché » les mannequins de la séquence centrale du film *Lalka* pour la faire rejoindre le roman de Bolesław Prus, mais aussi certains textes de Bruno Schulz, nous proposons dès lors d'extraire du flux filmique cette image de femme encadrée dans le générique de *Lalka,* afin d'éprouver le passage de ce montage de la « pulsion de mort » ou de *mannequination,* à la pulsion de ruines.

On verra en quoi le montage et la mise en scène du film *La Clepsydre* sont marqués par une logique parfois similaire, mais tout de même différente : le montage devient circulaire, répétitif, formel, en contradiction avec la mise en scène envahissante. Dès lors, la manière dont la *spectature* fait jouer l'arrêt sur images et la répétition se dote de nouvelles problématiques, et notamment en ce qui concerne l'adaptation. Comment, ainsi, les textes de notre corpus s'immiscent dans les fragments du film, perçu cette fois non pas comme une suite de tableaux mais une totalité qui s'écoule, un film où « chaque séquence s'accroche à un détail ou à un personnage de la précédente »[978]?

---

[977] *Idem.*

[978] Etienne Fuzellier, « *La Clepsydre* », *L'Education*, 5 juin 1975.

CHAPITRE 6

RUINES DE TEMPS, LABYRINTHES DE RÉCITS

> Et pendant ce temps, le temps s'écoule, pareil au sable du sablier, aux poussières des ruisselets dans les cheminées rocheuses, et l'homme continue de construire les châteaux de sable de ses illusions « vitales », dans un monde dont l'être est perpétuellement menacé, et qui déjà — qui sait? — a cessé d'être.[979]

Notre présente approche se signale d'abord par un constat au sujet de la critique de *La Clepsydre* : il est difficile de résumer l'intrigue, l'esthétique générale et les idées qui transparaissent du film. Les divers compte-rendus du film —contemporains à la première projection (au festival de Cannes, en 1973) ou ceux qui ont accompagné ses redécouvertes successives (en 1975 et en 1981 lors de ses diffusions en salles, puis en 2010 et en 2012 lors de ses éditions en support DVD) — ont beaucoup recouru à l'usage de métaphores (*labyrinthe, dérive, rêve*…) pour qualifier, à défaut de l'intrigue du film, son mouvement général. C'est surtout l'éclatement du récit — *La Clepsydre* est, rappelons-le, composé comme une suite de séquences à l'enchaînement non chronologique — qui entraine cette difficulté de caractérisation.

Pour la présente étude, il s'avère qu'isoler une séquence ne se fait pas de manière aussi évidente que pour le film *Lalka*: là où notre séquence centrale émergeait du reste du film par son esthétique contemplative, sa suspension dans le temps du récit — marquant une pause dans la quête d'Isabelle par Wokoulski— aucune séquence ne se distingue dans *La Clepsydre* par un mouvement singulièrement différent de celui qui imprimerait toutes les autres. De la toute première image — filmée depuis un train dans un mouvement de caméra à la fois circulaire et longitudinal — au dernier plan qui filme le protagoniste happé par un champ de bougies, le film repose sur une suspension, un récit au déroulement assez opaque et sur le sentiment général, lors du visionnage, d'une esthétique en effet très contemplative. Règne l'impression d'une fluidité extrême, d'un enchaînement continu et ininterrompu d'images qui se fondent les unes dans les autres. Si

---

[979] Marcel Brion, « La prison du temps », in *Les labyrinthes de temps, Rencontres et choix d'un Européen,* Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 1994.

chaque image contient la suivante, si chaque séquence s'imbrique dans l'autre, aucune ne paraît suffisamment autonome pour s'ériger en motif capable d'expliquer tout le film.

Il existe pourtant bel et bien une structure repérable dans *La Clepsydre,* solidaire de l'existence d'un « récit-cadre » : il s'agit de ce sanatorium dans lequel arrive le protagoniste Joseph pour voir son père malade, et qui se trouve plongé dans un univers à la fois dystopique et surnaturel, car le temps y est déréglé. A partir de ce cadre narratif, on constate l'existence d'une circulation secondaire ; celle dans d'autres récits de Bruno Schulz, venus de ses recueils de nouvelles *Le Sanatorium au croque-mort* et *Les Boutiques de cannelle*.

Le choix de faire du « Sanatorium au croque-mort »[980] le récit-cadre n'allait cependant pas de soi. Tout d'abord, l'adaptation ne duplique pas la chronologie des récits de Schulz. Dans le recueil *Le Sanatorium au croque-mort*, la nouvelle qui porte le même titre est située en son milieu, tandis qu'elle est située en ouverture du film. Comme le rappelle Emmanuel Plasseraud[981], le « récit-ouverture », celui qui tient tous les autres récits ensemble dans le recueil de nouvelles *Le Sanatorium au croque-mort,* est plutôt « Le Livre ».

Si Has décide de faire de la nouvelle « Le Sanatorium au croque-mort » le récit-cadre, c'est parce que ce récit contient un élément de la fiction qui lui permet d'activer une certaine manière de circuler dans l'univers schulzien. Il s'agit du temps, celui du sanatorium du docteur Gotard, qui permet de réitérer les évènements. Le thème de la nouvelle est donc transformé par le film de Wojciech Has en dispositif fictionnel.

Il convient d'abord d'en résumer les principaux développements, en établissant le parcours de Joseph dans les nouvelles de Bruno Schulz, à l'aide des éléments diégétiques reconnaissables du film : c'est donc, dès le départ, un dispositif d'adaptation qui se dégage de cette première analyse. Le train qui amène Joseph dans un lieu délabré, puis sa rencontre avec son père endormi et enfin, les explications du docteur Gotard sur le

---

[980] Bruno Schulz, « Sanatorium pod Klepsydrą » in *Sanatorium pod Klepsydrą*, Varsovie, Towarzystwo Wydawnicze « Rój », 1937. Repris dans *Proza*, Cracovie, Wydawnictwo Literackie, 1964, pp.312-341. C'est cette édition que nous donnerons pour les citations en langue originale pour tous les textes de Schulz, données en bas de page.
Traduction française : « Le Sanatorium au croque-mort », in *Le Sanatorium au croque-mort*, trad. Thérèse Douchy, *Le Sanatorium au croque-mort*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2010, pp.163-192. C'est cette édition que nous donnerons pour les citations en français, données dans le corps du texte.

[981] Emmanuel Plasseraud, *Cinéma et imaginaire baroque,* Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 236.

dispositif de temps retardé reprennent parfaitement les éléments narratifs principaux de la nouvelle de Bruno Schulz, « Le Sanatorium au croque-mort », qui donne son titre à son deuxième recueil de nouvelles, publié en 1937. Jusqu'à la dix-huitième minute du film environ, nous sommes bien, en tant que spectateurs, plongés dans ce « récit-cadre ».

C'est la vision du double, et la séquence « dupliquée » de l'arrivée de Joseph au sanatorium, qui opèrent le changement de récits sélectionnés à l'écran. Alors que Joseph se voit lui-même par la fenêtre, il aperçoit aussi un enfant : il s'agit de Rodolphe, son compagnon d'enfance que l'on retrouve dans la nouvelle « Le Printemps » [982]. La figure de double a donc emmené la narration filmique vers un autre récit.

A partir de ce moment, c'est bien le « deuxième Joseph » que le film va s'attacher à suivre, celui qui a finalement réussi à entrer par les portes du sanatorium en découvrant une des « entrées illégales »[983] du sanatorium, c'est-à-dire qui ne semblent exister que dans le temps manipulé. Dès lors, ce *deuxième temps* effectue une promenade dans les souvenirs et les rêveries du Joseph, lesquels proviennent de l'ensemble de l'œuvre littéraire de Bruno Schulz. Créant alors une sorte de lieu kaléidoscopique, le sanatorium se transforme en maison natale, la cour du sanatorium devient celle qui jouxte les immeubles de la ville de Drohobycz et la boutique du père de Joseph.

Après avoir retrouvé sa mère, Joseph arrive dans la cour : sa représentation est un mélange d'éléments venus de différentes nouvelles. D'abord, du « Sanatorium au croque-mort », par la présence de dormeurs au beau milieu de la cour : le sommeil impromptu, partout et à toute heure de la journée étant un des thèmes de la nouvelle de Schulz[984].

---

[982] Bruno Schulz, « Wiosna », in *Sanatorium pod Klepsydrą, Proza, op.cit.,* pp.191-269; « Le Printemps », Thérèse Douchy (trad.), in *Le Sanatorium au croque-mort, op.cit.,* pp. 37-112.

[983] Marek Basiega, *art.cit.,* p.6. Nous traduisons.

[984] « C'est ainsi qu'on vit dans cette ville et que le temps passe. La plus grande partie de la journée est employée à dormir et pas seulement dans un lit. Nul n'est difficile sur ce point. A chaque endroit et à chaque moment on est prêt à s'accorder un petit somme, la tête appuyée sur la table au restaurant, ou en fiacre, ou même debout, dans le vestibule d'une maison quelconque où l'on est entré un moment pour céder à un irrépressible besoin de sommeil. » « Le sanatorium au croque-mort », *op.cit.,* pp.176-177.
« *Tak żyje się w tym mieście i czas upływa. Większą część dnia przesypia się, i to nie tylko w łóżku. Nie, nie jest się zbyt wybrednym na tym punkcie. W każdym miejscu i o każdej porze dnia gotów jest człowiek uciąć sobie tutaj smaczną drzemkę. Z głową opartą o stolik w restauracji, w dorożce, a nawet na stojączkę po drodze, w sieni jakiegoś domu, do której wpada się na chwilę, ażeby ulec na moment nieodpartej potrzebie snu*. » « Sanatorium pod Klepsydrą », *op.cit.,* p.325.

Ceci fait aussi écho aux dormeurs de la nouvelle « Les Boutiques de cannelle »[985]. Mais surtout, la cour sur laquelle débouche la maison natale, l'espace qui s'apparente à la fois à la boutique du père et à une synagogue, ainsi que les appartements d'Adèle, ressemblent beaucoup à la description du voisinage de la maison natale dans la nouvelle « La Visitation » :

> Nous habitions place du Marché, dans une de ces maisons sombres, aux façades vides et aveugles, qu'il est impossible d'identifier.
> C'était la cause d'erreurs continuelles. Car une fois qu'on se trompait de seuil, qu'on prenait par mégarde un autre escalier, on pénétrait dans un labyrinthe de logements inconnus, de vérandas, de courettes inattendues, qui vous aidait à oublier peu à peu votre dessein initial et ce n'est qu'au bout de quelques jours, après d'étranges et tortueuses aventures, que l'on se rappelait avec remords, à l'aube grise, la maison paternelle. […] On ignorait le nombre de pièces, puisqu'on ne sait jamais lesquelles étaient sous-louées aux étrangers. Parfois il nous arrivait d'ouvrir par hasard une de ces chambres oubliées et de la trouver vide ; […] on faisait alors d'étranges découvertes. [986]

Les êtres peuplant la boutique, à moitié commis, à moitié *haredim* en prière, indiquent que nous sommes en présence d'un amalgame de deux scènes, l'une issue de « La morte-saison »[987], l'autre de « La Nuit de la Grande saison », dont la tonalité est plus mystique : on oscille sans cesse entre représentation de négociants agités et allusions bibliques[988].

---

[985] « Sklepy cynamonowe », in *Sklepy cynamonowe,* Varsovie, Towarzystwo Wydawnicze Rój, 1934, repris dans *Proza, op.cit.,* pp. 108-132.
« Les Boutiques de cannelle », trad. Georges Sidre, in *Les Boutiques de cannelle,* Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2011, pp. 90-102.

[986] « *Mieszkaliśmy w rynku, w jednym z tych ciemnych domów o pustych i ślepych fasadach, które tak trudno od siebie odróżnić.*
Daje to powód do ciągłych omyłek. Gdyż wszedłszy raz w niewłaściwą sień na niewłaściwe schody, dostawało się zazwyczaj w prawdziwy labirynt obcych mieszkań, ganków, niespodzianych wyjść na obce podwórza i zapominało się o początkowym celu wyprawy, ażeby po wielu dniach, wracając z manowców dziwnych i splątanych przygód, o jakimś szarym świcie przypomnieć sobie wśród wyrzutów sumienia dom rodzinny. […] Nieraz otwierano przypadkiem któryś z tych izb zapomnianych i znajdowano ją pustą: lokator dawno się wyprowadził, a w nie tkniętych od miesięcy szufladach dokonywano niespodzianych odkryć. » « Nawiedzenie », in *Sklepy cynamonowe*, *op.cit.,* pp. 57-58.
« La Visitation », trad. Georges Lisowski, in *Les boutiques de cannelle, op.cit.,* p. 44-45. Désormais nous noterons la référence de la nouvelle « La Visitation » dans le corps du texte après la citation comme suit : Vis., 44-45.

[987] « Les commis se livraient à mille gambades. […] La boutique entière paraissait s'arracher du sol, jaillir au vent à travers ces étoffes ailées ; les commis, basques déployées, s'envolaient en de brèves ascensions, à la manière des prophètes. » « La morte-saison », in *Le Sanatorium au croque-mort, op.cit.,* p. 147. Désormais nous noterons la référence de la nouvelle « La morte-saison » dans le corps du texte après la citation comme suit : MS., 147.
« *Subiekci koziołkowali na balach sukna, rozbijali na półkach sukienne namioty, zwieszali huśtawki z draperii. […] Zdawało się, że cały sklep zrywa się do lotu, sukna wstawały natchnione, subiekci wzlatywali z rozwianymi połami, jak prorocy, w krótkotrwałych wniebowstąpieniach.* » « Martwy sezon », in *Sanatorium pod Klepsydrą, op.cit.,* pp.298-299.

[988] « Allez, Jacob, vendez ! Allez, Jacob, marchandez ! », criaient-ils tous, et ce cri continuellement répété épousait un rythme de mélopée, se transformait peu à peu en un refrain entonné par toutes les gorges à la fois. […] Ailleurs, […] se tenaient des Juifs en lévites de couleurs avec des grands bonnets de fourrure sur la tête. C'étaient les membres de la Grande Assemblée, hommes majestueux et pleins de componction […] ». « La nuit de la Grande Saison », Georges

Toute la séquence de la cour— depuis l'arrivée de Joseph jusqu'à l'appartement d'Adèle—est une parfaite adaptation du mélange de grandiloquence démiurgique — donnée dans le film par la prière lue en voix *off* et la danse des *haredim—,* et de la bouffonnerie des commis qui jouent avec les tissus ou avec l'échelle. Ce mélange est constant chez Schulz, repérable dans ce seul paragraphe représentatif de « La Nuit de la Grande saison », nouvelle dans laquelle « la canne de Moise » ou « la cosmogonie » côtoient les gesticulations grotesques d'une foule indistincte de négociants :

> L'espace du magasin s'était élargi en un immense panorama de paysage automnal, plein de lacs et de lointains brumeux, et, dans ce décor fabuleux, mon père marchait à grands pas, traversant les plaines et les vallées de ce Canaan fantastique, les mains déployées au-dessus de la tête en un geste de prophète, semblant modeler le paysage à grands coups d'inspiration.
> Et, tout en bas, au pied du mont Sinaï surgi de la colère paternelle, le peuple gesticulait, s'égosillait, louait Baal et marchandait. Les gens plongeant leurs mains jusqu'aux coudes dans les replis mous des lainages, se drapaient d'étoffes bariolées, s'entouraient les épaules de dominos improvisés ou de chapes, sans cesser de jacasser à tort et à travers. (NGS, 137)[989]

Avec la scène dans laquelle Joseph entre dans la chambre d'Adèle, nous nous situons du côté de la nouvelle « Le Livre », par les évocations d'« Anna Csillag », la publicité capillaire qui fascine le héros de Schulz[990]. En glissant sous le lit, Joseph est interpellé par une personne en uniforme, qui évoque le gendarme de la nouvelle « Le Printemps »[991].

Lisowski (trad.), in *Les boutiques de cannelle,* pp. 137-138. Désormais nous noterons la référence de la nouvelle « La nuit de la Grande Saison» dans le corps du texte après la citation comme suit : NGS, 137-138.
« *Jakubie, handlować ! Jakubie, sprzedawać ! – wołali wczyscy, a wołanie to, wciaz powtarzane, rytmizowalo się w chórze przechodziło powoli w melodię refrenu, spiewan ą przez wszystkie gardła. […] Gdzie indziej stały grupy żydow w kolorowych chalatach, w wielkich wodospadami jasnych materii. Były to mężowie Wielkiego Zgromadzenia, dostojni i pełni namaszczenia panowie, gladacy dlugie, pielęgnowane brody i prowadzacy wstrzemieźliwe i dyplomatyczne rozmowy.»* « Noc wielkiego sezonu », in *Sklepy cynamonowe, op.cit.,* pp.152-154.

[989] « *Przestrzen sklepu rozszerzyła się w panoramę jesiennego krajobrazu, pełna jezior i dali, a na tle tej scenerii ojciec wędrował wsrod fald i dolin fantastycznego Kanaanu, wędrował wielkimi krokami, z ekoma rozkrzyzowaymi proroczo w chmurach, i ksztaltował kraj uderzeniami natchnienia.*
A u dołu, u stop tego Synaju, wyrosłego z gniewu ojca, gestykulował lud, zloreczył i czcl Baala, i handlował. Nabierali pełne ręce miękkich fald, drapowali się w kolorowe suknia, owijali się w zaimprowizowane domina i plaszcze i gadali bezladnie a obficie. » « Noc wielkiego sezonu », *op.cit.,* p. 153.

[990] « Le Livre », Thérèse Douchy (trad.), in *Le Sanatorium au croque-mort, op.cit.,* pp. 13-17.
« Ksiega », in *Sanatorium pod Klepsydrą, op.cit.,* pp.165-166.

[991] L'arrestation de Joseph a lieu à la fin de la nouvelle « Le Printemps », *op.cit.,* p. 112. « Wiosna », *op.cit.,* pp.268-269.

La place du marché peuplée de créatures mi-humaines, mi-oiseaux, amalgame à son tour plusieurs récits : « Les oiseaux »[992], et « Le Printemps ». Les deux créatures présentées juste après l'arrivée de Joseph sur la place du marché sont appelées Honduras et Nicaragua, des noms propres qu'on retrouve dans « Le Printemps », et qui correspondent aux noms américains des timbres dont la sonorité nourrit l'imagination de Joseph. La place du marché est néanmoins présente dans de très nombreuses nouvelles, y compris « Le Sanatorium au croque-mort ». En effet, même dans la nouvelle de Schulz, la ville de Drohobycz s'est en quelque sorte dupliquée dans le sanatorium. En faisant de Honduras et de Nicaragua des créatures, le film personnifie des évocations qui n'étaient que de purs signifiants verbaux dans le récit de Schulz[993].

Le discours du père qui suit (« il faut lire entre les lignes… ») reprend l'une des nombreuses conférences du père, dont l'une de la nouvelle « Le Livre », et une autre située dans « Les oiseaux ». La rencontre avec Rodolphe, le petit garçon à lunettes, et la discussion autour de l'album de timbres, est un des éléments centraux du « Printemps »[994]. Le cortège du contrôleur ne semble appartenir à aucun récit de Schulz : mais le personnage du contrôleur lui-même vient du « Sanatorium au croque-mort », et la manière dont Joseph l'interpelle (« Est-ce que cela est vraiment arrivé ? Y a t-il des choses trop grandes, trop splendides pour être arrivées vraiment ? ») est celui de la nouvelle « L'époque de génie ».

La courte séquence située devant un mur, à travers lequel Joseph regarde Bianca, ancre décidément le film dans l'adaptation de la nouvelle « Le Printemps » : par ces deux personnages, mais aussi par la phrase que prononce Joseph: « chaque Mexique contient

---

[992] « Les oiseaux », Georges Sidre (trad.), in *Les Boutiques de cannelle*, pp. 53-58. « Ptaki », in *Sklepy cynamonowe, op.cit.,* pp.66-71.

[993] « Vous traversiez ses pages, tirant la traine tissée de toutes les sphères et de tous les climats : Canada, Honduras, Nicaragua, Abracadabra, Hiporapundjab… Je vous avais compris, Seigneur. Tout cela c'était les subterfuges de votre richesse, les premiers mots qui vous étaient venus. […] Vous auriez aussi bien pu dire : Panifieras et Haléviva […] ». « Le printemps », p. 50.

« *Ty szedłeś przez nią, karta za karta, ciągnąc za sobą ten tren utkany ze wszystkich stref i klimatów. Kanada, Honduras, Nicaragua, Abrakadabra, Hiporabundia... Zrozumiałem cię, o Boże. […] Mogłeś tak samo powiedzieć: Panfribas i Haleliwa […]* » « Wiosna », *op.cit.,* p.203.

[994]« Tout d'un coup, la bouche pleine de bretzels, sortit d'une poche intérieure son album de timbres-poste et l'ouvrit devant moi. […] Ce printemps était prêt, vaste, désert et disponible, sans souffle et sans mémoire — il attendait la révélation. », *Ibid.,* pp. 46-47.

« *Nagle Rudolf mając usta zapchane obwarzankami wyjął z zanadrza markownik i rozwinął go przede mną. […]Ta wiosna trzymała się cała w pogotowiu – bezludna i obszerna, stawiała się cała do dyspozycji bez tchu i bez pamięci – czekała jednym słowem na objawienie*. […] » *Ibid.,* p.199.

un nouveau Mexique »[995]. Cependant, les feuilles roussies autour du mur situent cette séquence dans la saison automnale, faisant ainsi écho aux deux nouvelles « Mon père devint sapeur-pompier » et « L'autre automne »[996].

Après avoir escaladé le mur, Joseph se retrouve dans la jungle coloniale et la maison du père de Bianca ; tout ceci, ainsi que la présence des automates[997], proviennent de la nouvelle « Le Printemps »

La scène du lit de Bianca mélange plusieurs récits : « Le Printemps », « Le Sanatorium au croque-mort » puisque réapparaît le contrôleur, et « L'époque de génie ». Deux procédés typiques d'adaptation sont donc encore une fois mis en œuvre : un discours d'un personnage textuel est repris au mot près, mais il est attribué à un tout autre personnage filmique (ici, le contrôleur reprend les mots de Joseph dans « L'époque de génie »). Il y a aussi personnification, le contrôleur incarnant la métaphore schulzienne du « ticket » pour le temps[998].

Quand Joseph retrouve son père dans la maison natale, c'est à la fois « Les oiseaux » et « La nuit de la Grande saison » qui sont adaptés par le film : le père converse dans son grenier rempli d'oiseaux. La boutique du père avec les *haredim* nous replonge dans le ballet chaotique de commis décrit dans « La morte-saison » et « La nuit de la

---

[995] « Le principal est de ne pas oublier […] qu'aucun Mexique n'est le dernier qu'il n'est qu'un point de passage que le monde continue au-delà, et qu'après chaque Mexique s'ouvre un autre Mexique, encore plus éblouissant. » *Ibid,* p.69.
« *Główna rzecz, ażeby nie zapomnieć (...) że żaden Meksyk nie jest ostateczny, że jest on punktem przejścia, który świat przekracza, że za każdym Meksykiem otwiera się nowy Meksyk, jeszcze jaskrawszy – nadkolory i nadaromaty*. » *Ibid,* p.233.

[996] On l'aura remarqué, si les nouvelles de Schulz ne sont pas toujours éditées selon une logique cohérente — par exemple, *Les boutiques de cannelle* sont un recueil composé par l'éditeur, publiant ensemble toutes les nouvelles de Schulz parues jusque-là dans diverses publications— en revanche les cycles des saisons influent fortement sur l'organisation du *Sanatorium au croque-mort*. « Le Livre » et « L'époque de génie » constituent une sorte d'introduction aux souvenirs d'enfance. Puis viennent les nouvelles « Le Printemps » et « La Nuit de juillet » (été). L'automne est ensuite amené par « Mon père devient sapeur-pompier » et « L'autre automne », puis l'hiver avec « La morte-saison » et « Le Sanatorium au croque-mort ». Les deux derniers récits, « Dodo » et « Jojo », font exception, échappant à la thématique saisonnière. Le film *La Clepsydre,* on le verra, brouille cette linéarité de la succession habituelle des cycles saisonniers.

[997] Dans la nouvelle de Schulz, cependant, les automates ne sont pas dans la maison de Bianca mais arrivent dans la ville avec un théâtre ambulant.

[998] « Ce temps serait-il trop exigu pour contenir tout ce qui se passe ? Peut-il arriver que toutes les places du temps soient prises ? […] Pour l'amour du ciel, est-ce possible qu'il n'y ait pas ici de vente de billets pour le temps ? … Monsieur le contrôleur ! » « L'époque de génie », trad. Thérèse Douchy, in *Le Sanatorium au croque-mort, op.cit.,* p. 25.
« *Czyżby czas był za ciasny dla wszystkich zdarzeń? Czy może się zdarzyć, aby już wszystkie miejsca w czasie były wyprzedane? [...] Na miłość boską, czyżby nie istniał tu pewnego rodzaju ażiotaż biletów na czas?... Panie konduktorze!* » « Genialna epoka », *in Sanatorium pod Klepsydrą, op.cit*., p.177.

Grande Saison », et les bulles de savon font écho à la nouvelle « Le Livre ». Nous passons aussi par « La Visitation », par la mention de la tête d'Holopherne conservée par Adèle dans le bortsch, et de nouveau « La nuit de la Grande Saison », par la présence des Rois Mages. La scène du diner de sabbat n'appartient à aucun récit, mais le plat de poisson que Joseph regarde se trouve dans « Les mannequins ».

Avec le retour dans la jungle, la vision des automates, l'armée de Nègres et l'arrestation de Joseph, nous sommes de nouveau dans « Le Printemps ».

Le retour dans la maison familiale nous ramène à un mélange entre « Les Oiseaux », « La Bourrasque »[999] et « Les Cafards »[1000], par la tombée du père en décrépitude. Enfin, Joseph revient dans le temps du sanatorium et donc dans le récit-cadre, même si les mannequins dans la rue qui longe le sanatorium évoquent le cycle des Mannequins dans *Les Boutiques de cannelle*, ainsi que toute la camelote de la nouvelle « La rue des crocodiles »[1001]. Le final— l'ultime vision du père, la réapparition du docteur Gotard, la transformation de Joseph en contrôleur — appartiennent à la nouvelle « Le Sanatorium au croque-mort ».

Mais même l'étude précise du travail d'adaptation des récits de Bruno Schulz ne masque pas la complexité du dispositif fictionnel de *La Clepsydre.* L'enchaînement des séquences et la dissémination de différents motifs schulziens dans des scènes hétérogènes ne relèvent pas seulement d'une réitération d'espace-temps, ou d'un mélange de fragments littéraires. La déambulation de Joseph emprunte des chemins assez opaques à identifier, par les très nombreuses répétitions des mêmes espace-temps, et par la nature souvent illogique des passages entre ces espace-temps. Le constat de la dynamique d'« émulsion »[1002] de différents récits de Schulz ordonnés selon une logique temporelle originale s'accompagne d'une interrogation sur la manière dont les récits sont disposés dans le film. D'autre part, les logiques de réagencement de ces récits que l'on a évoqués

---

[999] « La Bourrasque », Georges Lisowski (trad.), in *Les boutiques de cannelle, op.cit.,* p.120-127. « Wichura » , in *Sklepy cynamonowe, op.cit.,* pp. 138-144.

[1000] « Les cafards », Thérèse Douchy (trad.), in *Les boutiques de cannelle, op.cit.,* pp.115-119. « Karakony », in *Sklepy cynamonowe, op.cit.,* pp. 133-137.

[1001] « La rue des crocodiles », Georges Sidre (trad.), in *Les boutiques de cannelle, op.cit.,* p.103-114. « Ulica Krokodyli », in *Sklepy cynamonowe, op.cit.,* pp. 121-132.

[1002] Anne Guérin-Castell, *La place de Manuscrit trouvé à Saragosse dans l'œuvre cinématographique de Wojciech Jerzy Has, op.cit.,* p.436.

sont loin d'être exhaustives, et persiste l'impression qu'en réalité chaque mouvement de Joseph, chaque objet ou dialogue « adapte » bien d'autres récit en même temps. Le sanatorium apparaît donc comme un espace non seulement dystopique, mais aussi « hétérotopique » : il est séparé de tous les espaces ; et il est en lien avec tous les autres[1003].

La critique de *La Clepsydre* projette dans le film plusieurs figures très évocatrices, parfois contradictoires car appartenant à des imaginaires distincts. Ce chapitre s'attache à en relever quelques-unes et à en déconstruire les réseaux de signification, afin d'en éprouver la validité heuristique sur le film et son type de montage, sur les figures et tropes fantastiques de l'adaptation, et enfin sur le type de réflexivité à dégager sur la position du spectateur.

Nous avons identifié trois réseaux. Ils possèdent des résonances en termes fantastiques, en termes d'esthétique, proposent une certaine vision du montage ou de la mise en scène comme dispositif d'adaptation, et révèlent également certaines modalités de la représentation de l'Histoire.

Le premier type de discours s'apparente à l'idée générale de *dérive*, de parcours sans but, souvent emprunt d'une connotation aquatique par l'image persistance de la barque. À ces figures se rattachent la sensation de flux et le sentiment d'une durée inéluctable que la clepsydre du titre symbolise. L'enchaînement, le défilement, la continuité sont les tropes de ce discours. Le travelling et la figure éponyme de la clepsydre en sont les emblèmes. Ils incarnent la fluidité de l'adaptation, le mouvement de totalité révélée par le fragment— qui est une des principales « doctrines » de l'écriture de Bruno Schulz.

Le deuxième réseau relève au contraire de l'idée de *manipulation*, par la présence de ce temps déréglé : il s'agit des figures de torsion, de boucle, de ruban de Möbius, de métaphores de tissus – le « temps qui a déjà servi » est, dans la langue du texte, plutôt apparenté à un temps « de seconde main » (« *czas z drugiej ręki* »[1004]), et de nœuds à démêler. Les processus sont ceux de l'enchevêtrement, de l'entremêlement, du télescopage. Ce type de discours tend particulièrement vers un fantastique qui privilégie

---

[1003] Michel Foucault, *Les Hétérotopies - Le Corps Utopique,* Paris, Éditions Lignes, 2009.

[1004] Bruno Schulz, « Sanatorium pod *klepsydrą*, », in *Sanatorium pod klepsydrą*, *op. cit.,* p.332.

le complot et la paranoïa, mais aussi vers une vision devenue anhistorique de l'être et la fin des discours du progrès. Avec ses ruines qui ne renvoient plus qu'à une confusion de différents types de temporalité — par exemple, une temporalité cabalistique — *La Clepsydre* se perçoit comme la manifestation d'un *présentisme*[1005] particulièrement présent dans le fantastique et dans ce « régime d'historicité » qui, comme on l'a vu précédemment, témoigne d'une modernité hantée. Le sanatorium devient un véritable appareil de rétroaction et de réactivations, possédant des liens puissants avec l'imaginaire digital par son dispositif à intervalles : le sanatorium, comme le numérique, est devenu un endroit dans lequel le temps ne se mesure plus, il se calcule. Dès lors, il possède des interstices dans lesquels toutes les histoires, tous les récits peuvent venir se démultiplier. Là où l'œuvre de Schulz était un *palimpseste langagier-visuel*[1006], cherchant toujours des correspondances entre langue et picturalité, le film de Has devient une sorte d'univers extrêmement intégratif, qui peut même absorber l'œuvre graphique de Bruno Schulz. La temporalité du sanatorium est aussi une temporalité de l'après : le film se situe dans un univers post-apocalyptique, non pas vide mais plein des fantômes des villes juives d'Europe de l'est. L'« esthétique du retardement », se fait ici plus littérale, avec le dispositif de « retardement des événements » du sanatorium. Le film de Wojciech Has met en scène un univers de ruines en intégrant certains tropes de l'holocauste, mais en même temps ces tropes sont la plupart du temps déjà présents chez Schulz.

Enfin, le dernier réseau est celui de l'« assemblage », particulièrement celui d'objets et de figures hétérogènes, antithétiques. Les ruines célébrées dans toute leur paradoxale outrance portent une interrogation sur la manière dont l'excès et la monstruosité viennent en réalité signifier la disparition. Ceci s'inscrit dans une interrogation plus large sur la dimension grotesque de *La Clepsydre,* qui s'incarne dans les corps difformes et ambivalents — les créatures mi-hommes, mi-oiseaux, les automates et la figure de l'œil arrachée — et une mise en scène macabre du festin. Omniprésente dans la filmographie de Wojciech Has, la figure de la table est l'une de ces incarnations. Or, la table est présente dans l'œuvre graphique de Schulz — surtout dans son cycle « Les Juifs » — ce qui nous emmènera à nous interroger sur la place de ses

---

[1005] François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps, op.cit.*

[1006] Iwona Grodź, Zaszyfrowane *w obrazie, op.cit.,* p.331.

dessins dans l'adaptation de Has. Figure de la picturalité judéo-chrétienne, de la table du Sabbat à La Cène, la table rectangulaire devient une figure, dans la modernité, d'assemblage— de la table de Lautréamont à la table de l'historien analysé par Georges Didi-Huberman[1007], et même jusqu'à la table de montage filmique.

I. Errance, dérive

L'idée d'errance s'incarne dans un champ sémantique très présent, et en même temps polysémique, dans la critique française de *La Clepsydre.* Celle-ci s'exprime selon plusieurs modalités. L'errance apparaît comme indissociable du temps. Celui-ci est donné par la métaphore de la clepsydre, donc par un temps aquatique qui s'écoule irrémédiablement :

> Une clepsydre était, autrefois, une horloge à eau avec laquelle on mesurait le temps. Et, dans le film de Has, le temps tient le rôle principal. Un temps non mesurable, « un temps psychique » de souvenirs et de fantasmes angoissés.[1008]

Cette dimension irrémédiable est également donnée par la critique de *Politique Hebdo,* « Sur le temps », recouvrant l'idée de *flux* que nous avons précédemment évoquée : « La recherche du temps perdu, la prospection en panique d'une durée qui s'écoule irrémédiablement vers son terme. »[1009]

L'errance est également synonyme d'un temps spatialisé, car la symbiose entre le temps long qui s'écoule et le psychisme du personnage s'exprime par son parcours physique dans le sanatorium : « chaque pièce l'entraine dans les méandres de son inconscient »[1010].

Enfin, l'errance est temporelle parce qu'elle signifie la perte et la disparition, *La Clepsydre* étant selon François Maurin un « film sur la fuite du temps, sur le vide laissé

[1007] Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, et *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire, 3*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2011.

[1008] Jacques Siclier, « *La Clepsydre* de Wojczek (sic) Has », *Le Monde*, édition du 28.05. 1975.

[1009] « Sur le temps », critique de *La Clepsydre*, *Politique Hebdo*, édition du 18.06.1975.

[1010] Emile Rabaté, « Le cinéaste Wojciech Has casse le baroque », *Libération,* Edition numérique, article posté le 03. 08. 2012, en ligne: http://next.liberation.fr/culture/2012/08/03/le-cineaste-wojciech-has-casse-le-baroque_837605

par la disparition des êtres chers, sur les phantasmes de tout un univers sur l'incommunicabilité […] »[1011].

L'errance se traduit aussi par un sentiment de confusion, d'un manque de prise du personnage sur les choses au niveau du récit, du personnage, mais aussi du spectateur : « souvenirs, réels ou imaginaires, on ne suit pas trop » pour Michel Nurisdany[1012]. Une même indistinction a cours, entre passé et présent, rêve et éveil, pour Robert Chazal[1013]:

> Tout se confond en un tourbillon dans lequel il faut se laisser emporter: vie et mort; hier, aujourd'hui, demain; rêve et réalité.[1014]

Explicitement, c'est donc le spectateur qui dérive, tout comme Joseph:

> Il ne reste pas d'autre issue au spectateur que de dériver dans la méandres et les digressions du récit, de se laisser porter par le flux de durée qui s'écoule, à l'image du temps, de cet étrange instrument de mesure.[1015]

Notre enquête sur la notion d'errance autour de *La Clepsydre* se fait selon trois modalités : la première sous l'angle de cette durée qui s'écoule de manière ininterrompue, posant la question des différentes temporalités en jeu. Nous présentons d'abord cette dimension sous l'angle de la construction du récit et du personnage. Cette « errance » du personnage, son absence de quête ou le manque de linéarité du récit n'empêchent pas du tout, au contraire, de lire immédiatement *La Clepsydre* comme un véritable récit d'initiation, proche de traditions narratives anciennes comme le roman d'aventures ou merveilleux. Les archétypes du train, du passeur, de la barque et de l'enfant-guide orientent alors notre analyse vers un réseau de figures épiques, même si celles-ci sont désormais marquées par le chaos.

La deuxième modalité de l'errance est celle du montage. Il s'agira ici de qualifier plus précisément comment le montage et la mise en scène créent de l'errance et de la dérive. C'est sur la dimension de passage que nous nous arrêterons, ainsi que sur la dimension de transformabilité des choses et des objets dans les décors du film.

Enfin, en nous appuyant en particulier sur la représentation des ruines dans *La Clepsydre,* on verra comment la dérive et l'errance peuvent recréer l'idée d'un temps

---

[1011] François Maurin, « Pour conclure, '*La Clepsydre', 'L'Autre image'* », compte-rendu du Festival de Cannes 1973, *L'Humanité,* édition du 25.05. 1973.
[1012] Michel Nurisdany, *Le Figaro,* édition du 10.08.1981.

[1013] Robert Chazal, « *La Clepsydre,* Voyage dans le temps », *France Soir,* édition du 3.06.1975.
[1014] *Idem.*

[1015] « Sur le temps » , *art.cit.*

schulzien, illustrative de sa poétique de la totalité contenue dans le fragment. On verra ainsi en quoi le montage de la dérive correspond à une modalité particulière d'adaptation ; une circulation très libre sur le mode de la recherche d'une vérité du texte par bifurcations, égarements et hasards.

I. 1. Temps de l'errance et de la ruine

Pour Emmanuel Plasseraud, si Wojciech Has choisit de faire de la nouvelle « Le Sanatorium au croque-mort » de Bruno Schulz le récit-cadre de son film, c'est parce qu'il s'agit de la nouvelle qui explore le plus fortement le temps[1016]. Le film est, pour Iwona Grodź, « une capsule de temps »[1017]. Dans le film, se met en place une double temporalité, celle du sanatorium, et celle des abords du sanatorium : le premier espace-temps est chronologique, l'autre virtuel, « composé de rêves et de souvenirs »[1018].

Le temps a donc deux faces et deux fonctionnements : Richard Bégin emploie, pour qualifier les deux versants de ce temps, les termes de « temps historique » et de « temps anhistorique »[1019]. C'est la séquence de dédoublement, que nous avions analysée dans notre présentation générale de Wojciech Has, qui signale l'existence d'un double temps : « Le début du film montre le passage du temps chronologique à une temporalité virtuelle et labyrinthique, en une séquence qui mêle la figure du passage à celle du dédoublement. »[1020]

Le sanatorium devient donc le lieu de ces formes complexes, dont les boucles et les torsions seront abordés par la suite, mais qui, rappelons-le, tiennent au dispositif de retardement du temps que le docteur Gotard a imaginé. Mais avant la séquence de dédoublement, c'est dès le début du film que le mouvement général de dérive, alors que le générique débute dans un train macabre.

[1016] Emmanuel Plasseraud*, Cinéma et imaginaire baroque, op.cit.,* p.235.

[1017] Iwona Grodź, *Zaszyfrowane w obrazie, op.cit.,* p. 405.
[1018] *Ibid,* p.237.

[1019] Richard Bégin, « […] d'un temps qui a déjà servi ». L'imaginaire des ruines de Bruno Schulz à Wojciech Has » Protée, vol. 35, n° 2, 2007, p.28.

[1020] Emmanuel Plasseraud, *Cinéma et imaginaire baroque, op.cit.,* p.237.

I. 1. 1. Le passeur

Les regards vides des passagers à l'allure décharnée indiquent immédiatement qu'il s'agit d'un train ne possédant nulle autre destination que la mort ou l'errance éternelle. Le premier plan, d'ailleurs, ne peut qu'établir la nature fantastique de ce train, parce qu'elle montre que le paysage ne défile pas d'une manière linéaire : tout de suite, il s'agit d'un train d'exception, établi par un premier plan vertigineux.

Le tout premier plan montre un oiseau dont la silhouette se détache d'un ciel bleu (Figure 24), qui vole dans les airs au ralenti, presque de manière statique : on reprend les tropes de l'immobilité tels que vus à propos de *Lalka*. Puis la caméra se met enfin à bouger lentement, puis tourne sur elle-même, dévoilant alors des branches d'arbres en neige. Sans aucun raccord, la caméra recule en changeant son axe — qui semble être celui d'une contre-plongée, puisque l'on ne voyait pas le tronc de l'arbre — et en reculant, nous traversons les bords d'une fenêtre de train. Le carré de ciel bleu est dès lors encadré par une fenêtre de train, puisque l'on voit des passagers assis de part et d'autre. Mais la caméra recule encore, dévoilant d'autres passagers dans ce qui apparaît comme un compartiment de train (Figure 25). Les passagers sont immobiles, d'une pâleur cadavérique, les yeux perdus dans le vide et vêtus de haillons. La fenêtre du train que l'on voit toujours semble toujours tourner sur elle-même. L'ambiguïté qui régnait sur les femmes immobiles dans notre séquence centrale de *Lalka* est ici presque la même : mais ici, le doute ne porte pas sur l'organicité de ces êtres, mais plutôt sur leur statut de mort ou de vivant.

Tout de suite, on sait qu'il s'agit d'un train surnaturel : le mouvement circulaire de la caméra est incompatible avec la longitudinalité du chemin de fer sur des rails. La circularité réconciliée avec les voies parallèles est une figure aussi bien fantastique du train qui ne s'arrête jamais[1021], si celui-ci tourne autour de la terre, ou marquant un renversement fantasmatique de l'essence du train, qui est celle de transformer les

[1021] Comme dans la série de bandes dessinées *Le Transperceneige*, de Jacques Lob, Jean-Marc Rochette et Benjamin Legrand.

mouvements circulaires en mouvements longitudinaux, et « d'un mouvement sur place en déplacement »[1022].

Ce plan nous place aussi d'emblée dans la « doctrine » schulzienne du temps parallèle :

> Le lecteur a-t-il jamais entendu parler des voies parallèles du temps ? Oui, il existe de telles voies marginales, un peu illégales il est vrai, mais quand on transporte une contrebande du genre de celle que nous transportons, un fait supplémentaire inclassable, on n'a pas à faire la fine bouche.[1023]

Le passage par ces voies parallèles du temps, par la métaphore du train dont on déplace sensiblement les wagons —un train qui fait la jonction entre « L'époque de génie » avec « Le Sanatorium au croque-mort » — instaure l'indétermination entre ces deux types de temps dont la frontière qui les sépare n'est pas toujours sensible :

> Essayons donc de dégager à un certain point de l'histoire une voie sans issue, un cul-de-sac, afin d'y pousser cette histoire illicite. Surtout, ne craignez rien. L'opération sera imperceptible, le lecteur n'éprouvera aucun choc. Peut-être que même qu'au moment où nous en parlons la manœuvre est déjà accomplie et que nous avançons sur la voie parallèle ? (EG, 26)[1024]

La figure du contrôleur[1025] du train aveugle augmente cette lecture d'un train à la dérive par son rattachement au mythe. Marek Basiega relie d'emblée le contrôleur du film de Has à un imaginaire de l'initiation, de la traversée et de la descente aux enfers virgilienne :

> A l'espace particulier du film *La Clepsydre* ne mène qu'un seul chemin, celui du *train-barque* de Charon. Joseph ne connaissant pas les sentiers qui mènent au Sanatorium, il demande son chemin au conducteur-passeur. Le conducteur lui répond alors : « Toi seul trouveras le chemin, sans l'aide de personne. » Il s'agit donc d'un chemin indiqué uniquement pour Joseph, un chemin qui n'existe que pour lui et par lui. C'est un chemin qui mène aux profondeurs de l'espace individuel, comme dans les mystères du propre psychisme de Joseph.[1026]

[1022] Jacques Aumont, *L'Oeil interminable, Cinéma et peinture*, Paris, Séguier, 1989, p. 44. Voir, au sujet de l'analogie entre le spectateur de cinéma et le voyageur du train, Jean-Louis Leutrat, « Les chemins de fer », in *Le cinéma en perspective : une histoire,* Paris, Nathan, 1992.

[1023] « *Czy czytelnik słyszał coś o równoległych pasmach czasu w czasie dwutorowym? Tak, istnieją takie boczne odnogi czasu, trochę nielegalne co prawda i problematyczne, ale gdy się wiezie taką kontrabandę jak my, takie nadliczbowe zdarzenie nie do zaszeregowania – nie można być zanadto wybrednym.* » « Genialna epoka », in *Sanatorium pod klepsydrą„ op.cit.,* p.177. « L'époque de génie » p. 25. Désormais nous noterons la nouvelle « L'époque de génie » dans le corps du texte comme suit : (EG, 25).

[1024] « *Spróbujmy tedy odgałęzić w którymś punkcie historii taką boczną odnogę, ślepy tor, ażeby zapchnąć nań te nielegalne dzieje. Tylko bez obawy. Stanie się to niepostrzeżenie, czytelnik nie dozna żadnego wstrząsu. Kto wie – może, gdy o tym mówimy, już nieczysta manipulacja jest poza nami i jedziemy już ślepym torem.* » *Idem.*

[1025] En polonais le « contrôleur » des billets se dit *konduktor*, ce qui augmente cette valeur de passeur.

[1026] Marek Basiega, *art.cit.,* Nous traduisons.

A la fin du film, Joseph endosse le rôle du contrôleur, ce passeur à la fois Charon et Scheol, la version juive d'Hadès[1027]. Joseph n'a donc accompli aucune sortie ni connu de révélation, mais le sanatorium n'en demeure pas moins mythique, en référence à Oedipe (qui se crève les yeux) puisque Joseph est devenu aveugle et son errance se fait désormais plus littérale, puisqu'il est en effet condamné à rester éternellement dans ce train : « Depuis lors je roule, j'ai élu domicile en quelque sorte sur la voie ferrée, où l'on me tolère et où j'erre de wagon en wagon. » (SCM, 192)[1028]— signant donc bien l'achèvement typique du mythe du vagabond éternel.

I. 1. 2. Temps hassidique, figure du « Juif errant »

L'errance est d'ordinaire envisagée en termes spatiaux, et ce dès les origines du roman. Dans l'épopée arthurienne, le héros se met en quête d'aventures, quittant le nid familial pour y éprouver « l'exercice d'une fonction de mobilité »[1029]. L'errance du héros chevaleresque, puis dans sa reprise ludique chez Cervantès et dans le roman picaresque, est surtout marquée par le hasard.

Au cinéma, l'errance est synonyme de libération et de jeunesse, qu'elle s'incarne dans le *road movie* américain, ou dans les films de Jean-Luc Godard comme *A bout de souffle* ou *Pierrot le fou* : c'est l'espace qui domine, l'errance est non dénuée de quête— même si l'objet est obscur ou que, pour le dire autrement, la quête se construit au fur et à mesure de l'errance, parce que « le véritable objet du désir […] n'est pas celui qui était posé au départ, quête toujours relancée »[1030]. On pourrait d'ailleurs remplacer le terme d'errance par celui de *nomadisme*. En effet, le *road movie* ou l'épopée arthurienne s'inscrivent dans un espace infini, par la découverte (même potentielle) de lieux toujours nouveaux, tandis que l'errance peut se faire dans le même espace, devenu clos et lieu d'enfermement.

[1027] Marcin Maron, *Dramat czasu i wyobrazni*, *Filmy Wojciecha J. Hasa [Le drame du temps et de l'imagination. Les films de W.J. Has],* Varsovie, Universitas, 2010 p.374.

[1028] « *Od tego czasu jadę, jadę wciąż, zadomowiłem się niejako na kolei i tolerują mnie tam, wałęsającego się z wagonu do wagonu.* » « Sanatorium pod *klepsydrą*,», *op.cit.,* p.341.

[1029] Paul Zumthor, *La Mesure du monde*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 206.

[1030] Christèle Devoivre, « Errance dans le récit poétique, errance du récit poétique », in Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau (dir.) *Errances,* Cahier Figura, 2005, p.40.

Tel est le cas pour les rares exemples qui font de l'errance un principe temporel, comme *La Clepsydre* : certes, le sanatorium débouche sur les lieux de l'errance, mais tous, finalement, appartiennent au microcosme de Drohobycz. L'hypothèse de Marcin Maron dans sa monographie sur Has est que l'errance temporelle qui règne dans *La Clepsydre* vient de sa représentation de l'hassidisme. La tradition juive a en effet une relation particulière de l'errance au temps, par la figure du « Juif errant », analysée par Albert Memmi en ce qu'elle est un symbole pour tous les juifs dispersés[1031].

Si le Juif errant n'est pas présent dans *La Clepsydre,* mais dans *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Potocki — il arpente les siècles et la surface du globe[1032] — le contexte du hassidisme donne à l'errance de Joseph son caractère mystique, tout en s'incarnant dans des éléments concrets du temps dans le film. Rappelons que le hassidisme est né au XVIIème siècle, en réaction à l'austérité orthodoxe, par une promotion du chant et de la danse, de la joie et sous une certaine influence de la Kabbale. Le hassidisme repose sur une conception personnelle de l'ascension : chaque Juif a la responsabilité de s'élever vers Dieu, comme l'explique Marcin Maron se référant à Marc-Alain Ouaknin[1033]. L'errance personnelle vient aussi de la lecture biblique de l'exil, qui instaure un « ici » et un « là-bas », mais qui a aussi vocation à se répéter dans la vie cosmologique, métaphysique et psychologique de chaque Juif. En effet, l'errance est liée à l'origine : or, pour le peuple juif, l'origine a partie liée avec l'exil. Il s'agit donc de « rejouer et de se réapproprier sans cesse l'expérience de l'exil, du désert »[1034].

Maxime Decout analyse de la même manière certaines expériences d'écriture chez les écrivains juifs contemporains, surtout ceux qui se pensent « hors du judaïsme » — Albert Cohen, Romain Gary, Georges Perec, par un questionnement sans cesse relancé

[1031] « Les Juifs étant dispersés, nomadisés, leurs références sont en très grande partie, culturelles et non géographiques. Le « Juif errant », pour reprendre une image traditionnelle, n'a pas seulement un baluchon sur le dos, il a une Bible sous l'aisselle : c'est l'essentiel de sa culture ; c'est aussi une des composantes de sa personnalité. » Albert Memmi, *La Terre intérieure, Entretiens avec Victor Malka,* Paris, Gallimard, 1976, p. 181.

[1032] Le Juif errant n'apparaît que dans la version de 1804, ayant été supprimé par Potocki dans son remaniement suivant. Il intervient dans les troisième et quatrième décamérons, racontant ses histoires en Grèce antique et en Egypte ancienne. Jean Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, version de 1804, édition établie et présentée par François Rosset et Dominique Triaire, Paris, GF Flammarion, 2008.

[1033] Marc-Alain Ouaknin, *Mystères de la Kabbale,* Paris, Assouline, 2007, mentionné par Marcin Maron, *Dramat czasu i wyobrazni, op.cit.*, pp.377-390.

[1034] Voire Armand Abécassis, *La Pensée juive*, vol. 1 : « Du désert au désir », Paris, le Livre de Poche, coll. « Essais », 1996, p. 100.

sur la béance, la lacune, l'identité trouée ou déplacée[1035]. C'est aussi toute une « nomadologie », au sens de Deleuze et Guattari[1036], qui se met ainsi en place dans la littérature moderne, avec les vertus propres que l'on attribue à une pensée en exil. L'espace est devenu *hétérotopique*, au sens de Michel Foucault[1037], parce que le trajet nomade fait que tous les espaces ne valent que par leur état intermédiaire, en lien avec tous les autres espaces, tout « n'existe que comme relais »[1038]. Cependant, si l'espace du sanatorium dans *La Clepsydre,* correspond bien à cette sorte d'espace « ouvert, indéfini, non communiquant »[1039], on ne peut tout à fait faire de Joseph un nomade au sens où l'entendent Deleuze et Guattari. La maison natale, la maison de Bianca, la cour et la boutique sont dans un tel débordement d'objets que l'on ne peut envisager la seule loi du nomadisme comme un simple mode de distribution. A bien des égards, le sanatorium est un *nommos* perpétuel, puisque la loi du temps manipulé s'incarne à chaque instant.

La tradition hassidique, là encore, ancre l'errance dans une temporalité composite, notamment par son ouverture vers le futur. Comme le rappelle Maxime Decout, la judéité se construit entre « deux incertitudes et semble renvoyer à la précarité fondatrice qui se met en exergue dans l'errance », parce que le Juif se conçoit « comme un individu pris entre deux temporalités sans assises, celle de la Terre natale, et celle de la Terre promise »[1040].

Cette binarité entre un passé éternel et un avenir toujours à l'horizon est d'importance pour le film *La Clepsydre,* qui oscille entre mort perpétuelle— parce que le hassidisme représenté est un hassidisme désormais disparu— et en même temps, le film

---

[1035] Maxime Decout, « Les écrivains d'origine juive : des poétiques nomades pour une origine réappropriée » , in Corinne Alexandre-Garner et Isabelle Keller-Pivat (dir.) *Migrations, exils, errances et écritures,* Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012, pp. 287-299.

[1036] Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Traité de nomadologie: la machine de guerre » , in *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie,* Paris, Éditions de Minuit, 1980, pp.434-527.

[1037] Michel Foucault, *Les Hétérotopies - Le Corps Utopique,* Paris, Éditions Lignes, 2009. Dans ce texte de Foucault, le quatrième aspect de l'hétérotopie vaut pour le sanatorium du film de Has pour son aspect temporel. L'hétérotopie est bien souvent une « hétérochronie », selon le même principe de rupture et de contiguïté avec les autres temps. Il peut s'agir du cimetière, mais aussi des musées et bibliothèques : « le temps s'y amoncèle et se juche sur lui-même. » On verra avec Bruno Schulz que l'hétérotopie d'accumulation, du temps comme archive général traverse son œuvre littéraire, en particulier la nouvelle « L'autre automne ».

[1038] Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Traité de nomadaologie: la machine de guerre », *op.cit.,* p. 472.
[1039] *Idem.*

[1040] Maxime Decout, « Les écrivains d'origine juive : des poétiques nomades pour une origine réappropriée », *op.cit.,* pp. 287-299.

repose tout de même sur une recherche, même si celle-ci reste inaboutie ; celle du père. Joseph ne cesse de le chercher et de le perdre, soit qu'il soit absent, devenu fou ou tombé en décrépitude.

Si le film ne semble mener que vers les limbes — ou bien l'enfer de *La Divine Comédie* où chaque supplice se répète à l'infini— la dimension de quête n'est pas pour autant absente. Les deux sont toujours liés, car « toute quête suppose une part d'errance et toute errance est elle-même métaphore de la quête »[1041]. L'errance de Joseph, à bien des égards, se fait au gré de cette recherche du père, même si celle-ci n'est pas l'unique objet de ce parcours.

I. 1. 3. Temps de la ruine

Enfin, l'errance est temporelle en ce qu'elle fait sentir le sentiment de passage continu, la dimension irrémédiable du temps qui s'écoule. Cette dimension s'incarne dans la figure des ruines, centrale dans le film de Wojciech Has.

Chez Schulz, le sanatorium est certes menacé d'érosion, percé par la pluie et le froid de part en part, mais le film pousse encore plus loin la référence à un paysage en ruines. Dans la nouvelle « Le Sanatorium au croque-mort », c'est par la trace, la dissolution des êtres et le silence que la ruine apparaît, selon une « esthétique de l'évidement »[1042]. Le sanatorium schulzien témoigne d'une conception du temps qui serait celle d'une sortie de l'Histoire, d'une sécularisation du temps car échappant à la fois à la chronologie du progrès et à « l'eschatologie de la fin »[1043].

Mais le caractère de ruine repose sur une écriture personnifiée de ce temps manipulé, itératif, dont Joseph finit par blâmer le caractère décrépi :

> C'est un temps abime, usé par autrui. Elimé, diaphane percé de trous comme un tamis. Rien d'étonnant à cela. Il s'agit en quelque sorte d'un temps dégorgé — qu'on me comprenne bien — d'un temps qui a déjà servi. (SCM, 183)[1044]

[1041] Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau, « Présentation », in Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau (dir.), *Errances*, Cahier Figura, 2005, septembre 2016, p.9, en ligne : http://oic.uqam.ca/fr/publications/errances

[1042] Richard Bégin, « […] d'un temps qui a déjà servi », *art.cit.,* p. 30.
[1043] *Ibid,* p.9.

[1044] « *Jest to do cna zużyty, znoszony przez ludzi czas, czas przetarty i dziurawy w wielu miejscach, przeźroczysty jak sito. Nic dziwnego, toż to jest czas niejako zwymiotowany – proszę mnie dobrze zrozumieć – czas z drugiej ręki*. », Bruno Schulz, « Sanatorium pod klepsydrą », *op.cit.,* p. 332.

Les premiers signes de ruines dans *La Clepsydre* de Has sont donnés, comme chez Bruno Schulz, dès le train dans lequel un vent glacial s'engouffre — visible par les lambeaux de tissus qui pendent et s'agitent çà et là— et ses êtres misérables :

> Le voyage fut long. Sur cette ligne secondaire presque oubliée où ne roule qu'un train par semaine, il n'y avait que deux ou trois voyageurs. Je n'avais jamais vu de tels wagons, archaïques, grands comme des chambres, sombres et pleins de recoins […] Ces couloirs qui obliquaient sous divers angles, ces compartiments enchevêtrés vides et froids, faisaient une impression presque effrayante dans leur abandon. (SCM, p.164)[1045]

Le train devient presque un microcosme du sanatorium, lui étant contigü. Le sanatorium de Schulz n'est jamais clairement nommé comme « ruine » : *stricto sensu,* il ne l'est pas, puisqu'il est habité. C'est par tout un ensemble de procédures, d'abord picturales, que le sanatorium contient l'idée de ruine : par la description de la noirceur et du gris, là où bien souvent dans les récits de Schulz, ce sont les couleurs qui abondent.

> Je ne pouvais me lasser de contempler le paysage composé comme un nocturne, avec le noir fondant, velouté des parties les plus sombres et la gamme des gros mats, cendrés, qui se répandait en notes étouffées. Dans ses replis profonds, l'air m'effleurait le visage d'une bâche molle. Il avait la douceur un peu fade d'une eau de pluie stagnante. (SCM, p.172)[1046]

C'est ensuite la relative désertion des lieux qui en fait un sanatorium étrange, lieu marqué par la désolation et le mutisme :

> Les trottoirs étaient déserts. D'un ciel grisâtre descendait une aube misérable et tardive, hors du temps. Je déchiffrais aisément les enseignes et les affiches, mais je n'aurais pas été surpris si l'on m'avait dit que nous étions en pleine nuit. […] (SCM, 172-173)[1047]

Chez Has, le train est tout aussi porteur de cette ambiance de fin du monde. Cependant, les ruines sont plus explicites sur le sanatorium, par l'arrivée de Joseph devant une porte condamnée. Puis son passage par la fenêtre nous montre une pièce envahie de lianes et d'arbres morts. L'abondance règne sur cette figure de ruine : par la végétation, les signes

---

[1045] *« Podróż trwała długo. Na tej bocznej, zapomnianej linii, na której tylko raz na tydzień kursuje pociąg – jechało zaledwie parę pasażerów. Nigdy nie widziałem tych wagonów archaicznego typu, dawno wycofanych na innych liniach, obszernych jak pokoje, ciemnych i pełnych zakamarków. Te korytarze załamujące się pod różnymi kątami, te przedziały puste, labiryntowe i zimne miały w sobie coś dziwnie opuszczonego, coś niemal przerażającego. wsiadał ani jeden pasażer. » Ibid*., p. 312.

[1046] « *Nie mogłem nasycić oczu aksamitną, soczystą czamością najciemniejszych partyj, gamą zgaszonych szarości pluszowych popiołów, przebiegającą pasażami stłumionych tonów, złamanych dławikiem klawiszy – ten nokturn pejzażu. Obfite i fałdziste powietrze obłopotało mi twarz miękką płachtą. Miało w sobie mdłą słodycz odstałej deszczówki. » Ibid.,* p.321.

[1047] « *Chodniki były prawie puste. Żałobny i późny półbrzask nieokreślonej pory prószył z nieba o niezdefiniowanej szarości. Czytałem z łatwością wszystkie afisze i szyldy, a jednak nie byłbym zdziwiony, gdyby mi powiedziano, że to noc głęboka! » Ibid., p. 321.*

antiquisants comme les bustes, les colonnes, toujours tordus ou abimés, les toiles d'araignée, les cassures de carreaux, les brisures dans les dalles, le marbre ébréché.

Richard Bégin note assez justement la différence entre, chez Schulz, une esthétique de « l'évidement »[1048], et celle, chez Has, d'un débordement, quant à la représentation des ruines. Il est clair que chez Schulz, les ruines viennent de ce que le temps itératif est vécu comme un temps résiduel, moribond, qui lasse et ne fait que suspendre l'agonie dans un « succédané de vie dû à l'indulgence générale » (SCM, 173)[1049].

Dès lors, l'errance s'apparente à une circulation du personnage sans destination, dans un temps qui n'est plus celui de l'Histoire, ni du progrès. Le film de Has, à l'inverse, célèbre les ruines dans tous ses signes positifs, n'en dégageant pas moins de l'étrangeté :

> Vitres sales et brisées, meubles croulants, poussière, toiles d'araignée, bois et tissus effrités, nourritures gâtées, mannequins disloqués qui s'animent, on éprouve toujours à travers les songes, les visions de Joseph, une sensation d'inquiétude d'autant plus forte que le style de Has n'est absolument pas naturaliste.[1050]

Au-delà de la différence entre évidement et débordement, le texte et le film semblent participer d'un même paradoxe entre deux images *a priori* irréconciliables, celle de deux types de temporalités. La ruine repose sur une scission entre un avant et un après (la catastrophe, la destruction) mais ce double temps en inclut aussi un tiers, celui de la clepsydre, qui symbolise le temps qui s'écoule en permanence, dans une durée indivisible et ininterrompue.

Mais ce paradoxe se résout dans l'intuition d'un « temps pur » que la ruine suscite, selon Marc Augé :

> La vue des ruines nous fait fugitivement pressentir l'existence d'un temps qui n'est pas celui dont parlent les manuels d'histoire ou que les restaurations cherchent à ressusciter. C'est un temps pur, non datable, absent de notre monde d'images, de simulacres et de reconstructions de notre monde violent dont les décombres n'ont plus le temps de devenir des ruines. Un temps perdu qu'il arrive à l'art de retrouver.[1051]

[1048] Richard Bégin, « […] d'un temps qui a déjà servi », *art.cit.,* p.28.

[1049] « *Był to godny politowania surogat życia, zawisły od powszechnej pobłażliwości, od tego consensus omnium, z którego czerpał swe nikłe soki.* » « *Ibid.,* p. 322.

[1050] Jacques Siclier, « *La Clepsydre* » de Wojczek (sic) Has », *art.cit.*

[1051] Marc Augé, *Le temps en ruines,* Paris, Galilée, 2003, coll. « Lignes fictives », p.9.

Dès lors, la vision de la ruine —c'est bien cette vision qui importe, et non pas la ruine en soi — fait sentir la durée qui s'écoule de la même manière que coule le temps de la clepsydre en nous, comme si voir des ruines réalisait une sorte de petite clepsydre intérieure à la conscience. Marc Augé le formule ainsi :

> Les ruines existent par le regard qu'on porte sur elles. Mais entre leurs passés multiples et leur fonctionnalité perdue, ce qui s'en laisse percevoir est une sorte de temps hors histoire auquel l'individu qui les contemple est sensible comme s'il l'aidait à comprendre la durée qui s'écoule en lui.[1052]

En outre, le film *La Clepsydre* indique une durée pure car le sanatorium, comme beaucoup d'autres ruines, n'est « ruine de rien », elles est une sorte de signifiant vide où seul la perception du temps demeure, « mixte de nature et de culture » sans autre « signifié […] que le sentiment du temps qui passe et qui dure à la fois » [1053].

Ainsi se caractériserait l'errance, la dérive, ou encore le flux pressenti et décrit par la critique : celle du temps, ou du moins, de la durée pure. D'autant que le sanatorium apparaît, dans le film de Has, non pas tant une ruine ou en ruines, qu'un lieu qui *se ruine* en permanence, montrant bien qu'il s'agit bien d'un *principe actif,* « chaque instant du présent (étant) une agonie qui se désintègre dans le passé »[1054].

Or, il est évident que ce principe constitue davantage qu'un élément thématique ou une esthétique donnée par le décor— même si on verra que ce dernier élément est d'importance. La dérive et le temps pur de la ruine comme mouvement, comme action ou principe s'incarnent essentiellement dans l'enchaînement des images.

I. 2. Écriture du rêve et sémiologie du hasard

La dérive est donc, déjà, un mouvement bien plus complexe que sa seule idée première et négative de n'être qu'un mouvement sans but : l'errance est en fait multi-dimensionnelle dans *La Clepsydre,* elle est une dynamique formelle et diégétique. Comme la flânerie littéraire sur laquelle on se penchait dans le chapitre précédent, la dérive de *La Clepsydre* possède ses propres tropes, que l'on ne peut comprendre qu'en suivant son montage,

---

[1052] *Ibid.,* p.43.
[1053] *Idem.*

[1054] Jean-Paul Török, « L'obscurité et la corruption (la clepsydre) », *Positif* n° 175, novembre 1975, p. 61.

principalement articulé autour de la complexité des passages, comme le souligne Emmanuel Plasseraud :

> Le passage est même la figure centrale de cette partie du film, touchant à la fois le temps et l'espace, mais aussi l'adaptation des textes de Schulz, puisqu'on passe sans cesse d'une nouvelle à l'autre au cours du récit.[1055]

Le passage est ici qualifié de « figure » : il met visuellement en scène un entre-deux, que ce soit par un contrechamp, par la répétition d'une séquence déjà mise en scène, un travelling filmant de longs couloirs en glissant derrière les murs. *La Clepsydre* privilégie ces instants qui constituent un temps et un espace suspendus, une frontière entre plusieurs niveaux de réel : entre plusieurs espace-temps, plusieurs nouvelles de Bruno Schulz, mais aussi différents états du héros, Joseph, lequel peut apparaître comme un jeune homme affirmé, et quelques instants plus tard, comme un petit garçon. Nous qualifions alors de « passage » tous ces moments indéterminés dans *La Clepsydre*, des moments de jonction entre des unités incompatibles. La mise en scène va en effet se focaliser sur ces points d'indétermination et d'attente.

La Clepsydre élabore une règle qui va émerger peu à peu : le déplacement spatial conduit à se déplacer dans le temps, et dans une dimension en principe inaccessible à un déplacement qui serait cohérent et logique. La manière dont Joseph évolue se fait alors sur le mode atemporel du rêve, selon une logique onirique de fusion des contraires et de simultanéité des hypothèses contradictoires. Le passage peut tout autant s'élaborer par une manière de *déplacement* qu'une manière de *remplacement* : « Dans ces espaces manque parfois ce qui s'y produisait précédemment ou, au contraire, se produit désormais ce qui y faisait défaut quelque temps auparavant. »[1056]

La figure de passage est ainsi constituée d'un vaste ensemble de procédés — aussi bien d'alliance que d'éclatement— qui, tous, favorisent une circulation non linéaire : le passage devient une règle de localisation du temps pris pour lui-même, un temps « qui passe et dure à la fois »[1057]. Comment, dès lors, figurer et rendre compréhensible, cette circulation temporelle ? Le premier moyen a été celui de la répétition, du retour d'une scène déjà vécue, mais le temps de *La Clepsydre* n'est pas, comme nous l'avons vu, un

---

[1055] Emmanuel Plasseraud, *Cinéma et imaginaire baroque, op.cit.,* p.238.

[1056] Richard Bégin, « […] d'un temps qui a déjà servi », *art.cit.,* p.33.
[1057] *Ibid.,* p.33.

temps uniquement itératif. Il est irrégulier, approximatif, non linéaire, à la fois clepsydre et rêve :

> *La Clepsydre* est le film onirique par excellence : il se déroule dans un rêve, selon la logique du rêve qui est celle de la transformation ; cet univers rêvé se transforme sans cesse pour nous dévoiler toujours un visage nouveau.[1058]

Ce sont deux moyens originaux qui vont alors fonder ce passage d'un espace-temps à un autre dans *La Clepsydre* : le travelling latéral, et certaines variations particulières autour du montage *cut*, comme l'utilisation d'un objet pivot.

Le travelling est le moyen principal que le cinéaste expérimente pour modeler la coexistence de plusieurs « présents », abondant particulièrement dans la partie centrale du film, c'est-à-dire entre le moment où le temps s'est mis à reculer —quand Joseph, après la séquence de dédoublement, rencontre sa mère— et le moment où Joseph quitte la chambre de son père remplie d'oiseaux pour retrouver sa mère dans la maison familiale dans laquelle les draps recouvrent les meubles. Cette partie du film effectue donc un voyage à travers le « treizième mois, superfétatoire et en quelque sorte postiche » (NGS, 129)[1059], et constitue une première boucle narrative. Le travelling constitue alors une métaphore effective du déplacement latéral dans le temps, se déplacer spatialement revient à se retrouver dans un moment du passé.

Cette boucle se noue par une bifurcation spatiale : Joseph est allé une première fois rendre visite à son père dans la chambre et à partir de ce lieu, il s'est retrouvé dans le magasin. La sortie de cette première boucle est réalisée par un retour à ce point de bifurcation : Joseph parvient à la chambre du père, pleine d'oiseaux, et de là ensuite il se retrouvera de nouveau dans le magasin. En outre, la deuxième boucle narrative qui débute avec le retour de Joseph au magasin, revient encore, à la fin, à la chambre du père, cette fois dégradée. La figure de circulation devient dès lors de l'ordre de l'entrelacs, des anneaux borroméens : des lieux distincts sont reliés, mais franchir un espace intermédiaire est la condition pour atteindre chacun d'eux.

Les deux travelling qui filment Joseph rampant sous un lit le font ainsi sortir à chaque fois à deux endroits différents : de dessous le lit d'Adèle (Figure 26), la bonne

---

[1058] Jacek Fuksiewicz, *Le cinéma polonais*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989, p.71.

[1059] « *To, o czym tu mowic bedziemy, dzialo sie w owym trzynastym, nadliczbowym I niejako falszywym miesiacu tego roku […]* » Bruno Schulz, « Noc wielkiego sezonu », *op.cit.,* p.146.

délurée, il ressort sur la place du marché (Figure 27), et de dessous celui de Bianca, il arrive dans la chambre de son père pleine d'oiseaux et de vieux livres : le mouvement rapide de la caméra, qui passe toujours derrière les éléments, ne permet pas de saisir à quel point précis les hautes herbes se changent en toiles d'araignée, poussière et vieux objets. Le travelling est un véritable voyage, avec un arrêt sur des yeux, reprenant ensuite jusqu'au père.

Mais au-delà du passage d'un espace-temps à un autre, le travelling montre aussi bien la fusion, la simultanéité dans un même endroit, ce qui constitue une nuance par rapport aux deux exemples précités : ainsi du travelling balayant le magasin du père, lorsque nous découvrons pour la première fois la boutique. Joseph vient de descendre de la chambre de son père, et se trouve sur la petite place devant le magasin. A ce moment-là, un long travelling démarre et dévoile une foule de *haredim* qui prient et récitent des psaumes. Le travelling continue et filme alors le magasin du père de Joseph. Un nouveau travelling latéral, cette fois gauche, certifie bien la concomitance des deux endroits, l'ouverture du magasin de tissus sur l'extérieur (Figure 28). Le travelling construit et esquisse ainsi la dualité d'un espace-temps, une véritable fusion : ce que nous voyons est bel et bien un *à la fois,* un espace et un temps double, à la fois la synagogue et le magasin, à la fois espace-temps profane du commerce et espace-temps religieux.

C'est par un travelling que, plus tard, un brusque changement d'heure de la journée s'opère : alors que Joseph vient de sortir de la maison de Bianca et qu'il sort de sa cachette, après que l'armée africaine vienne de passer, un travelling qui suit son déplacement dans les hautes herbes produit un changement de lumière et l'on passe ainsi du jour à la nuit. Notons qu'il s'agit également, dans le système schulzien, d'un passage temporel nécessairement en correspondance avec d'autres niveaux de temps, chaque tranche de la journée correspondant à une tranche de l'année, une saison, laquelle correspond elle aussi avec un âge de la vie, enfance, adolescence ou vieillesse[1060].

Le travelling latéral devient alors un véritable motif. Le travelling est en outre souvent combiné ou juxtaposé avec des zooms ou des panoramiques : ainsi, le travelling qui suit le déroulement d'un tapis rouge débute par un léger panoramique ; le travelling

[1060] *Le Sanatorium au croque-mort* est en tous les cas clairement découpé de cette manière.

dévoilant l'espace du magasin de draps s'interrompt à plusieurs reprises pour effectuer des panoramiques et réaliser un plan-séquence. Le film par ailleurs, amplifie certains mouvements d'appareil, en augmentant cette figure aux moyens d'objets ou de mobilier qui surligne l'effet de passage: ainsi du tissu déroulé en même temps que le travelling déploie le champ, aisément interprétable comme métaphore de la pellicule filmique (Figure 29).

La fluidité du montage de *La Clepsydre* se combine à une mobilité extrême des éléments présents dans les plans. Konrad Eberhart parle ainsi d'auto-transformabilité des objets, mais aussi des êtres :

> … les choses sont en général à leur place, mais seulement en surface, dès que nous plongeons plus en profondeur, nous nous apercevons qu'elles n'adhèrent pas à leur substrat, étant donné que ces substrats sont mobiles ; chaque chose est à côté de l'autre d'une façon que l'on puisse déplacer maisons, jardins et rues d'un endroit à un autre ; les distances s'étirent, les frontières sont fluides, et l'on peut rencontrer la même personne à plusieurs endroits différents. [1061]

La Clepsydre accomplit la tendance à la surcharge qui a augmenté au fil des longs-métrages de Wojciech Has, depuis *Chambre commune* jusqu'au film *Les Codes,* en portant celle-ci à l'extrême : le jeu sur la profondeur de champ et la saturation des plans par les objets font que l'accès à un dialogue, à un personnage, à une action est en quelque sorte médiatisé, évalué à distance pour le spectateur, tant les objets s'interposent entre la caméra et le personnage.

Mais dans *La Clepsydre* — contrairement, par exemple, à *Lalka*— c'est moins la *disposition* des objets dans le plan que leurs *apparitions* disruptives qui opèrent l'effet de surcharge. Ce qui n'est pas, comme cette critique le suggère, sans lien évident avec cette dimension de quête erratique et de vie psychique du personnage :

> La recherche de son identité n'aura servi qu'à dériver dans le temps de sa vie, à passer d'une séquence de temps à l'autre, dans l'ordre d'émergence des symboles, autrement dit dans le désordre de leur urgence émotionnelle.[1062]

Le fait que la plupart de ces signes sont, par leur état même d'objets décrépis, des objets-traces, et donc se rattachent à l'imaginaire de la ruine, fait comprendre un peu mieux cette proximité avec le parcours du personnage. La ruine possède de nombreuses affinités avec la vie psychique selon Freud, que cite Marc Augé, car « rien […] (de la vie

---

[1061] Konrad Eberhardt, « Sny sprzed potopu [les rêves avant le déluge] », *Kino* n°96, 1973, p.19.

[1062] « Sur le temps », *art.cit.*

psychique) ne peut se perdre, rien ne disparaît de ce qui s'est formé, tout est conservé d'une façon quelconque et peut reparaître dans certaines circonstances favorables »[1063].

Aussi bien les éléments du décor et les passages que les procédures filmiques concourent à restituer la manière dont une dérive onirique se déroule. La surcharge et la dimension de ruines mises en scène à la manière baroque —proches parfois de représentations des ruines du *Quatrocentto* — possèdent dès lors une certaine auto-réflexivité, une manière de se désigner elles-mêmes comme plateau de cinéma itinérant, décor mouvant :

> Le héros de ce rêve surprenant, petit cousin de Joseph K…, me fait penser à un figurant égaré dans un studio de cinéma qui se promènerait sur divers plateaux où se tourneraient, dans ses décors extravagants, des films très différents.[1064]

I. 2. 1. Une totalité contenue dans un fragment

La ruine, dans le film de Has, fait advenir son ombre : non pas trace d'un *déjà-été*, mais plutôt débordement toujours possible et possiblement réactivé, puisque le temps s'est déjà arrêté. Le déchet, dans cette optique, convoque sa possibilité de renouvellement, comme Adorno qualifiait l'un des attraits de la ruine : l'éternité apparaît dans le plus périssable[1065].

Comme le rappelle Michel Makarius dans son essai sur les ruines[1066], la promotion romantique de la ruine est liée à celle faite du fragment. Schlegel et Novalis font en effet acquérir au fragment un statut théorique, manifeste dans le style lapidaire, le *Witz* qui désigne une explosion, une étincelle. La ruine, le morceau, le fragment se matérialisent donc dans des procédés littéraires, proches du *concetto* ou de la pointe. Chez Schulz, c'est cependant surtout l'idée que l'univers est présent dans chacune de ses parties qui correspond le plus à la dérive du film de Has. La nature possède toujours un *programme,* un horoscope. C'est le réel qui se fait l'écho du texte : « On considère

---

[1063] Freud, *Malaise dans la civilisation*, Paris, Presses Universitaires de France, pp.11-12, cité par Marc Augé, *Le Temps en ruines, op.cit.* p.33.

[1064] Robert Teissère, critique de La *Clepsydre* (compte-rendu du festival de Cannes 1973), *L'Aurore,* édition du 25.05. 1973.

[1065] Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics,* Routledge, 2003, p.360, cité par Michel Makarius dans *Ruins*, Random House Incorporated, p.9.

[1066] Michel Makarius, *Ruins, op.cit.*

généralement le mot comme une ombre de la réalité, comme un reflet. Il serait plus juste de dire le contraire ! La réalité est une ombre du mot. »[1067]

L'auto-transformabiliité de la matière est donnée par ce synonyme de l'errance, celui d'une « fluidité » de l'écriture pour l'écrivain Czesław Milosz, admirateur de Bruno Schulz:

> En raison de sa fluidité, la matière constituait pour Schulz un miracle de tous les instants. Les formes bourgeonnent pour donner d'autres formes, disparaissent, puis se muent de nouveau en quelque chose d'inopiné.[1068]

Chaque scène contient le signal de la suivante, de la même manière que « dans chaque Mexique se cache le prochain Mexique » comme le dit Joseph au moment où il escalade le mur dans le jardin de Bianca.

Le montage, dont on a vu qu'il se faisait souvent sur le travelling, peut aussi évoquer l'enchaînement par un montage *cut* sur un objet pivot, comme le décrit Emmanuel Plasseraud:

> En d'autres occasions, le montage 'cut' permet de donner la même sensation d'un espace-temps où les raccourcis les plus inattendus sont possibles. L'effet fonctionne parce qu'en resserrant le cadrage en insert autour d'un élément pris dans un décor, on découvre, à partir de ce même élément, conservé lors du plan suivant, un autre espace à mesure que le cadrage va s'élargir […][1069]

C'est par exemple cette technique qui est utilisée lorsque Joseph ramasse un papillon dans le jardin de Bianca (Figure 30).

Ou encore les plantes et voilages : c'est ainsi que la transition entre « la séquence de double » et la toute première séquence de retour de Joseph dans son enfance se fait. Un fondu au flou sur des plantes (Figure 31), puis un dé-zoom révèlent une pièce pleine de tissus couvrant les meubles (comme s'il s'agissait d'une maison abandonnée). Joseph s'avance vers l'un de ces morceaux de tissu, et la caméra s'engouffre dans le tissu par un zoom. Puis un gros plan révèle une main qui se saisit du tissu et le retire. De nouveau un fondu au flou intervient, puis l'on aperçoit la mère de Joseph qui se lamente.

[1067] « *Uważamy słowo potocznie za cień rzeczywistości, za jej odbicie. Słuszniejsze byłoby twierdzenie odwrotne: rzeczywistość jest cieniem słowa.* » « Mityzacja rzeczywistości », *Studio,* 1936, 3-4, repris dans *Proza, op.cit.,* p.445. Bruno Schulz, « La mythification de la réalité », trad. Thérèse Douchy, in *Les boutiques de cannelle, op.cit.,* p. 187.

[1068] Czeslaw Milosz, *Histoire de la littérature polonaise,* Paris, Fayard, 1986 p.58.

[1069] Emmanuel Plasseraud, *Cinéma et imaginaire baroque*, *op.cit.,* p. 238.

Mais ce caractère de pivot, là encore, actualise une certaine écriture de l'incessante correspondance chez Bruno Schulz, une dérive qui est de l'ordre de la révélation, du glissement de chaque chose dans une autre. La doctrine de la totalité contenue dans le fragment se fait ainsi, en premiers lieux, par l'image du Livre, donnée dans la première nouvelle du recueil *Le Sanatorium au croque-mort*. Cette première nouvelle établit la primauté de la circulation incessante entre la fameuse « époque de génie », sorte de temps perdu de l'enfance pour le narrateur, et le « Livre », la recherche de l'Authentique, le programme de tout phénomène. Les deux étant liés, car le Livre contient tout, dans un mouvement d'intenses échanges avec son environnement :

> Et quand je le feuilletais, un frisson parcourait les colonnes du texte, laissant s'échapper d'entre les lettres des vols d'hirondelles et d'alouettes. Une page après l'autre s'envolaient ainsi, s'éparpillant, se fondant doucement dans le paysage qu'elles imprégnaient de couleurs.[1070]

Toute chose est donc toujours une autre, ou appelle déjà une autre, et leurs formes « se superposent…le premier plan s'y confond avec le deuxième […] comme dans un fondu-enchainé […] »[1071].

Or, tout ce phénomène d'infinies correspondances est imputable à la conception schulzienne du temps, dont le « treizième mois » est une des doctrines principales mais n'en est qu'une manifestation. C'est surtout la conception de « l'époque de génie » qui relie dérive et enchaînement, ruine, objets et écoulement du temps. Tout ceci intervient parce que l'époque de génie est bien « ce temps pur » ; une totalité qui ne peut s'incarner que dans les parties :

> Alors y eut-il une époque de génie, oui ou non ? Il est difficile de répondre. Oui et non. Parce qu'il y a des choses qui ne peuvent pas arriver entièrement, jusqu'au bout. Elles sont trop grandes pour tenir dans un évènement, trop splendides. (Le Livre, 23)[1072]

[1070] « *I gdy tak wiatr cicho kartkował te arkusze, wywiewając kolory i figury, spływał dreszcz przez kolumny jej tekstu, wypuszczając spomiędzy liter klucze jaskółek i skowronków. Tak ulatywała, rozsypując się, stronica za stronicą i wsiąkała łagodnie w krajobraz, który syciła barwnością. Czasami spała i wiatr rozdmuchiwał ją cicho jak różę stulistną i otwierała listki, płatek za płatkiem, powieka pod powieką, wszystkie ślepe, aksamitne i uśpione, kryjąc w sednie swym na dnie lazurową źrenicę, pawi rdzeń, krzyczące gniazdo kolibrów.* » « Księga », *op.cit.,* p.162.
Bruno Schulz, « Le Livre », Thérèse Douchy (trad.), in *Le Sanatorium au croque-mort, op.cit.,* p.10. Désormais nous noterons la référence de la nouvelle « Le Livre » dans le corps du texte après la citation comme suit : Le Livre, 10.

[1071] Artur Sandauer, Préface aux *Boutiques de cannelle, op.cit.,* p. 25.

[1072] « *Więc czy epoka genialna zdarzyła się, czy nie zdarzyła? Trudno odpowiedzieć. I tak i nie. Bo są rzeczy, które się całkiem, do końca, nie mogą zdarzyć. Są za wielkie, ażeby się zmieścić w zdarzeniu, i za wspaniałe*. » « Księga », *op.cit.,* p.174.

La totalité dans le fragment est lisible chez Bruno Schulz, la plupart du temps par des métaphores prismatiques, des « cristaux » (Le Livre, 10) aux « fragments de l'arc-en-ciel » (Le Livre, 10). Mais c'est aussi le dispositif optique de la lampe sous laquelle pendent des fils — la lampe à suspension— qui en tournant, devient une synecdoque cosmogonique :

> Les cristaux prismatiques qui pendaient sous la lampe remplissaient la pièce de couleurs diffuses, un arc-en-ciel jaillissait de tous les coins, et lorsque la lampe tournait sur ses chaines, toute la pièce se mettait en marche avec les fragments de l'arc-en-ciel, comme si les sphères des sept planètes glissaient les unes dans les autres en tournant. (Le Livre, 10)[1073]

Ce réseau prismatique se rattache à l'image d'un temps que l'on saisit par *morceaux de reflets,* avec ses bouts de miroir cassés qui sont comme les images, non seulement du passé à retrouver, mais du temps lui-même, comme le cristal de Gilles Deleuze :

> Nous allons donc recueillir allusions, gros plans terrestres, arrêts et étapes sur les chemins de notre vie, débris d'un miroir cassé. Nous allons ramasser par petits morceaux ce qui est un et indivisible — notre grande époque, l'époque de génie de notre vie. (Le Livre, 23)[1074]

L'errance, la dérive caractérisent un mouvement plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord, un mouvement de fuite et de flux, d'enchaînement et de répétition, ayant la particularité de rendre apparente une temporalité inéluctable. Pourtant, dans un paradoxe qui fonde à la fois l'esthétique schulzienne et le dispositif de *La Clepsydre* de Has, cet écoulement temporel et cette construction esthétique de la ruine se complexifient à mesure qu'elles se donnent à contempler.

II. Manipulation, intervalle, dispositif

Une autre dimension, sans doute encore plus prégnante, et *a priori* contradictoire, se greffe à celle de la dérive : la complexité du dispositif fictionnel, de la pratique d'adaptation de Bruno Schulz, ainsi que la nature composite du temps. Le temps pur de la ruine est aussi un temps déréglé, manipulé. Le labyrinthe, figure formelle et existentielle,

---

[1073] « *Pryzmatyczne kryształki zwisające z lampy napełniały pokój rozprószonymi kolorami, rozpryskaną po wszystkich kątach tęczą i gdy lampa obracała się na swych łańcuchach, wędrował cały pokój fragmentami tęczy, jak gdyby sfery siedmiu planet przesuwały się kręcąc przez siebie.* » « Księga », *op.cit.,* p. 162.

[1074] «*Tak tedy będziemy zbierali te aluzje, te ziemskie przybliżenia, te stacje i etapy po drogach naszego życia, jak ułamki potłuczonego zwierciadła. Będziemy zbierali po kawałku to, co jest jedno i niepodzielne, naszą wielką epokę, genialną epokę naszego życia*. » « Księga », *op.cit.,* p. 175.

est ici une figure de palimpseste, car ses bifurcations et ses diverses entrées ouvrent à une lisibilité multipliée du texte schulzien.

II. 1. Boucles, torsions, enchevêtrements

Le champ sémantique de la réception de *La Clepsydre* est celui de figures rhétoriques de l'intrication et de la complication, d'abord par un ensemble de termes suggérant des actions performatives réalisées sur un temps devenu matière : « distordu, élastique »[1075], fait de « boucles et replis »[1076].

Le mouvement de *torsion* et l'image de l'*entrelacs* sont réccurents : *La Clepsydre* est un « noeud borroméen »[1077], « un ruban de Möbius […] qui se tord sur lui-même en une branche infinie »[1078]. Cette image suggère les différentes modalités de circulation du personnage : en effet, on perçoit dès l'arrivée au sanatorium que le film est en grande partie fait de retours, de scènes répétées, d'espaces qui reviennent mais avec des sorties différentes. Ces différentes métaphores font ainsi bien voir l'idée de virtualité introduite dans le déroulement a-chronologique de la fiction.

C'est aussi le mélange de temporalités qui est suggéré, par les termes d'« enchevêtrement »[1079], d'« abolition totale de l'espace et du temps »[1080]. Pour François Maurin; « […] *La Clepsydre* est un monde cinématographique où tout s'enchevêtre selon des lois irrationnelles »[1081]. Pour Robert Chazal : « le présent, le passé et le futur se téléscopent »[1082]. En effet, on perçoit tout de suite qu'en dépit du temps pur de la clepsydre, le temps manipulé du sanatorium est sans doute plus visible encore, et laisse place à une multitude d'ordres temporels : souvenirs d'enfance de Joseph, temps de

---

[1075] Michel Nurisdany, critique de *La Clepsydre* et de *Manuscrit trouvé à Saragosse, art.cit.*

[1076] Richard Bégin, « […] d'un temps qui a déjà servi », *art.cit.,* p. 32.
[1077] *Idem.*

[1078] Emile Rabaté,« Le cinéaste Wojciech Has casse le baroque », *art.cit.*

[1079] Marek Basiega, « Labyrint jako klucz », [Le labyrinthe comme clé d'interprétation des films *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* et *La Clepsydre* de Wojciech Has], *art.cit.*

[1080] Critique de *La Clepsydre* (compte-rendu du festival de Cannes 1973), *La Croix,* édition du 29.05.1973.

[1081] François Maurin, « Pour conclure, 'La Clepsydre' », *art.cit.*

[1082] Robert Chazal, « *La Clepsydre*, Voyage dans le temps », *art.cit.*

l'histoire représenté par les figures de cire, temps crypté, voire cabalistique selon Marcin Maron, temps des petites villes juives de Pologne.

Les autres tentatives faites pour qualifier avec une image singulière cette complexité du film se font par celles du labyrinthe[1083] , de la « structure opaque »[1084] ou de l'arbre aux ramifications infinies[1085]. Nous relirons ces figures à l'adaptation de Bruno Schulz.

II. 1. 1. Mélange des temporalités

Plusieurs temps se côtoient dans *La Clepsydre* : même la triade passé-présent-futur se dote de dimensions supplémentaires. Les couches du passé ne sont pas uniformes, constituées de l'enfance de Joseph, du passé des grands personnages de l'histoire impériale de l'Autriche-Hongrie – représentés par les automates —, des communautés juives de Galicie, de Pologne ou d'Europe de l'Est en général. Au sein même de chacune de ces nappes temporelles, des subdivisions interviennent : Joseph semble parfois « revoir » son enfance en tant que spectateur, et parfois la « revivre » comme acteur— tout en restant toujours représenté sous les traits de l'adulte, l'acteur Jan Nowicki.

Mais ce sont bien deux grands types généraux de temporalité que l'on trouve dans *La Clepsydre,* pour Richard Bégin. Loin de se contenter d'un « éternel retour du même », la temporalité itérative du Sanatorium fait voir alors deux types de temps, l'un historique, l'autre anhistorique dans lequel les êtres vivent « en-dehors du devenir évolutif commun »[1086], qui co-existent au sein d'un même lieu.

[1083]« […] le personnage prophétique du Père entraine Joseph dans les labyrionthes d'un univers parallèle, jardin aux sentiers qui bifurquent où il va se perdre dans sa recherche, vouée à l'échec, du temps perdu. » Jean-Paul Török « L'obscurité et la corruption (la clepsydre) », *art.cit.,* p. 61.

[1084] « Dans *La Clepsydre*, à travers les expériences tempo du Dr Gotard se dégagent des voies illégales, parallèles, dans lesquelles nul ne peut s'orienter. Les évènements et les personnes sont empêtrées, se blessent, en se tenant dans cette structure opaque ». Marek Basiega, *art.cit*.

[1085] « La végétation folle, proliférante, qui envahit ou plus exactement innerve presque toutes les images de *La Clepsydre,* est à l'exemple de sa structure : les séquences et les plans se ramifient à partir d'un tronc, dérobé à la vue par leur exubérance, mais qui les nourrit de sa sève invisible. *La Clepsydre* est conçue comme un arbre, parcouru comme lui d'une vie secrète et végétative, arbre qui est le symbole de la durée pure, dont le sens est indifférent : les rameaux ne sont que les racines inversées, le futur se nourrit du passé, mais la réciproque est également vraie. » Jean-Paul Török « L'obscurité et la corruption (la Clepsydre) *»,* Jean-Paul Török « L'obscurité et la corruption (la clepsydre) », *art.cit.,* p. 61.

[1086] Richard Bégin, « […] d'un temps qui a déjà servi », *art.cit.,* 28.

La duplication de cette temporalité marque chaque élément du Sanatorium, affectant les lieux, les évènements, les personnages, et permettant une circulation, par cette chronologie ressemblante, entre la ville natale et le sanatorium, les lieux du passé—des souvenirs ? des faits nouveaux ? —et l'existence moribonde du sanatorium. Le magasin du père, la boutique de glaces appartiennent à la fois au sanatorium et à Drohobycz, au temps historique et au temps anhistorique, dans une simultanéité tout à fait singulière.

Résumons ici le parcours temporel de Joseph dans le film, en numérotant les segments autonomes afin de dégager une structure générale :

I. De l'arrivée du train à la séquence de duplication, nous nous situons dans le temps historique, chronologique. Joseph y revient seulement à la toute fin du film, mais de manière paradoxale car sa transformation en contrôleur signe une sortie de ce temps historique pour un éternel recommencement. Il s'agit de la première boucle.

II. A partir de la duplication de Joseph, le film se déroule dans un deuxième temps, anhistorique, séculaire, qui fait revivre Drohobycz, la maison natale, la boutique du père. C'est le « deuxième Joseph » qui rentre dans cette temporalité : c'est le Joseph qui a réussi à ouvrir les portes du sanatorium, qui est revenu dans sa maison. Ce temps, lui aussi, se divise en micro-segments de temps et d'espace. Cependant, un « cadre » les enveloppe, celui de la trame principale dont les lieux sont la cour de l'immeuble, la boutique du père la maison natale, le grenier du père, la chambre d'Adèle.

A l'intérieur de ce « deuxième temps », deux boucles interviennent. La première est elle-même composée d'une série d'espaces-temps, au nombre de cinq :

1) Après avoir vu sa mère, la cour de l'immeuble, la chambre d'Adèle (dans le Temps II), Joseph glisse sous le lit d'Adèle et arrive sur la place du marché. Il s'agit donc du premier passage dans un temps emboité de ce deuxième temps séculaire.
2) Ensuite, c'est le papillon qui emmène Joseph devant le mur de la maison de Bianca.
3) En escaladant le mur, Joseph tombe dans un nouvel espace-temps, car on a changé de saison : aux feuilles d'automne succède une explosion de verdure, et toute la séquence se situe dans une espèce de jungle tropicale.

4) Le travelling dans les feuillages fait changer d'heure — on passe du jour à la nuit— et de décor : Joseph se trouve devant le lit de Bianca.
5) Joseph passe sous le lit de Bianca, c'est donc au moyen d'un travelling latéral qu'il aboutit, de dessous le lit, au grenier de son père. Il y a donc un retour à l'espace central du deuxième temps : la maison natale.

Il s'agit donc de la deuxième boucle temporelle du film. On discerne ici l'aspect d'*anneau borroméen* : le grenier plein d'oiseaux du père a été aperçu au début de ce deuxième temps, lorsque la mère ouvre la porte et qu'on entend des cris d'oiseaux s'échapper. Mais pour véritablement entrer dans cette pièce, il aura fallu que le trajet de Joseph opère une boucle et qu'il accède au grenier par dessous le lit de Bianca.

Après le retour à la ville natale, c'est tout un « cycle des Juifs » qui a lieu : il y a continuité spatiale avec l'univers du père et la boutique. On ne sait pas très bien s'il s'agit d'un espace-temps distinct ou non. Il s'agirait plutôt d'une sorte de contamination de ce « deuxième temps » par des éléments mythiques. En revanche, un simple *cut* emmène de nouveau Joseph dans un autre temps, il s'agit de la troisième boucle :

1) Le *cut* emmène Joseph de nouveau dans la jungle, la maison de Bianca, avec les automates.
2) Ensuite, un *cut* sur ses mains opère un retour au temps de la ville natale.

Enfin, alors qu'il est de nouveau avec son père, cette fois tombé en décrépitude, un plan sur la ville par la fenêtre revient alors au sanatorium, et au récit-cadre jusqu'à la fin du film et à la transformation de Joseph en contrôleur.

Deux boucles principales ont lieu, à partir de la loi temporelle déréglée que propose le sanatorium du docteur Gotard, devenu, selon Jean-Paul Török, un « jardin aux sentiers qui bifurquent »[1087], pour reprendre le titre fameux d'un récit de Borges. Ce dernier écrivain, dans un essai sur le temps intitulé *Nouvelle réfutation du temps*, imagine d'ailleurs dans une fiction spéculative un effacement total du temps comme donnée constituante de la conscience humaine, dans une manière qui rappelle les développements de *La Clepsydre* autour de la maison natale de Joseph. Borges imagine que l'on pourrait pousser l'idéalisme jusqu'à éliminer le temps (après que Berkeley a éliminé le monde extérieur et Hume l'âme) de l'expérience humaine, de parvenir à se percevoir et à

[1087] Jean-Paul Török, « L'obscurité et la corruption », art.cit., p. 63.

percevoir le monde en s'extrayant de la conscience du temps comme succession et linéarité, dans l'abolition de la triade passé-présent et futur. Il développe ainsi l'idée de « l'instant absolu » comme somme de ces trois dimensions du temps, à la manière dont la mort et la vie animale seules parviennent à s'échapper de la succession et de la linéarité. Or, cette expérience lui vient d'un souvenir qu'il raconte, celui de la redécouverte de sa maison d'enfance, des années après, et de sentir la permanence absolue des choses, leur invariabilité[1088].

Le cristal se matérialise dans de nombreuses images — notamment celles du train et de la barque, qui sont comme le navire de Gilles Deleuze, l'une des images-cristal les plus importantes[1089]. Le cristal est aussi présent dans une manière de révéler ; dans une même image, l'intégralité des évènements, notamment la catastrophe. Marcin Marin analyse ainsi la présence de nombreux tropes de l'holocauste, qui sont paradoxalement toutes déjà présentes chez Schulz.

Par exemple, la scène dans laquelle Joseph interpelle le contrôleur qui passe avec son cortège fait écho à des évènements « trop grands pour être arrivés », dans lequel on peut reconnaître le discours dans la nouvelle « L'époque de génie ». Ces mots sont transposés dans un autre contexte, plus funeste, et ils deviennent dès lors une révolte, un questionnement sur le passé et la disparition d'un peuple.

De même, les chants et les danses des *haredim* dans plusieurs scènes du film ne sont pas un ajout personnel de la part de Wojciech Has : nombreux sont les récits de Bruno Schulz dans lesquels les commis évoluent sur des chorégraphies étranges. Cependant, ceux-ci ne sont jamais tout fait explicitement des *haredim* ; Schulz évoquant leurs costumes de manière subtile. La connaissance de la biographie de Schulz et son univers personnel permettent d'affirmer que le judaïsme de Schulz, au niveau des rituels et de la pratique, est un judaïsme vécu de « l'extérieur ». Rappelons ici que Bruno Schulz

---

[1088] « Cette pure représentation de faits homogènes — nuit sereine, petit mur limpide, odeur provinciale du chèvrefeuille, boue fondamentale— n'est pas simplement identique à celle qui se produisit au coin de cette rue, il y a tant d'années : c'est, sans ressemblance ni répétition, la même. Si l'intuition d'une telle identité nous est possible, le temps est une tromperie […]» Jorge Luis Borges, *Nouvelle réfutation du temps*, cité par Serge Champeau, *Borges et la métaphysique,* Paris, Vrin, 1990, coll. « Essais d'Art et de Philosophie », pp. 50-52.

[1089] « Dans une liste aussi hétéroclite, nous devons ajouter le navire. Lui aussi est une piste, un circuit. […] Germe ensemençant la mer, le navire est pris entre ses deux faces cristallines : une face limpide qui est le navire d'en haut, où tout doit être visible, selon l'ordre ; une face opaque qui est le navire d'en bas, et qui se passe sous l'eau, la face des soutiers. […] » Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p.9.

ne connaissait ni l'hébreu, ni le yiddish, et que sa famille était « assimilée », à savoir s'exprimant en polonais et menant une vie laïque. La vie littéraire de Bruno Schulz se fait dans les cercles intellectuels polonais (en témoignent sa correspondance avec les écrivains Witold Gombrowicz, ou Stanislaw Witkiewicz[1090]) et allemands (il traduit Kafka en polonais), et non pas les cercles de culture yiddish qu'il ne connaît pas très bien.

La vie juive est cependant extrêmement importante pour l'univers schulzien, ses figures, ses tropes, ses mythes, intervenant partout dans ses récits et son œuvre graphique. Mais le choix de Wojciech Has augmente indéniablement cet aspect. Joseph devient le spectateur de tout un univers de chants, danses et prières. Les chorégraphies des *haredim* se transforment en élégie funèbre, au cours de la séquence qui filme en travelling les Juifs aux bougies, immobiles et en prière.

La Clepsydre reprend donc les motifs de Bruno Schulz, tout en les enveloppant d'une couche élégiaque et d'une dimension post-apocalyptique. Ce qui éclaire cette critique de Konrad Eberhardt, notant que *La Clepsydre* est à la fois un film fait *avec* Bruno Schulz et un film fait *contre* Bruno Schulz[1091]. Ou dans un autre article, de commenter ce choix de Has comme à la fois nécessaire et lui ayant échappé :

> Peut-on du point de vue qui est le nôtre aujourd'hui, avec notre connaissance actuelle, omettre la mort tragique de l'écrivain (note : Bruno Schulz a été assassiné en 1942 dans le ghetto de Drohobycz, par un S.S.), disparu dans les rouages d'une machine de mort ? Peut-on réaliser *La Clepsydre* comme si de rien n'était, comme si de telles rues et de tels magasins existaient encore avec leurs habitants ? Je ne le pense pas.[1092]

Pour Marcin Maron, l'orgue de barbarie qui apparaît à un moment donné dans la cour du sanatorium ressemble à « l'Ange de l'histoire » de Walter Benjamin[1093]. Avec ses yeux écarquillés, aveugles, le contrôleur pourrait également avoir ce rôle. Gardien du temps,

---

[1090] Les lettres à Bruno Schulz ont été pour la plupart perdues, mais celles de Bruno Schulz ont été réunies en partie et éditées par Jerzy Ficowski en 1975. On les trouve dans *Proza, op.cit*., avec ses textes critiques, en français dans ses *Œuvres complètes*, Paris, Denoël, 2004, et dans Bruno Schulz, *Lettres perdues et retrouvées – avec neuf dessins de l'auteur,* préface et traduction par Maria Craipeau, Aix-en-Provence, Pandora, 1979.

[1091] Konrad Eberhardt, *O Polskich Filmach [sur les films polonais]*, cité par Marcin Maron, *op.cit.,* p. 405.

[1092] Konrad Eberhardt, « Sny sprzed potopu » [Les rêves avant le déluge], *Kino* n° 96, 1973, p.16. La mort de Bruno Schulz est absurdement tragique. Pendant l'occupation de Drohobycz et la création de son ghetto, il est placé sous une très relative protection par le S.S. Felix Landau en échange de la réalisation d'une fresque murale dans sa résidence. Ses amis catholiques se mobilisent pour tenter des évasions, mais avant d'avoir pu aboutir, Bruno Schulz est assassiné à un coin de rue par un officier de la Gestapo, Karl Günther, par vengeance : Felix Landau, après une dispute, a tué « le Juif protégé » de Günther, celui-ci fait donc de même en tuant Schulz, « le Juif de Landau », en 1942.

[1093] Marcin Maron, *op.cit.,* p.88.

ses retours successifs dans *La Clepsydre* sont comme une manière de ne pas regarder le temps comme une succession d'évènements, mais bien de ne voir que la catastrophe, de ne plus pouvoir en sortir. L'entreprise de Benjamin dans *Sur le concept d'histoire,* de lire l'histoire « à rebrousse-poil »[1094], de ne plus lire l'histoire qu'à l'aune de la catastrophe, ressemble donc aussi au dispositif de *La Clepsydre* tel qu'amplifié par Wojciech Has: relire Bruno Schulz à la lumière de « l'après. »

II. 1. 2. « Un temps qui n'est plus séverement surveillé »

En réalité, la figure de la clepsydre qui fait voir l'inéluctabilité du temps qui s'écoule révèlait déjà, en soi, l'image d'un temps manipulé. C'est ce que souligne Richard Bégin :

> Cette temporalité arbitraire n'est pas sans rappeler le fonctionnement de la clepsydre, cette horloge à eau qui, avant le cadran solaire, mesurait de manière approximative l'écoulement du temps selon la régulation ou la non-régulation de l'écoulement liquide. Malgré un écoulement apparemment constant, le temps mesuré par la clepsydre ne pouvait s'affranchir du débit, soit de la vitesse d'évacuation de l'eau. Mesuré de la sorte, le temps vécu par l'homme répondait au seul caprice d'un écoulement qui, notamment, pouvait dépendre de la quantité d'eau utilisée – et réutilisée –, de sa température, des cycles lunaires et, en dernière instance, de l'intervention humaine. Le système de la clepsydre demeure ainsi davantage un appareil technique employé à *s'accommoder une durée* qu'un instrument chronologique fiable et légalement institué permettant d'indiquer l'évolution constante et inéluctable du temps.[1095]

L'apparence de l'écoulement pur masque en réalité une manipulation totale, dimension au cœur de la nouvelle de Schulz « Le Sanatorium au croque-mort », tous les évènements s'expliquant par « cette dislocation du temps qui n'est plus sévèrement surveillé. » (SCM, 179)[1096] Objet de calcul, le temps ? C'est ce que la révolte de Joseph dans la nouvelle semble suggérer :

> Et toutes ces manipulations inconvenantes, ces connivences perverses, […], cette prestidigitation dangereuse jouant avec les secrets intimes du temps… On aurait parfois envie de frapper un coup de poing sur la table et de crier à plein gosier : " Assez ! Ne touchez pas au temps ! Vous n'avez pas le droit de le provoquer ! N'avez-vous pas assez avec l'espace ? L'espace est à l'homme, vous pouvez à volonté vous y ébattre, y cabrioler, vous y rouler, sauter d'astre en astre. Mais, pour l'amour du ciel, ne touchez pas au temps ! (SCM, 183)[1097]

[1094] Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire IX,* 1940, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2000, p. 433.

[1095] Richard Bégin, « […] d'un temps qui a déjà servi », *art.cit.,* p.28. Nous soulignons.

[1096] « *Nic podobnego. Wszystkiemu winien jest prędki rozpad czasu, nie nadzorowanego nieustanną czujnością.* » « Sanatorium pod *klepsydrą*, », in *op.cit.,* p. 328.

[1097] « *Przy tym cała ta wysoce niewłaściwa manipulacja z czasem. Te zdrożne konszachty, zakradanie się od tyłu w jego mechanizm, ryzykowne paluszkowanie koło jego drażliwych tajemnic! Niekiedy chciałoby się uderzyć w stół i zawołać na całe gardło: – Dość tego, wara wam od czasu, czas jest nietykalny, czasu nie wolno prowokować! Czy nie dość wam*

La question de la transposition filmique de cette manipulation temporelle n'est pas éloignée des réflexions générales menées sur le temps filmique. Le temps du dispositif fictionnel du « Le Sanatorium au croque-mort » et de *La Clepsydre* est proche du temps digital, car il est un temps non plus de mesure mais de calcul : comme le zéro mathématique, le plan de cinéma est relationnel, non identique à soi-même. Chaque pixel, dans le cinéma numérique, est défini par sa distance à zéro : le cadre séparant chaque plan distingue entre le passé et le futur, entre temps positif et temps négatif. Selon Sean Cubitt, le plan n'est ainsi que la pure différence entre passé et futur, le moment de mouvement cinématographique[1098]. *La Clepsydre,* avec sa manipulation temporelle, expose donc une sorte de *présentisme* généralisé, qui, tout comme le cinéma numérique, tend à s'établir en monade, selon le terme de Sean Cubitt (« *the digital monadology* »[1099]).

Tout comme *La Clepsydre* et sa manipulation excessive qui permet de revisiter le passé en les transformant en « instant absolu », selon l'essai de Borges, le numérique devient concept rétroactif qui permet de relire, revoir, refaire les images, les évènements du passé en effaçant la trace de leur enregistrement. La tonalité élégiaque de *La Clepsydre* rejoint tout un questionnement sur les discours de mort du cinéma posés par le numérique : celle de la perturbation de l'indexicalité de l'image photographique, sur la fin de l'image barthésienne comme trace d'un « ça a été ». Alors que le cinéma devient lui-même un « mausolée »[1100], mettant en scène son propre passé et ses disparitions potentielles, *La Clepsydre* est le lieu de réactivation des êtres dont la trace, pourtant, a disparu.

La manipulation du temps du sanatorium décuple ainsi à l'excès les récits adaptés de Schulz, dans une logique d'intégration maximale qui est celle des univers numériques.

---

przestrzeni? Przestrzeń jest dla człowieka, w przestrzeni możecie bujać do woli, koziołkować, przewracać się, skakać z gwiazdy na gwiazdę. Ale przez miłość boską nie tykać czasu! », Bruno Schulz, « Sanatorium pod *klepsydrą*, », in *op.cit.,* p.332.

[1098] Sean Cubitt, *The Cinema Effect*, Boston, MA, The MIT Press, 2004.

[1099] *Ibid.,* p.33.

[1100] « The cinema is becoming increasingly about what is past. It becomes a mausoleum as much as a palace of dreams. » Chris Petit à propos de sa vidéo *Negative Space* (1999), cité par Laura Mulvey, *Death 24 x a Second, op.cit.*, p. 17.

Le sanatorium devient un dispositif de reprise et de « délai », de retardement, au sens où le décrit Laura Mulvey et que nous avions abordé précédemment. Mais le numérique de *La Clepsydre* — sa proximité avec ce paradigme tout autant que son actualité numérique propre —est aussi ce qui permet de penser avec cette capacité de retournement, de ressusciter et de rendre actuels les fantômes du passé. Comme le souligne Laura Mulvey, la dimension politique peut reposer sur cette dynamique :

> To stop and to reflect on the cinema and its history opens a wider question: how time might be understood within wider, contested patterns of history and mythology. Out of this pause, a delayed cinema gains a political dimension, potentially able to challenge patterns of time that are neatly ordered around the end of an era, its "old" and its "new". In this context, the cinema, rather provides material for holding onto and reflecting on the last century's achievements as well as learning from its catastrophes.[1101]

Dudley Andrew décrit le montage dans le cinéma numérique comme un montage devenu purement « en amont » — ce que nous pourrions en fait qualifier de *découpage*.[1102] *La Clepsydre*, avec son dispositif réglé d'avance, peut apparaître comme pleine de similitudes avec ce paradigme : le récit n'est pas celui d'un temps qui fait les choses, et que la perception va trier puis organiser en ensembles cohérents d'actions et de discours. Un dispositif particulier est créé en amont, qui va d'avance dupliquer, créer, manipuler des êtres et des évènements.

Dès lors, le sanatorium est propice au développement d'une tonalité du complot et de la surveillance — une tonalité qui semble découler de cet état du temps manipulé et de ce système clos qu'est le sanatorium du docteur Gotard. C'est en créant des doubles, des triples — une personne peut être présente à deux endroits en même temps— que le dispositif du sanatorium va entraîner, comme dans beaucoup de récits de « doubles objectifs », des lectures « soupçonneuses de la réalité »[1103]:

> Je commence à regretter toute cette aventure. On ne peut pas dire que nous ayons eu une idée heureuse en envoyant ici mon père, abusés que nous fûmes par une publicité bruyante. Le temps retardé… cela sonne bien, mais à quoi cela correspond-il en réalité ? […] D'un autre côté, peut-on demander que je rompe de moi-même le contrat conclu avec le docteur Gotard ? (SCM, 183) [1104]

[1101] Laura Mulvey, « Passing Time: Reflections on the Old and the New », p. 71-81 in *Critical Cinema*, dir. Clive Meyer, London-New York, Wallflower Press, 2011, p.80.

[1102] Dudley Andrew, « A Film Aesthetic to Discover », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies,* vol. 17, n°2-3, 2007, pp. 47- 71.

[1103] Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double : un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996, p.100. Cette tonalité de complot culmine chez Schulz avec « Le printemps », par l'intermédiaire du père de Bianca.

[1104] « *Zaczynam żałować całej tej imprezy. Trudno nazwać szczęśliwym pomysłem, żeśmy, uwiedzeni szumną reklamą, wysłali tu ojca. Cofnięty czas... w samej rzeczy pięknie to brzmi, ale czymże okazuje się w istocie? […] Z drugiej strony,*

Joseph éprouve l'intuition d'un dépassement de ce temps manipulé par un dessein plus général, un piège refermé sur lui,[1105] ce qui le conduit finalement à un sentiment de révolte : « J'aimerais parfois ouvrir moi-même largement les portes de toutes les pièces et les laisser ainsi afin de démasquer l'intrigue malhonnête dont nous sommes victimes. » (SCM, 181)

Dans l'univers schulzien, les commis sont indifférenciés, déterminés uniquement par leur fonction et leur uniforme. Il ne s'agit pas tant d'une perte dans un monde de bureaux et de services, mais d'un même défaut de langage qui intervient à plusieurs reprises, de la même manière que chez Dostoïevski, où c'est une interprétation fallacieuse du réel qui engendrent des visions de prolifération inquiétantes[1106]. En effet, les commis et les bureaucrates sont toujours liés à des documents mystérieux, à des livres de comptes et à des contrats que le non-initié —le non-bureaucrate— ne peut pas déchiffrer ni comprendre[1107], ce qui engendre un malaise paranoïaque. C'est la nouvelle «La morte-saison » qui soulève le plus explicitement ce type d'interrogations. L'étrangeté lie les commis, figures indifférenciées et au nombre indéfini, aux « factures et documents rangés » (MS, 158)[1108] que le jeune Joseph interprète comme nécessairement oppressantes, avec excès d'intention.

Ce pan-déterminisme est caractéristique d'un certain fantastique qui réside davantage dans l'excès de sens que la conscience du personnage attribue au réel, et dans une hésitation dans le langage plutôt que dans la perception. Nous pouvons alors lier la prolifération des créatures et des indices à une prolifération plus générale, qui repose sur un débordement du sens que la vocation administrative produit dans cette production délirante du langage.

---

czy można żądać ode mnie, żebym sam wypowiedział umowę Doktorowi Gotardowi?» « Sanatorium pod Klepsydrą' », p.183.

[1105] « Ainsi combattaient-ils — pour quel enjeu ? Un nom, un Dieu ? Un contrat?» (MS, 161)
« *Tak walczyli, o co? o imię? o Boga? o kontrakt*? » « Martwy sezon », p.311.

[1106] Voir la préface du *Double* de Dostoïevski, André Green, « Le double double : ceci et cela », Paris, Gallimard, 1980.

[1107] « Ne comprenant pas un mot de l'idiome étranger qu'ils parlaient, nous écoutions (…) » MS, 158.
« *Nie rozumiejąc cudzoziemskiej mowy, słuchaliśmy z respektem tej ceremonialnej konwersacji pełnej uśmiechów, przymykania oczu, delikatnego i pełnego czułości klepania się po plecach.* » « Martwy sezon », p.308.
[1108] « *Złożywszy papiery i rachunki* » « Martwy sezon », p.308.

A noter que cette tonalité de complot habite également la nouvelle de Schulz « Le Printemps ». L'album de timbres agit comme un révélateur d'une gigantesque orchestration de l'univers. L'ami d'enfance de Joseph, Rodolphe, arrive avec la bouche pleine de timbres, et c'est alors que Joseph comprend que le printemps attendait sa propre révélation, jusqu'au pouvoir politique lui-même :

> C'étaient des abréviations et des formules étranges, des recettes de civilisations, des amulettes de poche où l'on pouvait saisir avec deux doigts l'essence des climats et des provinces. C'étaient des ordres de paiement sur empires et républiques, en archipels et continents. Que possédaient de plus les empereurs et les usurpateurs, les conquérants et les dictateurs ? [1109]

C'est la personne de Bianca, ainsi que sa maison, qui font ensuite l'objet des enquêtes de Joseph— dans sa volonté d'éclaircir « l'énigme » (Printemps, 70)[1110] qu'est Bianca, de « percer le secret du style » de sa maison (Printemps, 74)[1111], soupçonnée d'être « protégée par des traités internationaux d'extraterritorialité » (Printemps, 72)[1112]. Ce sont ensuite les figures de cire, les automates Garibaldi, Maximilien-Joseph ou Napoléon, trouvés dans la maison de Bianca, qui vont nourrir cette tonalité de révélation historique :

> Mais qui n'a jamais entendu parler d'un complot déjoué au pied du trône, d'une grande révolution de palais étouffée dès l'œuf tout au début du glorieux règne du Tout-Puissant ? […] Nous dévoilons ici des affaires mystérieuses, nous touchons aux secrets d'Etat scellés avec mille sceaux de silence. (Printemps, 79)[1113]

Par l'entremise de cette dynamique d'adaptation singulière, *La Clepsydre* de Has fait des scènes venues du « Printemps » de Bruno Schulz un élément clé, intégré au dispositif du sanatorium. Le complot du « Printemps », ses automates, sa maison coloniale mystérieuse, le personnage de Bianca sont générés par le dispositif temporel.

[1109] « Le Printemps », in *op.cit.,* p. 47. Désormais nous noterons la référence de la nouvelle « Le Printemps » dans le corps du texte après la citation comme suit : Printemps, 47.
« *Były to przedziwne skróty i formuły, recepty na cywilizacje, poręczne amulety, w których można było ująć między dwa place esencję klimatów i prowincyj. Były to przekazy na imperia i republiki, na archipelagi i kontynenty. Cóż więcej mogli posiąść cesarze i uzurpatorowie, zdobywcy i dyktatorzy?»,* « Wiosna », in *op.cit.,* pp. 199-200.

[1110] « *Bianka jest dla mnie zagadka* », « Wiosna », in *op.cit.,* p.224.

[1111] « *Odgadlem tajemnice tego stylu.* » « Wiosna », in *op.cit.,* p.229.

[1112] «*Czy to możliwe? Willa Bianki terenem eksterytorialnym? Jej dom pod ochroną traktatów międzynarodowych? » «Wiosna* », in *op.cit.,* p.226.

[1113] « *Ale czy słyszał ktoś o udaremnionym spisku u samego podnóża tronu, o wielkiej rewolucji pałacowej stłumionej w zarodku na samym wstępie pełnych chwały rządów Wszechwładnego?[…] Odsłaniamy tu rzeczy tajne i zakazane, dotykamy tajemnic stanu, tysiąckrotnie zamkniętych i zapieczętowanych na tysiąc pieczęci milczenia. »* «Wiosna», op.cit., pp. 233-234.

Or, cet élément même de complot généralisé, comme d'autres figures dans la filmographie de Wojciech Has, donne lieu à une structuration imaginaire qui permet d'ouvrir à tout le corpus. Cette structuration est donnée par l'effet de surveillance et d'observation qui traverse tous les films de Wojciech Has.

Reprenant la définition du panoptique telle que donnée par l'invention d'une architecture carcérale par Jeremy Bentham — qui permet à un sujet d'observer tous les prisonniers sans qu'ils puissent savoir s'ils sont observés ou non — Yannick Lemarié note que de très nombreux films de Has mettent en scène des lieux qui favorisent ce type de sentiment d'« omniscience invisible » — de l'appartement partagé par plusieurs personnes à cause du Bureau des logements dans *Chambre commune,* à la grotte circulaire de *Rękopis* dans laquelle les ouvertures sont multiples et inattendues (notamment avec la traversée du miroir à la fin du film), mais aussi le jeu des regards par les lorgnettes dans *Lalka* : « Quels que soient l'endroit et le moment, il y a toujours un regard caché dans le plan, c'est-à-dire quelqu'un qui voit ce qui se passe tout en restant invisible. »[1114] C'est pour cette raison que les portes, fenêtres et tous types d'ouverture sont des éléments récurrents et fondamentaux dans les films de Wojciech Has.

Nous avons déjà, dans le chapitre précédent, parlé de l'importance du regard par la fenêtre, motif qui traverse tous les films sans exception. Parfois, il permet de représenter un instant de méditation du personnage, comme pour Wokoulski ; mais souvent, un personnage se livre à l'observation soutenue, au voyeurisme. Nous en avons déjà donné deux exemples : ceux de la scène de longue vue dans *Journal intime d'un pécheur*, et la séquence des lorgnettes dans *Lalka*. Mais nous pourrions en rajouter bien d'autres : Alphonse Van Worden collant son œil à la serrure dans la grotte de la Venta Quemada, le vieux professeur observant cyniquement par la fenêtre ses contemporains dans *Une histoire banale*, Joseph dans *La Clepsydre* regardant Adèle se déshabiller à travers les pans d'un paravent.

On pourrait aussi qualifier ces ouvertures et fermetures comme autant de « technèmes », selon le terme de Philippe Hamon, qu'il qualifie d'objets architecturaux servant plusieurs fonctions spatiales et narratives dans les récits. Un objet

---

[1114] Yannick Lemarié, « Le panoptique de Wojciech J. Has », *Positif* n° 592, juin 2010, p.91.

architectural est un « système de contraintes définissant des emboitements, des organisations comportant corps principaux et dépendances, […] des espaces servis et des espaces servants, des niveaux et des paliers, des englobés et des englobants, des contenants régissant des contenus »[1115].

Les espaces dans les films de Has sont ainsi largement tributaires de cette dynamique, qui contribuent à une ambivalence entre claustration onirique et ouverture à de multiples strates de lecture, à la manière des films expressionnistes. En effet, cette prégnance des technèmes dans les décors — leur redondance et leur soulignement— appartient surtout au cinéma à décors, le *Filmarchitekte*, dans lequel on place la plupart des films expressionnistes allemands. Or, ces films possèdent pour affinité avec *La Clepsydre*, *Manuscrit trouvé à Saragosse, Chambre commune* et *Le Noeud Coulant,* de jouer sur de pareils errements d'un personnage, pris dans l'illusion de son propre psychisme, dans un univers qui tend à devenir un univers clos, paranoïaque. Les places circulaires et rainurées dans *Le Cabinet du docteur Caligari*, le sous-terrain de la première partie du film *Le Cabinet des figures de cire*, avec ses zigzags, ses tunnels et ses cavités[1116] qui enveloppent les corps, l'usine à rayonnement centrifuge de *Metropolis* se déploient comme des *loci* à géométrie mouvante, en symbiose avec la psyché des personnages. La grotte de la Venta Quemada ressemble aux espaces à la fois très grands et en même temps couverts de voûtes qui, dans quasiment tous les films expressionnistes, semblent surplomber l'espace devenu gouffre poreux en raison de la multitude de portes, fenêtres, cloisons, qui fractionnent l'espace aussi bien extérieur qu'intérieur et en multiplient les seuils.

Pour Yannick Lemarié, ce que montrent la séquence des lorgnettes dans le film et celle dans laquelle Wokoulski aperçoit Isabelle le tromper par la fenêtre du train, c'est que tout le film *Lalka* est bâti sur une architecture du Panoptique. Le montage indique, selon lui, « un centre autour duquel s'organise » : montée, puis descente, retour et arrivée,

---

[1115] Philippe Hamon*, Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle, op.cit.,* p. 27.

[1116] Rudolf Kurtz parle de la « voracité » de certaines ouvertures dans le film. Voir Rudolf Kurtz, *Expressionismus und Film* (1926), trad. Pascale Godenir, *Expressionisme et cinéma,* Presses universitaires de Grenoble, coll. « Débuts d'un siècle », 1987, pp. 128-129.

départ à nouveau, « le schéma se répète si bien qu'il donne l'illusion d'une circularité, d'un système périphérique qu'un regard central — celui du cinéaste— contrôle. »[1117]

Ceci instaure un effet de panorama : non pas à l'américaine, mais à l'européenne, dans la distinction qu'en fait Jacques Aumont[1118]. Si le panorama américain— une image-plan qui se déroule devant le spectateur— est déjà proche du train et du cinéma, le panorama à l'européenne relève davantage d'un imaginaire des cimes, des Alpes, du goût du XVIIIème siècle pour l'horizon et le point culminant. Le panorama circulaire va ainsi ouvrir les horizons, mais en notant la limite (*horizein*), en encerclant le voyageur, en l'emprisonnant. Ceci fait le lien, selon Aumont, avec le panoptique de Bentham, qui sert à surveiller pour l'État ou le monarque.

Mais pour *La Clepsydre*, cet effet de panoptique est bien lié à la manipulation temporelle. Le complot ou la conspiration reviennent, pour Marcin Maron, à une présence de temporalité cabalistiques dans *La Clepsydre.* La révélation du Livre—aussi bien chez Schulz dans les nouvelles « Le Livre », « L'époque de génie » ou « Le printemps » avec l'album de timbres— que chez Has, avec les séquences de lecture du père dans son grenier — témoigne d'une vision codée du réel, qu'un œil compétent et invisible sait déchiffrer. La pensée de la Kabbale irrigue ainsi ces deux objets, par son idée de la Torah comme code du réel. La fragmentation de la réalité, le mélange des textes, la vision du monde qui se confond avec la limite de la lumière et de l'ombre, l'anhistorisme qui caractérise l'errance du personnage sont autant d'éléments cabalistiques, que l'on retrouve dans *Manuscrit trouvé à Saragosse.* C'est donc dans les deux sens du mot français « cabale » et « kabbale » que l'on retrouve cet élément dans *La Clepsydre :* à la fois dans le sens philosophique du judaïsme, et dans la paranoïa qui habite le personnage, victime d'un complot ourdi contre lui.

La Clepsydre et son dispositif de calcul du temps, ouvrant à la filmographie de Wojciech Has dans son intégralité, serait-elle plutôt de l'ordre du chronoptique que du panoptique, comme le suggère Yannick Lemarié ? :

> Si Has, du *Manuscrit trouvé à Saragosse* jusqu'à *Journal d'un pécheur,* se plaît à enchâsser les histoires, c'est que, par ce procédé, il brouille les frontières et les temps. Le panoptique, est, *in fine*,

---

[1117] Yannick Lemarié, *art.cit.,* p.92.

[1118] Jacques Aumont, *L'Oeil interminable, op.cit.*, p.45.

> un chronoptique. Ce néologisme pour dire que le cinéaste use du cinéma comme d'un scalpel avec lequel il découpe le temps et en observe les éclats.[1119]

Envisagé comme un chronoptique, *La Clepsydre* en revient toujours, finalement, à la question du circuit et de l'image-cristal du temps.

II. 2. Labyrinthes et arborescences

Une autre analogie se dessine, pour *La Clepsydre*, avec le cinéma expressionniste allemand, mais aussi certains films d'Alfred Hitchcock ou le cinéma maniériste : une structure géométrique tend à s'ériger en principe à la fois narratif et imaginaire. La spirale, le labyrinthe, le dédale sont ainsi souvent les figures soulignées avec insistance, à la fois repérables et en même temps complexes à saisir, dans les films d'Hitchcock, de David Lynch, de Stanley Kubrick — là où il y a en effet un complot. Pour *La Clepsydre*, c'est surtout la figure de labyrinthe qui est avancée. Toutes ont pour point commun d'être des images mentales, à savoir des « métaphores sans référent »[1120].

La figure du labyrinthe réunit à la fois les caractéristiques d'errance et de complexité que la réception française de Has a particulièrement soulignées. Figure évidente, remarquée chez Has, elle fait l'objet d'un article de la part de Marek Basięga consacré à la fois au *Manuscrit trouvé à Saragosse* et à *La Clepsydre.*

Le labyrinthe, issu de la figure de Thésée, est, fondamentalement, un « lieu de l'oubli », mais oubli positif, une modalité de l'esprit pour Bertrand Gervais. La désorientation est reliée à la fiction de la ligne brisée car le héros cherche un espace à maîtriser, qu'il ne parvient pas nécessairement à réaliser, d'autant plus que l'homme moderne s'est nomadisé, qu'il est devenu un voyageur virtuel. Joseph, errant dans un monde chaotique, est bien un personnage de la dérive dans un univers qui possède de multiples points d'entrée et de sorties— ce que la séquence dupliquée avec ses deux issues montre bien. L'errance labyrinthique est dûe au fait que l'espace à maîtriser est fait de règles, de principes et de dangers, mais le prisonnier du labyrinthe ne possède pas le code et doit le découvrir lui-même.

[1119] Yannick Lemarié, « Le panoptique de Wojciech J. Has », *art.cit.,* p.91.

[1120] Bertrand Gervais, *La Ligne brisée : labyrinthe, oubli &* violence – *Logiques de l'imaginaire,* tome II, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », chapitre 1.

Les couloirs du sanatorium, parfois, débouchent sur des espaces sans issue (une pièce condamnée), ou bien inattendus parce qu'ils ouvrent sur le passé. L'errance spatiale fait advenir le passé dans un lieu clos, ressemblant en cela au labyrinthe que constitue l'hôtel Overlook de *The Shining.* Le bruit des gouttes d'eau et les morceaux de violon stridents composés par Krzysztof Penderecki pour *La Clepsydre* accompagnent la dérive angoissée de Joseph dans le sanatorium, d'une manière qui peut faire penser à la dérive à la fois spatiale et psychique de Jack Torrance dans le film de Stanley Kubrick. Dans *The Shining*, un lieu isolé et clos devient un lieu télépathique, qui réactive les fantômes de l'hôtel. L'errance de Jack Torrance dans les couloirs de l'hôtel hanté est accompagnée de six morceaux composés par le même musicien, dont l'un intitulé *Le rêve de Jacob* : sa composition en 1971 peut ainsi faire le lien entre Jacob (le père de Joseph dans *La Clepsydre*) et *The Shining.* La figure du père est à ce titre évocatrice, car elle est proéminente dans le roman de Stephen King adapté par Kubrick. Ces morceaux de musique, par ailleurs, ont été utilisés par d'autres réalisateurs, comme David Lynch, pour des films qui, eux aussi, composent des formes narratives souvent décrites comme labyrinthiques : *Inland Empire* (2006) joue le morceau *Le rêve de Jacob*, et *Wild at Heart* (1990) utilise plusieurs des compositions de Penderecki.

Pour Marek Basiega, c'est parce que le film met en scène des ouvertures et des fermetures qu'il se constitue en labyrinthe. La duplication de la séquence d'arrivée au sanatorium ouvre une deuxième « branche temporelle », d'autant plus que le portail finalement ouvert par le petit garçon — Rodolphe— montre un jardin printanier, plein de verdure alors que l'extérieur est enneigé. Les différents passages entre les temporalités ou les séquences se font ainsi par l'amalgame de plusieurs « ouvertures » : la maison de Bianca est à la fois navire et train dans lequel le « conducteur » contrôle les billets. Pour Marek Basiega, le jardin de Bianca constitue même le centre du labyrinthe. C'est bien là où notre héros rencontre le plus souvent son guide - le contrôleur, qui tente de l'éclairer sur les mystères du monde. C'est également dans ce lieu où Joseph déchaîne des forces étranges. A partir du livre-classeur, il extrait à la lumière du jour la scène d'enlèvement de Bianca. C'est aussi dans cet endroit que se réaniment les mannequins, que Joseph est arrêté, qu'il vit son premier amour malheureux, qu'il manque de se faire tuer par « l'armée de Nègres ». Ce qui permet de réenvisager la place du labyrinthe en termes

d'adaptation de Bruno Schulz : en effet, en situant le jardin de Bianca au centre, *La Clepsydre* fait du « Printemps » le récit central du film. Or, il s'agit du récit qui explore le plus avant la dimension labyrinthique du texte et de l'acte de lecture.

Chez Bruno Schulz, le labyrinthe est textuel, ouvert à la multiplicité des points d'entrée :

> Insondable est l'horoscope du printemps. Celui-ci apprend à le lire de cent manières à la fois, cherche à l'aveuglette, syllabise dans tous les sens, heureux lorsqu'il réussit à déchiffrer quelque chose au milieu des supputations trompeuses des oiseaux. Il lit ce texte à l'endroit et à l'envers, perdant le sens et le retrouvant, dans toutes ses versions, en des milliers d'alternatives, de tripes et de gazouillis. (Printemps, 40) [1121]

Ce que l'imaginaire des « voies illégales », du temps « parallèle » ou « secondaire » poursuit également. On en revient dès lors à cette écriture du treizième mois, visible encore dans la nouvelle « L'autre automne ». À un premier automne, arrière-plan de la nouvelle « Mon père devient sapeur-pompier », succède ainsi un double de l'automne (« L'autre automne »). Plus généralement, chaque saison correspond à un âge de la vie, mais est également le lieu et le temps de phénomènes mouvants, naturels et humains, qui lui sont propres, et la constituent : outre qu'une saison soit dotée d'un programme, d'un « texte », elle est également susceptible d'engendrer des dédoublements. Ainsi de « La nuit de juillet », lieu d'une scission entre âme et corps, un clivage donné par le sommeil et le rêve, mais aussi de ruptures du temps, de pauses dans la journée aussi bien que dans la saison : « Qui peut connaître la vraie durée de cette halte où l'ombre vient tirer un rideau sur tout ce qui se trame encore dans ses profondeurs ? » (NdJ, 121)[1122]

Mais plus qu'une scission, c'est aussi ce treizième mois que l'on peut lire dans cette « halte » : postiche et superfétatoire, ce treizième mois est à prendre comme « zones de la Grande Hérésie » (M,66)[1123], comme une matière de temps littéralement ajoutée mais au compte-gouttes, par fragments, à l'ensemble des autres saisons. Comme le treizième mois

---

[1121] « *Tak nieobjęty jest horoskop wiosny! Kto może jej wziąć za złe, że uczy się ona go czytać na raz na sto sposobów, kombinować na oślep, sylabizować we wszystkich kierunkach, szczęśliwa, gdy jej się uda coś odcyfrować wśród mylącego zgadywania ptaków.* » « Wiosna », p.192.

[1122] « *Kto wie, jak długo trwa ten moment i przez który noc zapuszcza kurtynę na to, co się dzieje w jej głębi* » « Noc lipcowa »in *Sanatorium pod klepsydrą*, *op.cit.,* p.277.

[1123] « *regiony wilkiej herezji* », « Manekiny », in *Sklepy cynamonowe*, *op.cit.,* p.79.

du calendrier hébraïque, il se distribue et se dissémine dans tous les autres mois chez Schulz, irriguant toutes ses nouvelles dans lesquelles les saisons sont pourvues d'un envers d'une nature toute particulièrere.

Car c'est bien dans la perspective d'un débordement perpétuel que toutes les correspondances créatrices peuvent se déchiffrer : un excès de sens et de saison, des évènements et des processus, qui doit nécessairement rejaillir sur le treizième mois. « L'autre automne » repose sur la description d'un « capharnaüm de beauté »[1124], une description qui va mettre en marche une nouvelle doctrine esthétique de Schulz : le Beau est ce qui « encombre nos musées », dans lequel les temps anciens et l'histoire qui se fait au présent sont contenus dans un mouvement de tension entre trace du passé et déclin imminent : « Phénomène que j'appelle, moi, notre pseudo-automne, dit le père. » (L'AA, 137)[1125] Un temps second qui apparaît de plus en plus comme contenance d'un débordement, et en même temps comme simulacre :

> L'autre automne —ce n'est qu'un vaste théâtre ambulant, tout rutilant, ruisselant de songes poétiques et de mensonges, un bel oignon mordoré qui renouvelle le décor en s'exfoliant, se détachant pelure après pelure. (L'AA, 137)[1126]

Mais le débordement affecte également les savoirs et les histoires, et le double temporel se charge de connotations babéliques : « L'automne, bien sûr, l'automne, époque alexandrine de l'année, qui amasse dans ses gigantesques bibliothèques la stérile sagesse des 365 jours du circuit solaire. » (L'AA, 137)[1127]

Le temps est double, car, là aussi, il se scinde en une temporalité régulière, séculaire, et une temporalité illégale, contenance des faits arrivés trop tard et des hypothèses qui n'ont pas obtenu *leur ticket pour le train*. « L'autre automne » met ainsi en jeu une dualité temporelle qui ne contredit nullement la conception schulzienne du

---

[1124] Bruno Schulz, « L'autre automne », trad. Allan Kosko, in *Le Sanatorium au croque-mort, op.cit.*, p.136. Désormais nous noterons la référence de la nouvelle « L'autre automne » dans le corps du texte après la citation comme suit : L'AA, 147.
« *Całą tę rupieciarnię starego piękna* […] » « Druga jesień », in *Sanatorium pod klepsydrą*, Varsovie, Towarzystwo Wydawnicze Rój, 1937, p. 33.

[1125] « […] *które nazywam naszą drugą, naszą pseudojesienią* ». « Druga jesień » in *op.cit.,* p. 33.

[1126] « Jesień ta jest wielkim, wędrownym teatrem kłamiącym poezją, ogromną kolorową cebulą łuszczącą się płatek po płatku coraz nową panoramą. Nigdy nie dotrzeć do żadnego sedna.» « Druga jesień»in *op.cit.,* p. 34.

[1127] « J*esień, jesień, aleksandryjska epoka roku, gromadząca w swych ogromnych bibliotekach jałową mądrość 365 dni obiegu słonecznego.* » « Druga jesień» in *op.cit.,* p. 34.

temps de « L'époque de génie », ni la dualité temporelle du sanatorium du docteur Gotard, bien au contraire : le temps est ainsi toujours double, le temps réel et le temps virtuel coexistent.

La nouvelle « Le printemps » laisse entrevoir une exégèse du monde et de l'histoire comme totalité, le lecteur étant invité dans cette saison comme dans la « patrie des fables »[1128] et dans le lieu d'une révélation attendue. Le temps y est cependant moins double qu'entièrement virtuel. La construction de la nouvelle exploite cette virtualité : le texte est composé comme une suite d'embranchements, alternant des bribes de récits (l'album de timbres, la maison de Bianca, les automates, etc.) et des considérations sur le printemps, qui ne se rencontrent pas. Mais cette logique de juxtapositions finit par former un parcours labyrinthique, car il devient concentrique : tous les récits semblent finalement mener à la maison de Bianca.

Un « autre printemps » se laisse entrevoir, possédant son programme, son « horoscope ». Ce deuxième printemps est le spectre du premier :

> L'univers s'immobilisait un instant, hors d'haleine, aveuglé, voulant entrer tout entier dans cet univers chimérique, éternité provisoire qui s'ouvrait devant lui. Mais la seconde heureuse passait, le vent brisait son miroir et le temps nous reprenait en sa possession. (Printemps, 45-46)[1129]

Chaque paragraphe numéroté s'achève sur une fin qui peut à la fois signifier une clôture de ce paragraphe, en même temps qu'une ouverture sur une autre nouvelle, une suite appelée mais qui n'est pas donnée dans le paragraphe suivant, et l'on peut ainsi établir des correspondances entre certains passages de la nouvelle avec d'autres nouvelles de Schulz.

La circulation dans les nouvelles de Schulz est la possibilité d'insérer d'autres éléments variables. Les correspondances incessantes dans l'univers de Schulz —entre la nature, la matière, le temps et les récits— permettent donc de faire de cette fluidité le principe dynamique de son écriture. La narration devient alors ouverte aux reprises et variations, par le temps qui la fonde : « C'est pourquoi mon histoire, à l'exemple de ce

---

[1128] « Ici, les grandes pépinières de l'histoire, les fabriques de fables, de contes, d'affabulations. » (Printemps, 64)
« *Tu są te wielkie wylęgarnie historii, te fabryki fabulistyczne, mgliste fajczarnie fabuł i bajek* ; » « Wiosna », in *op.cit.,* p.218.

[1129] « *Wtedy świat nieruchomiał na chwilę, stawał bez tchu, olśniony, chcąc wejść cały w ten złudny obraz, w tę prowizoryczną wieczność, którą mu otwierano. Ale szczęśliwa oferta mijała, wiatr łamał swe zwierciadło i czas brał nas znów w swe posiadanie.* » « Wiosna », p.198.

texte, suivra plusieurs cours ramifiés et sera tissée de traits d'union, de soupirs et de phrases inachevées. » (Printemps, 40)[1130] Ces fluctuations et ouvertures laissées par « Le Printemps » se retrouvent dans d'autres récits de Schulz, comme celui de « Jojo » :

> Au fond, c'est une seule histoire, divisée en chapitres, en chants répartis entre les gens endormis. Lorsqu'un d'eux se tait, un autre reprend son motif, et l'histoire avance ainsi, de-ci de-là, en zigzags épiques, alors qu'ils gisent inertes, graines de pavot dans les cavités d'une grande capsule, et leur souffle les fait avancer vers l'aube.[1131]

Mais cette nature trouée du texte comme *réel d'un envers* est également dévoilé par le film que Has propose. *La Clepsydre* s'empare des interstices laissés dans « Le printemps », la structure de la nouvelle et les nombreux espaces qu'elle laisse est l'occasion d'un remplissage par d'autres nouvelles de Schulz, et l'interstice de Schulz transmet à *La Clepsydre* une forme de passage qui s'ancre dans l'adaptation. Mais ce sont surtout les ramifications, les feuilles et les racines qui puisent dans cet imaginaire :

> Chaque printemps commence ainsi, avec ces horoscopes énormes et enivrants et qui ne sont pas à la mesure d'une seule saison ; dans chaque printemps il y a tout ceci (disons-le une bonne fois) : cortèges et manifestations interminables, révolutions et barricades ; […] Plus tard, ces exagérations et apogées, amoncellements et extases entrent en floraison, se fondent dans l'exubérance des feuillages qui bougent dans les jardins printaniers la nuit, et le bruissement les absorbe. (Printemps, 39)[1132]

Ce qui, dès lors, fait comprendre la symbiose entre un modèle végétal, le film *La Clepsydre* et sa relation aux textes de Bruno Schulz :

> La végétation folle, proliférante, qui envahit ou plus exactement innerve presque toutes les images de *La Clepsydre*, est à l'exemple de sa structure : les séquences et les plans se ramifient à partir d'un tronc, dérobé à la vue par leur exubérance, mais qui les nourrit de sa sève invisible.[1133]

[1130] « *Dlatego będzie ta historia, wzorem tego tekstu, ciągnęła się na wielu rozgałęzionych torach i cała przetykana będzie wiosennymi myślnikami, westchnieniami i wielokropkami.* » « Wiosna », p. 192.

[1131] Bruno Schulz, « Jojo », in *Le Sanatorium au croque-mort, op.cit*., p.136. Désormais nous noterons la référence de la nouvelle « Jojo » dans le corps du texte après la citation comme suit : Jojo, 136.
« *I to jest właściwie jedna wielka historia podzielona na partie, na rozdziały i na rapsody rozdzielone między tych śpiących. Gdy jeden przestaje i milknie, drugi podejmuje jego wątek i tak idzie to opowiadanie tam i sam szerokim, epickim zygzakiem, podczas gdy leżą w pokojach tego domu bezwładni jak mak w przegrodach wielkiej, głuchej makówki i rosną na tym oddechu ku świtowi.* » « *Edzio »,* in *Sanatorium pod Klepsydrą, op. cit.,* p.360.

[1132] « *Każda wiosna tak się zaczyna, od tych horoskopów ogromnych i oszałamiających, nie na miarę jednej pory roku, w każdej – żeby to raz powiedzieć – jest to wszystko: nieskończone pochody i manifestacje, rewolucje i barykady, przez każdą przechodzi w pewnej chwili ten gorący wichr zapamiętania, ta bezgraniczność smutku i upojenia szukająca nadaremnie adekwatu w rzeczywistości.* » « Wiosna », p.191.

[1133] Jean-Paul Török, « L'Obscurité et la corruption », *art.cit.,* p. 61.

Le film *La Clepsydre* créé un dispositif d'adaptation bien particulier. Par ricochets, par effets de rebonds, « Le Printemps », avec son programme de lecture pluridimensionnels, renvoie à une manière de voir le film *La Clepsydre* comme un film à multiples entrées, qui peut se lire dans tous les sens, dans une structure presque rhizomatique.

II. 2. 1. Un palimpeste visuel-langagier

La Clepsydre est donc, à bien des égards, un « agent d'altération, insinuant l'absence du livre au sein du livre lui-même »[1134]. En allant au cœur de l'adaptation du titre éponyme— « Le Sanatorium au croque-mort » ; en y étant, si on veut, « sur fidèle », *La Clepsydre* se permet l'infidélité et la liberté la plus extrême : celle d'adapter tous les récits de Schulz, et même de faire d'une autre de ses nouvelles, « Le Printemps », son principal objet d'adaptation. Mais surtout, de faire lire en retour ces récits de Schulz comme des récits sur le temps, sur l'adaptation et sur la circulation entre ces différents récits. De la même manière que Marcin Maron soulignait la dimension de temps-cristal dans *La Clepsydre* à propos des tropes de l'holocauste — leur détermination ainsi que leur situation dans le texte de Schulz—nombreuses sont les figures du film qui sont déjà chez Schulz, mais uniquement révélées par le film et en même temps qui se modifient l'un et l'autre à chaque lecture ou visionnement. Dès lors, la lecture du texte et la *spectature* du film fonctionnent réellement comme un « pari sur l'insatisfaction qui ne demande au film que ce qu'il peut donner au texte : une logique de la fragmentation, parfois seulement une esthétique du fragmentaire »[1135].

Cette notion roparienne d' « intervalle imaginaire du texte » , que le film incarne, trouve ainsi dans les différentes tropes et figures que l'on a évoquées, plusieurs métaphores qui en nourrissent une certaine compréhension: la dérive, la torsion, le labyrinthe, sont autant de moyens pour comprendre à la fois la mécanique d'adaptation, la richesse heuristique de ce qui appartient au fantastique, ainsi qu'à un certain mode de pensée induit par les changements technologiques que l'on connaît aujourd'hui. Désormais, il est acquis que nous pouvons parler de *La Clepsydre* comme d'un « bloc »

[1134] Marie-Claire Ropars, « Entre films et textes : retour sur la réécriture », in *Le Temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle*, textes réunis et présentés par Sophie Charlin, Presses Universitaires de Vincennes, 2009, pp.223-224.
[1135] *Ibid.,* p.228.

ouvert à de nombreux textes de Schulz, dont nous avons décrit un certain nombre d'échanges, de circulations, montré comment l'adaptation et la disposition des récits fonctionne.

III. Grotesque et assemblage

III. 1. La séduction des ruines

Les ruines, chez Has, se font donc sur le mode du débordement, et non pas du vide. Nous rattachons cette esthétique à une manière historiquement ancienne de représenter les ruines, en voyant ce que ce lien peut signifier comme conception du monde et du temps. Une première a trait à la peinture de la Renaissance et au *Quatrocentto*, la deuxième au surréalisme. L'idée, trop évidente, de la proximité des ruines avec la catastrophe, ne doit pas éclipser qu'il existe des traitements très variés des ruines : paisible et contemplative, dans une relation pacifique ou au contraire conflictuelle avec la nature. L'esthétisation des ruines dans *La Clepsydre* doit ainsi nous conduite à interroger sous quelles modalités le présent traitement des ruines se réalise et à quel imaginaire, quelle conception philosophique, quelle notion politique, il se rattache.

Les ruines du sanatorium multiplient les effets de redondance pour signifier la mort et la désertion, dans une rhétorique de l'inversion. Le code chromatique bleu-gris qui règne dans les séquences de sanatorium — par opposition à celles qui se passent, par exemple, dans le jardin de Bianca – évoque à la fois les pierres tombales, d'ailleurs omniprésentes en arrière-plan, mais aussi la cendre, qu'on peut percevoir par les nombreux débris grisâtres accumulés dans de nombreux décors. Si la cendre, la poussière, le bâtiment écroulé font partie intégrante des décors du cinéma européen de l'après-guerre — d'*Allemagne, année zéro* de Roberto Rossellini (1948) à *Cendres et Diamants* d'Andrzej Wajda (1958), c'est bien sûr parce que les destructions de la seconde guerre mondiale poussent les cinéastes à capturer ces paysages omniprésents, dans certains pays pendant encore de nombreuses années après la guerre, mais aussi parce que les ruines permettent de saisir des personnages dans une temporalité particulière: celle de la dérive, de l'errance. Celle du petit Edmund chez Rosselini, celle de deux amants dans

Cendres et Diamants : la forme des ruines épouse les modes d'existence des personnages au cinéma.

Mais chez Has, les ruines sont aussi pleines de luxuriance. Film en couleurs, *La Clepsydre* va beaucoup plus loin dans l'esthétisation des ruines, ce qui fait dire à Richard Bégin qu'il s'agit d'un traitement « baroque » :

> Dans *La Clepsydre* de Wojciech Has, les ruines demeurent manifestement présentes. Elles sont littéralement mises en scène. Contrairement à la nouvelle de Schulz dans laquelle elles ne sont suggérées que par l'emploi de funèbres métaphores (la grisaille, le nocturne ou le «crêpe de deuil»), les figures ruiniformes marquent chez Has les contours spectaculaires d'un vaste capharnaüm composé de babioles bigarrées et d'espaces composites: un fastueux paysage en pagaille, dont la vision d'apocalypse rappelle à la fois celle, turbulente, des paysages du peintre Poussin et celle, baroque, des vestiges illustres d'un Pierre Patel.[1136]

Derrière ce qualificatif s'abrite une esthétique ancienne, qui, picturalement, évoque la représentation des ruines proposée par le *Quatrocentto* et les peintres de la Renaissance. Les poètes de la Pléiade sont fascinés, selon Michel Jeanneret, par ce qui est « poudreux, cendreux, ténébreux, ombreux »[1137].

Les autres « effets-ruines » de *La Clepsydre* sont nombreux : la présence de toiles d'araignées qui recouvrent les plats dans le restaurant, les meubles renversés, les bustes ou statues antiques fissurées — l'effet-ruine est alors antiquisant—, ainsi qu'un bruit d'écoulement d'eau que la musique gutturale vient redoubler. Mais c'est surtout l'invasion de la végétation qui est la figure la plus originale et visible de ruines. Les lianes, troncs d'arbres amputés, racines, feuilles sont partout dans le sanatorium.

La relation entre nature et édifice est au cœur de la représentation des ruines, car l'objet mental de la ruine est bien de l'ordre du rapport de force entre les deux. Pour Georg Simmel[1138], la dialectique de la ruine est de telle essence. D'un côté, l'homme bâtit des édifices qui s'élèvent verticalement, de l'autre la nature va les éroder ou les aplatir. La ruine fait donc sentir ces deux énergies contraires. A partir de la représentation du XVIIIème siècle de la ruine — le siècle qui va établir la ruine comme l'un des moments

---

[1136] Richard Bégin, « […] d'un temps qui a déjà servi », *art.cit.,* p.32.

[1137] Michel Jeanneret, *Perpetuum mobile. Métamorphoses du corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 2007, cité par Michel Makarius, « Les pierres du temps : archéologie de la nature, géologie de la ruine », *Protée,* vol. 35, n° 2, 2007, p. 75.

[1138] Georg Simmel, « Les ruines. Un essai d'esthétique », in *La Parure et autres essais*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1998, cité par Michel Makarius, Ruines, *op.cit.,* p.84.

les plus esthétiques, la catastrophe étant l'un des éléments privilégiés du sublime kantien — tout un mouvement chez les paysagistes s'oriente vers la conciliation de la ruine et du jardin. C'est au cours de ce siècle que les *fabriques de jardins*[1139] voient le jour : on aménage un parc autour d'une ruine, ou bien on crée de fausses ruines dans un parc (des dolmens et grottes artificiels, des cénotaphes ou temples philosophiques). Ces intégrations de pierres dans la paysage ne sont pas seulement des ornements mais sont censées ponctuer le parcours du promeneur de réflexions philosophiques ou religieuses.

La Clepsydre procède d'une représentation inverse, en plaçant la végétation dans le bâtiment en ruines. L'imaginaire est à la fois baroque, et contemporain. Baroque, en ce qu'il agit non pas comme montrant « l'après » — la destruction— mais comme un lent et inévitable processus d'érosion, tel un signe de dégradation qui annonce une disparition prochaine. Mais les représentations tiennent aussi, parce qu'il s'agit d'un sanatorium, lieu de médecine dirigé par un savant expérimentateur, d'un imaginaire contemporain du déchet et de l'industrie. La végétation ne signifie aucunement une quelconque victoire de la nature : la plupart des plantes ont l'air malades, mortes. Dès lors, la ruine et le déclin ont à voir avec l'*hubris*, de l'ordre des représentations de la Renaissance sur la destruction de Babel. Les ruines sont le signe d'un châtiment mené par Dieu envers cette « résurrection du passé [qui] est une hérésie, un acte contre-nature, démoniaque et nécrophilique »[1140], ou bien, dans son versant contemporain, une punition exercée par la nature contre les projets pharaoniques et les excès technologiques : à cette iconologie se rattachent l'épave du Titanic filmée dans des profondeurs abyssales, des centrales nucléaires vouées à être maintenues en l'état pendant des siècles, des photographies de villes industrielles abandonnées comme Detroit.

[1139] Le terme de « fabriques » est employé pour la première fois par Claude-Henri Watelet dans *Essai sur les jardins*, Paris, imprimeur de Prault, 1774, disponible sur le site Gallica de la Bibliothèque nationale de France.

[1140] Jean-Paul Török, « L'obscurité et la corruption (la clepsydre) », *art.cit.,* p.62.

III. 2. Le surréalisme et le grotesque

C'est toujours dans le rapport au temps, que la ruine s'intègre dans une esthétique générale qui oscille entre sublime et dégradation. A propos de Schulz, Artur Sandauer écrit que:

> Notre imagination oscille sans cesse entre la réalité dégradée et le mythe sublime qu'elle est censée représenter, si bien qu'on ne sait plus si c'est de la sublimation de celle-là ou de la dégradation de celui-ci qu'il s'agit, toujours est-il que ces deux courants inverses s'entrecroisent constamment.[1141]

Chez Schulz, la dégradation a trait à la modernité, à un envahissement du commerce ancestral et de la ville natale par la camelote. Cela se traduit par une tendance à renverser les ordres de valeur : « Dans cet univers règne, on le voit, un contraste permanent entre l'insignifiance du premier plan et la démesure du deuxième, une tension héroï-comique entre la vulgarité de l'image et la majesté du sens […] »[1142].

Le film de Has, dès lors, vient « folkloriser » les récits de Bruno Schulz en mettant au premier plan et de manière littérale cette ville de Drohobycz devenue dégradée avec ses ruines, son abondance de créatures étranges et de *haredim* qui sommeillent. Le grotesque s'incarne dans la scène du marché, avec les créatures mi-hommes, mi-oiseaux, dans les automates dont l'un perd son œil et duquel du sang jaillit, dans la représentation du père.

Aux motifs « dégradants » comme celui des mannequins, ou celui du père transformé en cafard[1143]; se rajoute l'inverse chez Schulz : une fascination héroï-comique pour les femmes de publicité comme « Anna Csillag » (Le Livre, 20-21)[1144], et la dimension démiurgique de tout phénomène quelconque. L'insignifiance et la grandeur sont toujours en perpétuel échange :

> Et pourtant le génie est, en un sens, intégralement contenu dans chacune de ses incarnations fragmentaires et infirmes. C'est ici qu'intervenait le phénomène de la représentation : un évènement insignifiant et pauvre quant à son origine et ses moyens propres, si on l'approche de

---

[1141] Artur Sandauer, Préface aux *Boutiques de cannelle, op.cit.,* p.20.

[1142] *Idem.*

[1143] Dans la nouvelle « La Morte saison », nouvelle qui apparaît comme en proximité inversée avec Kafka puisque c'est le père qui est métamorphosé.

[1144] « Ksiega », in *Sanatorium pod Klepsydrą, op.cit.,* pp.165-166.

> l'oeil peut ouvrir vers l'intérieur en perspective infinie et flamboyante, parce que l'être supérieur y brille d'une lueur violente et tente de s'exprimer en lui. (Le Livre, 23)[1145]

Mais au grotesque s'ajoute une manière d'« assemblage » plus cryptique, que l'on peut rattacher au surréalisme. Cette dimension cryptique a été relevée par la critique :

> Si l'on s'en tient à la surface, *La Clepsydre* apparaît comme un luxueux cryptogramme, un mystérieux album de très riches heures surréalistes, dont la splendeur uniforme et un peu statique, malgré l'abondance et la virtuosité des mouvements d'appareil – souples et sinueux comme des lianes […][1146]

Cet aspect peut, de nouveau, être relié à la tonalité de complot et de panoptique que l'on a évoquée. En effet, dans le film de Has comme dans les textes de Schulz, celle-ci engendre des effets *a priori* contraires au sentiment d'inquiétude qui devrait normalement présider au complot : le sentiment du saugrenu et de la prolifération grotesque. En réalité, il s'agit d'un sentiment souvent rencontré dans les récits labyrinthiques d'oppression administrative.

Le récit du sanatorium, on le sait, crée des doubles. La prolifération des doubles pourrait être envisagée comme un cas extrême et radical de double, mais reposant sur un paradoxe similaire entre excès (de ressemblance, de sens, de nombre) et aporie, épuisement, destruction. Cette perspective, allant plutôt dans le sens de la dissémination, de la diffraction plus générales, permettrait alors de relier le double romantique —le döppelganger— à des cas modernes et parents, de

> […] subjectivité excentrique ou de personne éclatée — le monstre ou l'homme-insecte de Kafka —[…] ou encore dans ces corps morcelés et ces métamorphoses—le nez de Gogol et le sein de Philip Roth, ou bien le ballon de Barthelme— la thématique du double s'effaçant devant la primauté donnée aux images de la diffraction.[1147]

D'un débordement à un évidement, il n'y a qu'une frontière très ténue puisque l'un est le miroir de l'autre, les deux logiques supposant une violence radicale et destructrice : chez Schulz, les mécanismes de diffraction sont permanents, les images de métamorphose,

---

[1145] « *A jednak w pewnym siensie mieści się ona cała i integralna w każdej ze swych ułomnych i fragmentarycznych inkarnacyj. Zachodzi tu zjawisko reprezentacji i zastępczego bytu. Jakieś zdarzenie, może być co do swej proweniencji i swoich własnych środków małe i ubogie, a jednak, zbliżone do oka, może otwierać w swoim wnętrzu nieskończoną i promienną perspektywę dzięki temu, że wyższy byt usiłuje w nim się wyrazić i gwałtownie w nim błyszczy.* » « Księga », *op.cit.,* p. 175.

[1146] Jean-Paul Török, « L'obscurité et la corruption (la clepsydre) », *art.cit.,.* p.62.

[1147] Max Duperray, « Les avatars du double : dédoublement et duplication dans le récit fantastique », in *Le double dans le romantisme anglo-américain,* Publications de la faculté des lettres de l'université de Clermont-Ferrand II, 1984, p.123.

d'autonomie d'une partie du corps, de doubles et de sorties du corps étant toutes reliées par un même déséquilibre de la subjectivité excentrique et de production délirante du langage. C'est bien le langage qui fait naître le désordre, comme dans *Le Double* de Dostoïevski :

> Né d'une pathologie du langage et du dialogue de l'homme seul avec lui-même […], le double, ectoplasme hallucinatoire de M. Goliadkine, se nourrit de la substance de ce dernier, de ses pensées et de son « sous-sol ».[1148]

Toutes ces séries proliférantes reviennent finalement à notre interrogation sur la séquence de double au début de *La Clepsydre*. L'invariant corporel se rattache à la médiation du moi au monde, et donc à une stabilité nécessaire. L'inversion permanente du carnaval s'attache à la défaire. La redescription multipliée revient donc à cette inversion, mais d'une manière augmentée, générale. La série proliférante n'aboutit pas uniquement sur une mise en crise ou le constat du divers: elle revient au double et à la dualité, uniquement par ce passage par le carnaval et le grotesque. Dans l'œuvre littéraire de Bruno Schulz, le carnaval s'incarne dans l'écart entre l'image vulgaire et le sens idéal :

> Notre imagination oscille sans cesse entre la réalité dégradée et le mythe sublime qu'elle est censée représenter, si bien qu'on ne sait plus si c'est de la sublimation de celle-là ou de la dégradation de celui-ci qu'il s'agit, toujours est-il que ces deux courants inverses s'entrecroisent constamment.[1149]

La figure du double est aussi liée à une vision de l'existence scindée entre deux pôles : une existence « officielle », et l'une souterraine, pitoyable, pleine de bêtise et de futilité. Cette deuxième existence est, selon Bruno Schulz lui-même dans ses textes critiques, découverte par Witold Gombrowicz dans *Ferdydurke*, auteur dont il admire l'œuvre et avec qui il échange une correspondance. Cette existence grotesque de l'homme est un domaine « même pas signalé par une tache blanche sur la carte du monde spirituel », vivant d'une « existence orpheline ; hors de la réalité »[1150].

Dans un autre texte, Bruno Schulz attribue néanmoins cette écriture à la fois sublime et dégradée à un autre auteur : E.T.A. Hoffmann,

---

[1148] Wladimir Troubetzkoy, « Les cycles d'incarnation du double », *Otrante* n°8, *Le Double*, Fontenay Saint Cloud, hiver 1995-1996, pp.17-18.

[1149] Artur Sandauer, Préface aux *Boutiques de cannelle, op.cit.,* p.20.

[1150] *« Temu, co sie w nim dzialo poza obrebem tresci oficjalnej, nie przyznawal egzystencji, nie dopuszczal przed forum mysli, nie przyjmowal do wiadomosci. »*

Bruno Schulz, « Ferdydurke », critique parue dans Skamander, juillet-septembre 1938, cahier XCVI-XCVIII. Repris dans *Proza, op.cit.,* p.481.

En français : trad. Koukou Chanska, dans *Œuvres complètes, op.cit,* pp.442-452.

> […] qui lui aussi use de l'antithèse entre la vie prosaïque et le monde de la fantaisie, ôte de la première son réalisme et sa lourdeur, il la traite de façon grotesque et humoristique, pour unifier les deux trames parallèles, avec un principe stylistique homogène. [1151]

Dans les films de Has, tout se passe sous le signe de la prolifération : *haredim*, automates, mannequins, objets mais aussi les bougies et les signes funéraires. Pour Konrad Eberhardt, une tonalité élégiaque habite le film : les proliférations de bougies à la fin du film sont le signe d'une « nostalgie qui enveloppe ce monde »[1152]. La prolifération carnavalesque incarne moins un renversement des valeurs et de la stabilité qu'un mélange de rire et d'effroi. Un lyrisme de la banalité habite de multiples scènes de la filmographie de Wojciech Has, de la danse désincarnée de *Journal intime d'un pécheur* aux villageois déguisés en oiseaux dans *La Clepsydre*. Dégradations ou sublimations ? Car les deux fins mettent en scène une destruction, ou du moins un engloutissement ; le journal de Robert est dévoré par les flammes, et la caméra s'enfonce dans la terre alors que Joseph est devenu le contrôleur.

Il y a donc bien un grotesque appartenant à l'œuvre de Has, avec une dimension de carnaval comme absorption dans un monde, rétrécissement du moi de l'auteur au profit d'une plongée dans une communauté d'histoires et de voix folkloriques. Pour Maria Malatyńska, tous les films de Has sont romantiques, mais d'un romantisme « des contes et des récits populaires », préféré par le cinéaste au romantisme polonais des « romances et des ballades »[1153]. Joseph, à la fin de *La Clepsydre*, se perd dans un vaste champ de bougies, lorsque les mots de l'Ecclésiaste sont prononcés. Le journal de Robert est jeté aux flammes, et les morts-vivants du début se tairont à nouveau car ils se renfoncent dans la terre. Van Worden est happé par la vallée de Los Hermanos que le plan d'ensemble final filme de haut, avec ses monts rocailleux qui semblent engloutir le jeune capitaine. Tous les héros de Has sont issus d'un assemblage typique de Has entre possession du réel —un grotesque bakhtinien, jouissif et réaliste— et malaise d'un monde qui se dérobe littéralement sous leurs pieds —dans un grotesque kayserien[1154],

---

[1151] Bruno Schulz, « Compagnons de rêve de Léonard Franck », in *Œuvres complètes, op.cit,* p. 499.
[1152] Konrad Eberhardt, « Sny sprzed potopu [les rêves avant le déluge] », *art.cit.,* p.13.

[1153] Maria Malatyńska, « Estetyczne rodowe polskiego, [traits esthétiques du cinéma polonais] » in *Kino* n° 145, 1978. Nous traduisons.

[1154] Wolfgang Johannes Kayser, *Das Groteske – Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung.* Trad. Anglaise, Ulrich Weisstein: *The Grotesque in Art and Literature,* Bloomington, Indiana University Press, 1963.

grotesque de l'aliénation et de l'effroi. Has s'empare des matériaux littéraires présentés qui, tous, vont vers une diffraction générale. En outre, il les enveloppe d'une couche supplémentaire, celle d'une profonde mélancolie des contes et des récits folkloriques, et des mondes disparus qui les ont engendrés. Le carnaval revêt un ludisme tragique lorsqu'il rend hommage aux peuples juifs d'Europe centrale assassinés dans *La Clepsydre*, ou lorsqu'il met en scène des coutumes païennes slaves dans *Journal intime d'un pécheur*[1155]. Ces films adaptent des œuvres littéraires précises, mais esquissent aussi une forme de puissance de mise en scène d'une âme collective, d'une nation et d'une Europe qui n'ont pas encore fini de vouloir faire revivre leurs morts et de leur donner la parole. Les sanglots que l'on entend dans presque tous les films de Wojciech Has sont des sanglots indéterminés, et peuvent bien faire écho aux lamentations aussi bien funestes que joyeuses dont est pourvu le carnaval, qui s'efforce de faire revivre les récits et les voix folkloriques.

III. 3. Figure de la table et dessins de Bruno Schulz

Reste cependant une figure très importante dans *La Clepsydre,* qui se rattache au reste du corpus et qui possède une valeur heuristique importante en termes d'adaptations. Il s'agit de la figure de la table, présente à la fin du film. Omniprésente dans la filmographie de Has, elle assemble des éléments disparates, et sa longitudialité permet d'en révéler par panoramique ou travelling les surprises. La table est toujours, chez Has, filmée dans son infinitude, elle possède pour caractéristiques de ne pas s'arrêter dans le cadre : ses bords sont hors-champ, et donc, métaphoriquement, se prolongent dans d'autres univers, d'autres films, d'autres textes. Ou d'autres *tableaux,* comme l'oeuvre graphique de Schulz, ce qui nous emmène vers une interrogation sur la place de ses dessins dans l'adaptation de Has.

Le cycle graphique schulzien qui nous rapproche le plus de *La Clepsydre* est celui du cycle dit des « Juifs ». Les figures les plus obsessionnelles de la fin du film sont en effet celles de tables (Figure 35), occasions de filmer des repas rituels entre tous ces

---

[1155] Le prologue du début renvoie à une coutume archaïque, qu'Adam Mickiewicz a présentée dans *Les Aïeux.* Il y a avec cette scène initiale une forme de rappel : les cultes rendus aux morts.

haredims- revenants aperçus tout au long du film. Cette figure de table nous renvoie au cycle le plus documentaire de Schulz et le plus coupé, *a priori,* de ses récits littéraires. C'est là la pierre d'achoppement d'une perspective ternaire et non pas seulement binaire de l'adaptation : l'accusation de « hassidiser » Schulz, par un hassidisme très peu présent dans les textes de Schulz se défend, finalement, en allant chercher dans un coin de l'œuvre de Schulz qui n'est pas la matière « objectivement » adaptée, et qui plus est, s'exprime dans un autre code sémiotique.

Alors que la critique voit dans les images de *La Clepsydre* un aspect de *collection* d'images, d'album (« *La Clepsydre* se voit comme un recueil de « chronolithographies » qui sont l'expression d'un subjectivisme poussé à l'extrême »[1156]), c'est finalement une logique d'adaptation encore plus proche de l'univers de Bruno Schulz que l'on peut mettre au jour, qui inclut également le médium graphique. Par cette intégration, *La Clepsydre* apparaît donc véritablement comme une tentative par Has de synthétiser *un auteur,* et non pas un seul texte : le film devient, comme le formule Iwona Grodź, un « essai » sur les thèmes et variations de Bruno Schulz[1157]. Y compris, dès lors, son épanouissement dans cet autre médium.

La table, par sa double vocation à *réunir* des êtres et à se faire le surpport d'objets, est une figure polysémique : elle signe, certes, dans *La Clepsydre*, une manière d'augmenter la référence à l'œuvre de Bruno Schulz, mais elle est aussi une figure personnelle de la filmographie de Wojciech Has, l'un de ses traits les plus privilégiés. Poursuivant dès lors la valeur heuristique de cette figure, la table apparaît en termes d'adaptation, comme un point de rencontre entre Bruno Schulz et les autres films du corpus.

III. 3. 1. La figure de la table dans la filmographie de Wojciech Has

Dans *Rękopis,* la table est parfois circulaire, comme celles, couvertes de toiles et de poussière, du restaurant du sanatorium dans *La Clepsydre.* Ou encore celle qui, dans *Rękopis,* réunit le chef bohémien et ses auditeurs alors qu'il raconte ses histoires dans ce qu'on peut déjà appeler le « cycle du chef bohémien » (Figure 36).

[1156] Jean-Paul Török, « L'obscurité et la corruption », *art.cit.,* p. 62.

[1157] Iwona Grodź, *Zaszyfrowane w obrazie, op.cit.,* p. 337.

Mais la plupart du temps, la table est longue et rectangulaire, couverte d'aliments et de verre (Figure 37). Les personnages sont alignés devant ou derrière, et la plupart du temps on ne voit pas les bords de la table, comme si celle-ci se prolongeait à l'infini (Figure 38). La table et la nourriture apparaissent comme l'une des formes structurantes dans *Manuscrit trouvé à Saragosse* afin de découper le temps en récits chez Potocki. Dans le film de Has, sa représentation se fait dans une dimension proche de celle de *La Clepsydre :* il s'agit de la double dimension de palimpseste pictural et d'imaginaire du festin. Les différentes scènes de repas apparaissent comme de véritables tableaux : les aliments évoquent bien sûr les natures mortes, mais les personnages alignés composent également un axe qui évoque les scènes bibliques telles que La Cène.

Bonne chère suggère aussi bien souvent la *chair* : comme dans les péplums, qui représentent l'orgie romaine par la métaphore de ses excès de boisson et de nourriture, les les scènes de repas dans *Rękopis* imitent d'autres types de consommation— convoquant l'image de la richesse gastronomique pour suggérer une sorte de luxure toute « orientale ».

Mais ces échos se font toujours de manière parodique, en créant des situations qui, par le champ ainsi cadré, diminue l'importance du personnage. Placer les personnages dans ces positions permet de faire surgir un autre personnage de derrière, que le spectateur voit arriver avant le personnage principal. C'est le cas pour le scheik des Gomelez au milieu de *Rękopis*, et de Zoto dans le récit de Pascheco (Figure 39).

Qu'il soit libérateur selon le grotesque de Bakhtine ou véritablement grinçant selon celui de Kayser, le rire des personnages devant la table évoque l'une des tropes du grotesque les plus importantes, celle du festin. Le festin de *Rękopis* est alors dépassé par celui de *La Clepsydre* : avec la grande table de Shabbat, une autre temporalité s'ajoute ainsi aux multiples strates temporelles de *La Clepsydre*, celle du banquet, toujours essentiellement relié au temps, qu'il soit récurrence d'un évènement, lié à un cycle naturel (cosmique), ou à des calendriers biologiques ou historiques selon Bakhtine[1158].

[1158] Михаи́л Миха́йлович Бахти́н, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, 1965.*
Trad. anglaise: Mikhaïl Bakhtine, *Rabelais and his World*, Hélène Iswolsky (trad.), Bloomington, Indiana University Press, p.9.

Le festin de *La Clepsydre* ressuscite l'imaginaire du festin shakespearien — lui-même une réactivation du festin féodal — qui s'inscrit dans la tragédie, la noirceur, et en même temps l'excès. La scène IV de l'acte III de *Macbeth* est l'une des scènes de banquet les plus grotesques (dans le sens de l'effroi) représentée au théâtre : le fantôme de Banquo prend place au festin, venant hanter les époux Macbeth qui doivent faire semblant de ne pas l'avoir vu. L'irruption dans la fête, ou l'annonce de la mort imminente fait partie de cet imaginaire. La scène de shabbat de *La Clepsydre* décuple cette morbidité, par le squelette de poisson sur la table, les bougies qui noient le cadre et les Juifs, tous créatures fantomatiques, et en faisant partir le fameux rire grotesque alors que Joseph se glisse sous les yeux et place les yeux du poisson sur les siens.

Conclusion

Si le chapitre précédent est parti de la tension entre le montage et le flux du film alors qu'une inertie, une tendance au *tableau vivant* caractérisait le film *Lalka*, nous avons ici abouti à une figure voisine, quoique peut-être inversée. La figure de la table nous emmène vers les territoires métaphoriques de l'adaptation. Adapter une œuvre graphique – dont les buts ne sont pas vraiment narratifs, mais apparentés à des fins d'illustration – en même temps qu'une œuvre littéraire, risque de condamner au *film-tableau*, à l'illustration ou au film à décors, dans l'idée négative de cette critique de *La Clepsydre* comme « recueil de « chronolithographies »[1159]. En choisissant la table toujours filmée dans sa longitude infinie, plutôt que celle du tableau, le film élargit son réseau intertextuel et intermédial à celui de la propre interfilmicité de Has.

De manière inversée également, cette étude de *La Clepsydre* a porté l'interrogation sur le montage et le mouvement du film vers un autre paradoxe : celui d'un enchaînement perpétuel, d'une séquence qui semble toujours déjà contenir la suivante. La fondue d'une image dans une autre est à ce point liée à une structure diégétique que sa formalisation filmique entraîne le sentiment d'une symbiose parfaite, qui tend vers le système clos, la dyade entre un texte et un film. Cependant, cette correspondance n'implique pas une clôture à d'autres textes et d'autres films. Tout

[1159] Jean-Paul Török, « L'obscurité et la corruption », *art.cit.,* p. 62.

d'abord, parce que la monade se fait, par les multiples figures de passages, sur le mode deleuzien des « circuits ». Ce que ce terme recouvre, c'est à la fois la trajectoire — l'errance, la dérive, si tout se fait en système clos— mais aussi la manipulation, le labyrinthe et les correspondances multiples. Les passages entre les récits de Schulz ou entre les segments spatiotemporels créent des *circuits* par l'aspect cristallin de ce temps, créé par les passages. Les circuits sont ainsi, selon Gilles Deleuze, ces instances créées par des images mises en relation les unes avec les autres selon la logique d'image actuelle et d'image virtuelle :

> Le cinéma ne présente pas seulement des images, il les entoure d'un monde. C'est pourquoi il a cherché très tôt des circuits de plus en plus grands qui uniraient une image actuelle à des images-souvenir, des images-rêve, des images-monde. (…) Chercher le plus petit circuit qui fonctionne comme limite intérieure de tous les autres, et qui accole l'image actuelle à une sorte de double immédiat, symétrique, consécutif ou même simultané. Les circuits plus larges du souvenir ou du rêve supposent cette base étroite, cette pointe extrême, et non l'inverse.[1160]

Le sanatorium se fait donc circuits multiples, chaque segment contenant sa possibilité réactivée dans le temps du rêve ou du souvenir, mais dégageant aussi ces mêmes circuits chez Schulz, dont l'écriture crée des fragments contenant leur propre réalisation cinématographique, double ou revers. La fin de *La Clepsydre,* qui actualise le retournement final de Joseph en contrôleur, constitue peut-être l'une des images-cristal les plus importantes chez Deleuze, celle du navire :

> Le navire peut être aussi le navire des morts, la nef d'une simple chapelle comme lieu d'un échange. La survivance virtuelle des morts peut s'actualiser, mais n'est-ce pas au prix de notre existence qui devient virtuelle à son tour ? Est-ce les morts qui nous appartiennent, ou nous qui appartenons aux morts ?[1161]

L'abandon à une existence en ruines, au titre de l'une des nombreuses figures de l'après-guerre, donne un sens existentiel aux déchets qui parsèment tout le film et qui ont aussi été aperçus dans le générique du film *Lalka*. Dans les deux cas, ils signent la fin d'un monde — déjà advenue, ou à venir, parce qu'anticipée ou annoncée par le générique.

La Clepsydre serait donc presque une suite fantastique de l'adaptation du roman de Prus, reprenant ce générique — tableau vivant de ruines— pour situer tout son univers dans un monde détruit et réactivé. Il est normal qu'en tant qu'héros lazaréen, dans cette réalité simulée, Joseph soit alors condamné à l'errance perpétuelle, là où à la fin de *Lalka*,

---

[1160] Gilles Deleuze, *L'image-temps, op.cit.,* p. 92.

[1161] *Ibid,* p.99.

le héros Wokoulski avait encore la possibilité de fuir. Si cette errance perpétuelle se fait sur le mode de la saturation du débordement d'objets grotesques et baroques, c'est que le vide seul ne peut témoigner de la survivance dans un monde en général saturé d'images, de textes, d'objets. Selon Richard Bégin, Joseph de *La Clepsydre* se fait « glâneur » —il ne peut plus qu'accumuler quelques traces, quelques objets, de ce qui a été rejeté par le temps séculier, à la manière des accumulations de Schulz, cet « autre automne », fait de choses qui n'ont pas pu avoir leur *ticket pour le temps*. Cette analogie rendant la critique suivante presque parfaitement juste :

> Rien ne serait plus faux de voir seulement dans *La Clepsydre* l'exemplaire illustration d'une œuvre littéraire — ce qu'était *Le Manuscrit,* qui n'était peut-être que cela. La coïncidence de l'art du cinéaste avec celui de l'écrivain est d'une autre sorte que formelle. Une connaissance intuitive de l'œuvre de Has montre qu'il y a communauté d'inspiration et d'obsession, affinité esthétique et spirituelle. […] *La conjonction de ces deux univers solitaires et hermétiques a quelque chose d'unique et de salutaire. C'est moins l'exhumation d'une œuvre écrite que sa transfiguration, ou mieux sa réincarnation sur l'écran*.[1162]

Avec ce monde du sanatorium devenu « cabinet de curiosités dont l'amplitude spatiale et temporelle n'a d'égale que la mémoire de l'individu », comme *l'autre automne* de Schulz, le film *La Clepsydre* apparaît alors comme l'inversion symétrique et funeste de l'accumulation vertigineuse de *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Le monde comme cabinet de curiosités, comme lieu surnaturel d'une accumulation d'objets, de souvenirs et de revenants reprend de manière symétriquement inverse ce lieu d'accumulation des savoirs, des êtres et des récits qu'est la Sierra Morena du film de 1965. Alphonse Van Worden évolue d'abord vers un lieu peuplé de revenants— la toute première phrase de la première journée *« Los Gitanes de la Sierra Morena quieren carne de hombres* »[1163] —, de récits hétérogènes et d'expériences surnaturelles, pour se rendre compte à la fin que tout l'univers de la Sierra Morena était orchestré par une main unique, celle du complot des Gomelez. Joseph part au contraire de la manipulation — celle du sanatorium du docteur Gotard— pour aller vers une diffraction généralisée des souvenirs, des objets, des êtres et des récits.

De très nombreuses autres reprises inversées traversent la relation entre ces deux films. Par exemple, là où on a vu que *La Clepsydre* « hassidisait » fortement les récits de

---

[1162] Jean-Paul Török, « L'obscurité et la corruption », *art.cit.,* p. 63. Nous soulignons.

[1163] « Les gitanes de la Sierra Morena sont attirées par la chair des hommes ». Jean Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, version de 1804, *op.cit.,* p.59.

Schulz, on note qu'au contraire, le film *Rękopis/ Manuscrit trouvé à Saragosse* enlève toute référence au judaïsme présente chez Potocki — en supprimant la figure du « Juif errant », et en *dé-judaïsant* les personnages du kabbaliste et de Rebecca[1164].

Cette symétrie inverse se produit aussi en termes de montage. Là où on a cherché à comprendre par quelles figures et quels moyens s'opère cet enchainement continu de chaque chose vers une autre, avec *Manuscrit* il s'agit de voir comment une même réalité — celle de l'univers clos de la vallée de Los Hermanos— va être segmentée, subdivisée à l'infini par la logique des récits-tiroirs.

Dernière symétrie que l'on a évoquée : Alphonse se dédouble à la fin du film, Joseph au début. Les deux scènes sont un ajout personnel de Wojciech Has, ne se trouvant ni dans le roman de Potocki ni dans les récits de Schulz. Dès lors, nous nous inscrivons contre ce moment de la critique de Torok selon lequel « [r]ien ne serait plus faux de voir seulement dans *La Clepsydre* l'exemplaire illustration d'une œuvre littéraire — ce qu'était *Le Manuscrit,* qui n'était peut-être que cela. » Mis en regard l'un de l'autre, les deux films peuvent apparaître comme les deux versants d'un même univers narratif, d'une même vision esthétique et surtout, d'une même manière d'adapter des récits. Dans les deux fins, les personnages restent prisonniers de leur monade respective — un choix halluciné pour Van Worden, happé dans la profondeur de champ de la vallée montagneuse, une condamnation pour Joseph, absorbé vers le bas, dans la terre et les bougies.

Il s'agit donc d'appliquer à l'étude de *Manuscrit trouvé à Saragosse*, le film ainsi que le roman de Potocki, les mêmes réseaux signifiants que ceux que nous avons mis au jour pour *La Clepsydre* : l'errance, le labyrinthe, le grotesque, afin de vérifier comment *Manuscrit* commente, reprend, dégrade ou accroît les multiples tropes de *La Clepsydre* et des récits de Bruno Schulz. Nous pratiquerons nous-même une forme de symétrie inversée. Au lieu de partir d'un problème filmique— comme nous l'avons fait pour *Lalka* et L*a Clepsydre* — pour aller vers le texte, nous allons partir d'un problème textuel, pour aller vers le filmique. Il s'agit du problème, évident en ce qui concerne Potocki, de la multiplication des récits et de leurs agencements.

[1164] Voir Paul Coates, « *Dialectics of Enlightenment: Notes on Wojciech Has's Saragossa Manuscript* », *Comparative Criticism* 24, Cambridge University Press 2002, pp.208-210.

CHAPITRE 7

SPECTACLES ET SIMULACRES

> Si nous connaissons les « règles » du jeu romanesque, nous pourrons construire des romans « artificiels » nés en laboratoire, nous pourrons jouer au roman comme on joue aux échecs, avec une absolue loyauté, en rétablissant une communication entre l'écrivain, pleinement conscient des mécanismes dont il est en train de faire usage, et le lecteur qui accepte le jeu parce qu'il en connaît les règles et sait qu'il ne peut plus être pris au piège.[1165]

Le « bloc » *Manuscrit trouvé à Saragosse* — le roman du XVIIIème siècle de Jean Potocki et son adaptation cinématographique réalisée par Wojciech Has— appelle un questionnement dont l'origine prend une trajectoire symétriquement inversée à celle qui a réglé nos parcours précédents : c'est au regard de la complexité du texte et de ses mouvances que des questions d'adaptation adviennent. Si certaines singularités du film posent question sur le roman— on l'a vu avec la figure du double— il n'en est pas moins que la sériation s'effectue de manière plus riche et plus stimulante par le point de départ romanesque.

Si un dispositif unique a été créé par *La Clepsydre,* qui influe sur la forme des textes de Schulz, c'est un dispositif littéraire qui impose des modes d'adaptation— au niveau de la création mais aussi de sa réception. Il s'agit bien sûr de « la forme à tiroirs », mais aussi de l'état double du texte de Potocki, éléments qui créent la dynamique critique en ce qui concerne ce bloc et la relation entre texte et image qu'on se propose d'étudier.

A l'étude du « bloc » précédent correspondent ici d'autres figures de l'errance, de l'accumulation et du labyrinthe, mais que nous appliquons en premier lieu au roman de Jean Potocki, par le biais d'une lecture erratique d'un texte qui met en jeu un certain protocole d'accumulation et dont la figure du labyrinthe signifie oubli et mémoire, nécessairement prise à parti par de tels agencements de récits.

Nous partons de trois problèmes majeurs posés par *Manuscrit* et sa lecture : celui d'un texte existant sous plusieurs versions, celui des limites du texte et de sa constitution d'une *paratopie* singulière entre fiction et actualité et celui des emboîtements et agencements que son dispositif met en place. Trois problèmes qui font du *Manuscrit* un

---

[1165] Italo Calvino, « Le roman comme spectacle », in *La machine littérature,* Paris, Seuil, 1984, p.156.

texte sans limites. Les défis sont donc de trois ordres : celui de l'établissement du texte, celui de la reconnaissance de son aspect fictionnel, et celui du plaisir et de la compréhension que l'expérience de la lecture constitue.

Tous ces problèmes sont inclus les uns dans les autres. Ainsi, le texte présent à l'état multiple fait que la lecture devient potentiellement multipliée, posant la question des limites de son interprétation, de savoir si *Manuscrit* est une œuvre ouverte, et si, par exemple, on peut considérer que le personnage du « Juif errant » appartient à l'univers du *Manuscrit* ou non. L'« Avertissement au lecteur » et le jeu fictionnel sur la trouvaille du manuscrit épousent la circulation historique du roman dans l'espace européen, ses multiples ajouts et retranchements par son traducteur, Edmund Chojecki, et par ses éditeurs (voire contrefacteurs) successifs. Mais c'est aussi tout le système romanesque qui devient métonymique de cette interrogation sur la lecture : les emboîtements favorisent une errance de la lecture, tout en multipliant les récits sur l'influence de la fiction, les impressions laissées sur l'imaginaire, tous les personnages du *Manuscrit* étant la plupart du temps victimes d'illusions. Le texte sans limites invite ainsi à penser le geste critique de la lecture, et la nature architecturale de ce texte crée une lecture qui cherche en permanence la règle du jeu.

Les histoires diverses des personnages que l'on trouve dans les récits enchâssés, comme on le verra avec quelques exemples, parlent toutes de *conditionnements machiniques*[1166], interrogeant la limite des impressions que les simulacres laissent sur l'esprit. En ce sens, ces récits sont présents de manière métonymique dans le dispositif narratif et dans cette multiplication des strates de lecture, posant la question : qu'est-ce qui, dans la lecture, l'expérience humaine, l'expérience littéraire, l'éducation, laisse trace sur l'esprit ?

Le film de Has fournit un modèle problématique très pertinent pour réévaluer cette articulation potockienne entre la machine et l'effet, la vérité et la fiction, et plus généralement la liberté et le déterminisme, notamment par le montage qui renégocie ces structures. Les effets de neutralisation entre les récits enchâssés, le remplacement de la

---

[1166] Yves Citton, « *Deus est machina*. Conditionnements machiniques dans *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki », in Trude Kolderup et Svein-Eirik Fauskevag (dir.), *À l'ombre des Lumières. Littérature et pensée françaises du xviiie siècle*, Paris/Trondheim, L'Harmattan/Solum, 2008, pp. 111-137.

simultanéité par l'antériorité d'un champ contre champ, éclairent les rouages et mécanismes des agencements textuels.

Les histoires de *Manuscrit* tournent toujours autour de ce qu'un personnage a pu recevoir (éducation, anecdote, lecture) dans une tradition sensualiste, alors que le film de Has joue et souligne sans cesse ses mécanismes d'illusion et du trompe-l'œil, oscillant entre simulation et artificialisme. La notion de figure s'ancre alors dans une série qui met en jeu des *technologies de l'enchantement*[1167] et nous confronte à un univers clos dont l'illusion est la règle.

I. Les limites du texte : un roman « qui n'existe pas »

La circulation du roman dans l'histoire et dans l'espace européen est digne d'une véritable enquête, et « raconter l'histoire et les différents avatars de la publication du *Manuscrit trouvé à Saragosse* serait alors s'engager dans un dédale composant le supplément d'une géométrie romanesque déjà fort complexe »[1168]. Le roman a en effet longtemps été connu dans une mouvance lacunaire, inachevée, ayant circulé dans l'espace littéraire sous de multiples versions souvent tronquées, basées sur les traductions du polonais Edmund Chojecki. Plusieurs parutions fragmentaires ont pu être réalisées, présentées souvent par fragments thématiques ; ainsi *Avadoro, histoire espagnole* ou *Les dix journées d'Alphonse Van Worden* sont publiées à Paris anonymement en 1815. Ces récits sont aussi plagiés, notamment par Charles Nodier, alors que le manuscrit continue de circuler dans certains milieux intellectuels français. Pendant longtemps, l'Est du continent européen est plus avancé sur le terrain de la connaissance de Potocki: Pouchkine compose même un poème intitulé *Alfons saditsia na konia*[1169].

[1167] Alfred Gell, « La technologie de l'enchantement et l'enchantement de la technologie », in Angela Braito et Yves Citton (dir.), *Technologie de l'enchantement, Pour une histoire multidisciplinaire de l'illusion,* Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble, 2014.

[1168] Bernard Gauthier, « Deux ou trois fantômes du *Manuscrit trouvé à Saragosse* », in *La Revue des Ressources*, en ligne : http://www.larevuedesressources.org/deux-ou-trois-fantômes-du-manuscrit-trouve-a-saragosse,1518.html

[1169] Александр Сергеевич Пушкин [Alexandre Sergueïevich Pouchkine], « Альфонс садится на коня » [« Alphonse sur son cheval »], poème de 44 vers dont voici les premiers : « *Альфонс садится на коня/ Ему хозяин держит стремя./ «Сеньор, послушайтесь меня:/ Пускаться в путь теперь не время,/В горах опасно, ночь близка,/ Другая вента далека./ Останьтесь здесь: готов вам ужин;/ В камине разложен огонь;/ Постеля есть — покой вам нужен,/ А к стойлу тянется ваш конь».*

Neil Cornwell en a fait une traduction en anglais: «*Alphonse mounts his horse/ The innkeeper holds his stirrup/ "Senor, listen to me:/ Now's not the time to on your way. / The mountains are dangerous and night is nigh,/The*

Découvert en France en 1958 par une édition ne comportant que quatorze journées préfacées par Roger Caillois, *Manuscrit trouvé à Saragosse* trouve une place de choix dans les anthologies du conte gothique : Tzvetan Todorov appuie ainsi largement sa fameuse *Introduction à la littérature fantastique* et sa notion d'« hésitation fantastique » sur le roman de Potocki. Cette édition parcellaire est complétée en 1989 par une autre, publiée chez José Corti, qui s'appuie sur les versions polonaises traduites par Chojecki[1170]. En 2006, suite à la découverte de nouveaux manuscrits chez les héritiers Potocki et dans les archives de Poznań, que Dominique Triaire et François Rosset découvrent de nouvelles versions de *Manuscrit.* Deux versions publiées chez Gallimard, celle de 1804 et de 1810, fournissent enfin au lecteur une matière complète, dont le caractère largement augmenté réduit considérablement la place du fantastique dans *Manuscrit* : les épisodes de terreur ne concernent finalement qu'un volume restreint d'histoires, au côté de nombreux récits libertins, comiques, de brigands, discours philosophiques, etc.[1171] Mais si cette découverte résout enfin l'énigme de *Mansucrit* dans sa complétude, elle pose des questions presque encore plus nombreuses en termes de lecture et d'interprétation, et ceci a trait à l'existence de ces deux versions.

I. 1. Roman double, double lecture

Nous lisons donc tout autrement l'œuvre du comte polonais depuis 2006 : il n'existe pas une, mais deux versions du *Manuscrit trouvé à Saragosse,* l'une datée de 1804, l'autre de 1810.

---

next venta is far away./ Stay here: your supper's ready/ A fire's laid in the grate;/There's a bed – you need some rest; / And your horse is hankering for his stall. » Traduction par Neil Corwell, parue dans E. S. Shaffer (dir.), Comparative Criticism, vol. 24, *Fantastic Currencies in Literature: Gothic to Postmodern*, Cambridge University Press, 2002, pp. 138-139.

[1170] En termes diégétiques, c'est donc cette version qui est la plus proche du scénario écrit par Tadeusz Kwiatkowski pour le film de Wojciech Has.

[1171] Au sujet de cette aventure éditoriale, on renverra à la présentation des éditions de Dominique Traire et de François Rosset, ou bien à un article d'Yves Citton, « Éditer un roman qui n'existe pas (mais qui réinvente les Lumières deux siècles après sa rédaction) », *Acta Fabula* volume 9, janvier 2008, en ligne : http://www.fabula.org/revue/document3788.php
Quant à la place du fantastique dans le roman, les motifs surnaturels ou merveilleux ne concernent finalement quasiment que le premier décaméron, tournant autour de la nuit à la Venta Quemada. En réalité, *Manuscrit trouvé à Saragosse* tel qu'on le lit désormais consiste en un énorme pan de récits pris en charge par le chef bohémien, Avadoro, à tel point que celui-ci occupe presque le statut de protagoniste à parts égales avec Alphonse Van Worden (leurs noms complets sont d'ailleurs des anagrammes, ce qui nourrit la vision de personnages *alter ego*). La plupart des récits d'Avadoro se passent à Madrid, loin de la Sierra Morena hantée.

Les modifications apportées par Potocki dans la version de 1810 sont d'importance. Tout d'abord, il s'agit de la seule version achevée, dotée d'une véritable fin avec un dénouement. La version de 1810 du *Manuscrit trouvé à Saragosse* n'est pas seulement complétée, elle est aussi largement remaniée par le comte polonais : les corrections sont nombreuses, les récits les plus subversifs en matière de religion, de politique et de sexualité sont édulcorés, le personnage du « Juif errant » disparaît. Les deux modifications principales sont cependant le supplément de cohérence acquis dans l'ordre des cycles narratifs, ainsi que l'existence d'une fin.

C'est ainsi que, naturellement, Dominique Triaire et François Rosset s'interrogent sur la nécessité de maintenir la version de 1804 comme roman : « cela signifierait-il que la version de 1810 annulerait celle de 1804 ? »[1172]. Inachevée, moins cohérente, avec un « système » tenu finalement en échec, il semblerait de prime abord que cette version de 1804 ait vocation à être lue, éditée et présentée comme *brouillon* de la version de 1810.

Mais les nombreuses modifications et édulcorations réalisées par Potocki sur son roman présentent le problème corollaire : certes plus cohérente et plus aboutie, cette version de 1810 peut également apparaître comme une *pâle copie* de la version de 1804, qui offrait davantage de subversion et de diversité. Cette version offre par exemple un premier décaméron bien plus érotisé que dans la version plus tardive du *Manuscrit trouvé à Saragosse.*[1173]

A partir du second décaméron, les modifications apportées par Potocki concernent plutôt le réagencement des cycles narratifs, même si des passages à teneur subversive dans la version de 1804 sont également assagis[1174]. La version de 1804 est plus fourmillante, présente davantage de personnages et de récits, et met fortement en avant le personnage du « Juif errant », quand la version de 1810 fait disparaître ce personnage.

[1172] Dominique Traire et François Rosset, « Présentation », *Manuscrit trouvé à Saragosse,* version de 1804, *op.cit.,* p.37.

[1173] La version de 1810 édulcore l'érotisme de la version de 1804 dans les deuxième et cinquième journées. La différence la plus notable concerne les septième et huitième journée : Alphonse ne passe pas la nuit avec ses deux sœurs dans la version de 1810, et il n'y a pas non plus d'apparition démoniaque du scheik des Gomelez ni de réveil sous le gibet. Alphonse va simplement se coucher et espère que ses cousines viendront le rejoindre. En revanche il est réveillé dans la nuit (huitième journée,169-171) : Emina et Zibédée, le Juif errant apparaîssent, lui indiquent le gibet où il trouve le cabaliste. Dans la neuvième journée, la lettre de congé qu'Alphonse reçoit lui est amenée non pas par la magie du cabaliste (1804, 182) mais par un coureur (1810,176).

[1174] Par exemple un long développement sur l'inconstance mené par le chef bohémien à la douxième journée de la version de 1804 disparaît dans la version de 1810.

Les troisième et quatrième décaméron creusent encore ces différences, la version de 1804 allant jusqu'à un tel entremêlement des récits que le personnage du géomètre (Vélasquez) s'insurge contre le propre système du roman dont il est l'un des personnages : « J'ai beau faire attention aux récits de notre chef, je n'y puis plus rien comprendre : je ne sais plus qui parle ou qui écoute. »[1175]

C'est en vertu de cette incapacité à démêler les récits et à distinguer les narrateurs que Potocki décide d'ailleurs de remanier son roman, François Rosset et Dominique Traire rappelant ainsi qu'il y eut bien une décision de la part du comte polonais de se faire succéder les deux versions, ce qui peut faire soutenir, par les « circonstances de l'écriture » que la version de 1810 invaliderait la version de 1804[1176]. Cependant, c'est bien un choix éditorial de publier ces deux versions qui a été fait. Celles-ci sont alors considérées comme complémentaires, présentant les deux faces d'un même système :

> Or, le roman de Potocki, dans l'une comme dans l'autre version, ne cesse de mettre à l'examen tous les discours qui reposent sur des certitudes ou qui les véhiculent. Mais il le fait sous deux formes différentes dans leur dimension esthétique : l'une, celle de 1804, qui déploie les charmes inquiétants des sinuosités et des entrelacs du baroque, l'autre, celle de 1810, qui réorganise l'immense matière du roman sous le régime plus clair et plus rassurant de l'ordre classique.[1177]

Le choix de la complémentarité semble donc opérant, mais ne cesse pas pour autant de poser les questions de lecture et d'interprétation que la dualité nouvellement acquise de cette œuvre suppose : quels degrés d'autonomie peut-on attribuer à chaque version ? L'existence de ces doubles versions du texte pose alors certains problèmes concrets, comme celui soulevé par Yves Citton : le Juif errant, qui disparaît de la version de 1810, fait-il partie du *Manuscrit trouvé à Saragosse* ?[1178]. Cet exemple ne fait que rappeler l'originalité qu'offre Potocki de nous confronter à des « alternatives de lecture ». Or, *Manuscri*t met parfois en scène lui-même, à l'intérieur de ses récits et dans sa construction, ces ambivalences mêmes.

[1175] Si notre propos s'appuie sur les deux mouvances du texte, pour les raisons qu'elles forment bien, selon ce que nous tentons de justifier ici, les deux faces d'un même système, nous n'en citerons en général qu'une seule pour des raisons de clarté des références — celle de 1810. La plupart des épisodes que nous mentionnerons sont communs aux deux versions, même s'ils sont éventuellement déplacés dans l'ordre chronologique de la narration. Dorénavant nous noterons (1810, numéro de page) l'édition de 1804 du *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki. Si nous devons faire référence à la version de 1804, celle-ci sera notée (1804, numéro de page).

[1176] Dominique Traire et François Rosset, « Présentation », *Manuscrit trouvé à Saragosse,* version de 1804, *op.cit.,* p.37.

[1177] *Ibid.,* pp.35-36.

[1178] Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser, op.cit.,* pp. 83-84.

I. 2. Un texte qui met en scène sa propre trouvaille

Manuscrit met en scène sa propre trouvaille par différents processus qui mettent en abyme des problèmes de lecture et d'écriture jusqu'à devenir un véritable « théâtre du romanesque », selon le titre d'un ouvrage de François Rosset sur l'oeuvre de Potocki[1179].

D'abord, bien sûr, par la présence de cet encadrement suprême : les journées d'Alphonse Van Woden sont en fait « trouvées » par un officier français pendant le siège de Saragosse lors de la campagne napoléonienne d'Espagne.

> […] j'aperçus par terre, dans un coin, plusieurs cahiers de papier écrits; je jetai les yeux sur ce qu'ils contenaient. C'était un manuscrit espagnol; je ne connaissais que fort peu cette langue, mais cependant j'en savais assez pour comprendre que ce livre pouvait être amusant: on y parlait de brigands, de revenants, de cabalistes […] (1810, 57)

Il s'agit d'un encadrement fictif, qui rejoint les autres motifs, courants au XVIIIème siècle, du faux manuscrit trouvé. C'est le même motif qui est mis en scène dans le roman de James Hogg, *Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, dans lequel un chroniqueur fictif présente le journal dudit pécheur justifié, Robert Wringhim. La postériorité aux faits — environ soixante-dix ans dans le cas de *Manuscrit*[1180], cent cinquante ans pour le roman de Hogg[1181] — est l'une des caractéristiques de ce motif, garantissant son aspect identifiable comme encadrement. À la fin, on ne revient pas à ce niveau d'encadrement mais à celui d'Alphonse, cependant ouvrant à la future trouvaille dans les temps à venir : « J'en ai fait une copie de ma main et je l'ai déposée dans une cassette de fer que mes héritiers trouveront un jour. » (MTS, 1810: 831) *Manuscrit trouvé*

[1179] François Rosset, *Le théâtre du romanesque : Manuscrit trouvé a Saragosse entre construction et maçonnerie,* Paris, L'Age d'homme, 1991.

[1180] Cet écart est, là encore, difficile à déterminer : le séjour d'Alphonse Van Worden est censé se dérouler sous le règne de Philippe V, et avant que le comte ne colonise la Sierra Morena avec des troupes étrangères, ce qu'il fit en 1767. L'épilogue de la version de 1810 donne aussi quelques indices : « J'arrivai à Madrid le 20 juin 1739» (1810, 825). Le temps historique d'Alphonse Van Worden est donc situé, a priori, lors de cette année 1739 ou peu avant. L'Avertissement, en faisant référence au siège de Saragosse par les troupes napoléoniennes, situerait la trouvaille du manuscrit en 1808-1809, année durant laquelle les troupes du maréchal Jean Lannes assiègent Saragosse. Le problème, c'est que le titre du roman *Manuscrit trouvé à Saragosse* figure déjà dans la version de 1804. Voir 1810, 57, note de bas de page des éditeurs n° 2.

[1181] Le « chroniqueur » parle dans les années 1820 ; la lettre du James Hogg-personnage publiée dans le Blackwood magazine, dans l'épilogue, est datée de 1823. Les faits qu'il présente — l'histoire de Robert, le pécheur justifié — est censée se dérouler en 1687, année mentionnée à deux reprises : une fois dans le récit du chroniqueur, au début, et une fois dans le journal de Robert, alors qu'une lettre signée par son double maléfique lui est présentée, datée du 26 septembre 1687. Ce jeu parodique sur l'archive, la preuve historique, le registre, fait intégralement partie de la construction de ce roman et de la déconstruction de sa tonalité réaliste.

à Saragosse s'achevant de cette manière, la présente dimension métatextuelle renvoie par effet de boucle à ce que nous avions lu au tout début, à savoir le récit de la trouvaille du manuscrit par un officier de Napoléon et un prétendu traducteur.

Or, la paternité de cet « Avertissement » a été mise en doute par Ewelina Żółtowska[1182]. Celui-ci ne figure que dans l'édition parisienne de 1814, et pourrait ne pas avoir été réellement écrite par Potocki. Dominique Triaire et François Rosset l'incluent tout de même dans la version de 1804, « faute de preuve convaincante du contraire »[1183]. Il est vrai que la dimension autoréflexive et la valeur d'encadrement de cet « Avertissement » s'insèrent parfaitement dans le système du *Manuscrit.*

D'autres exemples de ces présences textuelles ambivalentes quant à leur paternité présentent une auto-interprétation parodique du *Manuscrit*. Ainsi de la phrase prononcée par le géomètre Velasquez, dans les versions successivement établies du roman jusqu'en 2008 : « c'est un véritable labyrinthe !» Comme le souligne François Rosset, cette exclamation était présente à l'esprit de tous les commentateurs de Potocki, pour sa valeur d'observation de l'enchevêtrement narratif des histoires d'Avadoro, tout comme la proposition faite par le personnage d'écrire « le roman sur deux colonnes » (1804, 474).

Or, il s'avère finalement qu'aucune des versions originales découvertes récemment ne contient ce fameux « labyrinthe » de Velasquez : il s'agit d'un ajout effectué par le traducteur polonais, Edmund Chojecki («*to istny labirynt* »), alors que Potocki n'avait écrit que « cela est très confus ». En revanche, on retrouve une mention de labyrinthe dans la version de 1810 : quand le scheik des Gomelez décrit les ramifications de son clan (1810, 818-822).

Mais, comme dans le cas de l'Avertissement, ce labyrinthe met en jeu sa propre contradiction, celui d'être à la fois présent et absent et de désigner avec une certaine puissance évocatoire les méandres que le *Manuscrit* de Potocki emprunte pour parvenir jusqu'à nous, comme le souligne François Rosset :

> Cette petite curiosité philologique n'enlève évidemment rien à l'évidence qui s'impose au lecteur du *Manuscrit trouvé à Saragosse* et qui conduit inévitablement à faire le lien entre le roman et le labyrinthe, dans toute la profondeur conférée à celui-ci par le récit mythologique. […] D'autre part, ainsi que la nouvelle édition le prouve, par le fait que l'auteur lui-même, errant dans sa propre construction, a finalement décidé de

---

[1182] Ewelina Żółtowska, *Un précurseur de la littérature fantastique: Jean Potocki et son Manuscrit trouvé à Saragosse,* thèse dactylographiée, Yale University, 1973.

[1183] *Manuscrit trouvé à Saragosse,* version de 1804, *op.cit*., note de bas de page n°1, p. 57.

> réorganiser son roman en suivant un plan plus rectiligne et lisible et en soulignant par là même les limites du modèle labyrinthique. En ce sens, v. 1810 est à la fois sortie du labyrinthe et désignation de celui-ci[1184].

Le labyrinthe inscrit le dispositif du roman de Potocki dans tous ses problèmes de limites du texte, évoquant un *texte à plusieurs entrées* et dont il est difficile *d'atteindre le centre* (le texte « unique », singulier, achevé). Il métaphorise l'impossibilité de savoir avec exactitude ce qui fait partie de *Manuscrit* tel qu'il peut être attribué à un seul auteur. Il confronte le commentateur à un texte-palimpseste remanié de multiples fois, et en même temps vertigineux dans la construction des récits. Le texte se déploie dans une complexité inédite, propre à créer une expérience de l'égarement : le labyrinthe affiche cette complexité, de la même manière que le font les nombreuses interruptions de récit faites par Rebecca et Velasquez, que celles-ci emploient le terme « labyrinthe » ou non.

I. 3. Le vertige des emboîtements

Le *Manuscrit trouvé à Saragosse* est un « roman à tiroirs ». Le *Décaméron* de Boccace, au XVème siècle, établit la convention d'un prétexte diégétique nécessaire (la peste) pour faire se tenir ensemble une assemblée de conteurs qui se racontent des histoires. *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre, puis l'esthétique baroque avec le roman pastoral d'Honoré d'Urfé reprennent cette technique. L'imaginaire romantique de la veillée paysanne prendra son essor avec Odoïevski, Gogol, E.T.A. Hoffman, en inscrivant la figure du conteur dans un jeu littéraire sur l'oralité et l'énonciation médiatisée.

Cependant, *Manuscrit trouvé à Saragosse* s'inscrit plutôt dans l'esprit digressif qui règne au XVIIIème siècle, lequel voit se déployer plusieurs des structures romanesques qui reposent sur de nouveaux modèles d'agencement de récits : là où dans le *Décaméron* ou *l'Heptaméron,* c'est surtout une succession de narrateurs qui se racontent leurs histoires chacun à leur tour, d'autres modes d'alternance et de juxtaposition des récits apparaissent.

Cet engouement est en grande partie généré par la traduction par Antoine Galland des *Mille et une nuits,* et se traduit par une abondance de romans libertins, savants ou

---

[1184] François Rosset, « Dédale Potocki : attention, travaux !», in François Rosset et Dominique Triaire (dir.), *Jean Potocki ou le dédale des Lumières*, Presses universitaires de la Méditerranée, coll. « Le Spectateur européen », 2010. p.15.

curieux dont l'alternance des narrateurs et des épisodes permet une dissolution des points de vue, exprime le goût du débat et de l'échange à l'infini : c'est le cas des *Crimes de l'amour* de Sade, des *Illustres françaises* de Robert Challe ou des *Bijoux indiscrets* de Diderot. Une certaine veine picaresque reproduit certains de ces mécanismes avec *Gil Blas de Santillane* de Lesage, *Jacques le Fataliste* de Diderot ou *Tristram Shady* de Sterne, en se rapportant à ces « romans vivants, ceux qui sont caractéristiques du XVIIIème siècle, [qui] contiennent de tout, le plus important étant parfois dans les parenthèses et les digressions. »[1185]

Le roman *Manuscrit trouvé à Saragosse* est celui qui va le plus loin dans l'agencement des récits. Là où la plupart des romans picaresques ou philosophiques font se rencontrer le personnage principal (par exemple Candide ou Gil Blas) avec quelques autres personnages qui deviennent des narrateurs, et là ou d'autres romans mettent en scène une assemblée de conteurs (et *chacun à son tour raconte une histoire*), le roman de Potocki est l'un des seuls à notre connaissance à reposer sur une structure aussi systématique d'*imbrication.* La complexité du roman avance au fur et à mesure que les journées se suivent. Nous résumons ici le découpage général du *Manuscrit,* en soulignant les variations principales des versions de 1804 et de 1810.

I. 3. 1. Le premier décaméron : Venta Quemada

Le premier décameron varie assez peu selon les versions. Ce premier décaméron est essentiellement marqué par ce qu'on appellera ici « le motif de la nuit à la Venta Quemada », puis par le cycle de Zoto et celui du cabaliste. Le motif de la Venta Quemada apparaît dès le début.

Le premier jour, Alphonse Van Worden, jeune capitaine des gardes wallonnes qui est parti des Ardennes pour se mettre au service du roi d'Espagne, traverse la vallée de Los Hermanos en compagnie de ses deux valets. Il tombe sur un sinistre spectacle, alors qu'il a entendu dire que cette vallée est hantée par des revenants et des gitanes carnivores : deux pendus, qui sont selon la rumeur les cadavres de deux brigands de la bande de Zoto exécutés par le gouverneur de Cadix. Après ce spectacle morbide,

[1185] Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 12.

Alphonse perd ses valets et arrive à une auberge abandonnée, la Venta Quemada. Celle-ci est dite hantée, mais Alphonse décide de braver cette réputation, non pas qu'il ne croit pas aux fantômes, mais parce que « toute [s]on éducation avait été dirigée du côté de l'honneur » (1810, 67), une explication qui reviendra inlassablement dans le roman. Alors qu'Alphonse est pris dans ses réflexions, les douze coups de minuit sonnent et une « belle négresse » (1810, 68) apparaît et le prie de le suivre. Après avoir traversé plusieurs corridors, il arrive dans une pièce luxueuse où l'attendent deux jolies inconnues vêtues « dans un goût bizarre » (1810, 69). Elles se présentent comme les deux cousines tunisiennes d'Alphonse, Emina et Zibeddé, appartenant à la branche espagnole musulmane du clan des Gomelez, auquel appartient aussi la mère d'Alphonse.

Elles lui racontent leur histoire : il s'agit du premier récit enchâssé du *Manuscrit*. Filles de l'oncle maternel du dey de Tunis, Emina et Zibeddé ont été élevées dans un sérail et n'ont jamais vu d'homme que dans les livres. Ayant juré de ne jamais se séparer, elles ne veulent être mariées qu'à la double condition d'épouser le même homme et que cet homme soit musulman. Elles voudraient convertir Alphonse à la foi mahométane pour pouvoir l'épouser et lui font jurer de ne pas révéler cette rencontre à qui que ce soit. Alphonse exprime son inébranlable foi chrétienne et l'impossibilité d'abjurer sa religion, mais accepte de ne pas les trahir. Le trio feint de se séparer, mais au cours de la nuit Alphonse éprouve la certitude de ne point être seul et toute une ambivalence entre rêve et éveil détermine cette nuit à la Venta Quemada. Des termes comme « mensonges de la nuit », « chimériques jouissances », les deux occurrences respectives des noms « songes » et « rêves » (1810, 85) semblent insister fortement sur l'onirisme effectif de ce passage pour indiquer qu'il s'agit d'une scène de rêve. Cependant, malgré ce réseau lexical abondant dénotant la présence du rêve, cet onirisme est immédiatement emprunt d'une confusion grandissante. En effet, le héros mentionne ces rêves alors qu'il n'est même pas encore couché :

> Les songes que l'on m'avait promis m'occupaient plus que tout le reste. […] Lorsque je fus couché, j'observais avec plaisir que mon lit était très large et que des rêves n'ont pas besoin d'autant de place. (1810, 85)

Cette « promesse de rêves » paraît pour le moins ambiguë. La seconde journée, suite de cette première scène de rêve, fait dès lors prendre une tournure irrémédiable au roman :

après ces songes équivoques, Alphonse se réveille sous le gibet aperçu la veille (1810, 85).

Le fantastique naît donc du rêve et de l'hésitation qui en découle et se fait en plusieurs temps, dès le rêve lui-même, puis de façon certaine par le réveil qui s'ensuit. Les hésitations entre rêve et réalité qu'Alphonse exprime dans la première journée se matérialisent concrètement dans l'esprit du lecteur à la seconde journée, lorsque l'irruption du surnaturel se fait par ce réveil : s'agissait-il donc d'un rêve, d'une vision, d'un état intermédiaire ?

Ce motif va ensuite se répéter : le personnage de Pascheco vit exactement la même expérience (mais les deux cousines sont remplacées par sa belle-mère, Camille, et la fille de cette dernière, Inésille), qu'il raconte dans la seconde journée (1810, 90-97), Alphonse se réveille une fois de plus sous le gibet à la huitième journée de la version de 1804 (172, 173), différents personnages intervenant dans des récits enchâssés racontent une expérience similaire[1186]. En outre, d'autres passages mettent en scène le coucher d'Alphonse avec ses deux cousines, ou bien celui-ci a l'impression de ne point être seul tandis qu'il dort, ce qui apparaît comme une réplique édulcorée de cette scène séminale (1810, 217).

La construction de récits en poupées-gigognes commence dès la première journée avec le récit des deux princesses Emina et Zibédée. Mais ce sont surtout les journées suivantes qui établissent ce qui va devenir un protocole, avec le récit de Pascheco, personnage que rencontre Alphonse à la deuxième journée.

La toute première occurrence de *récit dans le récit* intervient très rapidement : à la troisième journée, Alphonse raconte deux histoires qui lui étaient lues par son père, celle de Trivulce de Ravenne (1810, 111-114) puis celle de Landulphe de Ferrare (1810, 116-118)[1187]. A la troisième journée, Alphonse part de chez l'ermite, il est arrêté par l'Inquisition, jeté au cachot puis libéré par le brigand Zoto et ses frères. Il retrouve aussi ses cousines avec lesquelles, de nouveau il passe la nuit alors que pendant la journée, Zoto se met à raconter son histoire.

[1186] Pascheco à la deuxième journée, le cabaliste à la huitième journée, Rébecca à la quatorzième journée, le géomètre à la dix-huitième journée, et une inconnue quarantième journée.

[1187] On retrouvera ce type d'emboîtements (des histoires lues dans un livre) un peu plus tard dans *Manuscrit* avec le personnage du cabaliste lisant des histoires (celle de Thibaud de la Jacquière, 1810, 194-200).

Jusqu'à la fin du décaméron, une distinction officie entre diurne et nocturne : les journées sont consacrées aux histoires de brigands et pirates siciliens, alors que les nuits sont consacrées au motif érotique bigame. Ces dix premières journées forment donc bien un « décaméron », en jouant bien sur cette mise en scène de l'oralité que le découpage en journées permet.

On verra que par la suite, la cohérence thématique et narrative des « journées » n'est plus vraiment effective, finissant surtout par devenir un moyen d'interrompre les récits qui se poursuivent sur plusieurs jours. La figure du conteur et tout l'imaginaire de la veillée ne se déploient pas dans *Manuscrit,* comme ils se déploieront plus tard avec le Romantisme.

A la fin du décaméron, Alphonse rencontre le cabaliste (don Pedro de Uzeda) et sa sœur Rebecca. Chez le cabaliste, on lit l'histoire de Thibaud de la Jacquière (laquelle contient celle de Dariolette). La mécanique de récits enchâssés est donc déjà parfaitement lancée, puisque l'on trouve déjà plusieurs niveaux d'enchâssement dans certains récits. La cohérence est aussi thématique : les histoires lues (celles de Trivulce, Landulphe, Thibaud de la Jacquière sont des histoires d'épouvante (vampires, morts-vivants, revenants), faisant écho au fantastique morbide du motif de la Venta Quemada. La transition avec le deuxième décaméron s'effectue dès l'arrivée au château du cabaliste, signifiant la fin du cycle de la Venta Quemada et surtout inaugurant celui du chef bohémien.

I. 3. 2. Deuxième décaméron : mise en place d'un « système »

La mécanique du *Manuscrit* se met en place par une multiplication des personnages, mais aussi par une diversité des genres de récits, de lieux et d'époques qui s'entremêlent. Cela conduit irrémédiablement à une perte de repères pour le protagoniste, qui devient spectateur et non plus acteur. Il exprime plusieurs fois son trouble devant ce qui lui arrive, face aux différents personnages rencontrés, il fait part de son incertitude sur le caractère réel ou rêvé de ses aventures : « et moi je m'en fus de mon côté réfléchir à tout ce que j'avais vu et entendu, mais plus je réfléchissais et moins je pouvais comprendre » (1810, 320). L'hésitation fantastique se maintient, mais l'histoire d'Alphonse Van Worden s'estompe au profit de la diversité des récits racontés.

Les modifications entre la version de 1804 et de 1810 relèvent plutôt du réagencement, puisque Potocki déplace les récits à l'intérieur de son roman. Les changements apportés par Potocki semblent plus d'ordre technique que ceux amenés pour le premier décaméron (qui relevaient de l'édulcoration de l'érotisme et du fantastique), ils espacent un peu l'apparition des personnages dans le roman.

Le deuxième décaméron inaugure le cycle de récits du chef bohémien Avadoro, qui courra tout au long du *Manuscrit trouvé à Saragosse* jusqu'à sa fin. Avadoro commence à raconter sa vie, mais il ne commence pas par son enfance, il parle plutôt des histoires qu'il a entendues et des personnages qu'il a rencontrés. Deux sous-ensembles de récits apparaissent : celui de Giulio Romati (1810, 236-253) — une histoire entendue — et celui de Marie de Torres (1810, 284-295), personnage rencontré par le chef bohémien. A l'intérieur de ces sous-ensembles, différents sous-niveaux interviennent, comportant parfois des croisements de points de vue : ainsi, Avadoro devient lui-même un personnage acteur dans l'histoire de Marie de Torres à partir de la dix-septième journée, sous le déguisement d'Elvire. Un nouveau type de récit enchâssé apparaît ainsi ; un récit pour lequel le conteur a d'abord été témoin — ce qu'il raconte est donc *un récit que lui-même a entendu de quelqu'un* – et qu'il ne fait que rapporter pour le plaisir ou l'éducation de ses auditeurs (c'est le cas pour l'histoire de Mont-Salerne racontée par Giulio Romati, histoire fantastique), puis qui se change en récit où le conteur a eu une part active. Par ailleurs, dans ce cycle, la même scène est racontée par Penna Valez et Avadoro, de deux points de vue différents (1810, 305-320).

Ce glissement d'une catégorie à une autre est la marque de fabrique du cycle du chef bohémien. Une valeur fondamentale se met en place dans ce ballet d'histoires racontées : ce qu'il importe de transmettre, c'est ce qui fera *impression* sur les auditeurs, qu'il s'agisse d'un souvenir, d'une histoire d'épouvante lue, d'une éducation très singulière, d'un sentiment très soudain. Or, ce qu'il importe encore bien davantage, c'est de raconter non pas l'histoire même, mais comment celle-ci a fait *impression* sur le conteur, comment elle l'a influencé : Avadoro raconte *comment il a été impressionné* par l'histoire de la princesse de Mont-Salerne elle-même racontée par Giulio Romati[1188], puis

[1188] « Vous vous rappellerez, Seigneur Alphonse, l'histoire de la princesse de Mont-Salerne qui me fut contée par Giulio Romati, et je vous ai dit combien elle m'avait fait d'impression. » (1810, 271)

de Marie de Torres et de Penna Valez, lequel raconte *comment il a été impressionné* par les romans galants espagnols de son enfance[1189]. Comme le formule François Rosset, « il n'y a qu'une seule nécessité à laquelle ces personnages obéissent : c'est la transmission elle-même. Les aventures d'Alphonse Van Worden se résumeraient alors à un seul événement, reproduit constamment dans la multitude de ses formes possibles : une histoire est en train d'être racontée, on raconte une histoire à quelqu'un. »[1190]

I. 3. 3. Troisième, quatrième et cinquième décamérons : des nœuds et des dénouements en séries

Les versions de 1804 et de 1810 divergent radicalement, par l'absence des personnages du géomètre et du Juif errant dans la version de 1810. Le troisième décaméron est surtout marqué par les *nœuds* et *dénouements* autour des cycles de Médina Sidonia et de Lope Soarez. Les enchâssements s'intensifient : le cycle de Lope Soarez va jusqu'à un cinquième niveau d'emboîtement[1191]. En outre, à l'intérieur d'un même cycle de récits enchâssés, une nouvelle complexification s'opère dans la composition : il s'agit d'une logique de nœuds et de dénouements. C'est-à-dire que dans un récit, un problème va avoir lieu (un personnage ignore quelque chose, ou est victime d'une illusion, par exemple Tolède qui pense avoir communiqué avec son ami depuis l'au-delà), et ce problème va se résoudre dans un autre niveau, par un autre narrateur qui aura un meilleur point de vue sur la situation (dans les histoires de Lope Soarez, car c'est en fait lui que Tolède a entendu).

Le quatrième décaméron de la version de 1804 fait s'alterner les récits du chef bohémien, ceux du Juif errant et les discours de Velasquez, faisant se superposer plusieurs « épisodes » au sein d'une même journée. Le trio de personnages qu'on y trouve possède des statuts différents : le chef bohémien est devenu le conteur principal, le

---

[1189] L'*embecevido* est une sorte de chevalier servant qui cultive l'amour de loin : un jeune homme fait son entrée dans le monde en élisant la Dame de ses pensées et se fait son chevalier servant, tout en sachant qu'elle lui est inaccessible. Révolté par cette impossibilité, Pena Valez veut concilier amour et mariage et c'est cette idée qui s'imprime totalement en lui : « à force de caresser cette idée favorite, elle s'empara si bien de toutes les facultés de mon âme que ma raison en reçut quelque atteinte, et quelquefois on m'eut pris pour un véritable *embecevido.* » (1810, 309)

[1190] François Rosset, *Le théâtre du romanesque, op.cit.,* p. 16.

[1191] Cabronez raconte « son » histoire à Frasqueta de Salerno, qui raconte « son » histoire à Busqueros, qui raconte « son » histoire à Lope Soarez, qui raconte « son » histoire à Avadoro, qui raconte « son » histoire à Alphonse.

« Juif errant » raconte ses aventures mais celles-ci sont minimales, il en profite surtout pour gloser sur le savoir antique ; tandis que le géomètre possède un rôle d'interrupteur de récits, il est la voix analytique qui n'hésite pas à commenter la façon qu'ont les deux autres personnages de raconter.

La version de 1810 de ce quatrième décaméron est totalement différente, car elle va plus vite et est articulée autour des récits du chef bohémien seulement : Cabronez et Frasquita enclenchent les récits de Diègue Hervas et du pèlerin réprouvé, ainsi que du commandeur Toralva, puis à la fin celui de la duchesse d'Avila. Le surnaturel fait son grand retour, même si celui-ci est mis en coprésence avec d'autres motifs, et même s'il est en général expliqué à la fin par des explications rationnelles — tout en laissant des brèches (il n'y ainsi pas d'explication pour les histoires de Cabronez et de Toralva) — et avec beaucoup d'humour. A la fin de ce quatrième décaméron, une révélation de tout un jeu de tromperie d'identités a lieu à propos du cycle de récits de la duchesse d'Avila. Ce dévoilement préfigure celui qui aura lieu pour Alphonse, comme si un *deus ex machina* avant le *deus ex machina* était ainsi suggéré.

La première partie du cinquième décaméron est assez semblable dans les deux versions. La version de 1804 s'interrompt brutalement, au moment où on passait à l'histoire du pèlerin Hervas.

La version de 1810 se consacre ensuite au personnage de Velasquez, qui a émaillé les récits de Torres Rovellas et du chef bohémien de ses commentaires, et qui va maintenant raconter son histoire et présenter son système de connaissances sur deux journées. Par cette exposition presque exhaustive de tous les savoirs d'un seul personnage, le roman s'achemine vers le point culminant de sa progression : celui du *personnage-système.* Velasquez, après avoir émaillé tous les récits entendus de ces commentaires, se livre finalement à une longue exégèse du « récit des récits » : la *genèse* (1810, 692-748).

I. 3. 4. Sixième décaméron (1810) : le complot final

Le dénouement survient à la soixante et unième journée, mais il est déjà préparé déjà depuis la cinquante-cinquième journée. En effet, c'est au milieu du sixième et dernier

décaméron qu'Alphonse se sépare du chef bohémien, ce qui met fin au cycle des histoires enchâssées que le lecteur a pu connaître depuis le second décaméron. Cette séparation se fait de manière abrupte, mais anticipe déjà une sorte d'épilogue : le chef bohémien vient d'achever son récit sur ce qu'il est advenu de Busqueros, et Alphonse demande ce qu'il est advenu d'Ondina. C'est là que le chef bohémien indique qu'il est temps pour Alphonse de partir : « Vous le saurez quelque autre jour, répondit le Bohémien. Pour le moment, je vous prie de faire les préparatifs de votre départ. » (1810, 786)

Le suspens laissé par le chef bohémien s'ajoute alors à celui du point d'arrivée : Alphonse doit s'enfoncer dans la terre. S'ensuit alors une série d'évènements à dimension ésotérique, par les symboles d'initiation que révèle chaque action que commet Alphonse[1192] : il descend jusqu'à parvenir à un tombeau, dans lequel un derviche lui donne à manger et à boire, puis il descend mille marches d'un escalier en colimaçon, jusqu'à arriver cette fois à une caverne.

Alphonse devient mineur d'or, jusqu'à ce que l'eau se mette à monter dans la caverne, l'obligeant à remonter les mille marches. Il parvient à une « rotonde éclairée d'une infinité de lampes » (1810, 787) dans laquelle siège un personnage sur un trône d'or. Or, ce personnage est reconnu par Alphonse comme étant l'ermite du premier décaméron, celui qui l'avait mis en garde contre les démons. Mais l'ermite révèle immédiatement qu'il n'en est pas un :

> —Jeune Nazaréen, me dit le scheik, vous reconnaissez en moi l'ermite qui vous reçut dans la vallée du Guadalquivir, mais vous devinez aussi que je suis le scheik des Gomelez. (1810, 788)

Il s'agit dès lors du commencement d'un assez long processus de dénouement entamé par cette révélation, puisque toute la suite, jusqu'à la fin du *Manuscrit,* consiste à dévoiler ce qui semblait être quelque chose et qui finalement s'avère en être une autre. Les journées restantes font ainsi s'alterner une brève mention du travail quotidien d'Alphonse à la mine d'or, le récit du scheik des Gomelez de l'histoire de ses ancêtres, et les retrouvailles nocturnes d'Alphonse avec Emina et Zibédée.

[1192] Le code maçonnique, très présent dans *Manuscrit* et lisible dès la mention de la vallée de Los Hermanos (les frères) et en parfaite correspondance avec la biographie du comte Potocki lui-même membre d'une Loge, trouve dans cet épisode final du sous-terrain une sorte d'apothéose. A ce sujet, voir Claire Niocolas, « Du bon usage de la Franc-Maçonnerie dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* », *Les Cahiers de Varsovie : Jean Potocki et le Manuscrit trouvé à Saragosse, Publication du Centre de civilisation française de l'Université de Varsovie,* 1974, pp. 271-289, et Dominique Triaire, « Jean Potocki, franc-maçon », *Ars Regia* n°3 et 4, 1993, pp. 203-210.

Mais elles sont aussi émaillées de révélations qui sapent intégralement la construction du fantastique opérée depuis le début du roman : le démoniaque Pascheco, qui racontait avoir vécu les mêmes péripéties qu'Alphonse —une nuit d'amour bigame s'achevant sous un gibet—et dont l'œil avait soi-disant été arraché par les pendus (1810, 97), n'est en fait « qu'un saltimbanque basque qui s'est crevé un œil en faisant le saut périlleux. » (1810, 823) De même, le tribunal qui avait torturé Alphonse (1810, 122) était un faux (1810, 824). Tout ce jeu de dupes ayant pour but de mettre à l'épreuve Alphonse, le temps de vérifier si la première nuit à la Venta Quemada avait bien porté ses fruits.

Après ces révélations, Gomelez congédie Alphonse, qui retrouve à la sortie du souterrain les deux valets qu'il avait perdus en arrivant dans la vallée de Los Hermanos, au début du roman. Dès lors, la soixante et unième journée se présente bien comme un épilogue, intitulé « Conclusion de tout l'ouvrage » et se présentant comme postérieur à tous les évènements racontés, puisque la conclusion débute par une date (« j'arrivai à Madrid le 20 juin 1739 ») (1810, 825). Alphonse Van Worden se situe alors dans un autre temps, et il revient à son statut premier de héros et narrateur de tous les évènements racontés dans son manuscrit. L'anticipation des temps futurs et la volonté de conservation de ses écrits bouclent ainsi le récit des aventures d'Alphonse et opèrent une clôture incontestable sur l'œuvre du comte polonais, quoique le chroniqueur du début, celui ayant soi-disant découvert ce manuscrit, ne fasse pas ici retour. Le dénouement se réalise donc pleinement : selon la définition du genre par Todorov, la sortie de l'hésitation marque la fin du fantastique.

Plus généralement, la fable trouve une fin en chacun de ses actants —chaque personnage a trouvé sa place dans la société— et d'une manière symbolique : Alphonse est sorti du souterrain, en affichant un statut victorieux de toutes les épreuves infligées. Le dénouement s'accompagne d'une ouverture, puisque le lignage des Gomelez se perpétuera ; Alphonse anticipe même sur sa descendance. Mais l'ouverture est surtout d'un ordre méta-textuel : « Après avoir pris congé du roi, j'allai chez les Moro et je demandai un paquet cacheté que j'avais déposé chez eux il y avait vingt-cinq ans. C'était le séjour des soixante premières journées de mon séjour en Espagne. » (1810,831)

Ce recul dans le temps s'accompagne d'un commentaire sur son œuvre, quantifiée également par ces « soixante journées » qui composent le texte de la version de 1810. Le

commentaire d'Alphonse sur son propre texte clôt celui-ci d'un retour à l'objet du manuscrit : « J'en ai fait une copie de ma main et je l'ai déposée dans une cassette de fer que mes héritiers trouveront un jour. » (1810, 831)

Manuscrit trouvé à Saragosse s'achevant de cette manière, la présente dimension métatextuelle renvoie par effet de boucle à ce que nous avions lu au tout début, à savoir le récit de la trouvaille du manuscrit par un officier de Napoléon—et le prétendu traducteur. Les encadrements font donc fortement réapparition, et les effets de clôture à épilogue donnent une plus grande cohérence au « système » du roman, un système ici positivement accompli, au contraire de la version de 1804.

Et c'est ici que nous revenons à notre problématique du dénouement : si le choix de la ruine d'une version s'établit, la fin du héros et du *Manuscrit trouvé à Saragosse* s'établit sans problème. Si nous allons vers une stricte autonomie des deux versions, l'on peut alors d'une manière extrême, mais point inintéressante, juger que l'inachèvement de la version de 1804 est une manière d'accentuer sa caractéristique majeure et de donner finalement de la cohérence à l'incohérence : il n'y a pas d'issue, l'on peut alors presque imaginer un *Manuscrit* sans fin, réellement labyrinthique, un parcours absolument erratique.

Et si l'on penche —solution la plus riche de possibilités—pour un entre-deux, une étude des deux versions considérées comme paradoxalement autonomes et complémentaires, l'on doit par ailleurs bien voir que la fin donnée par la version de 1810, pourtant parfaitement achevée comme on l'a vu, ne satisfait qu'à moitié. Certes, la supercherie est dévoilée, la lignée des Gomelez sera perpétuée : mais Alphonse Van Worden ne livre plus aucune impression subjective, ne tire aucune conclusion personnelle de toutes ses aventures. De nombreux évènements qui ont eu cours ne seront pas expliqués.

Sauf à interpréter la conclusion sur deux versions du *Mansucrit trouvé à Saragosse* comme, là encore, commentaire métatextuel de la part du comte polonais. Nous aurions alors un cas de dénouement paradoxal, à la fois signe d'un achèvement et d'un éternel recommencement.

II. 4. Le lecteur généticien

Manuscrit trouvé à Saragosse est donc un texte difficile, doté aussi bien d'une face chaotique que d'une autre, systématique, mais dont les mouvances sont multiples. *Manuscrit trouvé à Saragosse* pose la question que tout texte littéraire pose, mais d'une manière plus extrême : quelles sont les imites d'une oeuvre ? Et qu'est-ce qui, dans l'oeuvre aux limites dès lors incertaines, fait effet sur la lecture ?

Manuscrit apparaît comme un brouillon perpétuel, qui reconfigure les notions d'auteur et d'intentionnalité, par la présence de ces pans du texte qui ne sont pas toujours attribuables à l'auteur : le mot « labyrinthe », l'Avertissement, deux éléments qui pourtant ne s'insèrent que trop bien dans le dispositif narratif. Ce qui pourrait faire envisager la place d'Edmund Chojecki, le traducteur, mais aussi le potentiel et incertain éditeur ou traducteur français ayant ajouté l'Avertissement, comme un *co-auteur* de *Manuscrit trouvé à Saragosse.*

Soulignant cette éventualité radicale et par un mimétisme critique volontaire qui imite le grand complot des Gomelez du roman, Yves Citton va même jusqu'à imaginer que les éditeurs contemporains, Dominique Triaire et François Rosset, font partie d'une « conspiration » de traducteurs et d'éditeurs[1193]. L'absurdité de cette hypothèse n'intervient que pour mettre en exergue un élément fondamental au sujet de *Manuscrit* : le lecteur est amené à se faire, même métaphoriquement, généticien du texte : l'œuvre ne consiste plus en un ensemble clos d'énoncés, mais « offre un dossier toujours ouvert aux multiples couches »[1194].

En réalité, c'est moins sur la stricte délimitation du contenu du roman dans son attribution à un auteur— impossible à ce jour et pour nos compétences— que sur le

---

[1193] « Qu'est-ce qui peut me garantir, au-delà de toute possibilité de doute, que François Rosset et Dominique Triaire, malgré un parcours universitaire par ailleurs exemplaire, ne font pas partie, avec René Radrizzani, Eveline Zoltowska, Roger Caillois, Edmund Chojecki, et quelques autres, d'une vaste conspiration et d'une organisation secrète qui s'est donnée pour mission, depuis bientôt deux siècles, de faire croire que le comte Jean Potocki ait rédigé un roman en une soixantaine de journées intitulé *Manuscrit trouvé à Saragosse ?* […] Se donnent-ils pour mission de perpétuer et de diffuser de façon souterraine la mémoire d'un secret qui exigerait de perpétuels réarrangements pour s'adapter aux transformations historiques des sociétés occidentales, ce qui expliquerait que soient publiés tous les demi-siècles des versions sensiblement différentes d'un (supposé) « même » roman ? Je n'ai personnellement pas vu de mes yeux les manuscrits de 1804 et de 1810 dont Rosset et Triaire prétendent avoir republié méticuleusement le texte. Mettraient-ils devant moi quelques liasses de vieux bouts de papier couverts d'une petite écriture fine que, faute d'avoir un expert graphologique ou un détecteur de carbone 14 sous la main, je n'en serais pas plus avancé. » Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser, op.cit.*, p. 92.

[1194] *Ibid.,* p. 85.

dispositif narratif, justement sans limites, que nous nous penchons. Potocki aurait moins écrit un roman qu'il n'aurait construit une fabrique narrative, un système romanesque qui se commente et se désigne lui-même dans son élaboration et ses effets.

II. Une lecture-limite : *mathesis,* dérive, conditionnements machiniques

Dans *Manuscrit*, le contenu des récits enchâssés comme celui du récit-cadre (avec les personnages rencontrés par Alphonse dans la Sierra Morena) apparaissent à la fois comme des *êtres de papier,* des fonctions rhétoriques, et enclenchent des processus intertextuels.

Cette machine narrative s'incarne dans l'extra-territorialité de la Sierra Morena. L'espace, dans *Manuscrit,* est métaphorique du dispositif des récits, mettant en jeu une logique de juxtaposition et d'association entre des personnages hétérogènes (bohémiens, alguazils, cabalistes, musulmans, chrétiens, brigands…), tout comme les récits proposent une variété hétérogène de genres, d'époques et de lieux—tout en s'inscrivant dans un agencement presque mathématique qui contrarie ses propres règles. L'incarnation de cette extra-territorialité est la horde de Bohémiens hors-la-loi qui s'arrangent avec les douaniers. Les récits enchâssés situés hors de l'espace de la Sierra Morena participent à leur tour de la constitution d'une multitude de « zones illégales de sur-droit », selon Yves Citton[1195]. Nous proposons ainsi de voir comment la Sierra Morena, en tant qu'espace paratopique, incarne l'idée de limite textuelle et de fabrique narrative. L'une des

[1195] Yves Citton, « Une machine utopique à tordre le droit : justice, spectacle, métissage et ironie dans *Manuscrit trouvé à Saragosse* », in François Rosset et Dominique Triaire (dir.) *Jean Potocki ou le Dédale des Lumières*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, p. 205.

La réflexion qui va suivre sur l'ordre et l'espace chez Potocki doit beaucoup à l'article d'Yves Citton sur la conception de la justice et du droit dans *Manuscrit.* Dans son article, il part d'un double motif de l'« ébranlement des certitudes morales » et de la « constitution de zones illégales de sur-droit », qui trouvent leur première expression dans la rencontre entre Alphonse Van Worden et la bande de voleurs vertueux de Zoto. D'une manière similaire à Gil Blas de Santillane dans le roman de Lesage, le héros hérite d'une certaine conception de la justice, de la morale et de l'honneur qui se trouve mise à mal par la rencontre de la communauté des brigands, lesquels vivent dans une certaine harmonie sociale, partagent leurs butins et ne détroussent que les riches.

Mais c'est plus loin dans son article que cette illégalité trouve sa signification la plus forte en termes de description du roman. Avec ses bohémiens, son complot, ses revenants, son extra-territorialité en termes de contrebande, la Sierra Morena est aussi un lieu de métissage de différentes populations ; ce qui est décrit dès la première journée par Emina et Zibédée. L'espace de *Manuscrit* apparaît comme « une zone-frontière qui troue la logique des identifications ethniques et des territoires nationaux », (Yves Citton, « Une machine à tordre le droit », *art.cit*., p.229) et dont le spectre principal serait celui du multiculturalisme postmoderne qui dissout toutes les valeurs morales au profit d'un relativisme culturel.

incarnations les plus fortes de ce régime de lecture perturbé et « généticien » est celui de l'architecture du texte, qui pose le problème de la représentation de l'ordre et de la déviance.

II. 1. Espaces paratopiques et protocoles intertextuels

La Sierra Morena, dans laquelle le héros est condamné à errer pendant soixante-six journées, ressemble de prime abord à un territoire sans état, régulé par une instance de pouvoir invisible, dont les cavernes et l'absence d'autorité évoquent le pays des Cyclopes dans *L'Odyssée*. Les Bohémiens, notamment, incarnent particulièrement ce régime d'extra-légalité à l'œuvre chez Potocki, marquée de la triple dimension de nomadisme, de déviance et de transmission d'histoires— à la fois objet d'imaginaire depuis très longtemps, et ici pourvoyeur de récits puisque le chef bohémien Avadoro est le principal narrateur secondaire de *Manuscrit trouvé à Saragosse*.

La déviance a trait à l'ordre, aussi bien dans le contenu des histoires que dans l'agencement des récits : un réseau de para-légalité se met en place avec les Bohémiens, qui s'arrangent avec les forces de l'ordre tout en faisant de la contrebande. Ceci culminera avec le clan des Gomelez, qui associe tellement de personnages sans rapport les uns avec les autres qu'il apparaît comme une forme d'action collective sans contenus. Cette vocation purement formelle prend plusieurs dimensions : d'abord une nette absence de détails morphologiques. Les personnages évoluent sans visage, « ils dorment dans des lits invisibles, voyagent sur des chevaux sans forme », dans un espace « purement conventionnel construit avec une fonction purement rhétorique »[1196]. Leur trajectoire, également, est toute aussi privée de substance : elle n'est souvent que faite de revers et d'infortunes, comme le brigand Zoto, dont le cycle romanesque qui s'étale sur plusieurs journées esquisse une cartographie du banditisme, à travers les déplacements de Zoto dans toute l'Italie méridionale puis en Espagne.

Leur récit débute avec la genèse de la condition de hors-la-loi du père de Zoto. Celle-ci se passe, comme par hasard, dans une situation de ville frontière, entre le Duché

[1196] Isabella Mattazzi, « Tables des vivants et tables des morts ; le statut initiatique de la nourriture dans le Manuscrit trouvé à Saragosse », in François Rosset et Dominique Triaire (dir.) *Jean Potocki ou le Dédale des Lumières*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2010, p. 306.

de Bénévent, royaume pontifical, et le royaume de Naples, cette limite présentant un terrain favorable pour développer les thèmes du crime organisé et de la contrebande. Au commencement, il n'y a pas de vocation mais une comédie conjugale. L'épouse de Zoto père, pauvre armurier, rivalise en coquetterie avec sa sœur. Lorsque l'une se fait offrir par son mari des boucles d'oreille, l'autre doit surenchérir avec un bijou plus éclatant sous peine de profonde mélancolie. À chaque fois désireux de satisfaire aux caprices de sa femme, Zoto est finalement acculé à la ruine et entre ainsi en relation avec un « brave » du pays (au sens de *bravo*, tueur à gages). Sur ses conseils, Zoto fait profession de criminel. Il ne devient bandit que par le résultat d'un dilemme, car il n'y a que « deux partis à prendre : l'un, de corriger [s]a femme, l'autre, d'embrasser un état qui […] mette à même de satisfaire son goût pour la dépense. » (1804, 134)

Comme souvent chez Potocki, une lubie contingente, une rencontre hasardeuse ou une lecture – tout ce qui se range sous le dénominateur très sensualiste des *impressions* – suffit pour décider du destin d'un personnage. Cette notion d'impressions est, selon Jan Herman et Yves Citton[1197], reliée à une très grande influence du sensualisme associationiste de Locke et Condillac dans le roman. La conscience est une somme des impressions gravées en elle au fil des expériences.

À l'image de cette trajectoire, tout sera dans le cycle de Zoto, affaire de camp : soit on est bandit, soit on ne l'est pas, polarité en réalité assez vide de substance morale ou psychologique. C'est que le criminel, dans la fiction, se constitue la plupart du temps dans une logique de croisée des chemins, de carrefour, à la manière d'Oedipe. Ainsi de Lettero, chef des pirates sous les ordres duquel Zoto fils ira plus tard se placer temporairement et qui est présenté ainsi :

> Enfin, pour achever de vous faire connaître Lettereo, je vous dirai qu'il avait été l'ami intime d'un homme d'un vrai mérite qui depuis a fait parler de lui sous le nom du capitaine Pepo. Ils avaient servi ensemble dans les corsaires de Malte. Ensuite Pepo était entré au service de son roi, tandis que Lettereo, à qui l'honneur était moins cher que l'argent, avait pris le parti de s'enrichir par toutes sortes de voies et, en même temps, il était devenu l'irréconciliable ennemi de son ancien camarade. (1804, 151)

L'antagonisme est supposément inscrit dans un état défini en grande partie par une situation aporétique, le simple revers d'un *en-droit* lui-même assez obscur dans ses

---

[1197] Jan Herman, « Tout est écrit ici-bas : le jeu du hasard et de la nécessité dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°51, 1999, pp. 137-154; Yves Citton, « Deus est machina », *art.cit.*

définitions. L'idée suivante, c'est que cet envers, ce *hors-la-loi* dans lequel se situent les personnages, crée des zones de déviance propices à la tenue d'assemblées qui non seulement vivent des aventures, mais se racontent aussi des histoires.

Les Bohémiens sont ceux qui incarnent le plus fortement ces caractéristiques : hors-la-loi (et en même temps s'arrangeant avec les *alguazils*[1198]), dont le chef Avadoro n'est devenu bohémien que par une suite de mésaventures (le hasard faisant partie de cet imaginaire), *Manuscrit* reprend le cliché des bohémiens heureux d'Andalousie en associant Avadoro au héros picaresque, et jouant de l'imaginaire de conteurs que sont supposés incarner ces peuples.

Cet ensemble de caractéristiques crée alors l'idée d'une *paratopie,* ce qu'est aussi toute la Sierra Morena d'Alphonse Van Worden, et toute l'Espagne que ce *Manuscrit* convoque : il s'agit d'un espace clos, qu'un *nomos*— un interdit, celui par l'Inquisition à Alphonse de se rendre à Madrid — a permis d'héberger une assemblée. Comme dans d'autres romans à tiroirs, cette clôture se fait alors *prétexte*. Favorisent l'errance circulaire des personnages, en jouant un rôle similaire à celui de la peste dans le *Décaméron* de Boccace (qui force les personnages à se réfugier à la campagne) et à l'orage dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre. L'interdit tient ici lieu de clôture diégétique, de circonscription du personnage à un espace restreint et à un désœuvrement, entraînant le déploiement des récits à écouter et raconter afin de tuer le temps. La clôture permet d'échapper à la loi — celle du Saint-Office —tout en formant une nouvelle, celle des histoires à se raconter.

En réalité, la *loi* — la règle du manuscrit — se fait dans ce cumul des histoires, des revers de fortune et des trajectoires existentielles qui se contredisent. Les Bohémiens, comme les brigands et Alphonse se constituent comme *somme d'impressions* laissées par les récits entendus, les règles édictées, l'éducation apportée. Alphonse Van Worden est ainsi constitué par le code d'honneur transmis par son père. Avadoro et le géomètre Velasquez développent leur caractère et leur destin par une logique de revers : le père du

---

[1198] Feignant de s'opposer aux gardes douaniers, les bohémiens avec lesquels Alphonse est condamné à errer disposent çà et là des ballots de marchandises à l'intention des *alguazils* : même le roi sait qu' « un peu de contrebande amuse et console le peuple » (1804, 226)–, et les officiers de police pourront se vanter de leurs fausses saisies. Un véritable réseau de distribution est mis en place – des ballots sont aussi laissés pour des moines, des soldats et « jusque dans les caveaux des morts » (*Idem*).

futur chef bohémien est d'une nature tellement rigide et systématique[1199] que le jeune Avadoro développe un désir d'inconstance. Le père de Pedre Velasquez veut à tout prix interdire à son fils de faire des mathématiques et veut lui faire faire des leçons de danse : c'est à cause de cet interdiction et injonction que le jeune Velasquez devient géomètre (il est puni par son père pour avoir refusé de danser et jeté dans un cachot, où il n'a d'autre occupation que de calculer l'incidence des rayons que le soleil projette dans sa cellule).

Certains personnages sont influencés par la fiction, signalant encore plus fortement la référence à Cervantès qui traverse le roman de Potocki. Les amours d'Elvire et de Lonzeto (frère et sœur de lait) commencent par leur désir mimétique, sous l'influence des *novellas* qu'ils reproduisent et finissent par intégrer à leur mode d'existence en devenant des enfants amoureux (1810, 294-296).

La mise en abyme réalisée par ces exemples de destins façonnés par des récits rejoint la dimension centrale du roman de Potocki, celle de don quichottisme et du schème des impressions : tous ces personnages « racontent leurs années de formation nous dépeignant l'enfance comme un *état métastasable* dans lequel le moindre germe de romanesque cristallise l'ensemble du système mental autour d'une idée fixe, dont les démons décideront du destin de l'individu. »[1200] L'être est une surface vide. Alphonse se découvre dès lors lui-même comme *être de papier,* lorsqu'il comprend que l'histoire de Thibaud de la Jacquière est semblable à la sienne : « Là je réfléchis sur tout ce qui m'était arrivé et j'en vins presque à croire que des démons avaient, pour me tromper, animé des corps de pendus et que j'étais un second La Jacquière. » (1810, 205)

Le phénomène de resserrement s'amplifie à la treizième journée, lorsque Alphonse entend le récit de Giulio Romati et qu'il fait le lien avec l'histoire de Thibaud :« Ici j'interrompis le chef pour lui dire que j'avais feuilleté chez le cabaliste les relations variées de Hapelius et que j'y avais trouvé une histoire à peu près semblable ». (1810, 251)

Cependant, plus on avance dans le deuxième décaméron, plus on comprend la supercherie, plus Alphonse se dépossède de toute initiative. Le dispositif narratif devient

---

[1199] On peut aussi lire dans ces manies et leur réponse par Avadoro une métaphore de l'écriture potockienne.

[1200] Yves Citton, « *Deus est machina* », *art.cit.,* p. 120. Nous soulignons.

un piège dont il a de plus en plus conscience, tout en choisissant avec une certaine passivité enthousiaste de rester fasciné par ce spectacle.

II. 2. Langue et codes : l'espagnol comme « discours consituant »

L'idée de *paratopie* s'incarne aussi dans la langue : le *Manuscrit* repose tout entier sur l'idée — fictive et incertaine dans son attribution même à Potocki— d'un manuscrit trouvé en langue espagnole et traduit vers le français. L'officier parcourt le livre en ne saisissant que des bribes de signifiants :

> C'était un manuscrit espagnol : je ne connaissais que fort peu cette langue, mais cependant, j'en savais assez pour comprendre que ce livre pouvait être amusant : on y parlait de brigands, de revenants, de cabalistes, et rien n'était plus propre à me distraire des fatigues de la campagne que la lecture d'un roman bizarre. (1810, 57-58).

Toujours dans ces lignes de l'avertissement, l'officier français est plus tard fait prisonnier, et se fait traduire l'ouvrage par le capitaine ennemi chargé de sa captivité. La transformation linguistique s'opère par l'écriture en français « sous [l]a dictée » (1810, 57-58) du capitaine espagnol.

La première lecture du livre a ainsi été lacunaire et partielle, tout en glanant çà et là les éléments essentiels pour établir l'étrangeté de son contenu : présumons que des morceaux de récit, des noms communs quasi transparents ou des mentions géographiques connues ont pu éveiller la curiosité de ce je liminaire. Nous sommes en outre priés de croire par cet avertissement que ce que nous allons lire est une traduction écrite avec l'aide d'un interprète bilingue, étant alors le fruit d'une transposition linguistique en même temps qu'une restitution au sens. Le recouvrement total du sens de cet ouvrage mystérieux se fait en simultanéité avec son écriture seconde.

Une image première apparaît au travers de première lecture, celle d'une couture entre deux langues, sans doute un peu grossière, en tous les cas assemblant ensemble deux pièces de tissus langagiers. En réalité, le savoir préalable sur le roman potockien oriente facilement vers cette métaphore ; avant l'avertissement se trouvent les préfaces et les présentations établies par la critique découvreuse de Potocki – celle de Dominique Triaire et François Rosset ou Roger Caillois, celle de Edmund Chojecki. Entre les différentes versions du roman, les langues et les sources desquelles on les a extraites, c'est en réalité avant même l'avertissement que l'image d'un texte composite se révèle au

lecteur scrupuleux. La situation de plurilinguisme précède la lecture, puisque l'on sait dès la présentation du roman que des pièces manquantes du roman ont été comblées par la traduction polonaise de Chojecki et que jusqu'en 1958, donc deux siècles durant, le roman de Potocki n'était connu que sous sa version polonaise. Qui plus est, l'une des mouvances intermédiaires du texte dans les dernières années de sa redécouverte, celle de René Radrizzani en 1989, était donnée par une re-traduction du polonais dans les parties manquantes vers le français – langue du comte Jean Potocki.

On peut rattacher la langue espagnole, chez Potocki, à tout ce qui relève du « discours constituant » et de la « paratopie », catégories employées par Dominique Mainguenau pour décrire ce qui *fait œuvre* :

> Ni support ni cadre, la paratopie enveloppe le processus créateur, qui l'enveloppe aussi : faire œuvre, c'est d'un seul mouvement produire une œuvre et construire par là même les conditions qui permettent de la produire.[1201]

Or, cette paratopie est incertaine chez Potocki. Cette notion de *discours constituant* est ainsi déployée selon des degrés par Yves Citton, pour désigner *Manuscrit trouvé à Saragosse* comme une « zone de non-lieu »[1202] entre un monde ni tout à fait factuel, ni tout à fait fictionnel :

> Depuis (1°) les mots qui volaient (fictivement) dans la Sierra Morena et (2°) qui furent (fictivement) transcrits par Alphonse dans son manuscrit, puis (3°) qui furent (fictivement) retrouvés à Saragosse par un officier français et un capitaine espagnol, mots (4°) qui furent en réalité (actuellement) inscrits sur une série de manuscrits successifs par Jean Potocki, avant d'être (5°) très problématiquement rassemblés en une série de textes imprimés par divers éditeurs dont les versions (découpées, recomposées, traduites et retraduites) comportent des divergences significatives, et (6°) jusqu'au texte imprimé que le lecteur que je suis a eu entre les mains au moment où il travaillait à cet article, où situer ce qui agit (philosophiquement) sur mon individu ?[1203]

L'attitude ici revêtue pourrait ressembler à celle du narrataire à degré zéro de Prince[1204], qui ne sait pas distinguer avec précision les niveaux de réalité ou de fiction, pour qui une notion telle que le vraisemblable ne peut s'appliquer, puisque de tels concepts ne

---

[1201] Dominique Mainguenau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation, op.cit.,* p.201, cité par Yves Citton, *Lire, interpéter, actualiser, op.cit.,* p.179.

[1202] Yves Citton, *Lire, interpéter, actualiser, op.cit.,* p.179.

[1203] Yves Citton, « L'imprimerie des Lumières : filiations de philosophes dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki », in *Le Philosophe romanesque. L'image du philosophe dans le roman des Lumières*, Presses universitaires de Strasbourg, 2007, p.28.

[1204] Gerald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique* n° 14, 1973, pp.179-197.

s'exécutent que par rapport à d'autres textes. Son seul savoir positif, c'est la langue, du moins ses dénotations, sa grammaire, son axe purement syntagmatique.

Dès lors, on pourrait prétendre naïvement que le *Manuscit* est bien, en effet, un « roman espagnol », dont nous lisons la traduction française. La paternité de l'Avertissement à Potocki problématise cette lecture naïve, en la doublant d'un caractère spectral : les mots laissés en espagnol dans le texte, comme le « labyrinthe » d'Edmund Chojecki, peuvent se lire comme des échos à cette fiction dans la fiction, ce *faux ou vrai « faux Manuscrit trouvé ».* Présente dès la première journée, la langue espagnole ressurgit dans tout son caractère factice et en même temps, là encore, signifiante dans sa manière d'évoquer la fabrique romanesque : « *Las Gitanas de Sierra Morena quieren carne de hombres*. » (1810, 59)

Ces gitanes anthropophages[1205] cumulent différentes fonctions imaginaires et valeurs heuristiques de la langue espagnole. Le roman fourmille en évocations touristiques, du détail culinaire comme le « *sponhao* trempé dans le vin d'Alicante » (1810, 87) aux *parejos,* sorte de parades de cavaliers (1810 277), abondant en vocables hispanisants qui appartiennent au registre des noms propres géographiques (la *Sierra Morena,* la vallée de *Los Hermanos, Andujar, Los Alcornoques*, le *Prado, Guadalquivir*, les *Alpujarras*…). À première vue, il s'agit là d'*effets de réel,* d'un *effet-monde* ou encore de traces de référence. Mais l'effet langue originale ne peut être ici envisagé comme une plus-value de réalisme : au contraire, l'insertion de ces mots est une trace de fictionnalité, puisqu'elle renvoie encore à ce faux/vrai « faux manuscrit trouvé ».

Dès l'avertissement au lecteur, « c'était un manuscrit espagnol » (1810, 57), un réseau de lecture d'une Espagne fantasmatique et littéraire est donnée, ponctuellement surenchérie par la langue dans le texte, avec sa myriade de *merced* (1804, 31), *zagal* (1804, 31), *oidor* (1804, 101) et *contador* (1804, 692) ; c'est-à-dire noms de rangs, métiers ou titres, parfois accumulés de manière comique (1804, 295). Refoulées à la matière étrangère, les fonctions de l'ordre appartiennent à un champ de lecture archétypal, sur-codifié, abondamment utilisé pour évoquer une Espagne rigide et extrêmement hiérarchisée, que l'on retrouve dans nombre de romans picaresques et

[1205] « Peut signifier soit : 'Les gitanes de la Sierra Morena sont attirées par la chair humaine', soit : 'Les gitanes de la Sierra Morena sont attirées par la chair des hommes'», notes des éditeurs (1810, 59).

d'éducation au XVIIIème, dans lesquels le *corregidor* est toujours corrompu et autoritaire, et les *alguazils* sont des sous-fifres violents.

Décor littéraire, la Sierra Morena est un espace métissé, plurilingue, que d'autres langues peuvent dès lors traverser et qui peuvent encore redoubler le « discours constituant » complexe du *Manuscrit.* Un épisode paraît particulièrement intéressant en ce qu'il article la langue comme discours constituant, l'idée de limite et celle d'illusion.

Alphonse Van Worden a déjà passé deux jours dans le camp bohémien, à écouter les récits du chef Avadoro et à se demander si les deux filles du chef ne sont pas ses cousines Emina et Zibédée. A la fin de la douzième journée, après avoir laissé libre cours à ses doutes et interrogations quant à une possible manipulation exercée sur lui – ainsi qu'il n'aura cesse de faire, sans entreprendre aucune action cependant – les deux bohémiennes lui proposent une promenade : « La conversation fut en bon espagnol sans aucun mélange de jerigonza, ou jargon bohémien. » (1810, 235)

Plutôt répertorié sous l'entrée « gérigonza » ou « ziriguenza », cet idiome est mentionné par la négative comme rappel de la langue fictive d'écriture – l'espagnol. Si cette unique mention peut être vue comme une trace de fictionnalité, c'est parce qu'elle est partie prenante d'un réseau qui s'active avec ce qui précède et ce qui suit. Ce qui précède est la « chaîne invisible » dont parle Alphonse, le sentiment d'être pris dans les maillons d'un tissu emmêlé volontairement autour de lui :

> Quelle est donc, me dis-je en moi-même, quelle est cette puissante association qui paraît n'avoir d'autre but que de cacher je ne sais quel secret, ou de me fasciner les yeux par des prestiges dont je devine quelquefois une partie, tandis que d'autres circonstances ne tardent pas à me replonger dans le doute ? Il est clair que je fais moi-même partie de cette chaîne invisible. Il est clair que l'on veut m'y retenir encore plus étroitement. (1810, 235)

Alphonse accepte immédiatement la promenade. Par ce choix, il accepte passivement de rester sous la coupe de cette « puissante association » : les bohémiennes s'expriment dans une langue qu'elles ne parlaient pas auparavant et que selon leur statut elles ne devraient pas maîtriser. Il s'agit d'un des nombreux soliloques d'Alphonse sur la supercherie potentielle qui le vise, celui-ci décuple sa puissance de désignation de la fiction par la langue ; avec « la chaîne invisible », on est amenés à entrevoir les emboîtements successifs qui, par retour en arrière, renvoient à l'avertissement au lecteur.

Mais c'est aussi par la juxtaposition avec le *jérigonza* – dont les éditeurs nous disent qu'il est un « idiome factice » – que nous lisons les traces de fiction : à côté d'une

langue fictive d'écriture, renvoyant à un faux manuscrit trouvé, à côté d'une manipulation orchestrée sur Alphonse, laquelle peut utiliser la langue comme moyen de manipulation– et sur nous, lecteurs, avec ce faux manuscrit – il y a aussi une langue créée, dans le sens de montée ou assemblée, qu'on ne saurait situer à un niveau précis : créée par qui ? Ce terme de *jargon*, on le retrouve en effet déjà auparavant, dans la bouche de Zoto qui raconte l'histoire de son père : « […] les mendiants firent une grande huée et crièrent dans leur jargon : *Mira Lunardo che fa lu criadu de sua mugiera !»*[1206]

Ce terme joue ici une fonction capitale puisque dans ce qu'on pourrait appeler le « cycle de Zoto », cette phrase est la première prononcée dans une langue étrangère. Or, en passant cette fois aux langues du groupe italien, l'écriture actualise le « jargon » puisqu'elle semble être un mélange de différents dialectes italiens méridionaux – napolitain, sicilien ou calabrais[1207] — ce n'est pas tant un imaginaire géographique qui est travaillé que le code de valeurs du *bandolero* que la phrase en langue originale permet de mieux faire ressortir.

Tout ceci ne fait en réalité que témoigner de la mise en œuvre d'un opérateur intertextuel dont relèvent de nombreuses figures dans l'œuvre potockienne, gigantesque magma fait de couches transculturelles superposées et d'emprunts hétérogènes condensés. Le bandit de Zoto est un télescopage littéraire du motif du *bandolero* catalan dont les œuvres de Cervantès, Lope de Vega et Tirso de Molina ont fixé quelques traits qui imprégnaient déjà l'imaginaire. Tel Roque Guinart du *Quichotte* ou Pedro Armengol dans *El Bandolero* de Molina, le bandit potockien marque son héritage romain, celui des *latroni* antiques. Le *bandolero* est un bandit de grand chemin, au sens de l'honneur exacerbé et soucieux de distribuer équitablement le butin entre tous les membres de son escouade. La vocation de *bandolero* est diégétique, car il devient bandit à la suite d'un meurtre, fuyant dans la montagne pour échapper à la justice[1208].

[1206] V. 1804 et v.1810, cinquième journée, p.133. La version de 1810 présente une variation dans le dialecte : « *Mira Lunardo che fa la criarda de sua mugiera ! »*

[1207] Nous remercions Massimiliano Aravecchia pour avoir éclairci cet aspect du cycle de Zoto dans le roman de Potocki.

[1208] Chez Potocki, cette contrainte narrative est réalisée sous les traits de Testalunga, devenu brigand pour avoir tué sa femme et son soupirant par jalousie. Même si Zoto, lui aussi, assassinera sa maitresse Sylvia et le traitre Antonino, ce qui le poussera à partir en Espagne. Mais il est à ce moment-là déjà brigand. Au sujet du *bandolero*, voir l'article de

Figure migrant dans la littérature française avec *Gil Blas de Santillane,* elle est ici transférée vers la Sicile sous domination espagnole et l'Italie méridionale : Potocki peut ainsi saupoudrer sa figure catalane d'activités illégales maritimes, en relation avec la corruption des villes portuaires italiennes. Les termes de « miquelet » (P 1804 :161)[1209] et « *ladro/ ladron* »[1210], qui ajoutent d'autres connotations culturelles au *topos* établi, témoignent de cette nature d'*être de papier*. A l'image d'une telle circulation fictionnelle, les nombreux segments linguistiques hétérogènes qui émaillent ce cycle procèdent d'un esprit semblable d'érudition mêlée à la composition d'un carrefour culturel, espace littéraire méditerranéen perpétuellement en métissage.

Ces mots qui sont des créations, voire des hapax (surtout les italianismes[1211]) n'ouvrent-ils pas la voie à une mise en abyme du mélange des langues, de la dynamique des transferts et de la circulation dans l'espace des langues ? Ils actualisent en tous les cas la présence de ce terme générique, et alimentent les images originaires de ce manuscrit espagnol dont la lecture première aura été faite dans le lacunaire, faute de la maîtrise de cette langue.

Le deuxième trait saillant de la langue intransitive a trait à son aspect combinatoire et systématique. Celui-ci est révélé par les nombreux décrochages fournis par les soliloques du géomètre Velasquez, les élucubrations cabalistiques, les différentes incarnations du désir d'un code nouveau qui permette une nouvelle adéquation au réel.

Ceci commence à la neuvième journée du premier décaméron, avec l'histoire du cabaliste, laquelle met en exergue les différentes notions d'herméneutique que sont

---

Mathias Ledroit, « Le stéréotype du bandit catalan dans la littérature espagnole du Siècle d'Or », *Cahiers de Narratologie* n°17, 2009, en ligne : http://narratologie.revues.org/1297

[1209] Un miquelet est un individu armé catalan ou pyrénéen, oscillant selon les sources ou les époques entre le mercenaire, le partisan et le soldat. Le *Nouveau dictionnaire français-espagnol et espagnol*-français de Nicolas de Séjournant en donne, en 1775, deux définitions :
« Miquelet : Fusilier de montagne qui vit dans les Pyrénées, armé de pistolets de ceinture et d'un fusil, et d'une baïonnette […] », « Miquelet : paysan révolté de Catalogne, qui, sous prétexte de la guerre, court le pays armé de pistolets de ceinture, de fusil et de poignard, cruel au dernier point ; et proprement voleur et assassin […] »

[1210] Voleurs, fripons. Le terme est employé par le capitaine Pepo lors de la bataille livrée au bateau des pirates de Lettereo : « - *A larga, ladron, a larga* ! » (1804,153)

[1211] « le barigel (De l'italien *barigello,* le geôlier, 1804, 137), « des coltellades » (de l'italien *coltellata,* « coup de couteau », 1804, 150), l'apalte des mines du Potosi que l'on retrouve dans l'histoire de Gaspar Soarez (De l'italien apalti, « adjudication », 1804, 531). Toutes ces indications linguistiques sont apportées par les notes de Dominique Triaire et de François Rosset.

l'astrologie, l'exégèse biblique et la créativité performative du langage que le *Zoohâr* permet :

> […] dans l'hébreu, chaque lettre est un nombre, chaque mot est une combinaison savante, chaque phrase une formule épouvantable qui bien prononcée avec toutes les aspirations, les accents convenables, pourrait abîmer les monts et déssècher les fleuves. (1810, 179)

La version de 1804 suggère une même posture avec le personnage du Juif errant, évoquant les rabbins d'Alexandrie : « Les livres de Moïse ne furent plus pour eux qu'une espèce de canevas sur lequel ils dessinèrent à plaisir leurs allégories et leurs mystères. » (1804, 593)

On peut lire dans ces tentatives un aspect systématique de la langue, soit visant à l'adéquation parfaite entre le signifiant et le signifié, soit à un degré extrême de logique dans toutes les relations entre les sens, soit encore à multiplier à l'infini les interprétations possibles pour un signifiant. Le personnage du géomètre incarne encore davantage ces totalités, par sa capacité de conversion de tout élément du réel en langage mathématique. Velasquez se livre à une arithmétique de l'existence du personnage de Rovellas, après avoir entendu son récit. Les faits racontés sont animés par une « passion motrice », tandis que la structure du récit entendu est envisagée comme « l'ordonnée d'une courbe fermée [s'avançant] sur l'axe des abscisses, [croissant] selon une loi donnée, [restant] presque stationnaire sur le milieu de l'axe, ensuite [décroissant] dans la proportion de son accroissement. » (1804, 675).

La *mathesis* tend plutôt vers l'accumulation et l'image du Grand Livre, avec l'histoire de don diègue de Hervas. La langue, dans *Manuscrit*, est donc d'un côté un mélange, ce jargon, possède donc un aspect chaotique d'érudition, et en même temps visant parfois au système, au jeu combinatoire. Ce double aspect nous invite à percevoir dans *Manuscrit* « un gigantesque anagramme », puisque Potocki, on le sait, joue à combiner et recombiner, agencer et réagencer les récits[1212].

[1212] Luc Fraisse, *Potocki ou l'itinéraire d'un initié,* Paris, C. Lacour, 1992, p. 81.

II. 3. Un « véritable labyrinthe »

Le « code » a aussi partie liée à une figuration spatiale, celle de la mise en ordre en même temps que celle de la parole, dans une analogie entre distribution des espaces et distribution de la parole ; particulièrement dans le cycle d'Avadoro. Ceci a aussi trait à cette mécanique d'évidement en même temps que d'accumulation du savoir.

Une nouvelle dynamique, différente de celle du récit-cadre, se met en place à partir du cycle du chef bohémien Avadoro et particulièrement de ses récits madrilènes : espace urbain et discours tendent progressivement vers l'abstraction et la mise en ordre logique. L'espace se police à mesure qu'un désir d'ordre intervient en ce qui concerne l'enchainement des récits, les faisant se réfléchir mutuellement. Nous nous concentrons d'abord sur l'histoire de Hervas. Le personnage, que l'on rencontre à la quarante-troisième journée, est inspiré du personnage historique de Lorenzo Hervas y Panduro, polygraphe jésuite né en 1735, exilé en Italie et auteur d'une somme du savoir en vingt-et-un volumes.

Racontée par son fils à Cabronez, l'histoire de Hervas commence avec les fantaisies du jeune Diègue, brillant étudiant à l'université de Salamanque, passant ses journées avec « les ouvrages des maîtres en chaque science » et qui ne tarde pas à souhaiter « voir son nom écrit parmi les leurs. » (1804, 687) Mais surtout, ses rêves de gloire se concentrent sur un désir en particulier, celui de publier des œuvres de manière anonyme, et seulement une fois celles-ci reconnues, se faire connaître comme leur auteur et jouir d'une gloire instantanée. Une première mésaventure survient lorsque son in-quarto intitulé *Secrets de l'analyse dévoilés, avec la connaissance des infinis de toute dimension*, publié puis censuré puis diffusé, ne se vend d'abord pas, et quand lorsqu'il rentre chez lui, trouve un « *alguazil* de cour qui le fit monter dans une voiture fermée et le conduisit à la tour de Ségovie. » (1804*,* 690) Ce premier épisode de l'histoire de Diègue Hervas, dialoguant avec l'enfermement de Gil Blas à la tour de Ségovie[1213] a pour horizon différents débats autour de la propriété intellectuelle soulevée comme problème légal, se situant tout à fait du côté des discussions et changements opérés à la charnière des XVIIIème et XIXème siècles. Ce morceau de récit nous fait aussi passer par les

[1213] Alain-René Lasage, (1735). *Histoire de Gil Blas de Santillane,* Paris, Garnier-Flammarion, 1999, p. 432.

différents circuits éditoriaux, des censeurs jusqu'au libraire[1214], mais c'est finalement tout autre chose, un phénomène qu'on décrirait aujourd'hui comme la « médiatisation » complètement incontrôlée de l'objet livresque qui mène Hervas à la prison :

> [Un curieux] ayant lu le titre *Secrets de l'analyse dévoilés*, dit que ce pouvait bien être quelque libelle contre le gouvernement. Un autre […] dit avec un sourire malin que la satire devait porter sur le ministre des Finances, don Pedre Alanyès, car « analyse » était précisément l'anagramme d'Alanyès et la seconde partie du titre, infinis de toutes dimensions, se rapportait également à ce ministre qui était au physique infiniment petit et infiniment gros, et au moral infiniment haut et infiniment bas. (1804, 690)

La plaisanterie ne tarde pas à « descendre et circuler » (1804, 691) dans Madrid, devient même accolée au ministre (« [il] ne fut plus appelé que le seigneur Analyse infini de toutes dimensions »), bref, devient phénomène de masse et Hervas est arrêté sur ordre d'Analyès. Réguler le savoir, condamner un livre passe par le motif d'une rumeur, d'un bruit, d'une publicité, par définition ici une certaine absence de contrôle que l'urbanité permet pour faire circuler l'information. On opère un saut qualitatif dans la nature des rumeurs et des paroles circulantes dans le roman : au niveau du récit-cadre, ce sont les fantômes de la Sierra Morena que les agissements des brigands accréditent. Comme le souligne Luc Fraisse, les rumeurs ne sont que le niveau le plus bas d'une échelle de valeurs, qui inclue les « processus selon lequel se constituent les mentalités », et au plus haut, le « fonctionnement même de l'esprit humain »[1215] entre lucidité, préjugés, peurs.

Mais c'est aussi un lien organique entre la ville et la mise en ordre que cet épisode inaugure, et dont des traces se déploient partout dans le cycle d'Avadoro avec une série d'espionnages, d'observations et de tours joués par Avadoro, mais aussi par le personnage de Busqueros (« l'embusqué »), à mi-chemin entre le fouineur de comédie et l'espion urbain moderne, qui pénètre tous les milieux, met son nez dans toutes les tavernes et possède une oreille chez toutes les duègnes.

A un espace du récit-cadre marqué par la verticalité (chaîne montagneuse, sous-terrain, grotte), oscillant entre rocaille baroque et imagerie gothique, tout le cycle

---

[1214] A propos d'une police du livre au XVIIIème siècle, un pan indéniablement très important de l'histoire des répressions, on renverra à l'ouvrage de Robert Darnton, *Édition et sédition, l'univers de la littérature clandestine au XVIIIème siècle*, Paris, Gallimard, 1991, ainsi qu'à la mise au point de Daniel Roche « La censure » dans *Histoire de l'édition française,* t.2, *Le Livre triomphant,* Paris, Fayard, 1990, pp.88-98.

[1215] Luc Fraisse, « Les grandes peurs dans *Manuscrit trouvé à Saragosse*, in *Travaux de littérature publiés par l'ADIREL*, 2003, p. 330.

d'Avadoro erre dans une *circumpérigrination*[1216] autour de lieux au contraire accessibles à tous : le parc du Buon Retiro, *topos* de la littérature espagnole galante, le balcon de la coquette Frasqueta ou du père de Velasquez, l'auberge ou le Prado, repaire de jeux ou de contrats, lieux d'errance et de criminalité. Si dans l'un de ces lieux un conflit intervient, la ruelle est le lieu de réparation, de régulation des conflits : dans ces rares cas, les rues ou endroits du duel sont mentionnés, la rue Étroite à Malte pour le duel Toralva et Foulequère, ou « sous le pont de Ségovie » (1804, 519) pour le duel entre Aguilar et le frère du chevalier de Tolède.

Entre références réelles et géographies fantaisistes, la cartographie madrilène du *Manuscrit* dessine surtout une constellation d'emplacements dans lesquels l'autorité policière peine à s'exercer. Les drames se policent à partir des nœuds d'intrigue tissés par les différents personnages et leurs situations rocambolesques, puis dénoués par les mêmes fils, simplement tirés par un autre bout : l'ensemble de récits du chevalier de Tolède est ainsi dénoué ultimement par celui, plus lointain, de Gaspar Soarez qui comporte la solution du quiproquo liminaire. Or, à chaque fois, c'est Avadoro qui se déplace d'auberge en maison, d'histoire en histoire, et qui colporte ainsi les nouvelles des quiproquos démêlés.

Madrid, aux yeux du petit Avadoro qui cherche à se faire mendiant, n'offre que l'embarras du choix de « rues et de places » (1804, 496). Sitôt choisi le parvis de l'église Saint-Roch, lieu sans référence réelle, il est abordé par un noble qui l'embauche pour espionner sa femme, et ceci déclenche un resserrement de l'espace urbain à mesure qu'Avadoro remplit différentes missions du même type. Alors que s'immisce ici la figure du détective privé, les récits commencent alors à s'emboîter de manière vertigineuse, et à partir du milieu du troisième décaméron, Avadoro n'a de cesse d'aller et venir entre le portail Saint Roch (1804, 408, 410, 411) et les différents lieux où il est amené selon les personnes qui viennent l'embaucher pour diverses filatures et surveillances.

L'intérieur des récits-tiroirs de ce cycle est tout aussi rigide et répétitif, comme Malte décrit par Toralva (1804, 463-474). C'est d'ailleurs après cette histoire, après que les troisième et quatrième décamérons aient développé l'enchâssement jusqu'à un tel entremêlement des récits, que le géomètre Velasquez fait sa révolte.

[1216] Marius Warhulm Haugen, *Jean Potocki : esthétique et philosophie de l'errance,* Louvain, Peeters, 2014.

Après un imbroglio similaire dans la manière de présenter le récit d'un autre personnage, le marquis de Rovellas, Velasquez se livre alors à une arithmétique de l'existence de ce personnage.

Nous assistons donc à un complexe procédé général de *mise en ordre* plurivoque dont le mouvement peut se décomposer ainsi : a) à mesure que les récits s'emboîtent, l'espace fictionnel s'évide en une pure répétition et concentration. b) la mise en ordre intervient de manière méta-textuelle, en faisant advenir le personnage du géomètre qui commente et critique l'enchaînement des récits c) et de manière macro-textuelle, en suggérant un mouvement d'ensemble plus resserré, remanié, ce que la version de 1810 accomplit d'ailleurs. La *mathesis* et ses figures spatiales se surimposent sur la *mathesis* littéraire.

II. 4. Le savoir du *Manuscrit trouvé à Saragosse*

La *mathesis* opère à plusieurs niveaux : micro, macro et méta-textuel. L'espace et l'agencement du *Manuscrit* se fait donc selon une « itin-errance » selon Emilie Klene[1217], la traversée spatiale se fait en conjonction avec la « mise en dérive hypertextuelle ».

Ceci met en oeuvre une lecture comme expérience de l'égarement, exprimée par le labyrinthe, figure de l'oubli et de la mémoire dans toutes leurs complexités. Le savoir ne peut se transmettre que par détours, revers ou retours— ce qui vaut pour l'intérieur des récits et les trajectoires existentielles des personnages, autant que pour l'architecture des récits et leurs agencements. Ces trajets imitent ceux du lecteur dans le « dédale Potocki ».

Chaque personnage apprend par retournement de situation et revers de la vie, donc dans les lignes de fuite par rapport aux normes et lois édictées au départ : on retrouve donc ici la notion de déviance que les Bohémiens et les brigands figuraient. Ce sont les distorsions et les digressions, mais aussi les échecs et bravades d'interdits qui « forment » le personnage, comme Lope Soarez. Gaspar Soarez défend à son fils Lope quatre choses : fréquenter les nobles, tirer l'épée, se faire appeler « don », et avoir commerce avec la famille rivale Moro. Si les impératifs paternels migrent vers les codes de la bourgeoisie — il est au contraire attendu du fils qu'il ne se mêle pas au monde

[1217] Emilie Klene, « Errance et perte du sens dans les chemins du *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki », *art.cit.,* p. 3.

aristocratique — les interdits reposent sur les mêmes caractéristiques que les règles données par Van Worden père ou don Pedro Velazquez : à savoir l'arbitraire, l'absurdité, une motivation due à un revers personnel mais dont la justification n'est pas connue du fils. Ces caractéristiques priment sur la nature nobiliaire ou bourgeoise de ces interdits, car elles sont là pour mettre en marche le retournement comique.

Mais ce sont aussi les retournements de situation, les quiproquos, qui forment l'impression sur le lecteur à l'image de la formation du personnage. Les travestissements et déguisements culminent avec les récits d'Avadoro, d'une manière générale portés par les figures de bohémiens que Jean Potocki a aussi mis en scène dans son théâtre. François Rosset parle ainsi d'une passion pour ce qui a trait au spectacle, aux genres mineurs :

> Les conteurs, les bateleurs, les comédiens, les travestis, les sorciers l'impressionnent particulièrement, parce qu'il entretient une vision de la culture où l'imitation et la parodie sont force vitale, non pas pour dévoyer et pervertir, mais pour prolonger et faire vivre les textes, les discours, les productions dans un champ autonome. Son théâtre en apporte une preuve. Peu nombreuses, les contributions de Potocki dans ce registre sont d'une grande subtilté. Les genres pratiqués sont la parade, la comédie, le proverbe : théâtre de société, œuvres sans auteur qui rebondissent ou renchérissent sur d'autres œuvres, discours apparemment fugitifs, mais articulés autour d'une tradition qui perdure et s'enrichit grâce à eux.[1218]

Tous ces plans déjoués, ces récits qui se contrarient, ces éducations ratées nous parlent de la question posée par la plupart des récits, fictions, et expériences de la vie en général : qu'est-ce qui, plus spécifiquement dans mon expérience de lecteur, agit sur moi ? Le complot des Gomelez est l'instance qui tire toutes les ficelles, qui a organisé le grand spectacle. Mais est-ce vraiment convaincant ? Si le complot redonne à la Sierra Morena l'appareil politique qui lui faisait défaut, résout l'indétermination fantastique et crée un « *twist* » fictionnel qui est censé donner une cohérence narrative *a posteriori* au roman, on ne peut réellement être sûrs que nous sommes sortis du labyrinthe et de ses illusions. L'instauration de la *nébuleuse Gomelez* omnipotente ne justifie qu'assez peu tout le dispositif romanesque et ce, parce que la voix narrative du protagoniste y est relativement perméable.

Tout le roman, selon Yves Citton[1219], est un vaste questionnement sur le schème nodal des simulacres influençant l'être, sur les limites et les possibilités de toutes ces impressions reçues par l'imaginaire. Mais à la toute fin, le roman suspend ce questionnement.

[1218] François Rosset, « Ecrire d'ailleurs », *Europe* n° 863, *Jean Potocki*, mars 2001, p. 6.
[1219] Yves Citton, « Une machine à tordre le droit », *art. cit.*

III. Le montage comme somme de traces et d'impressions : un jeu avec le cinéma

Il s'agit ici d'élaborer une réflexion sur le spectacle et les impressions dans le film de Has, *Rękopis znalezniony w Saragossie.* Des problèmes de *rétention* (la mémoire du lecteur sollicitée par l'abondance de personnages et de récits) et d'*intention* (auctoriale, concernant de nombreux pans du texte) posés par le roman de Potocki, l'on pourrait dire que le passage au médium filmique effectue un saut vers des problèmes d'*attention* et d'*attraction*.

Regarder le film de Has suppose, en effet, de concevoir le pas supplémentaire franchi d'une logique du spectacle, une Sierra Morena sur écran qui devient une véritable *monadologie.* Un autre parcours d'analyse est ici initié, posant de nouvelles questions sur le film, tout en ayant pour horizon un retournement vers le texte lorsqu'une figure ou un montage figural viennent le solliciter. Le détour par le film repose sur un itinéraire principalement articulé autour de la question du montage et de l'espace. Nous nous proposons de mettre en relief des enjeux esthétiques et théoriques de la notion de point de vue et de coupe. Deux opérateurs principaux, semblables à ceux qui ont guidé notre analyse de *La Clepsydre* et de *Lalka,* se font ici les saisies de cet espace hétérotopique qu'est la Sierra Morena de Wojciech Has : les transitions et les objets. Les *passages* et les *passeurs.* Le montage et la mise en scène, les décors et la constitution des personnages élaborent une réflexion sur l'illusion et les simulacres, augmentant la charge d'investissement de la machine et de la manipulation dans la réalité.

Ce détour par le film reviendra dès lors, à son terme, vers la question initiale posée au sujet du roman, à savoir : quel est le véritable sens du *deus ex machina* ? Quel savoir peut-on retirer de cette expérience des limites et de cette dimension autoréflexive que constitue la lecture *du Manuscrit trouvé à Saragosse,* celle d'un roman constamment en train de se faire (et de se défaire) ?

Le film a été décrit comme un « puzzle picaresque », un assemblage de pièces[1220]. Le montage, dans *Rękopis*, joue sur plusieurs effets qui fragmentent une même situation

[1220] Emmanuelle Frois, « Puzzle piacresque », *Le Figaro,* édition du 12.03.1986.

en points de vue différents, montre que chaque réalité est toujours envisagée par une somme de points de vue lacunaires et parfois contradictoires.

C'est surtout la composition du film qui en fait une expérience de *spectature* singulière, car la logique et la répétition perturbent la linéarité filmique au moyen d'effets syntaxiques singuliers qui jouent avec les codes du cinéma et l'orientent vers le spectaculaire. C'est d'abord une division en deux parties qui structure le film : la première partie répète un même motif jusqu'à épuisement. La deuxième se livre au vertige des emboîtements. Chacune de ces deux parties finit cependant par appeler l'autre par des éléments de résolution mutuelle, tout en suggérant l'infini et l'égarement.

III. 1. Apparition, répétition : la Venta Quemada

Toute la première partie du film *tourne autour* — littéralement, ce que révèle l'étude du parcours spatial du personnage — du lieu-motif de la Venta Quemada. Celui-ci est édifié par trois occurrences : concernant deux fois Alphonse, une fois Pascheco. Mais comme dans le roman de Potocki, la Venta Quemada projette son ombre sur tout le film. Le personnage du cabaliste, à la fin de la première partie du film, suggère avoir lui aussi été soumis à ce même traitement de la nuit d'amour bigame s'achevant par un réveil sous la potence des frères de Zoto.

De manière toute aussi équivalente au roman de Potocki, le film de Has procède tout d'abord par la constitution d'une scène qui se signale comme fondatrice : d'emblée, elle capte certaines caractéristiques très précises qui se répéteront avec insistance dans toutes les autres apparitions de l'auberge hantée. La scène première de la Venta Quemada est préparée par deux éléments : la scène dans laquelle Alphonse perd l'un de ses valets et décide de passer la nuit dans une auberge abandonnée appelée « Venta Quemada », et celle dans laquelle il aperçoit pour la première fois les deux pendus. Dans la première scène, c'est une carte filmée qui donne le nom de l'auberge, qui attire l'attention sur ce lieu déjà chargé de connotations par les rumeurs que les deux valets ont relayées à leur maître (Figure 14). La carte occupe tout le plan, puis c'est au nom prononcé de « Venta Quemada » que la caméra décroche de la carte et filme l'horizon. Au moyen d'une discordance entre le son et l'image, il est suggéré que ce lieu à venir s'annonce porteur d'événements. La carte, dès lors, s'inscrit dans un réseau signifiant auquel appartiennent

aussi les dessins du livre trouvé dans la séquence qui vient juste de précéder, la toute première du film, et qui apparaît comme un équivalent à l'Avertissement du *Manuscrit*. Un officier des troupes napoléoniennes trouve un grand livre, qu'il se met à lire, et l'ennemi espagnol va l'aider à le déchiffrer (Figure 40). La carte de la Sierra Morena et les dessins du livre fournissent un modèle d'anticipation des événements, à la fois représentés et orchestrés par le médium graphique.

L'idée que « tout est déjà écrit », l'un des schèmes fondamentaux de *Manuscrit,* est identifiée dans le film par l'image fixe. Cependant, la relation entre l'image et le réel est trouble. Les dessins que le film va plusieurs fois montrer participent de l'imaginaire de la machination déjà écrite (ou dessinée), comme s'ils constituaient un *storyboard* des événements à venir, par sa représentation des cousines, puis des pendus. La carte qui représente la Sierra Morena, en suivant de très près l'apparition de ces dessins, possède un statut ambigu qui crée une réalité plutôt qu'elle ne la représente.

D'emblée, la Sierra Morena cinématographique est un lieu qui télescope plusieurs indéterminations.

Le motif de la nuit à la Venta Quemada est assez conforme, diégétiquement, à celui qui se déploie dans le roman de Potocki. Alphonse pénètre dans l'auberge, représentée comme sculptée dans la roche. Une servante noire vient le chercher, le conduit à travers des corridors, puis vers une grande pièce au décor somptueux (Figure 41) où il fait la connaissance de ses deux cousines, Emina et Zibédée. Après avoir fait leurs présentations mutuelles, ils se dirigent vers le lit au milieu de la pièce : elles font boire Alphonse dans une coupe en forme de crâne. Les sons saccadés de la musique composée par Krzystof Penderecki se font de plus en plus rapides et sourds, Alphonse tombe dans une léthargie heureuse dans les bras des Tunisiennes. Après le *cut*, on le voit étendu au sol, le mouvement de caméra dévoilant ensuite progressivement qu'il se trouve sous la potence des frères Zoto. L'on remarquera que là où Potocki retarde le moment où Alphonse réalise qu'il se trouve sous un gibet— il sort progressivement de sa torpeur ensommeillée par les topiques des yeux lourds et de l'engourdissement (1810, 85) – l'adaptation cinématographique affirme sa particularité en jouant de connivence avec le spectateur qui réalise avant le héros que celui-ci est allongé près d'un crâne (Figures 42 et 43).

L'horizontalité de la mise en scène du cadre favorise le surplus de savoir du spectateur sur le personnage, d'une manière similaire à celle de la figure de la table précédemment analysée. Cette avance, selon Anne Guérin-Castell[1221], instaure une distance entre le spectateur et la narration cinématographique. Alphonse effrayé s'enfuit, et retourne sur les lieux où il a passé la nuit – il s'agit d'un ajout personnel du film par rapport à ce motif, le roman ne fait pas opérer de retour d'Alphonse à l'auberge dès le lendemain de la nuit fondatrice – et son retour est filmé par un découpage *quasi identique* à sa toute première arrivée à l'auberge maudite. Comme dans les séquences dupliquées de *La Clepsydre* dans lesquelles Joseph arrive par deux moyens différents dans le sanatorium, Alphonse ne trouve à la place de la luxueuse pièce de l'auberge qu'un tas de poussière et de souris.

Les divers éléments qui participent de la structuration de la Venta Quemada comme motif vont se répéter de manière, là encore, presque identique, avec la deuxième occurrence de cet événement, vécu par Pascheco. Le décor de l'auberge est exactement le même que celui dans lequel Alphonse a évolué.

Mais c'est surtout la reprise des mêmes conditions de l'apparition qui avertit le spectateur de la ressemblance entre les deux récits : la même musique intervient, c'est également de derrière que surgit la belle-mère de Pascheco, c'est le même tunnel qui est emprunté. En deux occurrences seulement, ce motif est dès lors établi. Cependant, la structure du film, par la suite, contient au départ beaucoup moins de cas d'intervention du motif de la Venta Quemada[1222]. Wojciech Has choisit de suggérer plutôt que montrer la répétition, notamment avec les indices que glisse le cabaliste à Alphonse lorsque tous deux retournent à l'auberge après s'être rencontrés sous le gibet[1223].

Le processus de suggestion de la duplication se construit surtout par l'éternel retour, non du même, mais *au* même, c'est-à-dire à la Venta Quemada : selon Iwona

---

[1221] Anne Guérin-Castell, « Présentation du film » in *Le Manuscrit trouvé à Saragosse et ses intertextes*, *op.cit.,* pp.259-279.

[1222] Celles-ci sont au nombre de trois : première nuit d'Alphonse à la Venta Quemada, nuit de Pascheco à la Venta Quemada, deuxième nuit d'Alphonse, après l'apparition du scheik des Gomelez, puis la dernière nuit d'Alphonse, après l'épisode du miroir.

[1223] Le Cabaliste « C'était une très belle nuit en dépit de tout. » Alphonse : « En dépit de quoi ? » Le Cabaliste : « Moi aussi, j'ai prêté serment. »

Grodź [1224], l'on se rend compte que chaque chemin emprunté par le protagoniste conduit irrémédiablement à l'étrange auberge. Ainsi, Pascheco, de la même manière qu'Alphonse après son réveil sous le gibet, retourne également à la Venta Quemada immédiatement après son réveil sous les pendus. Le retour est d'ailleurs encore plus surnaturel que la nuit, puisqu'il y entend des voix lorsqu'il est caché sous une toile et est ensuite poursuivi par les pendus décrochés de leur potence.

Le retour au même lieu est encore opéré par le cabaliste et Alphonse après leur rencontre : ils découvrent alors dans l'auberge une table dressée, ce qui renforce le fantastique, puisqu'on ne sait qui a ainsi préparé l'auberge.

En spatialisant le motif, Has crée une véritable image de la Venta Quemada, identifiée par la ferme que l'on saisit par un découpage absolument identique[1225]. Les deux arrivées successives d'Alphonse, puis celle de Pascheco, à la Venta Quemada, sont ainsi filmées selon le même cadrage et le même montage : d'abord un plan d'ensemble de la vallée de Los Hermanos par un travelling droit conduisant jusqu'à un plan fixe de la Venta Quemada (Figure 44), puis un plan moyen de l'écurie (Figure 45), un léger panoramique avant jusqu'à un plan rapproché sur le personnage (Alphonse en plan poitrine, Pascheco en plan taille) puis un changement de plan sur l'intérieur de l'auberge (Figure 46). .

Par un montage identique, des séquences extrêmement proches, l'attente d'un dénouement alternatif n'en est que plus fort par une analogie avec la séquence dupliquée de *La Clepsydre,* dont les prises de vue identiques de Joseph arrivant au sanatorium, s'achevant de deux manières différentes, le motif de la Venta Quemada déclenche irrémédiablement une attente, un suspens. Voir le film *Rękopis* après avoir vu *La Clepsydre,* mais aussi (re)voir *Rękopis* en ayant en mémoire le dédoublement final d'Alphonse, créé les conditions d'un autre type d'attente envers cette répétition, ce degré très proche d'images hétérogènes. L'hypothèse latente créée par cette mise en regard des deux films de Has et par une analyse non chronologique de *Rękopis*, est que ces scènes ne sont pas vécues par le même personnage, que la Venta Quemada se révèle

---

[1224] Iwona Grodź, « Gotycznym wedlug Hasa », in *Prace filologiczne*, tom LIX, Wydzial polonistyki, Varsovie, 2010, p.315.

[1225] Anne Guérin-Castell, « Présentation du film », in *Le manuscrit trouvé à Saragosse et ses intertextes*, *op.cit.,* pp.259-279.

alternativement à Alphonse et à son double – ce à quoi participe la découverte du lieu en ruines, rongé par les souris, à la manière du sanatorium du docteur Gotard qui est tombé en décrépitude.

III. 1. 1. Déconstruction du motif : la Venta Quemada comme illusion

On le sait d'avance, tout ce que voit Alphonse est le résultat d'une manipulation orchestrée par les Gomelez. Dans le film de Has comme dans le roman de Potocki, le complot se dévoile par des indices et des traces disposées tout au long du parcours d'Alphonse dans la Sierra Morena. Chez Potocki, ce sont les différents personnages qu'il rencontre qui laissent entendre, parfois malgré eux, leur allégance faite au clan des Gomelez (par exemple 1810, 235). Mais dans le film, ces traces apparaissent dès le motif de la Venta Quemada : sa construction comme figure fantastique s'opère presque simultanément avec sa déconstruction.

La répétition de la nuit à la Venta Quemada par Pascheco place tout de suite ce motif dans une logique de spectacle, se désignant comme mise en scène. Et ce dès l'apparition de Pascheco : borgne et débraillé, les cheveux hirsutes, il pousse des hurlements tout en figeant son corps dans des postures grotesques, parfait acteur endossant un rôle de composition. Alors que l'ermite lui intime de raconter son histoire, Pascheco se met soudainement à parler d'une voix tout à fait normale, comme si les cris poussés quelques secondes auparavant n'étaient qu'une crise ponctuelle. D'emblée, le motif de la Venta Quemada s'évide de son ambiguïté au profit d'une surenchère dans le saugrenu. A peine institué, le motif est parodié.

Toute cette logique est à l'œuvre dans la scène que Pascheco raconte, celle de son retour à la Venta Quemada : il tombe sur un serpent dans un coffre, il se cache sous une toile de jute, il est interpellé par des voix, et ce sont finalement les deux pendus qui font leur apparition dans l'auberge. Ils poursuivent Pascheco et lui arrachent un œil, dans une scène qui préfigure l'œil arraché de l'automate de *La Clepsydre* et placent cette séquence *gore* dans une dimension fortement parodique de l'horreur.

Une logique inverse, plus tard dans le film, va à son tour vider le motif de la Venta Quemada de sa substance fantastique : c'est l'euphémisation. Lors de la deuxième

nuit à la Venta Quemada d'Alphonse, surgit le scheik des Gomelez pour forcer Alphonse à boire, de nouveau, dans une coupe. Le protagoniste, la mine blasée, obtempère et semble presque se jeter à terre, avant le raccord qui va parfaitement établir Alphonse allongé, se réveillant sous le gibet. Un deuxième procédé de relativisation du caractère très étrange de ces événements intervient juste après cette scène : Alphonse, justement, se réveille et constate qu'il n'est pas le seul occupant de cet endroit macabre. Il y rencontre le personnage du cabaliste, se réveillant sous le gibet sous ces mots très enjoués : « Quelle fâcheuse méprise ! ».

La déconstruction du motif de la Venta Quemada fournit le point de départ d'un ensemble d'indices de la manipulation opérée sur le personnage d'Alphonse. C'est par la prépondérance des objets, jouant ici le rôle de balises, que la machination possible est révélé : d'abord la coupe en forme de crâne, dont Alphonse a été forcé de boire le contenu lors de sa deuxième nuit à la Venta Quemada, qui se retrouve sur la table dressée le lendemain. Celle-ci joue le rôle de continuateur entre la nuit et le jour, marquant le caractère réel et effectif de sa nuit passée à l'auberge.

La suspicion au sujet du cabaliste culmine avec l'arrivée au château des personnages : la mise en doute n'est alors plus possible, l'on sait avec certitude qu'une manipulation de la part du cabaliste et de sa sœur s'opère lorsque les deux personnages conversent en secret. Selon Anne Guérin-Castell, ce « faisceau d'indice » et l'avance du spectateur sur Alphonse constituent une véritable spécificité de l'adaptation par rapport au roman de Potocki[1226].

La Venta Quemada est donc *l'espace central* de cette première partie tout autant que le *motif central* qui détermine toute l'économie figurative de la première moitié du film. Il enclenche une syntaxe répétitive qui diffère sans cesse le récit et la progression des aventures d'Alphonse. La dimension labyrinthique de l'itinéraire du héros devient dès lors évidente : Alphonse est sans cesse expulsé hors du centre qu'il essaie d'atteindre. Cependant, l'évidement du motif de la Venta Quemada en tant qu'événement fantastique va de pair avec sa reconstitution en lieu nodal de l'espace paratopique qu'est la Sierra Morena. De lieu central, la Venta Quemada devient potentiellement un lieu centrifuge.

[1226] Anne Guérin-Castell, « Présentation du film » *art.cit*. Ce faisceau d'indices est également constitué par la présentation des deux frères de Zoto à Alphonse, Zoto intervertissant leurs noms (Cicio et Momo).

Par la simple trouvaille d'un soulier doré, à la forme pointue (Figure 47) dans la chapelle de l'ermite, qui suggère le costume et le déguisement, l'on comprend avant Aphonse que l'ermitage est potentiellement le même lieu que la Venta Quemada, que seuls les décors ont changé. Une autre scène, située dans la deuxième partie du film, établit cette permanence du même endroit : lorsqu'on aperçoit, derrirère Alphonse, dans le château du cabaliste, des personnages courir et fermer la porte à toute vitesse (Figure 48). On devine les costumes des Inquisiteurs, rencontrés bien avant. L'idée qu'ils sont des comédiens qui se sont trompés d'entrée sur scène établit que chaque lieu de *Rękopis*, chaque endroit que nous voyons *est* en réalité la *Venta Quemada*, dépassant de loin le roman dans cette idée de manipulation.

La Sierra Morena apparaît alors comme un lieu non seulement paratopique, mais *hétérotopique* : comme un écran de cinéma ou un théâtre, il est différent et en même temps il est « en lien avec tous les autres espaces[1227] ». Rétroactivement, l'on peut dès lors constater que chaque arrivée à un nouvel endroit, pour Alphonse, est extrêmement répétitive ; que ce soit la Venta Quemada, l'ermitage (Figure 49) ou le château du cabaliste (Figure 50), le découpage est le même. Les très nombreux fondus enchaînés qui marquent les transitions entre les espaces désertiques augmentent cet effet d'errance circulaire, de non-progression. Tout se passerait presque à huis clos, évoquant cette critique de *La Clepsydre* qui faisait du héros un « petit cousin de Joseph K. », un figurant « égaré dans un studio de cinéma, qui se promènerait sur divers plateaux […][1228] ».

Dans la deuxième partie du film, ce sont aussi toujours les mêmes lieux qui sont représentés, dans une logique concentrique puisque les personnages – pourtant appartenant à des niveaux spatio-temporels différents, selon la dynamique des récits enchâssés – traversent toujours la même place (un parvis d'église) pour parvenir aux autres espaces où se déploient les actions. Ce sont aussi toujours les mêmes personnages que l'on verra à l'arrière-plan, même quand ils n'appartiennent pas à ce « niveau » : à

[1227] Michel Foucault, *Hétérotopies, op.cit.*

[1228] Robert Teissère, critique de La *Clepsydre* (compte-rendu du festival de Cannes 1973), *L'Aurore,* édition du 25 mai 1973.

plusieurs reprises, dans le récit d'Avadoro, on peut ainsi apercevoir le personnage de Busqueros (dont on a le récit à d'autres moments).

Le vertige de la mécanique des récits enchâssés ne peut, dans un premier temps, que déclencher une analogie théâtrale pour cette deuxième partie ; les personnages se croisent et se recroisent au gré (et parfois malgré) la frénésie des enchâssements de récits dans un espace clos, lequel n'est pas sans jouer de connivence avec l'imaginaire littéraire d'une Espagne des *alhambras* et des balcons. Le huis clos de cette joute entre personnages, avec l'effet de *casting*[1229] récurrent pour les acteurs de Wojciech Has, peut aussi entrer en ligne de compte : de Gustaw Holoubek (le géomètre Velasquez), Julian Jabczyński (le chevalier de Malte dans *Rękopis* [1230]) à Beata Tyszkiewicz, de Bogumił Kobiela (Tolède[1231]) à Kazimierz Opaliński (l'ermite/le scheik des Gomelez[1232]) et Adam Pawlikowski (le cabaliste[1233]), *Rękopis* apparaît comme une condensation de tous les films de Has, ou comme une version fantastique de *Chambre commune*, film dans lequel, dans une seule pièce, tous ces acteurs apparaissent, se croisent, partagent un espace pafois sans se voir ni interagir.

La Sierra Morena du film est dès lors un écho au sanatorium du docteur Gotard de *La Clepsydre*, lieu nodal traversé par une multiude d'autres lieux. On ne peut accéder à un endroit qu'en opérant des boucles et des bifurcations. Cette analogie permet dès lors de lire la deuxième partie du film comme la conséquence narrative d'un lieu de manipulation : la Venta Quemada, tout comme le sanatorium du docteur Gotard, est un dispositif qui génère des évènements et des récits. Ces événements s'organisent selon leur logique propre, qui est celle de fils qui se nouent puis se dénouent.

[1229] L'effet « casting » tient aussi à la renommée de chacun des acteurs, même ceux qui tiennent un petit rôle dans le film. La plupart des comédiens de *Rękopis*, s'ils ne sont pas nécessairement des stars nationales comme Zbigniew Cybulski, sont cependant reconnus, ayant joué dans des films d'Andrzej Wajda, de Jerzy Kawalerowicz ou Andrzej Munk et de très nombreux rôles au théâtre. Seuls les rôles féminins, dont celui de Beata Tyszkiewicz (Rebecca) sont tenus par des actrices encore relativement peu connues. C'est le film suivant de Has, *Lalka*, qui va faire de cette dernière une comédienne célèbre dans son pays.
[1230] Il tient le rôle du commis Mraczewski dans *Lalka.*
[1231] Qui joue le rôle de Lisiecki dans *Lalka.*
[1232] Qui tient un rôle dans *Szyfry/Les Codes.*
[1233] Qui joue dans *Chambre commune, Les Adieux* et *L'Or de mes rêves.*

III. 2. La deuxième partie : le vertige

La deuxième partie du film commence à l'arrivée d'Alphonse dans le château du cabaliste. L'arrivée d'Avadoro, le chef bohémien, signale le début du mécanisme qui règlera l'intégralité de cette séquence, puisqu'il va, pendant toute la durée du séjour d'Alphonse au château, raconter ses histoires. Celles-ci, comme dans le roman de Potocki, forment le cycle thématique des histoires de Madrid. Avadoro raconte moins sa propre existence que celle des autres personnages qu'il a rencontrés : il est donc un narrateur-relais plutôt qu'un personnage-narrateur, accomplissant la notion bohémienne de fabrique d'histoires.

Pour des raisons de clarté de l'argumentation, nous découpons ce cycle en quatre micro-ensembles thématiques, même ce découpage est tout à fait insuffisant pour caractériser les nombreux passages entre les récits qui s'effectuent, et que ces ensembles ne sont pas du tout étanches, étant imbriqués au-delà de leurs juxtapositions chronologiques. Le premier microcycle est celui du récit du chevalier de Tolède, qui raconte à Avadoro la perte de son ami le chevalier de Malte, et ses déboires amoureux.

Le deuxième est celui de Lope Soarez (Krzysztof Litwin) et de son père Gaspar Soarez (Stanisław Igar). Gaspar Soarez énonce à son fils, sur le point de quitter Cadix pour Madrid, les fameuses quatre règles à ne surtout pas bafouer (se faire appeler « don », fréquenter les nobles, tirer l'épée et avoir commerce avec les banquiers Moro).

Le troisième cycle est celui de Lope Soarez parvenu à Madrid, alors qu'il tombe amoureux d'Inès Moro (Jadwiga Has) et rencontre le personnage de Busqueros (Zdzislaw Maklakiewicz) qui lui-même raconte ses histoires, celles de Frasqueta de Salerno (Elzbieta Czyzewska). C'est donc ce troisième micro-cycle qui pousse l'emboîtement jusqu'à son plus haut niveau (Avadoro raconte l'histoire de Lope Soarez, lequel raconte l'histoire de Busqueros, lequel raconte l'histoire de Frasqueta de Salerno, laquelle raconte son histoire et celle de son mari Cornadez).

Enfin, un dernier ensemble de récits emboîtés va dénouer tous les fils que les micro-cycles précédents auront noués : en forme d'épilogue de tout le cycle madrilène, il réunit tous les personnages qui y ont eu part. En outre, tous les récits précédents, *a priori*

distincts, finissent par trouver des éléments de dénouement et de résolution dans cet épilogue.

Alors que nous nous étions concentrés, dans le chapitre précédent, sur la fluidité des passages dans *La Clepsydre*, c'est ici le procédé inverse que nous abordons. *La Clepsydre,* par la fluidité de son montage et de ses circuits, créait des liens entre les récits de Bruno Schulz. A la lecture du *Manuscrit* de Potocki, c'est un rapport symétrique qui se signale au lecteur : on imagine un « cut » à placer dès qu'un personnage se met à raconter son histoire. Il s'agit, selon Luc Fraisse, d'un des enjeux majeurs du dispositif potockien, en cela semblable à certains manuscrits de Marivaux :

> Les manuscrits de Marivaux sont parfois étranges : on y trouve, non pas le texte de la comédie, mais, personnage après personnage, toutes les répliques d'un seul additionnés en continuité. Une pièce est donc conçue par Marivaux comme la rencontre et l'emboîtement de plusieurs *continuums.* De même, pour composer *Manuscrit trouvé à Saragosse*, il fait se représenter qu'une activité essentielle de Potocki a été le découpage de divers continuums en séquences : diviser en segments, enrober le segment de formules d'introduction et de conclusion (qui du reste demeurent aussi automatiques que chez Homère), et plus encore décider de quel segments d'une autre histoire celui qu'on vient de délimiter sera contemporain.[1234]

C'est donc la fragmentation, et non plus la liaison, qui importe dans ce « bloc » : la compréhension que, d'un instant à l'autre, une altérité spatio-temporelle est à l'œuvre, une nouvelle expérience individuelle apparaît sous nos yeux. Le film de Has, au lieu de sélectionner les récits qui, immédiatement, pourraient se comprendre comme récits enchâssés parce qu'ils se passent dans un autre temps ou un autre espace, choisit au contraire avec ce cycle madrilène des récits extrêmement liés les uns aux autres et mus par des rapports de contiguïté diégétique et spatiale.

Les récits de Lope Soarez et de Busqueros racontent presque la même chose, ils se passent dans un même endroit (la taverne, le parvis de l'église, le parc du Buon Retiro), parfois de manière simultanée ou avec quelques heures de décalage (mais cette durée même est en réalité devenue indéterminée). Pourtant, les codes que le film met en place dans cette deuxième partie doivent faire comprendre immédiatement que deux scènes, deux décors identiques sont l'objet de deux points de vue différents.

[1234] Luc Fraisse, *Potocki ou l'itinéraire d'un initié, op.cit.,* p. 53.

Dans un espace quasi identique, dans une même journée parfois, un événement doit être immédiatement associé à une expérience individuelle, au produit d'une énonciation particulière. Le film va élaborer une esthétique de la coupe et de la transition, des conventions de passage d'une histoire à une autre, qui bien sûr, à l'image des règles de Gaspar Soarez édictées à son fils, *ne sont créées que pour être déjouées.*

La reconnaissance du récit emboîté se fait tout d'abord assez aisément, par une coupe séparant deux réalités hétérogènes. Un gros plan sur le personnage qui raconte, un mouvement de caméra ou au contraire, son immobilité soudaine, une musique particulière, élaborent la règle d'un *décorum* de narration. Ceci est suivi d'une coupe qui laisse place à un décor complètement différent (de l'intérieur à l'extérieur par exemple), une autre luminosité (de la nuit au jour, ou d'une lumière artificielle à une lumière naturelle), ou bien une autre position du corps (on passe souvent du statique au dynamique) avec une autre bande sonore. Le tout premier passage, celui du premier niveau — celui d'Alphonse Van Worden, dans le château du cabaliste — au deuxième, celui des histoires racontées par Avadoro — se fait de cette manière (Figures 51 et 52).

Les bougies allumées puis consumées au fur et à mesure, jusqu'à être complètement éteintes à la fin du cycle, renforcent cette altérité compréhensible entre les niveaux : le temps premier de la narration est celui de ce temps consumé, qui s'écoule irrémédiablement comme le temps de la clepsydre. C'est que le montage doit, comme dans *La Clepsydre*, signaler sa relation au temps, ce qui va se complexifier à mesure des emboîtements. Si le passage du premier niveau au deuxième se fait assez classiquement, en se situant dans la grammaire du *flashback,* cette distinction va par la suite être complètement bouleversée.

Dès le « premier récit dans le récit » de ce cycle, celui du chevalier de Tolède, racontant la perte de son ami le chevalier de Malte, le passage d'un récit à un autre se fait déjà plus subtil, car l'on reste dans le même décor (l'appartement du chevalier de Tolède). Un simple changement d'éclairage et d'échelle de plan suggère le passage à un autre niveau de réalité (Figure 54). Mais déjà, l'écart temporel s'est resserré : cette action s'est déroulée seulement quelques jours avant. Le *flashback* reste cependant, là aussi, établi. Juste après cela, on revient immédiatement au premier niveau, celui du château du cabaliste, Avadoro interrompant temporairement son récit. Deux niveaux sont ainsi

remontés d'un seul coup (c'est-à-dire d'une seule coupe), et une première boucle a été accomplie.

Dès lors, reprendre le récit là où il a été interrompu crée les conditions d'une attente, celle de savoir à quel niveau le récit va être repris par Avadoro. Un gros plan sur le visage d'Avadoro le saisit en train de reprendre le fil de sa narration : « Il sombra dans un profond désespoir… ». Le plan qui suit la coupe illustre cette phrase en montrant Tolède dans une position corporelle qui surdétermine, de façon presque exagérée, l'expression de son « profond désespoir » (Figure 55) comme si la phrase du chef bohémien était moins de l'ordre de la narration que de celui d'une injonction de mise en scène de théâtre que l'acteur exécutait.

Ce plan sur le chevalier de Tolède établit également une nouvelle convention, qui fait appel à la mémoire visuelle du spectateur et va tout de suite résoudre la compréhension de savoir à quel niveau l'on se situe : le grand verre que Tolède tient à la main signale la présence au deuxième niveau. En effet, lors de la première boucle, Avadoro a servi du vin à Tolède dans un verre démesurément grand, par un jeu gestuel assez appuyé (Figure 53). Les objets, qui inondent la scénographie des films de Has, font ici aussi office de rappel, tandis que dans la première partie du film ils avaient le statut d'indice du complot.

Ce sont ensuite les histoires de Lope Soarez — les aller-retours entre celle de son père et la sienne — puis les histoires de Busqueros qui s'insèrent à l'intérieur du micro-cycle de Lope Soarez, qui vont alors non seulement jouer avec l'attention et la mémoire du spectateur, mais aussi avec l'attente créée par ces effets de transition instaurés par le premier micro-cycle.

Ce micro-cycle débute par la rencontre entre Avadoro et Lope Soarez dans une chambre d'auberge. Lope Soarez est blessé et alité. Cette chambre instaure un nouvel espace de narration : facilement reconnaissable par la position du personnage de Lope, dont l'immobilité forcée va créer un jeu physique entre les acteurs qui incarnent Avadoro et Lope. À chaque interruption du récit de Lope Soarez, on verra ainsi Avadoro servir de l'eau à Lope, lui allumer un cigare, réaliser plusieurs petits gestes qui suspendent temporairement la mécanique des récits enchâssés. Cette position est aussi un marqueur efficace d'altérité avec le contenu des récits enchâssés : en montrant simplement Lope

alité ou au contraire mobile, le film indique immédiatement à quel niveau nous nous trouvons.

Lope Soarez raconte son histoire, laquelle en engendre subitement une autre, celle de son père le banquier Gaspar Soarez, qui lui raconte les raisons qui motivent les interdits qu'il pose à son fils. Le récit de Gaspar Soarez tourne autour de la rivalité avec les Moro, coupables d'avoir refusé d'encaisser des millions que Soarez père leur devait. Là encore, il s'agit d'un *flashback* au sein du *flashback*, mais tout un jeu de sauts entre ces « niveau 3 » et « niveau 4 » perturbe la perception de l'*amplitude* et de la *portée* de ce *flashback,* pour employer les catégories de Gérard Genette sur l'analepse, la prolepse et la métalepse[1235].

D'autre part, Gaspar Soarez est vêtu de la même manière, a l'air d'avoir le même âge, alors que le *flashback* dans le *flashback* pourrait aurait dû avoir lieu des années, voire décennies auparavant. Comme dans *La Clepsydre,* on a de plus en plus l'impression de voir des personnages *rejouer leur passé* plutôt que de le vivre, d'une simultanéité des scènes et des séquences plutôt qu'une antériorité.

La même impression de simultanéité, presque d'un montage alterné plutôt que d'un *flashback*, émane du micro-cycle de Busqueros, racontant ses histoires à Lope depuis le parc du Buon Retiro. Busqueros fait partie du micro-cycle de Lope Soarez— il contribue à faire avancer l'histoire entre Lope et Inès Moro —, tout en possédant son propre micro-cycle d'histoires. Ce sont donc les rapports d'imbrication entre les récits qui apparaissent de plus en plus complexes.

Cependant, l'histoire racontée par Busqueros apparaît au départ comme sans rapport avec celle de Lope Soarez, il tient simplement à le divertir pendant que Lope attend son rendez- vous avec Inès Moro au parc. Mais les interruptions seront tellement fréquentes (on passe sans arrêt du récit de Frasqueta au parc depuis lequel Busqueros raconte cette histoire), qu'une attente de recoupement entre ce que raconte Busqueros et l'histoire des amours de Lope et Inès est créée. Mais ceci est d'une manière générale renforcé par l'extrême monotonie des espaces : ce sont les mêmes ruelles, le même parvis de l'église, la même taverne, et les mêmes personnages secondaires qu'on aperçoit en

[1235] Gérard Genette, « Ordre », in *Figures III,* Paris, Éditions du Seuil, 1972.

arrière-plan, aussi bien dans l'histoire de Frasqueta que dans celle de Busqueros et de Lope Soarez.

C'est surtout tout le jeu autour de la fenêtre qui instaure cette attente. Alors que Busqueros grimpe une échelle, l'on peut se rappeler le tout premier récit d'Avadoro, celui des chevaliers de Tolède et de Malte : une voix d'outretombe est venue hanter Tolède alors qu'il ouvrait sa fenêtre, anxieux d'avoir des nouvelles de son ami Malte. Mais cette scène entre Busqueros et Frasqueta ne fait qu'enclencher un énième micro-cycle, celui de la coquette Frasqueta racontant ses histoires de mari trompé (le bien nommé Cornadez ou Cavronez, selon les versions du roman de Potocki).

C'est plus tard que les récits se croisent : soit au moment où Lope Soarez, une nuit d'orage, grimpe l'échelle pour rejoindre Inès Moro. Il se trompe de fenêtre, tombe de l'échelle et alors que Tolède hurle « Es-tu mort ? », et « Y a-t-il un purgatoire ? », il répond affirmativement.

Le coup de théâtre tient donc de l'agencement entre les récits. L'histoire de Lope Soarez ne croise pas celle de Frasqueta (qui, elle aussi, se jouait beaucoup autour des balcons et des fenêtres, y recevant ses nombreux galants) : c'est le récit de Tolède qui trouve une résolution dans celui de Lope. La voix d'outretombe entendue par Tolède n'était pas celle de son ami le chevalier de Malte, mais celle de Lope Soarez. Les récits de toute cette deuxième partie du film *se neutralisent entre eux* du point de vue de l'indétermination fantastique : le surnaturel s'explique de manière rationnelle en trouvant des éléments de résolution dans l'expérience de quelqu'un d'autre. La théâtralité de ce cycle et du film, mais aussi du roman de Potocki, tient à cette dissémination de multiples figures surnaturelles, toujours dévoilées par leurs ressorts, leurs mécanismes. Pour Yves Citton, le *deus* est partout dans *Manuscrit* (démons, revenants, religions…) mais pour finalement « trouver toutes ses apparitions systématiques réduites à des propriétés d'une *machina* productrice de spectacle »[1236].

Le microcycle de Lope Soarez est aussi celui qui déjoue sans arrêt l'attente de changement de niveau. Après une énième interruption dans le parc du Buon Retiro, Busqueros se remet à raconter l'histoire de Frasqueta : vient le *cut*. L'on s'attend donc à voir, immédiatement après, un plan de Frasqueta. En réalité, il s'agit d'un *faux départ* :

[1236] Yves Citton, « *Deus est machina* », *art.cit.,* p. 118.

après le *cut,* on retrouve Busqueros et Lope Soarez dans le même plan, situés dans un autre décor (Figures 56 et 57). Il s'agit donc clairement d'un procédé employé pour déjouer l'attente du spectateur. Busqueros se remet à raconter son récit, et c'est seulement après cela que l'histoire de Frasqueta peut être montrée à l'écran.

Dans le dernier « micro-ensemble » de ce cycle, Avadoro retrouve Busqueros et Tolède, et c'est là où toutes les histoires vont trouver des points de résolution entre elles. C'est ce dernier micro-cycle qui pousse l'expérimentation de la logique d'emboîtements le plus loin, tout en entravant les distinctions temporelles entre les récits : il s'agit d'abolir définitivement la frontière entre *flashback, flash-forward* et montage alterné.

Jusqu'ici, tout ce cycle d'Avadoro était marqué par la brièveté des récits, les sauts rapides entre eux, et une permanence des mêmes espaces qui accentuait cette impression d'un passage très rapide d'un niveau à un autre.

À partir de ce dernier micro-cycle, ou de cette dernière boucle, on passe de segments temporels à d'autres, voire de niveaux à d'autres, sans aucun indice. Ainsi, des plans et des scènes sont répétés : celui de Tolède appelant son ami mort en duel, le personnage qui apparaît à la fenêtre de Frasqueta. Car l'épilogue montre que tous les récits ne sont pas seulement emboîtés, mais aussi *thématiquement imbriqués* : chacun peut se raconter d'une nouvelle manière, d'un autre point de vue. C'est ce que nous montre la scène dans laquelle Busqueros, caché, voit le mari de Frasqueta sortir effrayé de la maison : *nous avons déjà assisté à cette scène,* dans le récit de Frasqueta, mais filmée du point de vue du mari. Le spectre des séquences de double dans *Rękopis* et dans *La Clepsydre* réapparaît, avec la possibilité d'assister à une même scène plusieurs fois.

Nous avons aussi déjà vu le chevalier de Tolède ouvrant sa fenêtre et criant à ce qu'il croit être le fantôme de son ami le chevalier de Malte, et nous revivons cette scène du point de vue de l'échelle sur laquelle se trouve Lope Soarez. C'est donc le contrechamp, ici, qui est déjoué : il n'indique pas la simultanéité mais le retour en arrière, de manière tout à fait concrète, en faisant défiler en arrière le ruban filmique. La scène de duplication de *La Clepsydre* ressurgit, là encore : utiliser les mêmes vues, avec un angle différent, permet de suggérer une même réalité, avec des dénouements différents. Si, dans *La Clepsydre,* cette hétérogénéité paradoxale est due à une circulation temporelle manipulée, dans *Rękopis* elle n'exprime qu'un fait de l'expérience humaine : chaque

situation n'est vécue que d'une manière fragmentaire, et peut toujours être complétée par un autre point de vue.

C'est cette fragmentation extrême d'une même réalité que le cinéma indique, en jouant sur la mémoire et l'attention du spectateur, d'ailleurs tout à fait exprimée par les personnages du « premier niveau » qui assistent à tout ce spectacle de récits racontés par Avadoro : « C'est à devenir fou ! » dit Alphonse. Rebecca renchérit : « On croit que l'histoire va finir, mais elle en engendre une deuxième, puis une troisième ».

Mais c'est aussi dans les propos du chevalier de Tolède que ce vertige est suggéré. A la toute fin du cycle, Tolède et Busqueros évoquent Frasqueta. Tolède, simple auditeur des aventures de la coquette (il n'était pas du tout présent dans le micro-ensemble Frasqueta, Cabronez et Busqueros), souligne qu'il a en réalité déjà entendu parler de cette histoire : quelqu'un la lui a racontée, qui lui-même lui a raconté, etc. Un système de circulation parallèle à tout ce que nous voyons est donc ici suggéré.

A côté du système d'enchâssement des histoires que le film de Has (ou le roman de Potocki) a déployé avec jubilation, des circuits parallèles de communication sont évoqués, rappelant l'image de la rumeur et de la circulation urbaine d'une information (celle du titre du livre séditieux de Diègue Hervas), ce qui laisse envisager une potentialité infinie de modalités de circulation des histoires et des événements.

Enfin, terminons par ce qui joue avec le plus de puissance des possibilités filmiques de la frontière entre les récits enchâssés et sur les imbrications mutuelles des récits. Il s'agit de la séquence qui se situe dans le troisième micro-ensemble, dans laquelle Avadoro retrouve Busqueros, les deux personnages rencontrent ensuite Gaspar Soarez (le père de Lope) dans une auberge. Nous nous situons donc au deuxième niveau, le récit raconté par Avadoro. Sauf que dans cette scène de taverne, Avadoro va quitter la pièce et disparaître du champ filmique, laissant seuls Gaspar Soarez et Busqueros.

La suite du récit — le dénouement final, à savoir la confrontation des Moro et des Soarez — se passe ainsi sans lui. On pourrait ainsi dire que, pour une fois, sans coupe, sans *changement syntaxique, on est passé à un autre récit.* Car si Avadoro n'est pas témoin des événements, il ne peut les raconter ensuite de son point de vue.

L'autre interprétation est que l'on n'a pas changé de niveau, qu'il s'agit bien du point de vue d'Avadoro qui est caché quelque part. On en reviendrait à la dimension de

Panoptique qui traverse toute la filmographie de Wojciech Has : il s'agirait du complot final des Gomelez qui régit cette mise en scène complexe des récits, puisqu'il s'agit d'un spectacle orchestré de toutes pièces et qui, en outre, ne cesse d'exhiber ses ficelles dans le film, commentées par les personnages du premier niveau qui se font relais de notre expérience de spectateur.

III. 3. Changements de décors : théâtre et monadologie

Rękopis de Has s'offre ainsi comme un spectacle, parce qu'il désigne tout en déjouant les procédés qu'il met en place, exhibe son art de raconter, joue sur l'illusion et les faux-semblants. C'est notamment par le décor et la scénographie que cette dimension spectaculaire est réalisée. Dès la première scène à la Venta Quemada, l'ouverture de la porte dévoile un espace sophistiqué, non identifiable. Le lit au milieu de la pièce annonce *La Clepsydre*, mais de manière plus érotique. C'est surtout le mélange entre la roche naturelle et l'artifice des objets — la table et tout ce qu'elle contient au milieu de la pièce, le luxe des costumes — qui constitue la marque de fabrique des décors de *Rękopis,* car on retrouve cette caractéristique dans le château du cabaliste, mélange de ruines de pierre et de meubles luxueux. L'iconographie de la caverne merveilleuse du roman d'aventures comme la grotte de l'île de Monte-Cristo fait de la Venta Quemada un lieu secret, illégal.

Le jeu d'acteur de Zbigniew Cybulski ancre l'interaction avec le spectaculaire dans une oscillation entre fascination, doute et scepticisme. Mais ce sont surtout les réactions du spectateur, par contraste, qui sont appelées par le spectacle : nous en savons bien plus que le héros, surtout concernant l'aspect théâtral de *Manuscrit.* Alors qu'il est délivré des mains de l'Inquisition — justice spectaculaire par excellence, dans une scène censée impressionner Alphonse afin qu'il se dénonce et trahisse ses cousines — il est encore masqué et ne peut pas voir les inquisiteurs partir plutôt paisiblement de la pièce et non pas en lutte, puisqu'ils agissent de concert. S'ensuit un combat entre les brigands de Zoto et les inquisiteurs : les personnages évoluent soudainement de façon très lente, par un ralenti qui accentue leurs mouvements chorégraphiques.

Le spectacle est convoyé par des êtres, créatures et objets — soit au premier plan, soit à l'arrière-plan – qui appartiennent à des réseaux imaginaires très présents : celui des Bohémiens, celui des animaux et celui des paysages. Toutes ces figures sont déjà

suggérées par le générique, dont on a déjà vu en général l'importance dans les films de Wojciech Has. On a pu ainsi constater à quel point les génériques annoncent l'économie figurative du film ; la tension entre organicité et inorganicité dans *Lalka* se faisait voir dès les plans de poupées cassées et de la femme encadrée ; la fluidité du passage paradoxal d'un espace-temps à un autre était représentée dans la transition sans coupe entre le ciel tournoyant et le train en mouvement dans *La Clepsydre.*

L'effet d'annonce, est encore ici plus présent dans le générique de *Rękopis*. Celui-ci est constitué d'une succession de dessins réalisés par Jerzy Skarżyński. Six tableaux se succèdent, faisant apparaître des symboles qui reviendront plusieurs fois dans le film : les crânes, le livre, les pendus, le serpent, le duo féminin (Figures 57, 58 et 59). D'autres figures plus allégoriques sont représentées, qui font appel à l'interprétation du lecteur de Potocki : le soleil et la lune (Figure 60) peuvent symboliser la distinction entre le jour et la nuit qui règlent les journées des décamérons, et la bouche l'oralité mise en scène par le dispositif narratif. La pyramide peut signifier à la fois la structure d'enchâssement et en même temps le personnage du Juif errant, absent du film de Has.

Le générique figure une succession, mais aussi une *collection* (de dessins, de tableaux), par l'aspect interprétatif qu'ils soulèvent sur le film et le roman de Potocki. Le dispositif tout entier de *Manuscrit trouvé à Saragosse* n'est-il pas celui d'une collection d'histoires ? Le plaisir de la spectature du film de Wojciech Has suscite le plaisir de la reconnaissance, pour le lecteur de Potocki, des logiques de dissémination, de fragmentation ou d'assemblage des récits. On peut lire dans cette critique de *Rękopis* un écho à celles que nous avions citées au sujet de *La Clepsydre*, par la dimension de carton-pâte (Joseph faisant penser à un Joseph K. devenu figurant de cinéma, égaré sur un plateau de tournage et errant de décor en décor) :

> Sa mise en scène, où abondent les espièglerie, le carton-pâte, les truquages, est une mise en scène que Visconti avait réglée— par exemple— au théâtre, pour « La locandiera» de Goldoni. Je reconnais que cette agitation, ce n'est pas exactement ce qu'on appelle — en théorie— du mouvement ce qui est drôle, ce qui est cocasse, *c'est l'anecdote.* Mais —pour une fois— cette anecdote c'est le triomphe d'un certain genre littéraire, qui n'a pas souvent eu la chance d'une *illustration* aussi achevée au cinéma.[1237]

[1237] Henry Chapier, « Le *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Wojciec (sic) J. Has », *art.cit. Nous soulignons.*

Ce terme d'*anecdote* justifie la valeur d'une formule *a priori* péjorative comme « un excellent spectacle pour lettrés »[1238] qui a pu servir de reproche fait au *Rękopis* de Has. Joseph de *La Clepsydre* glânant des objets ici et là comme traces d'un temps qui ne cesse de lui échapper, ne fait rien d'autre que ce que *Rękopis* opère ; une collection d'histoires qui se désignent par leur propres cadres – le générique et ses symboles – à la manière dont, selon François Rosset, le fantastique du *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki est accroché comme suite de tableaux :

> En effet, le fantastique y est exposé au public comme une *série de tableaux encadrés* (donc achevés, couronnés, et aussi limités, fermés), avec la paroi et les crochets qui les supportent, les lampes qui les éclairent (signes de l'exposition elle-même). Il y a même aussi un système de sécurité avertissant le lecteur de maintenir cette distance qu'implique son rôle de visiteur. On peut dire, tout jeu de mots mis à part, que l'exposition de Potocki est une véritable exhibition. L'écrivain est un montreur, un exhibitionniste de l'*ars narrandi* où le roman noir apparaît seulement comme l'une des formes possibles. Dans la profusion des histoires enchaînées, le récit diabolique est perçu comme une convention, un genre au milieu d'autres, un code narratif défini, dans sa propre tradition littéraire, par ses thèmes, sa rhétorique et son lexique particuliers. [1239]

Dès lors, on peut voir dans le livre d'images que feuillette Alphonse dans le film de Has l'expression la plus haute de ce fantastique potockien. L'Avertissement au lecteur est transposé sous forme de livre de gravures orientales, trouvées dans un grand manuscrit qui fascine Alphonse (Figure 61). Mais avec ce motif, il s'agit beaucoup moins de trouver une équivalence sémiotique à l'Avertissement au lecteur que de créer une véritable logique de simulacres : l'Avertissement ne fait pas retour dans le *Manuscrit* de Potocki mais le livre d'images réapparaît par deux fois dans le film, à deux moments cruciaux dans le déploiement et la conduite de la machination qui s'exerce sur Alphonse.

Une première fois, dans le château du cabaliste, au cours d'une séquence dans laquelle Alphonse s'égare dans une espèce de cabinet de curiosités. Il trouve le livre parmi une multitude d'objets, y découvre les dessins représentant Emina et Zibédée, ainsi que les pendus (Figure 62). Le livre ressurgit au moment de la révélation du complot final (Figure 63). Il s'agit de deux moments fondamentaux, le dernier étant évidemment le caractère de révélation finale : Alphonse, en indiquant le livre, signale qu'il a conscience que « tout était écrit ». La séquence du cabinet de curiosités a, quant à elle, marqué une transition entre la première partie du film, marquée par les aventures d'Alphonse et de la nuit de la Venta Quemada, et celle qui verra se déployer les récits enchâssés. Entre les

---

[1238] *Idem.*
[1239] François Rosset, *Le théâtre du romanesque, op.cit.,* p. 177.

deux, Alphonse trouve en ce livre un indice très fort de manipulation : il choisit cependant de rester dans le château du cabaliste, de continuer à se laisser fasciner par les histoires qu'on lui raconte et les événements étrangers qu'il subit.

IV. L'expérience cinématographique comme technologie de l'enchantement : les objets-passeurs et passages

Le dernier point de cette étude se concentre sur les objets en tant que *passeurs* de mémoire et *révélateurs* de fantastique. Dans *Rękopis*, les objets s'accumulent, comme dans *La Clepsydre,* élaborant un héros-glâneur (qui *glâne* et *flâne* en même temps), mais aussi un spectateur collectionneur, au sens où les objets permettent de créer des liens sériels entre les parties d'un corpus. Cette collecte tient aussi aux traits plus généraux du fantastique, les objets y ayant un statut véritablement singulier. C'est donc le rapport entre l'objet et le fantastique qui détermine des montages et des figures de réécriture.

L'objet fascine, révèle et génère, l'accessoire joue un rôle *d'impression* sur le personnage, tout en créant des points de fuite pour le spectateur, dans une ambiguïté à la fois propre au statut de l'objet au cinéma, et à celui de la filmographie de Wojciech Has en particulier.

Tout d'abord, disons tout de suite que nous ne pouvons pas définir *a priori* ce qu'est un objet. La dificulté de définition d'un objet est au cœur de toute la philosophie moderne : Martin Heiddeger commence son essai *Qu'est-ce qu'une chose ?* en affirmant que cette question se pose désormais dans son aspect quotidien (la chose pratique et environnante), rompant avec une tradition métaphysique qui fait de la chose le support matériel d'une existence spirituelle[1240]. Définir un objet revient à se poser la question de l'existence : Roland Barthes[1241] rappelle cette « sorte d'entêtement de l'objet à être en-dehors de l'homme » chez Jean-Paul Sartre dans *La Nausée*.

[1240] Martin Heiddeger, *Die Frage nach dem Ding*, cours professé à l'Université de Fribourg-en-Brisgau à partir du 5 septembre 1935 et durant le semestre d'hiver 1935-1936 sous le titre *Questions fondamentales de métaphysique.* Traduction française par Jean Reboul et Jacques Taminiaux, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1988.

[1241] Roland Barthes, « Les choses signifient-elles quelque chose ? », *Le Figaro littéraire*, édition du 13 octobre 1962, propos recueillis par Pierre Fisson, repris dans *Œuvres complètes, t. II (1962-1967*), édition réalisée par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, pp. 45-47.

On peut néanmoins établir un périmètre de connotations de l'objet, avec Roland Barthes : en plus de ces connotations existentielles, l'objet est doté de connotations technologiques (ce qui est fabriqué). C'est ce point qui en fait quelque chose qui est toujours plein de sens : « aucun objet n'échappe au sens »[1242], car l'objet est immédiatement associé à une fonction, à une finalité. Même un bibelot inutile revêt une finalité esthétique. Un autre périmètre de relations consiste à l'étude de l'objet en tant que carrefour de deux coordonnées, les coordonnées de signifiés, et les coordonnées taxinomiques. Le théâtre et le cinéma, nous dit Barthes, sont d'excellents corpus (même artificiels) pour l'analyse des différentes coordonnées des objets.

IV. 1. Artifice, animalité, baroque

La scénographie de Lidia et Jerzy Skarżyński ainsi que les décors de Leonard Mokicz affirment leur goût pour l'artifice : de nombreux éléments, tel l'oiseau charognard que l'on peut voir près du gibet lors du deuxième réveil d'Alphonse, paraissent clairement fabriqués, faits de pièces mécaniques.

Des masques et des poupées sont également présents tout au long du film pour marquer l'omniprésence de l'artificiel et de l'illusion. Mais ce sont surtout les crânes et les animaux morts, omniprésents, qui marquent le film d'une empreinte véritablement *baroque.* Les animaux empaillés, charognes et carcasses (Figure 64) participent d'une logique (similaire à celle de *La Clepsydre*) de l'excès qui désigne, par renversement, la décrépitude et la mort. Alors que, selon Richard Bégin, *La Clepsydre* opère une vision du monde devenu un vaste cabinet de curiosités, les abondantes et artificielles traces dans *Rękopis* surdéterminent la convergence de tous les films de Has vers un lieu identique. Les vanités – natures mortes, décors en trompe-l'œil, jeux sur les perspectives – n'ont peut-être jamais été aussi présentes au cinéma qu'avec Wojciech Has, mais aussi Raoul Ruiz, Federico Fellini, Joseph von Sternberg, Emir Kusturica, ou Peter Greenaway[1243].

[1242] Roland Barthes, « Sémantique de l'objet », Conférence prononcée en septembre 1964 à la Fondation Cini, à Venise, dans le cadre d'un colloque sur l'Art et la culture dans la civilisation contemporaine, repris dans *Œuvres complètes,* t. II, *op.cit.,* p.820.

[1243] Ce sont les cinéastes retenus pour l'étude de l'affinité entre baroque et cinéma par Emmanuel Plasseraud dans son essai *Cinéma et imaginaire baroque, op.cit.*

Le lieu nodal de la Sierra Morena, la vallée de Los Hermanos et ses pendus, témoigne comme dans *Lalka* ou La *Clepsydre* d'un rapport volontairement troublé entre le corps organique et le corps mécanique, même si l'oiseau et les pendus sont ici plus clairement des créatures artificielles. Certes, Has affirme ici son esthétique artificialiste, qui le rapproche d'un cinéaste comme Federico Fellini, ce dernier revendiquant l'importance des simulacres :

> Un beau paysage, un coucher de soleil, la grandeur primordiale des montagnes, le silence dans lequel tombe la neige ne me touchent que si je parviens à les reproduire à Cinécittà, au studio, en me débrouillant avec de la soie et de la gélatine.[1244]

Comme Fellini, Wojciech Has témoigne d'un artificialisme, non pas seulement esthétique, mais philosophique. C'est en s'enfermant dans un studio ou dans une chambre noire, en s'isolant en compagnie des appareils et instruments qui peuvent reproduire les paysages, les matières, les effets de lumière que l'on peut percer le secret de l'être et des choses. Ceci fait aussi le lien avec certains tropes du bloc *Lalka/La Poupée,* dans lequel Geist, Ochotski et Wokoulski ne trouvent de salut que dans leur laboratoire.

Les animaux empaillés et les crânes sont aussi présents dans le film *Lalka*, dans la séquence où Wokoulski discute avec son ami et rival épris de science, Ochotski, dans une sorte de pièce remplie d'instruments, d'objets d'art et de bibelots (Figure 65). Ceci fait le lien avec le roman *La Poupée*, qui multiplie le plus les listes d'objets et les énumérations matérielles : non seulement par les marchandises du magasin de Wokoulski ou les inventaires que font les Lenstki ruinés de leurs derniers biens, mais aussi par le laboratoire de Geist, lieu magique qui contient les instruments et les ustensiles d'accès au véritable « âge scientifique » de l'humanité. Comme le rappelle Emmanuel Plasseraud qui se réfère à *L'Anti-Nature* de Clément Rosset[1245], une philosophie artificialiste ne peut voir le jour sans une profonde crise de la philosophie et du sens, sans une conception de l'existence qui décrète l'absence de nature. Comme le souligne Barthes, les objets inondent le théâtre d'Eugène Ionesco pour signifier l'envahissement de l'homme par les

---

[1244] *Fellini par Fellini*, entretien avec Giovanni Grazzini, Paris, Flammarion, 1987, p. 118, cité par Emmanuel Plasseraud, *Cinéma et imaginaire baroque, op.cit.,* p. 82.
[1245] Clément Rosset, *L'Anti-Nature,* Paris, Presses Universitaires de France, 1973.

choses qui l'aliènent. C'est pourquoi l'artificialisme est toujours une échappée « vers l'infiniment subjectif »[1246].

En outre, des raisons thématiques et diégétiques bien particulières créent l'artificialisme des décors dans *Rekopis* : le complot des Gomelez, qui suggère que tout ce que nous voyons dans le film n'est qu'une *machination* orchestrée de toutes pièces. Les oiseaux mécaniques, les faux pendus, l'auberge et la grotte de la Venta Quemada décorées avec un soin raffiné peuvent tout à fait être interprétés comme découlant d'une nécessité diégétique : *tout est faux, tout est mis en scène* par le scheik des Gomelez. Il faut donc inscrire cette omniprésence des simulacres dans chaque recoin et accessoire de la Sierra Morena, vaste carton-pâte surdéterminé devant nos yeux de spectateurs.

IV. 2. Nourriture : le cru/le cuit, jeux d'échelle

Pourtant, les mêmes raisons dans le roman de Potocki conduisent à l'effet inverse : il n'y a pas d'objets dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Cela peut se comprendre par le fait que le roman du XVIIIème siècle, d'une manière générale, ne fait pas des objets un matériau littéraire, ce qu'il faut attendre de la modernité selon Roland Barthes :

> L'objet, l'homme l'a toujours pourvu de sens, mais en revanche il n'a jamais servi de matériel littéraire. Les objets ne comptent pas dans le roman. Prenez les *Liaisons dangereuses*, le seul objet dont il est question, c'est une harpe, et encore parce qu'elle sert à y glisser des messages.[1247]

De fait, nous avons aussi déjà souligné l'absence de description et de caractérisation des personnages dans *Manuscrit.* Cela est tout aussi vrai des lieux, marqués par une totale imprécision. Les endroits n'ont qu'une vocation rhétorique, formelle et seulement localisée : l'auberge de la Venta Quemada, la chapelle de l'ermite, l'église Saint-Roch, le couvent de Médina Sidonia, le parc du Buon Retiro, etc.

Une exception à cette absence de détails est notée avec justesse par Isabella Mattazzi[1248]: il s'agit de la nourriture, seul élément qui fait l'objet d'évocations et de commentaires de la part du comte polonais : dès l'arrivée d'Alphonse à la Venta Quemada, la table dressée est l'objet d'une description, « garnie de trois couverts et

---

[1246] Roland Barthes, « Sémantique de l'objet », in *op.cit.,* p. 818.
[1247] Roland Barthes, « Les choses signifient-elles quelque chose ? » *op.cit.,* p.46.

[1248] Isabella Mattazzi, « Tables des vivants et tables des morts ; le statut initiatique de la nourriture dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* », *art.cit.*

couverte de vases du Japon et de carafes de cristal » (1810, 69). Dès la première mention de nourriture qui suit, Emina et Zibeddé encourageant Alphonse à un plateau de viandes, un sens métaphorique est donné à cette *olla podrida*, qui signifie « pot pourri » et dont le sens a déjà été exploité, nous disent les éditeurs, par Cervantès et Lesage[1249]. Isabella Mattazzi relève ainsi de nombreuses fonctions sémiotiques autour de la nourriture dans le roman : une division entre *nourriture pauvre* et *nourriture riche,* érotisme, division temporelle des journées selon les repas, effets « couleur locale », et partage de nourriture entre personnages qui enclenche le partage des histoires.

Nous avons déjà relevé précédemment la figure de la table chez Has : celle-ci n'est pas uniquement une figure de réunion, ligne horizontale qui divise le cadre tout en se prolongeant vers l'infini du hors-champ. La table est aussi un contenant, elle permet un assemblage d'objets qui produit du sens : elle est donc, pour Roland Barthes, un « syntagme », c'est-à-dire des « fragments étendus de signes »[1250].

Dans *Rękopis,* plus précisément, les tables ont plusieurs fonctions, qu'elles contiennent de la nourriture ou non. La table est d'abord une table de lecture : dans le prologue du film, l'officier des troupes napoléoniennes s'assoit pour regarder le manuscrit trouvé. C'est ici la position assise du personnage, derrière la table, qui est signifiante : la dynamique de la guerre (les bruits de canon que l'on continue d'entendre instaurent la continuité de cette action) laisse place au repos. La table est, dans cette scène, une table de paix, puisque l'Espagnol qui rentre dans l'auberge s'assoit à côté de lui et que les deux ennemis surmontent leur antagonisme pour lire ensemble les aventures contenues dans le journal des aventures d'Alphonse. La table de lecture ressurgit à la fin du film, opérant une boucle avec cette première scène ; Alphonse écrit ses aventures sur cette même table (Figure 66).

Une autre fonction déjà identifiée est celle du rapport métaphorique entre *bonne chère/bonne chair,* lorsqu'Alphonse se trouve à la table de la grotte de la Venta Quemada, entouré de ses deux cousines. C'est aussi, dans ce cas présent et dans d'autres (lors du retour à la Venta Quemada en compagnie du cabaliste), la suggestion d'une attente et, encore une fois, de la *machination*, qui est visible par la simple découverte

---

[1249] Voir *Manuscrit trouvé à Saragosse, version de 1810, op.cit.,* p. 70, note de bas de page num 1.

[1250] Roland Barthes, « Sémantique de l'objet », in *op.cit.,* p.824.

d'une table dressée : la première chose aperçue par Alphonse à la Venta Quemada est une table fastueuse (Figure 67). Emina et Zibbedé n'apparaissent qu'après.

C'est ici que le statut de la nourriture et de la table sont singuliers, par rapport à d'autres types d'objets. *Dresser une table, préparer une table* est toujours le signe de l'attente d'un invité ou d'un intrus. Pénétrer un endroit inconnu et y voir une table dressée pour soi signifie que *l'on était attendu,* dans un double effet de panoptique et de fantastique. Il n'est pas étonnant que la table mystérieusement dressée soit l'un des motifs les plus courants dans tous les genres apparentés du fantastique, depuis le conte de fées (que l'on pense à *Boucle d'or* et aux Frères Grimm) jusqu'au roman gothique. La nourriture sur la table est aussi synonyme de festivité : le plan d'ensemble qui saisit le repas de mariage des parents d'Alphonse (Figure 68) appartient cette fois à l'iconographie médiévale.

En-dehors de la table, les objets associés à la nourriture sont convoyeurs d'attention, comme on l'a vu avec le verre démesurément grand du chevalier de Tolède, ou celui, par exemple, de Pascheco (Figure 69). Ces jeux d'échelle, que l'on retrouve parfois dans d'autres films à travers les vêtements[1251], les plantes ou les animaux[1252] évoquent un regard qui déforme la réalité. Dans le cinéma expressionniste (le premier mouvement filmique, selon Siegfried Kracauer, à rendre les objets présents à l'écran[1253]), les objets transmettent l'étrangeté, notamment parce qu'ils sont démesurés : du film de Paul Leni, *Le Cabinet des Figures de cire,* dans lequel une clepsydre et un samovar géant fument derrière Ivan le terrible et des amphores volumineuses strient le sous-terrain d'Haroun, jusqu'à *M le Maudit* (*M – Eine Stadt sucht einen Mörder*, 1931) de Fritz Lang, où un verre gigantesque est posé devant le vendeur de ballons .

Cette tendance à représenter des grands objets de verre aux formes arrondies et des objets coupants fait le lien entre Has, l'expressionisme et le surréalisme, qui a surdéterminé les variations de taille. On se souvient de la séquence de rêve conçue par Salvador Dali dans *La Maison du docteur Edwardes* (*Spellbound*, 1945) d'Hitchcock, qui

---

[1251] Par exemple dans *Osobisty pamiętnik/ Journal intime d'un pécheur,* Robert porte souvent un chapeau trop grand pour lui.

[1252] Surtout dans *La Clepsydre* et *Lalka*, qui aggrandissent les feuillages et les plantes.

[1253] Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler. Une histoire du cinéma allemand 1919-1933,* Claude B. Levenseon (trad.), Paris, Flammarion, coll. « Champs Contre-champs », 1987, p. 113.

multiplie les échos à *Caligari* et à Fritz Lang, dans laquelle une paire d'immenses ciseaux découpe le ciel imaginaire du rêveur. Le jeu d'échelle expressionniste signifie aussi la possibilité de visualiser l'ombre avant la créature – particulièrement dans les scènes de meurtre de *Nosferatu* ou dans *M le maudit*.

C'est aussi une manière de *saisir les objets* qui leur confère du sens, par exemple celle qui guide les petits gestes entre Avadoro et Lope Soarez quand ce dernier est alité. L'importance des objets repose parfois sur un assemblage improbable. Similairement à plusieurs scènes de *Chambre commune*, certains plans de *Rękopis* jouent sur le hors-champ et des objets saisis, regardés. Le cabaliste se saisit avec sa pince de la croix d'Alphonse qui se trouve en-dessous du cadre : la façon de dévoiler les objets à l'écran favorise le suspens et peut aussi parfois déjouer la *surfidélité* des dialogues. Le geste nie, parodie ou retarde ce que le personnage est en train de dire. Ceci ne fait que rappeler que l'objet est éminemment transitif, il établit une médiation entre le monde et l'action.

IV. 3. Objets insolites

Certains objets du décor ne sont pas identifiables dans leurs fonctions. C'est dans le château du cabaliste que culmine cet aspect : l'on peut ainsi voir un objet suspendu au plafond qui descend jusqu'à la hauteur d'Alphonse (Figure 70), mais on ne sait s'il s'agit d'une lampe, ou d'un élément de décoration. De même, Alphonse qui fait le tour de la bibliothèque se saisit d'une sorte de vase aux formes asymétriques dans lequel il souffle (Figure 71) : s'agit-il bien d'un vase ? D'un instrument de musique étrange ?

Pour Roland Barthes, l'objet est toujours transitif, même dans le cas où il est incongru : il n'est pas « hors du sens, il faut chercher le sens »[1254]. Il attire l'attention, il nous ramène aussi aux catégories de l'événement telles qu'elles font émerger une « instance paradoxale » comme nous l'avons précédemment montré avec « Le Pied de Momie » de Théophile Gautier. Ce n'est pas le sens qui compte, mais le fait que l'objet insolite, ici, provoque *l'éveil du sens,* le « qu'est-ce que c'est ? ». Finalement, l'objet insolite demeure encore plus transitif que les autres, car il échappe à la *désactivation de l'objet* par le sens – sa fonction, son utilité – qui souvent l'immobilise, l'enferme. L'objet

[1254] Roland Barthes, « Sémantique de l'objet », in *op.cit.,* p. 825.

insolite a donc aussi une fonction de passeur, car il ne rompt pas l'interrogation que l'on porte sur sa finalité.

IV. 4. Objets de passage : les « circuits » et objets cristallins

L'on a compris que tous les objets, pour Roland Barthes, sont des passeurs, en vertu de leur transitivité spontanée, « l'objet sert à l'homme à agir sur le monde, à modifier le monde, à être dans le monde d'une façon active […] »[1255]. Certains objets de *Rękopis,* que ce soit par leurs relations symboliques ou par des attributs sur lesquels l'accent est porté, sont cependant dotés d'une dimension de passage plus singulière, car la médiation s'opère d'une réalité à une autre. L'objet permet une projection totale dans une altérité. Ceci est bien évidemment lié à la mécanique des récits enchâssés.

Ces objets sont fortement imprégnés des dimensions de répétition et d'ouverture. Le coffre que Pascheco ouvre à l'auberge de la Venta Quemada semble déclencher l'arrivée de la servante et tout ce qui s'ensuit. De la même façon, c'est le livre ouvert qui déclenche l'action à plusieurs reprises. Par exemple, lorsqu'Alphonse, dans la bibliothèque du cabaliste, trouve dans le livre des échos de ses mésaventures ; et à la toute fin du film, alors qu'il se précipite une dernière fois pour retrouver ses cousines.

Certains de ces objets cumulent plusieurs fonctions possibles, dont celle d'un déplacement : ce sont les objets dont l'usage ou certains attributs peuvent être détournés. Mais c'est dans la présence du miroir que la dimension symbolique des objets atteint son point culminant dans le long-métrage de Wojciech Has.

Le miroir prend une fonction de portail à franchir, puisqu'Alphonse se retrouve ensuite ramené au début de son parcours et retrouve sous le gibet ses deux valets qu'il avait perdus au début. La fonction est donc celle de *traversée*. Cette fonction est réalimentée à la toute fin du film, alors qu'Alphonse aperçoit par la fenêtre de l'auberge où il se trouve, ses deux cousines qui l'attendent : un miroir est suspendu entre Emina et Zibbédé (Figure 72), comme si l'invitation à les rejoindre suggérait un nouveau passage à travers un miroir. Cette ultime apparition du miroir déjoue encore une fois toute possibilité de trouver un véritable élément de résolution et d'explication à tous les événements de la Sierra Morena. Alphonse, qu'on pensait enfin sorti du labyrinthe,

[1255] *Ibid.,* p.819.

accomplissant la transmission à venir puisqu'il écrit ses aventures (qui vont être trouvées plus tard par l'officier napoléonien), est rappelé par ce même labyrinthe. Le miroir concentre donc la multiplication des perspectives : là où Potocki la réalise par la succession vertigineuse des récits, Wojciech Has les pose par phénomène de réflexions.

C'est selon Jerzy Parvi, la métaphorisation d'un récit composé « en cercles concentriques »[1256] que le miroir permet. La dimension spéculaire marque la possibilité du cinéma de montrer *à la fois ces récits, et son encadrement,* puisque « le rêve n'est autre que ce qui encadre les récits »[1257]. Le miroir, qui place Alphonse face à son double, est évidemment l'une des plus importantes des *images-cristal*. Les circuits effectués par le protagoniste dans la première partie du film, et les trajets des personnages de la deuxième partie se sont effectués soit sur le mode de la répétition, soit sur le mode des enchevêtrements. Dans la deuxième partie, les personnages n'accomplissent rien, ils ne font que des boucles. La fin du long-métrage happe le personnage dans la vallée de Los Hermanos : nous ne sommes donc pas, finalement, sortis du labyrinthe, que le miroir éclaire de son infinitude. Le miroir renvoie au livre, et le livre au miroir, comme l'analogie de ce grand livre avec la Bibliothèque de Borges le suggère :

> Ceci est sans aucun doute le livre de la Bibliothèque de Borges. Les bibliothèques, qui sont l'Univers. Infini ou fermé - une question de fait, sans pertinence. Sur les pages du livre, tout ce qui allait se passer a été conservé. Mais il y a aussi des pages vierges, que devrait remplir Van Worden, et nous aussi, les spectateurs. Elles apporteront des réponses à toutes les questions, depuis longtemps posées, des questions qui existent de l'autre côté du miroir, par lequel, pendant un instant, le héros du film s'est vu.[1258]

Alphonse Van Worden, dans le film, a ré-entamé un nouveau parcours, une ultime boucle. L'une des questions centrales du *Manuscrit* de Potocki, celle de la transmission – quelles impressions peuvent produire tels ou tels enseignements, telle ou telle histoire ou éducation ? – est donc ici déjouée. C'est ici que, procédant tous deux d'une économie du

---

[1256] Jerzy Parvi, « *Le Manuscrit trouvé à Saragosse à l'écran*, quelques problèmes de l'adaptation », *art.cit.,* p.79.
[1257] *Idem.*

[1258] « *To niewątpliwie Księga z Biblioteki Borgesa. Biblioteki, która jest Wszechświatem. Nieskończonym czy zamkniętym – kwestia w gruncie rzeczy nieistotna. Na kartach Księgi zapisane zostało wszystko, co miało się wydarzyć i wydarzyło. Ale są także czyste karty, które zapełnić winien sam van Worden, a wraz z nim my widzowie. To one przynoszą odpowiedzi na wszystkie pytania, odpowiedzi dawno już sformułowane, istniejące po drugiej stronie zwierciadła, w którym przez chwilę widział się bohater filmu* ». Adam Kołodyński, « *Rękopis znaleziony w Saragossie», Film* n°30, 1984, p. 9. Nous traduisons.

simulacre, le roman de Potocki et le film de Has s'éloignent considérablement l'un de l'autre, même si la radicalité du film de Has éclaire certaines hypothèses, et certaines *lectures actualisantes* possibles chez Potocki.

IV. 5. Le plan comme coupe de temps et de récit : simulacres et illusions

Dès lors, les objets comme le livre ou le miroir ne relèvent pas uniquement de la mise en scène : ils peuvent aussi réintégrer du montage. Les objets sont autant d'écrans miniatures qui opèrent une multiplication des niveaux de réalité, à l'intérieur même du cadre.

Dans le film de Has, le plus haut degré de réécriture de Potocki se tient en général dans un seul cadre. Dans ses films, d'une manière générale, *tout se passe dans un seul plan.* Nous avons vu qu'en général la composition horizontale du cadre permet, chez Has, la condensation d'éléments qui viennent par surprise, par exemple en montrant à la fois le rêveur, le rêve et la réalité en même temps.

Cependant, une toute autre logique est à l'œuvre dans deux séquences issues du récit qu'Alphonse fait à l'ermite : une logique de *condensation-sublimation* qui tend à montrer que l'image filmique s'apparente à la vie psychique, réalisant l'amalgame de la mémoire et du rêve. La séquence du repas et de la nuit de noces est ainsi construite de plusieurs plans très composites, où ce sont les objets qui, selon une certaine disposition, créent du sens.

La table, pour une fois de forme rectangulaire et surplombée de tapisseries – dans une mise en scène qui convoque l'imaginaire du banquet médiéval (Figure 68) – révèle de très nombreux éléments : tout d'abord des aliments, du verre et une épée disposés comme un tableau de nature morte ; des personnages qui commentent l'action (et dont les costumes et accessoires évoquent des troubadours) ; une pluie qui traverse le toit, motif prélevé du roman de Potocki. La scène de la nuit de noces opère plusieurs coupes à même le plan : une porte qui se ferme magiquement, un lit au milieu de la pièce — ce lit toujours au centre dans les films de Has — l'élément aquatique. Tous ces éléments tendent vers une séquence très onirique : ceci nous rappelle par ailleurs que ce que nous raconte Alphonse est déjà médiatisé — il ne peut avoir assisté à sa propre conception. Alors qu'Alphonse raconte sa propre histoire et celle de son père, c'est une musique

identique à celle du motif de la Venta Quemada qui joue. En termes d'adaptation, toute cette séquence est donc très intéressante, car elle dispose plusieurs éléments qui appartiennent à des journées et des niveaux différents dans le roman *dans un seul cadre,* tout en amplifiant la portée de certains éléments. Ainsi du motif de la pluie dans la maison : chez Potocki, cette scène est plutôt comique, légèrement grivoise à cause du réseau métaphorique qui se déploie autour de la cheminée et de « l'île inabordable » :

> Cependant son premier soin fut de placer à sec le lit de son épouse. Il y avait dans le salon de compagnie une cheminée à la flamande autour de laquelle quinze personnes pouvaient se chauffer à l'aise, et le manteau de la cheminée y formait comme un toit soutenu par deux colonnes de chaque côté. L'on boucha le tuyau de cette cheminée et sous son manteau, l'on put placer le lit de ma mère avec sa table de nuit et une chaise, et comme l'âtre était élevé d'un pied au-dessous, il formait une espèce d'île assez inabordable. Mon père s'établit de l'autre côté du salon sur des tables jointes par des planches et, de son lit à celui de ma mère, on pratiqua une jetée fortifiée dans le milieu par une sorte de batardeau, construit de coffres et de caisses. Cet ouvrage fut achevé le jour même de notre arrivée au château, et je suis venu au monde neuf mois après, jour pour jour. (1810, 108)

Le film en fait un véritable spectacle, comme si la nature, là encore, recréée par la personne qui raconte était totalement *sublimée :* la porte s'ouvre toute seule et se referme toute seule, comme par enchantement.

Plus loin dans l'histoire d'Alphonse telle que le film la montre, c'est d'une même logique de *condensation en un plan* que relève la scène des retrouvailles familiales. Alphonse revient après ses années de formation au château familial dans les Ardennes. La mise en scène de la pièce du château dévoile alors toute l'éducation d'Alphonse : les livres, les armes, la mère, une histoire lue, un duel. Avant d'ouvrir la porte, Alphonse entend même lui parvenir une bribe de récit « le squelette s'arracha un bras et s'en servit comme d'une épée… » (Figure 73).

Le fin lecteur de Potocki aura reconnu l'histoire de Giulio Romati, racontée dans le deuxième décaméron[1259]. Un fragment sonore vient rejoindre tous les signes de l'éducation disposés dans la grande pièce du château. On glisse vers le film-tableau, le plan-spectacle : tout ce qui, dans *Manuscrit* de Jean Potocki, est censé avoir exercé une impression sur le protagoniste Alphonse (les duels de son père, l'éducation militaire, sa

[1259] « Le squelette s'arrachant à lui-même son bras gauche, s'en servit comme d'une arme et m'assaillit avec beaucoup de fureur. » (1810, 250)

mère dévôte, les histoires d'épouvante) se trouve condensé en un seul plan, disposé dans un seul espace.

On peut parler de cristal : le miroir et le navire sont les circuits deleuziens les plus connus, mais il existe aussi celui des « grandes pièces », par exemple les grandes salles aristocratiques chez Visconti (la salle de bal dans *Le Guépard*, les salles du grand hôtel dans *La Mort à Venise*) ou dans *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais[1260].

Le film de Has opère ainsi, à même un plan, une coupe de temps, d'espace et de récits. En termes thématiques et diégétiques, il faut aussi se rappeler que cette séquence est la seule à avoir eu lieu en-dehors de la machination des Gomelez. Les autres récits enchâssés sont tous potentiellement faux, leurs images actualisées n'étant que des projections du discours d'Avadoro, personnage qui fait partie de la conspiration des Gomelez et qui, donc, ne raconte ses récits que pour divertir et impressionner Alphonse. L'histoire des parents d'Alphonse échappe à cette conspiration : Alphonse est la preuve vivante du mariage et de la nuit de noces de ses parents.

La véritable boucle – celle de l'engendrement, puisque toute cette machination n'avait pour but que de faire naître une nouvelle lignée de Gomelez – est dès lors bien accomplie. Ceci nous rappelle que chez Potocki comme chez Has, n'importe quel dispositif, n'importe quelle machination, n'importe quelle histoire, usant de moyens totalement virtuels (la fiction, le déguisement, la tromperie), créé en revanche des effets bien réels, comme le souligne Yves Citton :

> La Sierra Morena ne représente pas une scène de théâtre sur laquelle tout s'avère après coup n'avoir été que faux et joué, une scène dont on pourrait sortir pour retrouver la « réalité vraie » ; elle représente plutôt un lieu réel complètement investi par une plasticité théâtrale qu'indexe la réalité non pas sur une authenticité originelle mais sur les effets transformateurs générés par cette plasticité même.[1261]

L'illusion, les simulacres, le divertissement sont donc pris dans des rapports entre fiction et réel qui sont multiples et relatifs à ce bloc. En même temps, ils conduisent Yves Citton à envisager tout dispositif machinique à l'aune du *Manuscrit trouvé à Saragosse.* Les êtres comme surfaces vides de *Manuscrit* laissent envisager, bien évidemment, la lecture ou même le spectacle dont chacun est, potentiellement, un rouage. L'âme humaine, chez

---

[1260] Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps, op.cit.,* p. 128.

[1261] Yves Citton, « Deus est machina », *art.cit.,* p. 118.

Potocki comme en tout temps, est « appelée à se laisser capter par les pièges les plus grossiers de l'artifice ou du désir mimétique »[1262].

Manuscrit trouvé à Saragosse est un roman sur l'illusion, sur l'écriture et la communication infinie (et donc la transmission). Les personnages de *Manuscrit* « existent en tant qu'ils racontent, non pas en tant qu'images ou représentants du genre humain. On sait aussi que s'ils racontent, c'est parce qu'on les fait raconter; racontant, ils s'acquittent d'un rôle qui leur a été assigné »[1263]. Ceci nous rappelle que le personnage est toujours une surface vide, que « viennent remplir les différents prédicats (verbes ou attributs) »[1264].

Le scheik des Gomelez lui-même, à savoir l'artisan de toute la machine à spectacles, actualise le mythe de la caverne :

> Je suis né dans une vaste caverne qui communique avec celle où nous sommes. Le jour n'y entrait qu'obliquement et l'on n'y voyait pas le ciel, mais nous allions prendre l'air dans les fentes des rochers où l'on voyait une partie de la voûte céleste et souvent le soleil lui-même. (1810, 798)

Le scheik des Gomelez est pourtant bien le maître d'œuvres de la machination. Son mode d'action relève d'ailleurs d'un type particulier de pouvoir, qu'Yves Citton relie à la biopolitique selon Michel Foucault, ou aux sociétés de contrôle de Gilles Deleuze[1265]. Le scheik des Gomelez, en ordonnant le déploiement de tous les récits pour impressionner Alphonse, ressemble au personnage de don Belial de Géhenne que l'on trouve à la trente-sixième journée (1810, 537), un cynique libertin dont le but est de créer une société des plaisirs, réservée à un petit groupe d'êtres supérieurs. Pour que le personnage de Blaz Hervas (le fils de l'encyclopédiste) se conduise comme Belial le souhaite, le diabolique personnage met à l'épreuve la volonté de Blaz en structurant un champ d'action, en élaborant un scénario (le choix entre les plaisirs charnels avec deux femmes qui séduisent Blaz, ce qui entraîne le sacrifice de leur grand-père, ou bien sauver cet innocent et renoncer au plaisir). Différents moyens comme des pastilles narcotiques distribuées sont

---

[1262] *Ibid.,* pp. 120-121.

[1263] Francois Rosset, *Le théâtre du romanesque, op.cit.,* p.132.

[1264] Tvetzan Todorov, *Grammaire du Décaméron*, La Haye, Mouton, 1969, p. 28.
[1265] Yves Citton, « Deus est machina », *art.cit.,* p. 120-121.

utilisés pour orienter ce choix. Au-delà de la référence évidente au marquis de Sade[1266] que réalise ici Potocki, ce personnage de Belial poursuit le questionnement de tout le roman comme mise à l'épreuve de la liberté, et l'articulation qu'il interroge entre liberté et déterminisme. Le personnage de Belial est, selon Yves Citton, un machinateur, un scénariste qui « oriente les désirs du sujet dans une machine pour le faire contribuer à son bon fonctionnement »[1267].

A la suite de cette lecture de Potocki comme le roman sur *le conditionnement de la machination par la machine à spectacles*, Yves Citton en extrapole des caractéristiques pour penser les dispositifs contemporains de machinations. Alphonse Van Worden serait soumis à l'effet *Matrix* : choisir entre la pilule bleue et la pilule rouge, rester dans la machine à spectacles ou s'en extraire et accéder à une vérité, à la fin des illusions :

> Lorsque Wim Wenders affirmait que « Hollywood a colonisé nos esprits », lorsque Guy Debord annonçait la « société du spectacle », lorsque Jean Baudrillard théorisait la spectacularisation intégrale de notre « réel » ou lorsque Patrick Le Lay définissait son travail de directeur de chaîne télévisée par la « vente de temps de cerveaux disponible » à des annonceurs publicitaires, ils ne faisaient tous ensemble que rendre compte de la banalité et de l'omniprésence des *machinae* dont les scénarisations entrecroisées sculptent à chaque instant notre expérience du monde dans cette vaste Sierra Morena qu'est devenue la planète terre sous son énorme bulle médiatique.[1268]

Cette réflexion bénéficie de l'apport du film de Has, qui opère le choix de rester dans la machine. L'illusion, dans *Rękopis,* se transforme en simulation. Le dénouement se fait en séries dans le film, et par là signale que le dispositif narratif peut se faire *ad infinitum*, un encadrement supérieur étant toujours possible. Ceci conduit à lire le roman de Potocki comme l'histoire d'un contrôle des esprits par le spectacle, un reformage de la réalité. Les simulacres précèdent, dans cet optique : ils ne se contentent pas de représenter une réalité préexistante, ils façonnent effectivement le monde en temps réel. Dans le film, le dénouement par la figure du double et le retour ultime d'Alphonse vers la Sierra Morena perpétuent la clôture du système de l'illusion. Les seules séquences qui, diégétiquement, n'appartiennent pas aux récits de la machination (ceux racontés par Alphonse lui-même) sont d'ailleurs tout aussi artificielles que les autres. Dès lors, le film de Wojciech Has

---

[1266] Voire Luc Ruiz, « Don[atien] Belial[phonse François] de Gehenna : Sade chez Potocki », *Europe* n°863, mars 2001, pp.139-150.

[1267] Yves Citton, « *Deus est machina* » art.cit., p. 120.
[1268] *Ibid.,* p. 136.

n'est pas un film sur l'illusion, qu'une vérité viendrait abolir, il s'agit d'un film sur la simulation. Comme *La Clepsydre*, qui est un dispositif qui génère les simulacres, la Sierra Morena de *Rękopis* est « sans origine ni réalité », un *hyperréel* selon Jean Baudrillard, un modèle (dispositif d'engendrement de répétition et de récits), une carte qui engendre les territoires[1269]. Le géomètre Velasquez, interrompant Avadoro, affirme que « nous sommes des aveugles dans une ville inconnue ».

Les artifices de la scénographie, la condensation de multiples figures et processus (d'adaptation, de conduite du récit) en un seul plan déjouent totalement l'illusion : il n'existe pas de dyade entre une illusion et une vérité qu'il faudrait percer. L'illusion est toujours dissipée par un savoir à reconstituer :

> A l'intérieur du vaste champ des tromperies, des erreurs, des mensonges et des contre-vérités, l'illusion se caractérise par la force de l'évidence sensible avec laquelle elle s'impose à l'observateur. […] Il y a illusion lorsque l'irréalité m'apparaît avec la force, l'immédiateté, la présence et la permanence de l'évidence sensible.[1270]

Ce n'est pas le cas du film de Has, qui ne cesse d'exhiber chaque ressort de la machine, qui pointe le carton-pâte. Les ressorts de la machine sont déjà montrés. Dès lors, on peut se demander si le fait que la Sierra Morena filmique soit, comme le sanatorium de *La Clepsydre*, une monadologie, ne signifie pas que le spectateur soit en réalité bien plus *émancipé* que ce qu'on pourrait de prime abord envisager par la dimension de simulation baudrillardienne qu'elle supposait. N'est-ce pas, finalement, en exhibant le piège infini du spectacle que le film *se fait cinéma* et libère en nous un spectateur critique ? Le cinéma, selon Jean-Louis Comolli, « se construit et se reconstruit sans cesse en s'opposant à la part spectaculaire qui l'a porté, qui l'a inauguré »[1271].

Le film de Wojciech Has semble bien reposer sur un excès de visible, le spectacle le plus puissant constituant une « technologie de l'enchantement », selon le terme d'Alfred Gell, dont les rouages et les mécanismes suscitent l'émerveillement devant le vertige des récits emboîtés. Mais cette exacerbation du spectacle va de pair avec son indissociable part de hantise, cette ombre à l'origine du cinéma ; plus le vertige des récits se désigne avec ces rouages, plus les rouages qui disparaissent, qu'on ne voit pas,

---

[1269] Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation,* Paris, Éditions Galilée, 1981, p. 16.
[1270] Angela Braito et Yves Citton, « Introduction» in *Technologie de l'enchantement, op.cit*., p. 11.

[1271] Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle, op.cit.,* p. 11.

s'obscurcissent : il suffit d'une fois où Avadoro disparaît subtilement du cadre ; d'une seule occurrence des Inquisiteurs quittant hâtivement le « plateau » ; d'un seul « faux départ » donné après le *cut* qui fait dérailler le train des récits qui se succèdent, pour que le doute naisse de toutes les autres transitions entre les récits. Plus le spectacle se désigne, plus le spectateur veut savoir ce qui se passe entre les autres plans, à l'extérieur du cadre. Plus ça se précise, plus ça s'obscurcit.

Pour le dire avec le fantastique, c'est le désir de savoir qui va de pair avec son « désir de ne *pas rien que savoir* »[1272], et pour le dire avec le cinéma, « la logique du *toujours-plus-visible* s'oppose dans une mêlée indécise avec son contraire, la part d'ombre, ce qui ne se montre pas, le hors-champ, le dérobé, le non-encore-visible et peut-être le jamais-visible »[1273].

[1272] Charles Grivel, *Fantastique-fiction, op.cit.,* p. 16.
[1273] Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle, op.cit.,* p. 11.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Mannequins, labyrinthes, doubles, miroirs : les figures que nous avons relevées au cours de cette exploration composent le tracé d'un territoire particulièrement fécond de l'imaginaire, celui du fantastique. Elles dessinent également une carte polycentrique des rapports entre littérature et cinéma. On peut dire, à la manière de Jacques Rancière, que nous avons *construit une fable sur l'adaptation*[1274]*,* en utilisant le corps du fantastique. Au terme de cette étude, nous tentons de résumer les deux parcours qui ont guidé notre exploration : il s'agit de les croiser et d'évaluer leurs réflexions mutuelles.

Le premier parcours a cherché à établir sur quelles bases l'étude d'un corpus d'adaptations peut s'effectuer, si on l'envisage par sa *cible,* c'est-à-dire les films. Tout d'abord, une dimension justificatrice de cette approche a donné lieu à une série d'exemples montrant l'éclatement général de plusieurs catégories, pratiques et concepts souvent liés à l'adaptation : la généralisation de la fiction, l'inscription de la dyade texte-film dans des mouvements transmédiatiques plus larges, et surtout la difficulté d'une définition stable du cinéma, en lien avec sa reconfiguration par le numérique. Ces divers éclatements (de la notion de médium, de fiction, de cinéma) ont conduit à une double proposition : il apparaît nécessaire de réévaluer l'adaptation cinématographique au sein de la constellation médiatique et fictionnelle, et en même temps cette réévaluation nécessite de briser l'univocité et l'intransitivité de la relation entre un seul texte et un seul film.

Ensuite, nous avons réorienté notre réflexion vers des éléments plus spécifiques de la relation entre littérature et cinéma, de manière *a priori* contradictoire avec la première démarche : nous avons vu comment le cinéma, singulièrement par rapport à d'autres arts, constitue un point de départ privilégié pour penser la littérature. C'est que nous avons envisagé le cinéma, non pas comme un art immuable et doté d'une définition stable, mais au contraire comme un ensemble de discours et de tensions, de débats et de positions antagonistes, un ensemble qui possède une valeur puissante pour nous *engager*

[1274] Jacques Rancière, *La Fable cinématographique, op.cit*., p. 12.

dans l'imaginaire. Ce parcours ne s'est pas concentré sur l'adaptation ; il l'a au contraire évacuée pour recentrer son propos sur ce que *le cinéma fait à la littérature.*

Une autre proposition a poursuivi cette volonté d'élargir la base interprétative des rapports entre films et littérature au-delà de l'adaptation, tout en la resserrant à un autre niveau : celui des points d'articulation privilégiés du cinéma et de la littérature quant à leurs effets sur le lecteur, sur le spectateur ; ainsi que par le biais de questions qui portent sur le fantastique. Pour cela, nous avons proposé des outils d'analyse, qui ne se veulent pas remplacer ou invalider la constellation d'approches de l'analyse filmique déjà existantes, mais qui, selon nous, mobilisent le cinéma comme *opérateur de lecture des textes*, et *machine à réfléchir sur l'image.* C'est au niveau de l'analyse et de l'interprétation que les films, érigés comme *sources* et non plus comme *cibles*, se révèlent producteurs de sens, y compris pour le texte.

Enfin, nous avons fait du fantastique un lieu de rencontre et de désignation des textes et des films. On le sait, le fantastique est l'un des domaines privilégiés pour désigner l'image dans le texte, faire advenir le mouvement dans l'indétermination. Ainsi, c'est d'une sorte de volonté de retournement que procède ce terme : après avoir montré comment les films sont de bonnes *sources* pour penser la littérature, il faut aussi montrer ce qui, dans certains textes, constituent de bons objets, parfois à l'état latent, que le cinéma peut révéler. Ceci n'est pas seulement d'ordre métonymique, mais métaphorique : le fantastique possède des figures qui mettent en œuvre la tension contenue dans les rapports de passage intersémiotiques, de reprises et de transformations.

Ceci est cependant resté à l'état général : le deuxième parcours a réalisé la proposition plus précise de voir en quoi le fantastique est un bon opérateur pour penser, non seulement la littérature, mais le passage lui-même du texte au film, donc l'adaptation. Ce deuxième parcours a eu ainsi vocation à répondre aux propositions du premier parcours, en suivant d'abord ces partis pris.

Nous présentons ces réponses et conclusions amenées par l'étude de corpus sous l'angle de ce que les figures, blocs et séries, montages, articulées autour du fantastique, ont *fait au texte, à l'adaptation, mais aussi au rapport entretenu par le lecteur/spectateur aux images et aux textes.* Le fantastique *pointe* : « Le point fantastique se compose

doublement dans la marque de ce qu'il a à dire, et dans l'évidence qu'il a à le dire »[1275]. C'est de ces manières de pointer et de désigner qu'il est ici question.

Figure 1. Le mannequin : imaginaire du corps, de la machine, de la fiction

Les mannequins à l'étude dans le film *Lalka* ont d'abord donné lieu à l'étude d'une certaine *économie figurative,* pour employer le terme de Nicole Brenez au sujet d'une analyse globale du film. La caméra mobile de la « séquence des mannequins » reproduit un flux, une tension entre organique et inorganique qui rejoint une certaine vision du monde à l'œuvre dans le roman de Boleslaw Prus. L'économie du film *Lalka* est celui d'une inertie, de la stase, de *l'arrêt sur images.* En termes de lecture et de *spectature,* le mannequin met en jeu le devenir-tableau du film, le désir de possessivité des images et particulièrement de l'objet féminin du film.

Le mannequin est une figure doublement cinématographique et fantastique : elle ouvre (à l'indécidable), mobilise (par son pouvoir de contamination) et projette (car elle est une surface vide). Elle ouvre, par son indécidabilité entre mécanique et organique dans la séquence que nous avons étudiée, à de nouvelles séries et rencontres entre les textes et films du corpus, comme le mannequin de Bruno Schulz. Elle ouvre aussi par son pouvoir de contamination : il y a, dans *Lalka*, une *mannequination* qui est à l'œuvre : une prolifération d'êtres féminins indistincts et sériés.

Le mannequin est une créature d'adaptation, car il est spéculaire : le mannequin actualise le titre énigmatique du roman de Boleslaw Prus. Un *montage figural* a été mis en place, contradictoire avec l'économie de la stase : le mannequin fait la nuit sur le jeu regardant/regardé, et dès lors ouvre à la réversibilité des regards entre Isabelle et Wokoulski, leurs deux visions du monde qui s'affrontent et dont les désirs évoluent en vase clos.

Ces effets de machine et de reproduction cristallisent l'idée d'une réflexivité impossible, de la secondéité mortifière. Le mannequin s'inscrit dans le réseau métaphorique d'une vision de l'adaptation qui immobiliserait, embaumerait le

[1275] Denis Mellier, *Les Ecrans meurtriers, op.cit.,* p. 32.

texte original, tout en actualisant de manière très fidèle l'idée très prégnante chez Prus d'un immobilisme social, d'une non-progression.

Le mannequin est une figure cinématographique : être artificiel animé, il rejoint *l'automate spirituel* de Gilles Deleuze[1276] : avec ses mécanismes et ses rouages, il reproduit le mouvement. C'est donc ici tout l'imaginaire du corps, de la chair fantastique qui est mis en tension. Le mannequin et sa chair inorganique organisent un *corpus,* le structurent par ressemblances (les mannequins produits en séries). La *création seconde* des nouvelles de Bruno Schulz éclaire cette figure, cette fois apparentée à la pulsion de mort, à une oscillation entre fascination pour un objet de désir et une dégradation de celui-ci par l'« abjection » que suscite cette créature artificielle.

Le mannequin renvoie alors au fétichisme du spectateur, désireux d'arrêter le flux filmique dans les moments de contemplation qu'est l'apparition de la femme, de la star. Au-delà du cinéma, il nous renvoie à l'idée de toute fiction comme étant d'essence œdipienne, mais surtout à celle, moderne, d'une association entre désir de science et désir romantique.

Figure 2. La ruine et les revenants : Histoire, enregistrement, psychisme

L'économie figurative de *La Clepsydre* est celle d'une temporalité contrariée, et d'une dérive spatiale qui figurent l'expérience du spectateur devant le film. Celle-ci repose sur un flux permanent, ainsi que la sensation d'un *présentisme* incarné par la ruine et la manipulation temporelle.

Les *montages figuraux* sont ceux des passages et des interstices : ils permettent l'étirement du film vers l'œuvre littéraire de Schulz : la multiplication des points de passage dans le film, qu'ils soient spatiaux ou thématiques, augmentent et amplifient l'inclusion de Schulz dans ce capharnaüm ou musée-mausolée qu'est devenu le film de Has.

La Clepsydre met en scène des figures qui détruisent le temps, une idée qui nourrit et fonde tout un pan du cinéma contemporain, hanté par l'itératif, le retour, mais

[1276] « Si le cinéma est l'automatisme devenu art spirituel, c'est-à-dire d'abord l'image-mouvement, il se confronte aux automates, non pas accidentellement, mais essentiellement. » Gilles Deleuze, *L'image-temps, op.cit.,* p. 44.

surtout désomais avec le numérique, l'éclatement de la différence entre passé et présent. La spectature de *La Clepsydre* est ainsi nourrie de sa numérisation, déjà présente thématiquement dans ses segments temporels manipulés. Le dispositif numérique peut tout amalgamer, tout inclure dans sa monade. *La Clepsydre* rend compte d'une histoire du cinéma faite « à rebrousse-poils », qui refait l'histoire de Schulz et de Drohobycz à l'aune de la catastrophe.

En termes d'adaptation, le film nous fait relire Schulz comme un monde total et ouvert, une histoire en labyrinthe, qui fait miroiter en chaque chose divers types de temporalité à la manière de nombreux films contemporains qui font d'une scène, d'un plan, d'une séquence, un noyau (traumatique) de passé, futur, présent.

La ruine qu'est le sanatorium engage aussi des inscriptions figurales entre le film et Schulz, celles données par la figure de la table notamment. Se prolongeant à l'infini, elle souligne l'aspect intégratif et cumulatif de l'adaptation : le film-dispositif est ainsi métaphorique de la mémoire.

Figure 3. Simulacres : manipulation, enchantement, spectacle

Le fantastique multiplie les effets de seuil et de clôtures, fragmente à l'infini un même espace, ou bien au contraire multiplie les ouvertures par l'ombre, le reflet. Ces effets de fermeture et d'ouverture créent un *fantastique de la fiction autoréflexive,* dont les effets d'irréel et d'indétermination se lient fondamentalement au plaisir de la reconnaissance du jeu, du simulacre, des ficelles tirées en coulisses pour faire apparaître et disparaître. C'est bien de ces cadrages et dé-cadrages qu'il a été question dans notre exploration du rapport entre le roman de Jean Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse,* et le film de Wojciech Has de 1965.

L'on a vu que l'*œuvre-limite* que constitue le roman de Jean Potocki joue du fantastique par un aspect combinatoire, ludique, exploitant toute la diversité des situations que permet l'alternance d'énonciateurs distincts. Le roman livre ses propres clés : nombreuses sont les allusions, situations, phrases que prononcent les personnages qui suggèrent des ordres de lecture originaux. L'on pourrait dès lors tout aussi bien voir dans ces différentes propositions des métaphores de l'organisation de notre corpus en blocs et séries : lire le texte après avoir vu le film, alterner épisodes filmiques et

fragments littéraires, etc. Le fantastique que nous avons ici étudié, aussi bien chez Has que Potocki, consiste à combiner, déplacer, juxtaposer, à utiliser les moyens expressifs littéraires ou filmiques pour élaborer des règles qui se défont presque aussitôt.

Le film de Has amplifie cette désignation qui se contrarie elle-même : par le carton-pâte, par le faux départ, les jeux avec le montage, il réécrit le *Manuscrit trouvé à Saragosse* comme un immense modèle à simulation. *Manuscrit* souscrit ainsi au même imaginaire que celui de *La Clepsydre* : la création d'une machine à histoires, d'une machine à illusions.

Sur l'adaptation et la réécriture

Ces structurations, séries et effets de désignation ont ainsi envisagé plusieurs modalités de l'écart entre textes et films.

La focale fantastique ainsi que le renvoi du film au texte permettent trois opérations : *l'ouverture*, la *projection*, au sens d'un « coup de projecteur » mis sur un phénomène, *l'inscription* ou la *figuration.* Ces trois opérations ne constituent pas, à l'issue de cette étude, des prescriptions méthodologiques, mais formulent un axe critique pertinent qui, selon nous, favorise une manière intéressante de révéler comment des corpus d'adaptations créent des expériences singulières de lecture et de *spectature.*

Ouverture : Cette opération repose sur le parti pris qui consiste à envisager l'adaptation comme un phénomène fondamentalement ouvert, qui ne se réduit pas à un seul binôme texte-film. Elle est aussi permise par la caractéristique du cinéma d'être, d'emblée, un art de la multiplicité : le montage, le code pluriel des bandes en font un mode d'expression fait d'hétérogène. Certains films adaptés d'œuvres littéraires, comme ceux de Wojciech Has, de Visconti (*La Mort à Venise*), ou bien comme le film *Adaptation* de Spike Jonze (2002) soulignent avec insistance cette hétérogénéité des sources et des inclusions, par exemple en thématisant les figures d'auteur, de livre, de création : « Film is a form of writing that borrows from other forms of writing. »[1277]

[1277] Robert Stam, « Introduction: The Theory and Practice of Adaptation », in Robert Stam et Alessandra Raengo (dir.), *Literature and Film, A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation, op.cit.,* p. 3.

Le mouvement d'ouverture suppose également l'inclusion d'autres médiums, d'autres objets artistiques, d'autres pratiques, comme certains films et textes ressemblants, ou qui possèdent des liens thématiques, figuraux : *The Shining* de Stanley Kubrick, l'œuvre graphique de Bruno Schulz ne font pas partie « objectivement » du film *La Clepsydre,* mais peuvent s'inclure dans une série figurale formée autour du film *La Clepsydre*, car ils possèdent tous des « airs de famille ».

Ouvrir l'adaptation, c'est aussi prendre en compte un film adapté comme inscrit dans des mouvements plus larges : ces mouvements sont souvent de grands ensembles génériques, ou thématiques (le néo-victorianisme), issus d'une même idéologie qui accompagne le geste de réappropriation (le *Heritage Film*).

La logique de blocs et de séries permet ainsi d'aller au-delà de l'idée filtrante et univoque du passage d'un texte au film, d'échapper à la pure intentionnalité ou à la logique de transformation, d'équivalence sémiotique ou diégétique.

L'ouverture désigne une démarche critique et analytique qui vise à l'éclatement, aux actualisations, au non-spécifique.

Projection : Ici, la démarche se resserre, car la proposition de « projection » repose sur l'utilisation de la force particulière du cinéma : sa tension flux/ segmentation, la transparence/ le constructivisme, le réel/ l'imaginaire. Cette force fonde, selon Jean-Louis Leutrat, une *poétique* :

> Les films sont constitués de blocs de mouvement-durée doublement paradoxaux –d'abord parce que le mouvement est produit par une série d'immobilités, d'embaumements, ensuite parce que notre expérience temporelle de spectateurs est celle d'un temps que nous n'avons pas vécu. Ces 'blocs' de mouvement-durée sont eux-mêmes constitués de matières d'expression, mélangés où s'entrelacent du visuel, du sonore et du langage.[1278]

Cette triple alliance fonde une *triade* comme l'*expression* selon Spinoza : « celle-ci est composée de la substance qui s'exprime, des attributs qui sont des expressions et de l'essence qui est exprimée »[1279].

Par ces systèmes de dualités de contradictions, le cinéma nous engage fortement dans l'imaginaire, et cette poétique est dès lors à même de transformer la littérature. Le

---

[1278] Jean-Louis Leutrat*, En toute image périssable,* in *L'Autre Visible*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « méridiens Klincksieck », 1998, p. 101.
[1279] *Ibid.,* p. 102.

film « altère » le texte : le terme de projection met ainsi l'accent sur les propriétés du cinéma qui ressemblent au psychisme humain réalisant des projections mentales.

Inscription : Le film adapté d'un texte est déjà, en soi, un acte de mémoire : il a enregistré quelque chose du texte, nous en propose quelque chose, une vision ou un aspect. Par les doubles pouvoirs de *captation-projection* de l'image filmique et son affinité avec la mémoire, l'adaptation se construit avec la mémoire et l'imagination du spectateur. Les relations entre les textes et les films se cristallisent moins dans les différences et les écarts que dans des moments de symbiose ou d'échanges intensifs.

Ce troisième moment de l'étude de l'adaptation ne vise plus l'ouverture ni l'altération, mais bien la cohésion, la conciliation. C'est ici que les notions de figures et d'analyse figurative se sont avérées pertinentes, car elles permettent d'envisager des éléments dans lesquels les tensions entre textes et films se retrouvent fortement mis en jeu, sans pour autant qu'ils soient thématisés ou énoncés explicitement. C'est notamment ici que le fantastique, avec sa capacité de *pointer,* s'avère fécond.

La cohésion peut tout aussi bien intervenir sur des niveaux plus généraux, ayant un rapport avec la structure et l'autonomie d'une œuvre : les œuvres instables comme celles de Jean Potocki et de Bruno Schulz ont acquis une forme de cohérence comme univers narratif ou comme *discours constituant* par le détour cinématographique. On pourrait même dire qu'ils « font œuvre » grâce à leurs adaptations. Cette inscription repose sur la mise en séries, qui va jusqu'au bout de cette conciliation : il s'agit de faire jouer les ressemblances d'une manière personnelle, basée sur la mémoire et les « airs de famille ». Cette logique peut ainsi rejoindre le geste de l'ouverture, car il peut inclure des textes et objets situés hors de la pratique d'adaptation. L'organisation d'un corpus de films et de textes par ces logiques de films comme cibles, en effet, ne saurait se réduire à la seule relation d'adaptation.

Au-delà de l'adaptation : la mémoire

Parmi les différentes voies développées au cours des dernières décennies pour repenser les rapports entre la littérature et le cinéma, certaines d'entre elles possèdent des affinités importantes avec la démarche qui a été la nôtre au cours de cette étude. L'étude des

terrains partagés entre les écrivains et les cinéastes, l'imaginaire cinématographique à l'œuvre chez les écrivains, et le réexamen de la notion d'« imagicité » (*Obraznost*) eisensteinienne de la littérature ont fortement stimulé cette recherche. Eisenstein définissait ainsi ce qu'il appelait le *cinématisme* : « Il semble que tous les arts aient, à travers les siècles, tendu vers le cinéma. Inversement, le cinéma aide à comprendre leurs méthodes. »[1280]

L'usage et la dynamisation de cette définition a ainsi donné lieu à la construction du cinéma comme *concept structurant,* dont nous avons présenté quelques aspects particulièrement féconds (modernité, débats sur la profondeur de champ, dispositif spectatoriel et montage) dans la première partie de cette étude. Ainsi, notre démarche méthodologique pourrait tout à fait reposer sur des mises en blocs et séries qui ne seraient pas basés sur l'adaptation : que ce soit dans les travaux de François Albera et Maria Torjada[1281], Anna Gural-Migdal[1282], Francisco Ferreira[1283], ou dans l'ouvrage collectif intutilé *Cinématismes ; de la littérature au cinéma*[1284]*,* certains films stimulent l'analyse d'œuvres littéraires sans que ces films en soient des adaptations. Le principe premier de la notion de *série*, encore une fois, n'est pas celui du cadre historique, de l'intertextualité : même si son mode de fonctionnement peut intervenir sur un agencement de textes et/ou de films qui possèdent des relations de reprise, la série vise en premier lieu l'hétérogène.

Mais quand des textes et films partagent un même territoire narratif et souvent un même titre, quand ils se désignent mutuellement comme hypotexte et hypertexte, l'on peut établir un jeu différentiel qui n'existe pas aussi significativement qu'avec des films et textes sans lien explicite de reprise par un auteur ou un cinéaste. Les conflictualités,

---

[1280] S.M. Eisenstein, *Cinématisme,* Edité par Alexandre Laumonier, Introduction, notes et commentaires de François Albera, Paris, Les Presses du Réel, 2009, p. 11.

[1281] François Albera et Maria Torjada (dir.) *Cinema Beyond Film, Media Epistemology in the Modern Era,* Amsterdam University Press, coll. « Film Culture in Transition », 2010 et *Cine-Dispositives, Essays in Epistemology Across Media,* Amsterdam University Press, 2015.

[1282] Anna Gural-Midgal, *L'Écrit-Écran des Rougon-Macquart. Conceptions iconiques et filmiques du roman chez Zola,* Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Littératures », 2012.

[1283] Francisco Ferreira, *De Godard à Faulkner : l'hypothèse scripturale*, thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2009.

[1284] Jean-Loup Bourget et Jacqueline Nacache (dir.) *Cinématismes. La littérature au prisme du cinéma,* Peter Lang, Film Cultures Series vol.5, 2012.

tensions et crises entre les figurations verbales et iconiques, la dialectique du même et de l'autre (et de l'original et de la copie) que la relation d'adaptation exacerbe bien plus que d'autres, trouvent dans certaines figures leur point maximal d'expression.

On l'a vu, la logique de blocs n'est qu'un point de départ à la possibilité de multiples points de contact : par exemple, ceux établis avec des objets artistiques entretenant un lien, même ténu, avec des parties de notre corpus. Au sein du bloc *La Clepsydre/récits de Bruno Schulz*, une intégration de l'œuvre graphique de Schulz a été soulignée, mais ce sont aussi d'autres adaptations de l'écrivain[1285] qui peuvent venir nourrir cet imaginaire schulzien, enrichir la perception du film *La Clepsydre*. La mémoire et l'imagination, à l'image de la contemporanéité des arts dont les frontières sont souvent poreuses, deviennent perméables à d'autres médiums : la musique klezmer composée en hommage à Schulz[1286] constitue ainsi un abord possible de notre palimpseste, participant de ces vastes ensembles et séries figurales qui appartiennent à notre mémoire de lecteur et de spectateur. Envisager l'adaptation par sa cible (par le cinéma), revient donc à concevoir les phénomènes de *réécriture* comme d'emblée, marquées par l'ouverture et l'intégration, la transitivité et la plurivocité.

L'adaptation trace un périmètre, une zone dans laquelle d'autres relations peuvent intervenir. Mais elle constitue cependant un puissant point de départ : la reprise, la réplique, la répétition, l'ajustement, sont autant de synonymes de l'adaptation, mais aussi de la mémoire. Les films adaptés, comme ceux de Wojciech Has, sont en effet déjà des actes doubles : à la fois des objets de réception, et des créations. La mémoire, elle, se nourrit aussi bien de la répétition que de la différence.

[1285] Le court-métrage d'animation intitulé *Street of Crocodiles* (1986), est une libre adaptation de la nouvelle « Les boutiques de cannelle ».

[1286] Le compositeur John Zorn a écrit un album de musique klemzer intuitlé *The Sanatorium under the Sign of the Hourglass,* en hommage à Bruno Schulz. Ces morceaux ont été joués et enregistrés par le groupe polonais The Cracow Klezmer Band en 2005.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus principal

a. Textes littéraires

Hogg, James, *Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner, with a Detail of Curious Traditionary Facts and Other Evidence, by The Editor,* Edimburgh, Longman, 1824.
Traduction française : *Confession du pécheur justifié,* Dominique Aury (trad.), Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1952.

Potocki, Jean, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, version de 1804, édition établie et présentée par François Rosset et Dominique Triaire, Paris, GF Flammarion, 2008.

———**,** *Manuscrit trouvé à Saragosse*, version de 1810, édition établie et présentée par François Rosset et Dominique Triaire, Paris, GF Flammarion, 2008.

Prus, Bolesław (1835), *Lalka, Powieść w trzych tomach*, Varsovie, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968.
Traduction française : *La Poupée,* tomes I, II, III, Simone Deligne, Wenceslas Godlewski et Michel Marcq (trad.), Paris, del Duca, Éditions Mondiales, coll. « Le roman mondial Alcyon-collection U.N.E.S.C.O. d'oeuvres représentatives, série européenne », 1962.

Schulz, Bruno 1934), *Sklepy cynamonowe,* in *Proza*, Cracovie, Wydawnictwo Literackie, 1964.
Traduction française : *Les Boutiques de cannelle,* Thérèse Douchy, Georges Sidre, Georges Lisowski (trad.), coll. « L'imaginaire », 2011.

——— (1937), *Sanatorium pod Klepsydrą,* in *Proza*, Cracovie, Wydawnictwo Literackie, 1964.
Traduction française : *Le Sanatorium au croque-mort*, Thérèse Douchy, Allan Kosko, Georges Sidre et Suzanne Arlet (trad.), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2010.

b. Films

Has, Wojciech Jerzy, *Rękopis znalezniony w Saragossie [Manuscrit trouvé à Saragosse],* scénario de Tadeusz Kwiatkowski, production « Zespół Filmowy Kamera », 1965, 182 min, DVD Zone 2, Malavida, édition « collector ».

———, *Lalka [La Poupée],* scénario de Wojciech J. Has, dialogues de Karzimierz Brandys, production « Zespół Filmowy Kamera », 1968, 151 min, DVD Zone 2, Malavida.

———, *Sanatorium pod Klepsydrą [La Clepsydre],* scénario de Wojciech J. Has, prod. « Zespół Filmowy Silesia », 1973, 119 min, DVD Zone 2, Malavida.

———, *Osobisty pamiętnik grzesznika przez niego samego spisany, [Journal intime d'un pécheur],* prod. « Zespół Filmowy Rondo »,1986, 114 min, DVD Zone 2, Malavida.

II. Corpus secondaire

a. Textes littéraires

Balzac, Honoré de (1831), *La Peau de chagrin*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classiques », 2006.

Borges, Jorge Luis (1944), *Fictions,* Roger Caillois, Nestor Ibarra et Paul Verdevoye (trad.), Paris, Gallimard, 1991.

——— (1975), *Le livre de sable*, Françoise Rosset (trad.), Paris, Gallimard, 1983.

Calvino, Italo, *La machine littérature,* François Wahl et Michel Orcel (trad.), Paris, Seuil, 1984.

Diderot, Denis (1765-1780), *Jacques le Fataliste et son maître*, in *Œuvres,* vol.5, université de Lausanne, 1819.

Достоевский, Фёдор Михайлович [Dostoyevsky, Fyodor Mikhailovich] (1846), *Двойник [Le Double],* Gustave Aucouturier (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classiques », 1980.

Dygat, Stanisław, *Pożegnania [Les Adieux]*, Varsovie, Książka i Wiedza, 1979.

Flaubert, Gustave, Lettre à Ernest Duplan du 12 juin 1862, in *Correspondance III*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, pp.221-222.

Gautier, Théophile (1834), « Omphale », in *Récits fantastiques,* Chronologie, introduction et notes de Marc Eigeldinger, Paris, GF Garnier Flammarion,1981, pp. 103-113.

——— (1840), « Le Pied de Momie » (1840), in *Récits fantastiques,* Chronologie, introduction et notes de Marc Eigeldinger, Paris, GF Garnier Flammarion,1981, pp.177-193.

Гоголь, Николай Васильевич [Nicolas Gogol] (1835), « Портрет [Le Portrait] » in *Nouvelles de Pétersbourg*, Gustave Aucouturier, Sylvie Luneau et Henri Mongault, Préface de Georges Nivat (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classiques », 1998.

Gombrowicz, Witold, *Dziennik I, 1953-1956,* Varsovie, Wydawnictwo Literackie, 1986.
Traduction française : *Journal,* tome I, 1953-1956, Allan Kosko (trad.), Paris, Christian Bourgeois, 1981-1983.

Hłasko, Marek, *Pierwszy krok w chmurach; Następny do raju*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1999.
Traduction française: *L'Impossible Dimanche (Le Huitième Jour de la Semaine)/Le Premier Pas dans les Nuages*, Agnès Wisniewski (trad.), Paris, éditions Cynara, 1988.

Hoffmann, Enrst Theodor Amadeus (1817), « Der Sandmann », in *Gesamelte Werke in Eizelausgaben,* vol. 3, Berlin et Weimar, Aufbau-Verlag, 1994.
Traduction française : « L'Homme au sable », François-Adolphe Loève-Veimars (trad.), in *Contes fantastiques*, vol. 2, Paris, GF Flammarion, 1980, pp. 219-254.

Joyce, James (1922), *Ulysses,* édition établie par Hans Walter, New York, Gabler, « Proteus », 1986.

Kijowski, Andrzej, « Szyfry [Les Codes] », in *Pseudonimy,* Warszawa, Czytelnik, 1964, pp. 215-335.

Lesage, Alain-René (1735), *Histoire de Gil Blas de Santillane,* Paris, Garnier-Flammarion, 1999.

Marat, Jean-Paul (1771-1774 ?), *Lettres polonaises*, éditées et présentées par Apostolos P. Kouidis, Paris, Honoré Champion, 1993.

Maupassant, de, Guy (1887), *Le Horla,* Paris, Livre de Poche, 2000.

Nabokov, Vladimir (1934), *Отчаяние/ Despair,* traduit du russe vers l'anglais par Vladimir Nobokov, *Despair,* 1965.
Traduction française : *La Méprise,* Gilles Barbedette et Marcel Stora (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991.

Пушкин, Александр Сергеевич [Alexandre Sergueïevich Pouchkine] (1835-1836), « Альфонс садится на коня » [« Alphonse sur son cheval »]
Traduction anglaise par Neil Corwell, parue dans E. S. Shaffer (dir.), *Comparative Criticism,* vol. 24, *Fantastic Currencies in Literature: Gothic to Postmodern*, Cambridge University Press, 2002, pp. 138-139.

Robbe-Grillet, Alain, *La reprise,* Paris, Éditions de Minuit, 2001.

Rodenbach, Georges, *Bruges la morte*, Bruxelles, Labor, 1986.

Rushdie, Salman, *The Wizard of Oz*, Londres, British Film Institute Publications, 1992.
Traduction française : *Le Magicien d'oz,* Odile Demange (trad.), Paris, Nouveau Monde Edition, coll. « Cinéma d'écrivain », 2002.

Sacher Masoch, Leopold von, *Venus im Pelz*, Stuttgart, J.C. Cotta, 1870.
Traduction française : *La Vénus à la fourrure,* Cecily von Ziegesar et Pierre Malherbet (trad.), Paris, Pocket Éditions, 2014.

Sartre, Jean-Paul, « Carnet Midy », in *Écrits de jeunesse,* Paris, Gallimard, 1990, pp.445-446.

Semprùn, Jorge, *Le Grand Voyage*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1963.

———, *La guerre est finie,* Scénario du film d'Alain Resnais, Paris, Gallimard, 1966.

———, *L'écriture ou la vie,* Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1994.

———, *Autobiographie de Federico Sanchez*, Claude et Carmen Durand (trad.), Paris, Points, 1996.

———, *Le Mort qu'il faut,* Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque Gallimard », 2001.

Sterne, Laurence (1767), *The Life & Opinions of Tristram Shandy, Gentleman,* Londres, Wordsworth Classics, 1996.

Terlecki*,* Władysław, *Pismak*, Varsovie, Czytelnik, 1987.

Viel, Tanguy, *Cinéma,* Paris, Éditions de Minuit, 1999.

———, *Hitchcock par exemple,* Éditions Naive, 2010.

———, *La Disparition de Jim Sullivan*, Paris, Éditions de Minuit, 2013.

Zola, Emile (1873), *Le ventre de Paris,* Paris, Le Livre de Poche, 1997.

——— (1883), *Au Bonheur des Dames,* Paris, Le Livre de Poche, 1997.

b. Films

Antczak, Jerzy, *Noce i dnie [Nuits et jours],* Pologne, 1975.

Aranofsky*,* Darren, *Black Swan*, États-Unis, 2010.

Attenborough, Richard, *Gandhi,* Royaume-Uni et États-Unis, 1982.

Boyle, Danny, *Slumdog Millionaire,* Royaume-Uni et Inde, 2008.

Bress, Eric, et **Gruber,** J. Mackye, *The Butterfly Effect,* États-Unis, 2004.

Bugajski, Ryszard, *Przesłuchanie [L'interrogatoire],* Pologne, 1982.

Coppola, Francis Ford, *Peggy Sue Got Married [Peggy Sue s'est mariée]*, États-Unis, 1986.

Davies, John, *Kim,* Royaume-Uni, 1984.

Garland, Alex, *Ex Machina*, États-Unis, 2015.

Gilliam, Terry, *Twelve Monkeys [L'armée des douze singes],* États-Unis, 1995.

Gondry, Michel, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind,* France-États-Unis, 2004.

González Iñárritu, Alejandro, *21 Grams,* États-Unis, 2003.

Haas, Philip, *Angel and Insects,* États-Unis-Royaume-Uni, 1995.

Has, Wojciech, *Pętla [Le Nœud coulant],* Pologne, 1957.

———, *Pożegnania [Les Adieux],* Pologne, 1958.

———, *Wspólny pokój [Chambre commune],* Pologne, 1*959.*

———, *Rozstanie [Adieu jeunesse],* Pologne, 1960.

———, *Złoto [L'Or de mes rêves],* Pologne, 1961.

———, *Jak być kochaną [L'Art d'être aimée],* Pologne, 1962.

———, Szyfry *[Les Codes],* Pologne, 1966.

———, *Nieciekawa historia [Une histoire banale],* Pologne, 1982.

———, *Pismak [L'écrivain],* Pologne, 1984.

———, *Niezwykła podróż Baltazara Kobera [Les Tribulations de Balthazar Kober],* Pologne, 1988.

Hitchcock*,* Alfred, *Spellbound [La Maison du docteur Edwardes],* États-Unis, 1945.

———, *The Rope [La Corde]*, États-Unis, 1948.

———, *Vertigo [Sueurs froides],* États-Unis, 1958.

Hoffman, Jerzy, *Potop [Le Déluge],* Pologne, 1974.

Holland, Agnieszka, *Europa, Europa*, France-Allemagne-Pologne, 1991.

———, *Washington Square,* États-Unis- Pologne, 1997.

———, *W ciemnosci [Sous la ville],* Pologne, 2011.

Johnson, Rian, *Looper,* États-Unis, 2012.

Kawalerowicz, Jerzy, *Mère Jeanne des Anges* de Kawalerowicz, Pologne, 1961.

———, *Faraon [Pharaon],* Pologne, 1966.

Kieślowski, Krzysztof*, Constans [La Constance*], Pologne, 1980.

———, *Przypadek [Le Hasard*], Pologne, 1987.

———, *Dekalog [Le décalogue],* Pologne, 1989.

———, *La double vie de Véronique*, France-Pologne, 1991.

———, *Trois Couleurs,* France-Pologne, 1993.

Kubrick, Stanley*, A Clockworld Orange [Orange mécanique],* États-Unis, 1971.

———, *The Shining,* États-Unis, 1980.

Ivory, Merchant*, Heat and Dust*, Royaume-Uni,1982.

Lang, Fritz, *Metropolis,* Allemagne, 1927.

———, *M. Eine Stadt sucht einen Mörder [M le Maudit],* Allemagne, 1931.

Lean, David, *A Passage to India*, Royaume-Uni, 1984.

Leni, Paul, *Das Wachsfigurenkabinett [Le Cabinet des figures de cire],* Allemagne, 1924.

Loach, Ken, *Hidden Agenda*, Royaume-Uni, 1990.

Losey, Joseph, *The Go-Between*, Royaume-Uni, 1970.

Lumet, Sidney, *12 Angry men,* États-Unis,1957.

Lvovsky, Noémie*, Camille redouble*, États-Unis, 2012.

Lynch*,* David, *Wild at Heart,* États-Unis, 1990.

———, *Lost Highway*, États-Unis, 1997.

———, *Inland Empire,* États-Unis, 2006.

Marker, Chris, *La Jetée*, France, 1962.

Noé, Gaspar, *Irréversible*, France, 2002.

Polanski, Roman*, Nóż w wodzie [Le couteau dans l'eau],* Pologne, 1963.

———, *Répulsion,* États-Unis-Royaume-Uni et France, 1965.

———, *Le locataire,* France, 1976.

———, *Tess,* Royaume-Uni-France, 1979.

Ozon, François**,** *5 X 2,* France, 2004.

Pawlikowski, Pawel, *Ida,* Pologne,2014.

Quay, Stephen et Timothy, *Street of Crocodiles,* États-Unis, 2006.

Rossellini, Roberto, *Allemagne, année zéro*, Italie, 1948.

Schipper, Sebastian, *Victoria*, Allemagne, 2015.

Skolimowski, Jerzy, *The Shout*, Royaume-Uni et Pologne, 1978.

Sokurov, Aleksandr, *Русский ковчег [L'Arche russe],* Russie, 2002.

Sturridge, Charles, *A Handful of Dust*, Royaume-Uni, 1988.

Tarkovski, Andreï, *Зеркало [Le Miroir],* Russie (U.R.S.S), 1975.

Tsukerman, Slava, *Liquid Sky,* États-Unis, 1982.

Wajda, Andzrej, *Pokolenie [Génération]*, Pologne, 1954.

———, *Kanal [Le Canal],* Pologne, 1957.

———, *Popiół i diament [Cendres et diamants],* Pologne, 1958.

———, *Popioły [Cendres]* Pologne, 1965.

———, *Krajobraz po bitwie [Paysage après la bataille],* Pologne, 1970.

———, *Wesele [Les Noces],* Pologne, 1973.

———, *Ziemia Obiecana [La terre promise],* Pologne, 1975.

———, *Człowiek z marmuru*, Pologne, 1977.

———, *Panny z Wilka [Les demoiselles de Wilko],* Pologne, 1979.

———, *Człowiek z żelaza [L'homme de fer*], Pologne, 1981.

———, *Pan Tadeusz [Monsieur Taddée],* Pologne,1999.

———, *Katyń*, Pologne, 2007.

———, *Człowiek z nadziei [L'homme du peuple],* Pologne, 2014.

Zemeckis, Robert, *Retour vers le futur II*, États-Unis, 1985.

Żuławski, Andrzej, *Diabeł [Le Diable],* Pologne, 1972.

———, *L'important c'est d'aimer*, France-Pologne, 1975.

———, *Cosmos*, France-Pologne, 2015.

c. Bandes dessinées, romans graphiques et livres illustrés

Schulz, Bruno (1920-1922), *Xięga Bałwochwalcza,* Varsovie, Interpress, 1988. Édition française : *Le Livre idolâtre*, Paris, Denoël, 2004.

Lob, Jacques, **Rochette,** Jean-Marc et **Legrand,** Benjamin, *Le Transperceneige,* Casterman, 1982-1984.

d. Romans, films, séries et bandes dessinées néo-victoriens

Artmann, Hans, Carl, *Frankenstein in Sussex (Bilderbucher fur Erwachsene),* Lenz, 1974.

Baring-Gould, William Stuart, *Sherlock Holmes of Baker Street: A life of the World's First Consulting Detective,* Random House Value Publishing, Sixième édition, 1995.

Byatt, A.S., *Possession,* Chatto & Windus, 2002.

Bourland, Fabrice, *La Dernière Enquête du Chevalier Dupin*, Paris, 10/18, 2009.

Burton, Tim, *Sleepy Hollow*, États-Unis, 1999.

Collins, Randall, *Case of the Philosophers' Ring*, Londres, Ostara, 1978.

Dibdin, Michael, *The Last Sherlock Holmes Story,* Londres, Faber and Faber, 1979.

Fowles, John, *The French Lieutenant's Woman,* Londres, Back Bay Books, 1969.

Frazier, Charles*, Cold Mountain,* Grove/Atlantic, 2007.

Frears, Stephen, *Mary Reilly,* Royaume-Uni -États-Unis, 1996.

Fry, Stephen, *«* The Adventure of the Laughing Jarvey » in *Paperweight*, Londres, Random House, pp. 221-235.

Gibson, William et **Sterling,** Bruce (1990), *The Difference Engine,* Londres, Spectra, 2011.

Grahame-Smith, Seth, *Pride and Prejudice and Zombies*, Philadelphie, PA, Quirk Books, 2009.

Harding, John, *Florence and Giles,* Londres, HarperCollins, 2010.

Harris, Jane, T*he Observations,* Londres, Faber and Faber, 2006.

Harwood, John, *The Asylum,* Penguin Random House Australia, 2013.

Jeunet, Jean-Pierre, *La cité des enfants perdus*, France, 1993.

Mahler, Nicolas, *Alice in Sussex - Frei nach Lewis Caroll und H.C. Artmann,* Suhrkamp Verlag, 2013.

Martin, Valerie, *Mary Reilly,* Doubleday, 1990

Reisz, Karel, *The French Lieutenant's Woman*, États-Unis, 1981.

Self, Will, *Dorian, An Imitation,* Viking Press, 2002.

Sharman, Jim, *The Rocky Horror Picture Show,* États-Unis, 1975.

Sommers, Stephen, *Van Helsing*, États-Unis, 2003.

Van Ash*,* Cay, *Ten Years Beyond Baker Street: Sherlock Holmes Matches Wits With the Diabolical Dr. Fu Manchu*, Londres, HarperCollins, 1984.

Vaughn*,* Matthew, *Stardust,* États-Unis, 2007.

Waters, Sarah, *Fingersmith,* Virago Press, *2002*

Wilson, James, *The Dark Clue*, Grove/Atlantic, 2007

Zeffirelli, Franco*, Jane Eyre,* États-Unis, Royaume-Uni, France et Italie, 1996.

Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона [*Les Aventures de Sherlock Holmes et de Dr Watson*], série de 11 épisodes créée et réalisée par Igor Maslennikov, Russie (U.R.S.S.), 1979-1986.

Fingersmith, mini-série en deux parties, scénario de Peter Ransley (basé sur le roman de Sarah Waters) BBC, Royaume-Uni, 2005.

Jekyll, série de 8 épisodes, créée par Stephen Moffat, Royaume-Uni, 2007.

Penny Dreadful, série de 27 épisodes, créée par John Logan, Sky-Showtime, Royaume-Uni-Etats-Unis, 2014-2016.

Sherlock, série de 10 épisodes, crééé par Mark Gatiss et Stephen Moffat, Royaume-Uni, 2010-….

e. Documentaires et autres series télévisées

The Far Pavillons, minisérie de trois épisodes, créée par Peter Duffell, adaptation du roman de M. Kaye, HBO, Royaume-Uni, 1984.

Merchant, Ismail*, The courtesans of Bombay*, Merchant Ivory Prod, Channel 4, 1982.

Forder, Timothy, *The Anglo-Indians*, 1988.

The Jewel in the Crown, série de 14 épisodes, adaptée du *Raj Quartet of novels* de Paul Scott (1966-1975), ITV, Royaume-Uni, 1984.

III. Textes théoriques et critiques

a. Études d'intérêt général

Abécassis, Armand, *La Pensée juive*, vol. 1, *Du désert au désir,* Paris, Le Livre de Poche, coll. « Essais », 1996.

Adorno, Theodor et **Horkheimer,** Max, *Die Dialektik der Aufklärung-philosophische Fragmente,* New-York, C Social studies Assoc. Inc., 1944.
Traduction française : *Dialectique de la raison,* Éliane Kaufholz (trad.), Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1974.

Agamben, Giorgio, « Warburg and the Nameless Science », in *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, Daniel Heller-Roazen (trad.), Stanford, Stanford University Press, 1999, pp. 89-103.

———, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Martin Rueff (trad.), Paris, Payot, coll. « Rivages », 2007.

Auerbach, Eric, *Figura,* Marc-André Bernier (trad.), Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1993.

Augé, Marc, *Le temps en ruines,* Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2003.

Barthes, Roland, Préface à Stendhal, *Quelques promenades dans Rome,* suivi de *Les Cenci, Guilde du Livre Lausanne*, 1957, repris dans Roland Barthes, *Œuvres complètes,* tome I, textes réunis et présentés par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2001, pp.913-914.

———, « Les choses signifient-elles quelque chose ? », *Le Figaro littéraire*, édition du 13 octobre 1962, propos recueillis par Pierre Fisson, repris dans *Œuvres complètes,* tome II (1962-1967), édition réalisée par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, pp. 45-47.

———, « Sémantique de l'objet », Conférence prononcée en septembre 1964 à la Fondation Cini, à Venise, dans le cadre d'un colloque sur l'Art et la culture dans la civilisation contemporaine, repris dans *Œuvres complètes,* tome II (1962-1967), édition établie par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, pp.817-827.

———, « La Civilisation de l'image », *Communications,* 1er trimestre 1964, repris in *Œuvres complètes,* tome II (1962-1967), édition établie par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 564-566.

———, (1977), *Fragments d'un discours amoureux,* repris dans *Oeuvres complètes,* tome V (1977-1980), édition établie par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p.29-289.

Bakhtine, Mikhaïl, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, 1965.*
Traduction anglaise: *Rabelais and his World*, Hélène Iswolsky (trad.), Bloomington, Indiana University Press, 1984.

Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulation,* Paris, Galilée, 1981.

———, *Illusion, désillusion esthétique,* Paris, Sens & Tonka, 1997.

Benjamin, Walter, « Paris capitale du XIXème siècle, exposé de 1935 », in *Paris, capitale du XIXème, Le Livre des Passages,* Jean Lacoste (trad.), d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedermann, Deuxième édition, Paris, Les Éditions du Cerf, 1993, pp. 35-46.

——— (1940), *Sur le concept d'histoire*, IX, 1940, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2000.

———, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité » in *Sur l'art et la photographie*, Carré, 1997.

Benveniste, Emile, « De la subjectivité dans le langage » in *Problèmes de linguistique générale,* t. I, Paris, Gallimard, 1966.

———, « Sémiologie de la langue », *Semiotica* 1 (2), 1969, pp.1-12.

Bergson, Henri, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1932.

Braito, Angela et **Citton,** Yves (dir.), *Technologie de l'enchantement, Pour une histoire multidisciplinaire de l'illusion,* Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble, 2014.

Brion, Marcel, *Les labyrinthes de temps, Rencontres et choix d'un Européen,* Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 1994.

Burke, Edmund, *On the Sublime and Beautiful,* Oxford University, J. Dodsley, 1767.

Chassay, Jean-François et **Gervais,** Bertrand, « Avant-propos : de quels lieux parlons-nous ? » in Jean-François Chassay et Bertrand Gervais (dir.), *Les lieux de l'imaginaire,* Montréal, Liber, 2002.

Citton, Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2014.

Clifford, James, « On ethnographic surrealism », in *Comparative Studies in Society and History*, n°23, 1981, pp. 539–64.

Déotte, Jean-Louis (dir.), *Le Milieu des appareils,* actes du colloque de la MSH Paris Nord 2006, revue Appareils, n°1, 2008, en ligne : https://appareil.revues.org/61

Deleuze, Gilles, *Logique du sens,* Paris, Éditions du Minuit, 1969.

———, *Francis Bacon. Logique de la sensation,* Paris, Éditions du Seuil, 2002.

——— et Guattari, Félix, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie I,* Paris, Éditions de Minuit, 1972.

———, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie II,* Paris, Éditions de Minuit, 1980.

Derrida, Jacques, *De la grammatologie,* Paris, Éditions de Minuit, 1967.

———, *L'écriture et la différence,* Paris, Éditions du Seuil, 1967.

———, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

Dewey, John, *Art as Experience,* New York, Capricorn Books, 1934.

Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde,* Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1992.

Eco, Umberto, *De l'arbre au labyrinthe, Études historiques sur le signe et l'interprétation,* Hélène Sauvage (trad.), Paris, Grasset, 2010.

Gervais, Bertrand, *Logiques de l'imaginaire,* vol.2, *La ligne brisée : Labyrinthe, oubli et violence,* Le Quartanier, 2007.

Foucault, Michel, *Les Hétérotopies - Le Corps Utopique,* Paris, Éditions Lignes, 2009.

Freud, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse* (Leçons professées en 1916), S. Jankélévitch (trad.), édition numérique, coll. « Les classiques des sciences sociales ».

———, *Interprétation des rêves*, I. Meyerson (trad.), nouvelle édition augmentée et entièrement révisée par D. Berger, Paris, France Loisirs, 1989.

———, « Le problème économique du masochisme » in *Œuvres complètes*, vol. XVII, Presses Universitaires de France, 1992.

———, *L'inquiétant familier,* suivi du *Marchand de sable (E.T.A. Hoffmann),* Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2011.

Gell, Alfred, « La technologie de l'enchantement et l'enchantement de la technologie », in Angela Braito et Yves Citton, *Technologie de l'enchantement, Pour une histoire multidisciplinaire de l'illusion,* Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble, 2014, pp.35-68.

Hamon, Philippe, *Expositions. Littérature et architecture au XIXème siècle*, Paris, José Corti, 1989.

Harris, Roy, *Saussure and His Interpreters*, New York, New York University Press, 2001.

Hartog, François, *Régimes d'historicité, Présentisme et expérience du temps,* Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXIème siècle », 2003.

Heiddeger, Martin, *Die Frage nach dem Ding*, cours professé à l'Université de Fribourg-en-Brisgau à partir du 5 septembre 1935 et durant le semestre d'hiver 1935-1936 sous le titre *Questions fondamentales de métaphysique.*
Traduction française: *Qu'est-ce qu'une chose?*, Jean Reboul et Jacques Taminiaux (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1988.

Jeanneret, Michel, *Perpetuum mobile. Métamorphoses du corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 2007.

Kayser, Wolfgang Johannes, Das *Groteske – Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung,* G. Stalling, 1957.
Traduction anglaise : *The Grotesque in Art and Literature,* traduit de l'anglais par Ulrich Weisstein, Bloomington, Indiana University Press, 1963.

Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur,* Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1963.

Lacan, Jacques, *Ecrits,* Paris, Éditions du Seuil, 1966.

———, *Séminaire VIII : Le transfert*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

Lyotard, Jean-François, *Discours, figure,* Paris, Klincksieck, 2002.

Makarius, Michel, « Les pierres du temps : archéologie de la nature, géologie de la ruine », *Protée,* vol. 35, n° 2, 2007, pp. 75-80.

Marin, Louis, *Utopiques : jeux d'espace,* Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1973.

Ouaknin, Marc-Alain, *Mystères de la Kabbale,* Paris, Assouline, 2007.

Panofsky, Erwin, *La Perspective comme forme symbolique,* G. Ballangé (trad.), Paris, Éditions de Minuit, 1975.

Peirce, Charles Sanders, *Pragmatisme et pragmatisme. Œuvres philosophiques,* vol. I, C. Tiercelin et P. Thibaud (trad.), Paris, Cerf, 2002.

Pier, John « Symbolisation freudienne et intertextualité », *Semen* n° 9, 1994, en ligne : http://semen.revues.org/3054

Ricoeur, Paul, *Temps et récit,* tome I, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

Rosset, Clément, *L'Anti-Nature,* Paris, Presses Universitaires de France, 1973.

Saïd, Edward, The *World, the Text and the Critic*, Cambridge, Harvard University Press, 1983.

———, *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident,* Catherine Malamoud (trad.), Paris, Éditions du Seuil, « La couleur des idées », 2003.

Santarcangeli, Paolo, *Le livre des labyrinthes. Histoire d'un mythe et d'un symbole,* Paris, Gallimard, 1974.

Simmel, Georg, *La Parure et autres essais*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1998.

Sirois, François, *Le rêve, objet énigmatique : la démonstration freudienne*, Québec (QC), Presses de l'Université Laval, 2004

Vaillancourt, Daniel, « Paris, livre ouvert », *Protée*, n° 22, 1, hiver 1994.

Žižek, Slavoj*, Metastases of Enjoyment, Six Essays on Women and Causality,* Londres, Verso, 1994.

Zumthor, Paul, *La Mesure du monde*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

b. Théorie de la littérature, de la lecture et de la fiction

Banfield, Ann, *Unspeakable Sentances, Narration and Representation in the Language of Fiction,* Londres, Routledge, 1982.

Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte,* Paris, Éditions du Seuil, 1973.

Bouvet, Rachel, et **Latendresse-Drapeau,** Myra, « Présentation », in Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau (dir.), *Errances*, *Cahier Figura,* 2005, en ligne : http://oic.uqam.ca/fr/publications/errances

Citton, Yves, *Lire, interpréter, actualiser,* Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

Crossman, Inge Wimmers, *Poetics of Reading. Approaches to the Novel,* Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1988.

Doležel, Lubomír, *Heterocosmica, Fiction and Possible Worlds,* Baltimore-Londres, Johns Hopkins University Press, 1998.

Dufays, Jean-Louis, *Stérotype et lecture*, Liège, Éditions Mardaga, 1994.

Eco, Umberto, *Lector in Fabula*, Myriam Bouzaher (trad.), Paris, Grasset, 1979.

———, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.

Devoivre, Christèle, « Errance dans le récit poétique, errance du récit poétique », in Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau (dir.) *Errances*, *Cahier Figura,* 2005, en ligne : http://oic.uqam.ca/fr/publications/errances

Genette, Gérard, *Figures III,* Paris, Éditions du Seuil, 1972.

———, *Palimpsestes,* Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982.

———, *Fiction et diction,* Paris, Éditions du Seuil, 1991.

Gervais, Bertrand, « Lectures : tensions et régies », *Poétiques,* n° 89, février 1992, pp.105-125.

Hamburger, Kate, *Logique des genres littéraires*, Pierre Cadiot (trad.), Paris, Éditions du Seuil, 1986.

Hamon, Philippe, « Un discours contraint », in *Littérature et réalité*, textes de Roland Barthes, Leo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre, Ian Watt, Paris, Éditions du Seuil, 1982,

———, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 1998.

Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Evelyne Sznycer (trad.), Liège, Éditions Mardaga, 1985.

Jouve, Vincent, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, « Le texte littéraire : non-référence, auto-référence et référence fictionnelle *», Texte, 1.*

Kundera, Milan, *Les testaments trahis,* Paris, NRF Gallimard, 1993.

———, *Le Rideau, essai en sept parties,* Paris NRF Gallimard, 2005.

Lavocat, Françoise, (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles,* Paris, Éditions du CNRS, 2010.

Lewis, David, *De la pluralité des mondes,* Jean-Pierre Cometti (trad.), Paris et Tel-Aviv, Éditions de l'éclat, 2007.

Macé, Marielle, *Façons de lire, manières d'être,* Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2011.

Mainguenau, Dominique, *Nouvelles tendances en analyse du discours,* Paris, Hachette, 1988.

Molino, Jean et Raphaël, *Homo fabulator, Théorie et analyse du récit,* Montréal, Leméac, 2003.

Pavel, Thomas, *Univers de la fiction,* Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1988.

Picard, Michel, *La lecture comme jeu. Essai sur la lecture,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.

Prince, Gerald, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique* n° 14, 1973, pp.179-197.

Rabinowitz, Peter J., *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1987.

Riffaterre, Michael, « L'illusion référentielle », in *Littérature et réalité,* Paris, Éditions du Seuil, 1982.

St-Gelais, Richard, « L'effet de non-fiction: fragments d'une enquête », en ligne: http://www.fabula.org/effet/interventions/16.php

———, *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture*, LaSalle, Hurtubise HMH, 1994.

Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?* Paris, Éditions du Seuil, 1999.

Searle, John R., « Le statut logique du discours de la fiction », in *Sens et expression,* Joëlle Proust (trad.), Paris, Éditions de Minuit, 1982, pp.101-120.

Starobinski, Jean, *L'Œil vivant II. La relation critique,* Paris, Gallimard, 1970.

Thérien, Gilles « Lecture, cognition, mémoire (ou les cocotiers de Cicéron) », *La Recherche Littéraire, Objets et méthodes*, Montréal, XYZ, 1993, pp.477-486.

———, « L'exercice de la lecture littéraire », in Bertrand Gervais et Rachel Bouvet (dir.), *Théories et pratiques de la lecture,* Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2007, pp.11-41.

———, « Les images sous les mots » in Rachel Bouvet et Bertrand Gervais (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire,* Québec, Presses de l'université du Québec, 2007.

Thiesse, Anne-Marie, Le *Roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque,* Paris, Éditions du Seuil, 2000.

Vaillancourt, Daniel, Autour *de la religieuse : série, figure et sémiotique du lecteur ; pour une lecture sérielle de Marie de l'Incarnation, de Laure Conan et d'Anne Hébert,* thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1992.

Watt, Ian, « Réalisme et forme romanesque », in *Littérature et réalité*, textes de Roland Barthes, Leo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre, Ian Watt, Paris, Éditions du Seuil, 1982, pp.11-45.

c. Histoire du cinéma, théorie du cinéma et des nouveaux médias

Agamben, Giorgio, « For an ethics of the cinema », trad. John V. Garner et Colin Williamson, in Henrik Gustafsson et Asbjorn Gronstad (dir.), *Cinema and Agamben, Ethics, Biopolitics and the Moving Image*, New York, Bloomsbury, 2014, pp.20-22.

Albera, François (éd.), *Les formalistes russes et le cinéma*, Paris, Nathan Université, 1996.

———, « Pour une épistémographie du montage : préalables », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinemas : Journal of Film Studies,* vol. 13, n°1-2, 2002, pp. 11- 32.

——— et **Torjada, Maria** (dir.) *Cinema Beyond Film, Media Epistemology in the Modern Era,* Amsterdam University Press, coll. « Film Culture in Transition », 2010.

———, *Cine-Dispositives, Essays in Epistemology Across Media,* Amsterdam University Press, 2015.

Albera, François et **Gigli, Jean** (dir.), « Serials et films à époques », *Dictionnaire du cinéma français des années 1920*, *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* n°33, 2001, en ligne : http://1895.revues.org/102

Amiel, Vincent, *Esthétique du montage,* Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2006.

Andrew, Dudley, « A Film aesthetic to discover », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies, La théorie du cinéma, enfin en crise,* vol. 17, n°2-3, 2007, pp. 47-71.

Artaud, Antonin (1927), « Sorcellerie et cinéma », catalogue du Festival du film maudit, repris dans *Œuvres complètes,* tome III, Paris, Gallimard, 1978, pp.65-66.

Aubert, Jean-Paul, « Du cinéphile au vidéophage : naissance d'un nouveau spectateur », *Cahiers de Narratologie* num 11, 2004, en ligne : http://narratologie.revues.org/3

Aumont, Jacques, *L'œil interminable, Cinéma et peinture*, Paris, Séghier, 1989.

———, *A quoi pensent les films ?* Paris, Séghier, 1996.

———,« L'histoire du cinéma n'existe pas », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies,* vol. 21, n° 2-3, 2011, pp.153-168.

———, *Que reste-t-il du cinéma* ? Paris, Vrin, 2012.

Baecque (de), Antoine, *L'histoire-caméra*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », série illustrée, 2008.

Balàzs, Béla, *Der Sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films [L'Homme visible, ou la culture des films],* Vienne-Leipzig, Deutsch-Osterreich Verlag, 1924.

Balthausen, Thomas et **Blankenship,** Thomas, « The Archival Impulse and the Digitalization of European Cinema », in Tobias Nagl et Janelle Blankenship, *European Visions: Small Cinemas in Transition,* Columbia University Press, Transcript Verlag, 2014, pp.151-170.

Barthes, Roland, « Les 'unités' traumatiques au cinéma : principes de recherche », *Revue internationale de filmologie*, tome X, n°34, 1960, pp. 13-21.

———, « En sortant du cinéma », in *Communications* n°23, Paris, 1975.

———, « Le photogramme », *Cahiers du cinéma,* 1970, repris dans *L'obvie et l'obtus, Essais critiques 2,* Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1992, pp.59-60.

.

Baudry, Jean-Louis, « Le dispositif », *Communications* n°23, 1975, pp.56-72.

Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Éditions du Cerf, 1999.

Beller, Jonathan, *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle*, Hanover, N.H, Dartmouth College Press, 2006.

Bellour, Raymond, « Le spectateur pensif », in *L'Entre-Images,* Paris, La Différence 1990.

———, *Le Corps du cinéma, hypnoses, émotions, animalités,* Paris, P.O.L, 2009.

Bonitzer, Pascal, *Le champ aveugle, essais sur le réalisme au cinéma*, Éditions des Cahiers du cinéma, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1999.

Brenez, Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Paris et Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Arts Cinéma », 1998.

Buckley, Jade, « Analog versus Digital », in Marie-Laure Ryan, Lori Emerson, Benjamin J. Robertson (dir.), *The Johns Hopkins Guide to Digital Media,* JHU Press, 2014.

Burch, Noel, « Theory and Practice », in Clive Myer (dir.) *Critical cinema: beyond the theory of practice,* London et New York, Wallflower Press, 2011, pp.57-70.

Casetti, Francesco, *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur,* trad. de l'italien par Jean Châteauvert et Martine Joly, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Regards et écoutes », 1990.

———, « Theory, Post-theory, Neo-theories : Changes in Discourses, Changes in Objects » in *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies,* vol. 17, n°2-3, 2007.

———, The *Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come,* New York, Columbia University Press, coll. « Film and culture », 2015.

Cassagnau, Pascale, *Future Amensia, enquêtes sur le troisième cinéma,* Edition Isthme, 2006.

Cavell, Stanley, *The world Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, 1979.

Champomier, Emmanuelle et **Billaut,** Manon, Table ronde avec *1895 revue d'histoire du cinéma* : « La restauration des films à l'ère du numérique », Université Paris 3, 13 mai 2013, enregistrement sonore disponible sur https://1895.revues.org/4692

Château, Dominique, *Sartre et le cinéma,* Paris, Séguier, 2005.

Comolli, Jean-Louis, *Cinéma contre spectacle*, Lagrasse, Verdier, 2009.

Conley, Tom, *Film Hieroglyphs,* University of Minnesota Press, 2006.

Cubitt, Sean, *The Cinema Effect,* Cambridge, Mass., MIT Press, 2004.

Daney, Serge, *Ciné-journal*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1998.

Dayan, Daniel, « The Tutor-code of Classical Cinema », in Leo Braudy et Marsall Cohen (dir.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Oxford University Press, Cinquième édition, 1985, pp.118-129.

Deleuze, Gilles, *Cinéma I. L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

———, *Cinéma II. L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

Diamant-Berger, Henri, Il *était une fois le cinéma,* Paris, Simoen, 1977.

Douchet, Jean, « Les Fantômes de la surimpression », in *Cahiers du cinéma* n° 465, mars 1993.

Eisenstein, Sergueï Mikhailovitch, *Le mouvement de l'art,* texte de 1924 établi par François Albera et Naoum Kleiman, préface de Barthélémy Amengal, Paris, Éditions du Cerf, coll. « septième art », 1986.

Everett, Anna et **Caldwell,** John T., *New Media: Theories and Practices of Digitextuality*, Londres et New York, Taylor & Francis, 2003.

Farge, Arlette, entretien, in Antoine de Baecque (éd.), *Feu sur le quartier général! Le cinéma traversé : textes, entretiens, récits,* Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2008.

Faucon, Térésa, *Théorie du montage,* Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2013.

Fautrier, Pascale, « Le cinéma de Sartre », *Fabula-LhT* n° 2, « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », décembre 2006, en ligne: http://www.fabula.org/lht/2/fautrier.html

Fuksiewicz, Jacek*, Le cinéma polonais*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989.

Gaudrault, André, « Du simple au multiple : le cinéma comme série de séries », *Cinémas : revue d'études cinématographiques* vol. 13, n° 1-2, 2002, pp. 34-35.

——— et **Marion**, Philippe, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique,* Paris, Armand Colin, 2013.

Genosko, Gary, « Félix Guattari and Minor Cinema », in Tobias Nagl et Janelle Blankenship, *European Visions: Small Cinemas in Transition,* Columbia University Press, Transcript Verlag, 2014, pp.337-349.

Gunning, Tom, « The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde », in Thomas Elsaesser (dir.), *in Early Cinema: Space, Frame, Narrative,* Londres, British Film Institute, 1990, pp. 56-67.

Hall, Randall, « Offering Tales They Want to Hear: Transnational European Film Funding as Neo-Orientalism » in Rosalind Galt et Karl Schoonover (dir.), *Global art cinema: new theories and histories,* New York, Oxford University Press, 2010, pp. 303-319.

Haltof, Marek, *Historical Dictionary of Polish Cinema*, Plymouth, The Scarecrow Press, 2007.

Higson, Andrew, *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980*, Londres, Oxford University Press, 2003.

Hing-Yuk Wong, Cindy, *Films Festivals: Culture, Power and the Global Screen*, Rutgers University Press, 2011.

Hjort, Mette et **Petnie,** Duncan (dir.), *The Cinemas of Small Nations,* Edinburgh University Press, 2007.

Huhtamo, Errki, *Illusions in Motion: Media Archeology of the Moving Image, Panorama and Related Spectacles,* Cambridge, MA, MIT Press, 2013.

Jameson, Frederic, « Response », in Duncan J Petrie (dir.), *Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema* vol 1*,* British Film Institute.

Janicki, Stanisław, *Film polski od A do Z (Le cinéma polonais de A à Z),* Varsovie, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1972.

Jeancolas, Jean-Pierre, **Meusy,** Jean-Jacques et **Pinel,** Vincent, *L'Auteur du film : description d'un combat*, Actes Sud-Institut Lumière, 1996.

Jost, François, *L'œil-camera : entre film et roman,* Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987.

Jullier, Laurent, *L'écran postmoderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997.

Kracauer, Siegfried, *De Caligari à Hitler. Une histoire du cinéma allemand 1919-1933,* Claude B. Levenseon (trad.), Paris, Flammarion, coll. « Champs Contre-champs », 1987.

———, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Princeton University Press, 1960.

Kreiemeier, Klaus, *Andrzej Wajda*, Anne-Liese Plank et réunis par Cécile Supiot (trad.), Nantes, L'Atalante, 1982.

Kurtz, Rudolf, *Expressionisme et cinéma*, Pascale Godenir (trad.), Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. « Débuts d'un siècle », 1987.

Kyrou, Ado, *Le surréalisme au cinéma,* Paris, Ramsay, 2005.

Laks, Zoë Anne, « Derelict dolls and strange spaces: the horror of the uncanny valley in the films of Roman Polanski », *Studies in Eastern European Cinema,* 6:2, 2015, pp. 154-168.

Lefebvre, Martin, *Psycho, de la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature,* Paris, L'Harmattan, 1998.

——— et Furstenau, Marc, « Digital Editing and Montage : The Vanishing Celluloid and Beyond », *Cinémas: Revue d'études cinématographiques 13.1-2*, 2002, pp. 69- 107.

Lubelski, Tadeusz, *Historia Kina polskiego, twórcy, filmy, konteksty [Histoire du cinéma polonis, réalisateurs, films, contextes],* Chorzów, Videograf II, 2009.

Mazierska, Ewa et Goddard, Michael (dir.), *Polish Cinema in a Transnational Context,* Rochester, NY, Routledge, 2014.

McGowan, Todd, *Out of Time: Desire in Atemporal Time,* Minneaopolis, MS, University of Minnesota Press, 2011.

Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma I*, Paris, Klincksieck, 1971.

———, « Miroirs de cinéma », in *Les contraintes de la cohérence dans le cinéma de fiction,* Poitiers, La Licorne, 1990.

———, *Le Signifiant imaginaire, Psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgeois, coll. « Choix Essais », 1993,

Merleau-Ponty, Maurice, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens,* Paris, Les Éditions Nagel, 1948, pp.85-106.

Michałek, Bolesław et **Turaj,** Franck, *The Modern Cinema of Poland*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1988.

Michelson, Annette, « On the Eve of the Future: the Reasonable Facsimile and the Philosophical Toy », *Octobrer,* n°29, été 1984, pp. 3-20.

Misiak, Anna, *Kinematograf kontrolowany [Cinématographe contrôlé],* Cracovie, Universitas, 2006.

Mitry, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, vol. II, « Les formes », Paris, Éditions universitaires, 1965.

———, *Histoire du cinéma, Art et industrie, t. 2 (1915-1925),* Paris, Éditions Universitaires, « Encyclopédie universitaire », 1969.

Monk, Claire et **Sargeant,** Amy, « Introduction : The Past in British Cinema », in Claire Monk et Amy Sargeant (dir.), *British Historical Cinema,* Londres, Routledge, 2002.

Morin, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire,* Paris, Éditions de Minuit, 1956.

Moussinac, Léon (1925), *Naissance du cinema*, Paris, Povolozky et Cie, repris in *L'Age ingrat du cinéma,* Paris, Éditions du Sagittaire, 1946, pp.10-13.

Mulvey, Laura, « Visual pleasure and narrative cinema », in *Screen* 1975, 16 (3), pp. 6-18, repris dans Vincent B. Leitch (dir.) *The Norton Anthology of Theory and Criticism,* deuxième Edition, New York-London, W.W. Norton, 2010, pp. 2084-2095.

———, *Death 24 x a second,* Londres, Reaktion Books, 2006.

Musil, Robert, *« Ansätze zu neuer Ästhetik »,* in *Der Neue Merkur,* n° 8, mars 1925, pp. 1137-1154.
Traduction anglaise: « Towards a New Aesthetics. Observations on a Dramaturgy of Film», in *Precision and Souls,* Burton Pike et David S. Luft (trad.), Chicago University Press, 1990.

Myer, Clive (dir.), *Critical Cinema. Beyond the Theory of Practice,* Columbia University Press, 2011.

Niney, François, « Y a-t-il un cinéma sans cadre ? », in Frank Beau, Philippe Dubois et Gérard Leblanc (dir.), *Cinéma et dernières technologies*, De Boeck Supérieur, coll. « Mouvances », 1998.

Oudart, Jean-Pierre, « Cinema and Suture », *Screen* 18, n° 4, 1977-1978.

Pasolini, Pier Paolo, *L'Expérience hérétique. Langue et cinéma,* Anna Rocchi Pullberg (trad.), Paris, Payot, 1976.

Péret, Benjamin, « Contre le cinéma commercial », in *L'Age du cinéma*, n°1, mars 1951, repris dans *Œuvres complètes,* tome 6, Librairie José Corti, 1992.

Prelli, Lawrence J. (dir.), *Rhetorics of Display*, University of Southern Carolina Press, 2006.

Rancière, Jacques, *La Fable cinématogaphique,* Paris, Éditions du Seuil, 2001.
Sartre, Jean-Paul, « Apologie pour le cinéma. Défense et illustration d'un Art international », in *Écrits de jeunesse*, édition établie par M. Contat et M. Rybalka, Paris, Gallimard, 1990, pp. 388- 404.

Schefer, Jean-Louis, *Images mobiles. Récits, visages*, *flocons,* Paris, P.O.L, 1999.

Schwartz, Vanessa, « Cinematic Spectatorship before the Apparatus: the public taste for reality in fin-de-siècle Paris », in Leo Charney, Vanessa R. Schwartz (dir.), *Cinema and the Invention of Modern Life,* University of California Press, 1995, pp.297-320.

Serroy, Jean et **Lipovetsky,** Gilles*, L'écran global, Cinéma et culture-médias à l'âge hypermoderne,* Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 2007.

Silverman, Kaja, « From the Subject of Semiotics [on Suture] » in Leo Braudy et Marshall Cohen (dir.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Oxford University Press, Cinquième édition, 1985, pp.138-147.

Soupault, Philippe, « Le cinéma USA », in *Le Théâtre* et *Comoedia Illustré,* n°26, 15 janvier 1924, repris dans *Ecrits de cinéma*, 1918-1931, Paris, Plon, 1979, pp.41-47.

Szczepanska, Ania, « La guillotine et le pressoir, les débats des commissions de censure en Pologne populaire », *1895*, n°69, Printemps 2011, pp.71-95.

Thérien, Gilles, « Les limbes du scénario », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas : Journal of Film Studies,* vol. 9, n° 2-3, 1999.

Trebuil, Christophe, Un *cinéma aux mille visages : le film à épisodes en France 1915-1932*, Paris, AFRHC, 2012.

Truffaut, François, *Les films de ma vie*, préface d'Emmanuel Burdeau, Paris, Flammarion, « Champs Arts ».

Vertov, Dziga, « Kinoks-Révolution », Frédéric Verger (trad.), Résolution du Conseil des trois, 10 avril 1923, repris dans Kinoki-Pereverot, *Lef* n° 3, juin-juillet 1923, pp.135-136.

Vidal, Belén, *Heritage Film: Nation, Genre and Representation*, New York, Columbia University Press, 2012.

Williams, Raymond, *Television: Technology and Cultural Form,* Londres et New York, Routledge, 1974.

Zernik, Clélia, « Un film ne se pense pas, il se perçoit » Merleau-Ponty et la perception cinématographique », *Rue Descartes* 3/2006, n° 53, pp. 102-109.

d. Théorie de l'adaptation, de la transmédialité et de la transfictionnalité

Adorno, Theodor W, *Die Kunst und die Künste* in *Anmerkugen zur Zeit,* n°12, Berlin, 1967.
Traduction française : « L'art et les arts » in *Pratiques* 2, automne 1996.

Aurouet, Carole, *Cinéma des poètes. De la critique au ciné-texte*, Lormont, Éditions Le Bord de l'eau, 2014.

Baetens, Jan, « La novellisation, un genre contaminé », *Poétique,* n° 138, 2004, pp. 135-151.

———, *La Novellisation : du film au roman,* Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2008.

Bazin, André, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation » texte de 1952 repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Éditions du Cerf, coll. « 7ème Art », 1983, pp. 81-106.

Badir, Sémir, « Les intersémiotiques », *Estudos semióticos,* vol. 9- 1, 2013.

Böhm-Schnitker et **Gruss,** Susanne (dir.), *Neo Victorian Culture and Literature : Imersions and Revisitations*, Londres, Routledge, 2014.

Bourget, Jean-Loup et **Nacache,** Jacqueline (dir.) *Cinématismes. La littérature au prisme du cinéma,* Peter Lang, Film Cultures Series vol.5, 2012.

Campan, Véronique (dir.), *La Projection*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2014.

Cardwell, Sarah, *Adaptation Revisited, Television and the Classic Novel,* Manchester University Press, PalGrave, 2002.

Cattrysse, Patrick, *Descriptive Adaptation Studies, Epistemological and Methodological Issues*, Antwerp et Apeldoorn, Garant, 2014.

———, *Pour une théorie de l'adaptation filmique,* Berne, Peter Lang, 1992.

Cerisuelo, Marc, *Hollywood à l'écran, essai de poétique historique des films, l'exemple des métafilms américains*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, coll. « L'œil vivant », 2001.

———, « De belles infidèles ? Adaptations et transfictionnalité », in *Positif* n° 616, juin 2012.

Cléder, Jean, *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2012.

Clerc, Jeanne-Marie, *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écriture du visuel et transformation d'une culture*, Berne, Peter Lang, coll. « Littérature comparée », vol. 35, 1984.

Davies, Helen, *Gender and Ventriloquism in Victorian and Neo-Victorian Fiction,* Palgrave Macmillan UK, 2013.

Dumenil, Lorraine, « Les dispositifs projectifs d'Henri Michaux », in Véronique Campan (dir.), *La Projection*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2014, pp.221-233.

Duras, Marguerite, « Textes de présentation- Deuxième projet », *Le Camion,* Paris, Éditions de Minuit, 1977.

Garric, Henri, « Les poches de Molloy : pour une lecture burlesque de la littérature » *Fabula-LhT* n° 2, « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », décembre 2006, en ligne : http://www.fabula.org/lht/2/garric.html

Gosh, Tanushree, « Yet we believe his triumph might surely be ours: the Dickensian Liberalism in Slumdog Millionaire », *Neo Victorian Studies*, 8: 1, 2015.

Gracq, Julien, « Littérature et cinéma », in *En lisant en écrivant,* Paris, Librairie José Corti, 1980.

Gris, Fabien, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, thèse de doctorat, Université Jean Monnet - Saint-Étienne, 2012.

Heilmann, Ann et Llewellyn, Mark, *Neo-Victorianism: the Victorians in the twenty-first century,* 1999-2009, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010.

Ho, Elizabeth, *Neo Victorianism and the Memory of Empire,* London et New York, Continuum, 2012.

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

Jeannelle, Jean-Louis, « Rouvrir le débat sur l'adaptation : Kamilla Elliott et les rapports entre le roman et le cinéma », *Acta fabula* n° 4, vol. 11, avril 2010, en ligne : http://www.fabula.org/revue/document5632.php

Jenkins, Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide,* New York University Press, 2008.

Kaplan, Cora, *Victoriana: Histories, Fictions, Criticism*, Columbia University Press, 2007.

Kleinecke-Bates, Iris, *Victorians on Screen: the 19th Century on British Television 1994-2005*, Palgrave-Macmillan, 2014.

Kohlke, Marie-Luise et **Gutleben,** Christian (dir.), *Neo Victorian Cities: Reassessing Urban Politics and Poetics*, Brill-Rodopi, 2015.

Kucich, John et **Sadoff,** Dianne F. (dir), *Victorian Afterlife: Postmodern Culture Rewrites the Nineteenth Century*, University of Minnesota Press, 2000.

Labbé, Mathilde, « Ce que le cinéma fait à « Boule de suif » », *Fabula-LhT* n° 2, « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », décembre 2006, en ligne : http://www.fabula.org/lht/2/labbe.html

Marion, Philippe, « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », *Recherches en Communication* n° 7, 1997.

———, « Le reportage visuel façon BD : une adaptogénie générique » colloque *Transmédialité, bande dessinée, adaptation,* Association francophone pour le savoir. Montréal, Université du Québec à Montréal, 11 mai 2016. Document audio, en ligne : l'Observatoire de l'imaginaire contemporain http://oic.uqam.ca/en/communications/le-reportage-visuel-facon-bd-une-adaptogenie-generique

Martin, Marie, « L'écriture et la projection (Pierre Alferi, Christine Montalbetti) », in *Cinéma, Littérature : Projections*, La Licorne n° 116, Presses Universitaires de Rennes, 2015, pp.665-673.

Mellier, Denis (dir.), *Sherlock Holmes et le signe de la fiction,* Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions, 1999.

———, « Steampunk : transfictionnalité et imaginaire générique. Littératures, bandes dessinées, cinéma », in Richard Saint-Gelais, *La Transfictionnalité,* Nota Bene/Presses universitaires de Rennes.

Mitchell, Kate, *History and Cultural Memory in Neo Victorian Fiction: Victorian Afterlives*, Houdmills, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010.

Murcia, Claude, *Nouveau roman, nouveau cinéma,* Paris, Nathan Université, coll. «128 », 1997.

Murzili, Nancy, « Effets de projection : l'écriture du sujet par les détours du cinéma », in Elissa Bricco (dir.), *Le Bal des arts. Le sujet et l'image : écrire avec l'art,* Quodlibet, coll. « Quodlibet Studio - Lettere. Ultracontemporanea », 2015.

Moine, Raphaëlle, « Cinéma, genre et novellisation dans l'espace éditiorial français contemporain », in Jan Baetens et Marc Lits (dir.), *La novellisation : du film au roman,* Leuven University Press, 2004.

Murray, Simone, *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation,* Londres et New York, Routledge, Routledge Research in Cultural and Media Studies vol.32, 2012.

Primorac, Antonija et **Pietrzak-Franger,** Monika, « Introduction: what is global neo-victorianism? » in *Neo-Victorian Studies* 8:1, 2015.

Remy, Matthieu, « Une écriture cinématographique ? Perec, Echenoz, Modiano », in Lise Sabourin (dir.), *Conversations entre les Muses,* Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2006.

Ropars-Wuilleurmier, Marie-Claire, *Le Texte divisé. Essai sur l'écriture filmique,* Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

———, *Ecraniques : le film du texte,* Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1990.

———, *Le Temps d'une pensée (Du montage à l'esthétique plurielle)*, textes réunis et présentés par Sophie Charlin, Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques Hors Cadre », 2009.

Rousse, Pascal, « L'imagicité, fil conducteur du cinématisme » in Jean-Loup Bourget et Jacqueline Nacache, (dir.) *Cinématismes. La littérature au prisme du cinéma,* Berne, Peter Lang, coll. « Film Cultures Series » vol.5, 2012, pp.43-59.

Rushdie, Salman, « Outside the Whale», in *Midnight's Children,* New York: Penguin Books, 1980.

Ryan, Marie-Laure et **Thon,** Jan-Noël, *Storyworlds across Media*, University of Nebraska Press, 2014.

Saint-Gelais, Richard, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, Poétique, 2011.

Serceau, Michel, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et Lectures,* Liège, Éditions du Cefal, 1999.

Stam, Robert, *Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation,* Oxford, Wiley-Blackwell, 2004.

Truffaut, François, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma* 31, 1954.

Whehelan, Imelda, is Adaptation studies? », post du blog Adapt 18 février 2012, URL: https://blogs.utas.edu.au/adapt/2012/04/18/what-is-adaptation-studies/

Z-Shek, Ben, « Bonheur d'occasion à l'écran : fidélité ou trahison ? », in *Etudes littéraires,* vol.17, 3, 1984, pp.481-497.

e. Théories du fantastique

Backès, Jean-Louis, « Le mot 'fantastique', Société Française de Littérature Générale et Comparée, site Vox Poetica, en ligne : http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/backes.html

Bessière, Jean, *Le double : Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov,* Paris, Champion, 1995.

Bessière, Irène, *Le récit fantastique. Poétique de l'incertain,* Paris, Larousse Université, 1974.

Bozzetto, Roger et **Ponnau,** Gwenhaël, Article « Fantastique », in *Dictionnaire universel des littératures*, Presses Universitaires de France, 1994.

——— et **Huftier,** Arnaud, *Les Frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004.

Caillois, Roger, *Anthologie du fantastique,* t.I, Paris, NRF Gallimard, 1966.

Castex, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant,* Paris, José Corti, 1951.

Dumoulié, Camille, *Cet obscur objet de désir, Essai sur les amours fantastiques,* Paris, L'Harmattan, 1995.

Derrida, Jacques, « Le cinéma et ses fantômes », entretien avec Antoine de Baecque et Thierry Jousse, *Les Cahiers du cinéma* n°556, avril 2001.

Duperray, Max, « Les avatars du double : dédoublement et duplication dans le récit fantastique », in *Le double dans le romantisme anglo-américain,* Publications de la faculté des lettres de l'université de Clermont-Ferrand II, 1984, pp. 119-130.

Fabre, Jean, *Le Miroir de sorcière, Essai sur la littérature fantastique,* Paris, José Corti, 1992.

Grivel, Charles, *Fantastique-fiction,* Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

Guidée, Raphaëlle, « La modernité hantée » in *Otrante : Arts et littératures fantastiques* n°25, *Hanthologies : les fantômes et la modernité,* Printemps 2009, pp. 9-19.

Harter, Deborah A., *Bodies in Pieces. Fantastic Narrative and the Poetics of the Fragment,* Stanford University Press, 1996.

Hello, Ernest, « Le genre fantastique », *Revue de Paris,* 1858-1859.

Jackson, Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Londres, Methuen, 1981.

James, Tony, *Dream, Creativity and Madness in 19th century France,* Clarendon Press, 1996.

Jourde, Pierre et **Tortonese,** Paolo, *Visages du double : un thème littéraire,* Paris, Nathan, 1996.

Lenne, Gérard, *Histoire du cinéma fantastique*, Paris, Seghers, 1989.

Leutrat, Jean-Louis, *L'Autre visible,* Paris, Klincksieck, 1998.

———, *Vie des fantômes : le fantastique au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1995.

Lévy, Maurice, *Le roman gothique anglais,* Paris, Albin Michel, 1995.

Mellier, Denis, *L'écriture de l'excès*, *Fiction fantastique et poétique de la terreur,* Paris, Honoré Champion, 1999.

———, *Textes fantômes, Fantastique et autoréférence*, Paris, Kimé, coll. « Détours littéraires », 2001.

———, *Les Écrans meurtriers, Essais sur les scènes spéculaires du thriller*, Liège, Éditions du Céfal, Essai Critique, coll. « Travaux et Thèses », 2002.

Milner, Max, *La fantasmagorie, Essai sur l'optique fantastique,* Paris, Presses Universitaires de France, 1982.

Rabkin, Eric, *The Fantastic in Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1975.

Rongier, Stéphane, *Théorie des fantômes, pour une archéologie des images*, Paris, Les Belles Lettres, 2016.

Sandner, David (dir.), *Fantastic Literature, A Critical Reader*, Westport, CT, Praeger, 2004.

Soulez, Guillaume, « La défaite de MéphistoMéliès ou les degrés de l'imagination dans *Faust* de Murnau » in Bourget, Jean-Loup et Nacache, Jacqueline (dir.) *Cinématismes. La littérature au prisme du cinéma,* Peter Lang, Film Cultures Series vol.5, 2012.

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique,* Paris, Éditions du Seuil, 1977.

Traill, Nancy, *Possible Worlds of the Fantastic: The Rise of the Paranormal in Fiction, Toronto,* University of Toronto Press, 1996.

Troubetzkoy, Wladimir, « Les cycles d'incarnation du double », *Otrante* n°8 : *Le Double*, Fontenay Saint Cloud, hiver 1995-96.

Vax, Louis, *La séduction de l'étrange : étude sur la littérature fantastique,* Paris, Presses Universitaires de France, 1965.

Webber, Andrew, « About Face: Hoffmann, Weimar Films, and the Technological Afterlife of Gothic Physiognomy », in Andrew Cusack et Barry Murnane (dir.), *Popular Revenants: The German Gothic and its International Reception*, 1800-2000, Rochester, Camden House, 2012, pp.161-180.

f. Textes critiques sur les films de Wojciech J. Has

1. Critiques de presse, compte-rendus de projection, entretiens

Les Adieux-critique, *Lettres Françaises,* édition du 27 avril 1961.

Les Adieux – critique, *Nouvelles Littéraires,* édition du 5 mai1961.

Les Adieux – critique, *Combat,* édition du 8 juin 1965.

« Attachante mélancolie » (*L'Art d'être aimée*-critique), *Lettres françaises,* édition du 30 mai 1963.

L'Art d'être aimée-critique : *Télérama,* édition du 2 juin 1963.

L'Art d'être aimée-critique : *France Soir*, édition du 21 mai 1963.

L'Art d'être aimée-critique : *La Croix,* édition du 21 mai 1963.

« Sur le temps », critique de *La Clepsydre*, *Politique Hebdo*, édition du 18 juin 1975.

La Clepsydre-critique : Le Monde, édition du 26 mai 1973.

M.D., « *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* », *Le Canard enchaîné*, édition du 21 décembre 1966.

H.R., « *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* », *La Croix*, édition du 7 janvier 1967.

G.G., « La solitude du créateur » (critique de *Les Tribulations de Balthasar Kober*), *Le Figaro,* édition du 19 mai 1986.

« Wojciech Has à l'autre » (critique de *Les Tribulations de Balthasar Kober*), *Le Matin,* édition du 28 décembre 1987.

Baby, Yvonne, « Un film polonais intéressant sur l'obsession d'un temps perdu : *L'Art d'être aimée* », *Le Monde,* édition du 21 mai 1963.

Baignères, Claude, « Où sont vos ailes, mon ange ? » *Le Figaro,* édition du 2 février 1989.

Benayoun, Robert, « Des zakouskis de résistance—les films non sélectionnés à Cannes », *Positif* n° 71, p.40.

Braudeau, Michel, « Initié, mais pas trop », *Le Monde,* édition du 3 février 1989.

Chapier, Henry, « *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* de Wojciec (sic) J. Has », *art.cit.*

Chazal, Robert, « *La Clepsydre*, Voyage dans le temps », *France Soir,* édition du 3 juin 1975.

Codelli, Lorenzo, « Mémoires d'un pécheur », *Positif* n° 305-306, juillet 1986.

Daney, Serge, « La fin de l'éternité », *Cahiers du cinéma* n° 187, 1967.

Douin, Jean-Luc, « Deux œuvres rares et labyrinthiques de Wojciech Has », *Le Monde,* sélection DVD.

D'Yvoire, Jean, « Le grand livre de la vie ou sa brillante illusion ? *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* », *Télérama* n°885, édition du 1er janvier 1967.

Frois, Emmanuelle, « Puzzle piacresque », *Le Figaro*, édition du 12 mars 1986.

Fuzellier, Etienne, « *La Clepsydre* », *L'Education*, 5 juin 1975.

Fabre, Jacqueline, « *Les Adieux* de Wocjicoh (sic) Has : un mélo mal conçu et très décousu […] », *Libération,* édition du 22 avril 1961.

Gazda, Janusz, « *Złoto* », *ITD*, 45, novembre 1962.

Grzelecki, Stanisław, « *Lalka* W. J. Hasa/*La Poupée* de W. J. Has », *Życie Warszawy*, 1968, n° 27.

Has, Wojciech, entretien, *Film*, n°10, 1965.

———, Entretien avec Leslaw Bajer, « Dlaczego Pan milczy ? [Pourquoi ce silence ?] », *Kino* n°4, 1981.

Jackiewicz, Aleksander, « Dramat antyalkoholowy [Un drame antialchoolique] », *Trybuna Ludu* n°23, janvier 1958.

Kępczyńska, Danuta, « Dziecko pijane we mgle [Un jeune alcoolique dans le brouillard] », *Ekran* n°5, février 1958.

Kydryński, Juliusz, « Hłasko, Has, Holoubek », *Życie Literackie,* n°23, 1958, p. 8 ;

K. T. Toeplitz, « Pijaństwo bez nadziei [L'ivresse sans espoir] », *Świat*, Vol. 5, 1958.

Martin, Marcel, « Monts et merveilles : Le *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Wojciech Has », *Lettres françaises,* édition du 22 décembre 1966.

Maurin, François, « Pour conclure, '*La Clepsydre', 'L'Autre image'* », compte-rendu du Festival de Cannes 1973, *L'Humanité*, édition du 25 mai 1973.

Mazars, Pierre, « *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* », *Le Figaro,* édition du 20 décembre 1966.

Michałek, Bolesław**,** « Cannes 1965 », *Film* n°24, 1965.

Nurisdany, Michel, *Le Figaro*, édition du 10 août 1981.

Ostria, Vincent, « *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* », *L'Humanité,* édition du 1er août 2012.

Rabaté, Emile, « Le cinéaste Wojciech Has casse le baroque », *Libération,* édition numérique, article posté le 3 août 2012, en ligne : http://next.liberation.fr/culture/2012/08/03/le-cineaste-wojciech-has-casse-le-baroque_837605

Sandauer, Artur, « Czy Norwid polował na niedzwiedzie? [Norwid est-il allé chasser les ours ?] », *Dialog* n° 10, 1973, pp. 137-139.

Siclier, Jacques, « *La Clepsydre* de Wojczek (sic) Has », *Le Monde,* édition du 28 mai 1975.

Teissère, Robert, critique de La *Clepsydre* (compte-rendu du festival de Cannes 1973), *L'Aurore*, édition du 25 mai 1973.

Toeplitz, K.-T., « Kuchnia polska, Dziwne materii pomieszanie [Cuisine polonaise, Un étrange mélange de matières] », *Kultura,* 1967, n° 2.

Wroblewski, Janusz, « Bez konfliktu » [sans conflit], interview du chef opérateur des films de Wojciech Has, Grzegorz Kedzierski, in *Kino* n°233, 1986.

2. Articles d'ensemble, essais critiques, monographies

Basiega, Marek « Labirynt jako klucz do filmow Rękopis znaleziony w Saragossie i Sanatorium pod Klepsydrą Wojciecha Hasa », [Le labyrinthe comme clé des films le *Manuscrit trouvé à Saragosse* et *La Clepsydre* de Wojciech Has], *Kino* n° 216, 1985.

Bégin, Richard « "[…] d'un temps qui a déjà servi" : l'imaginaire des ruines de Bruno Schulz à Wojciech Has», *Protée,* vol. 35, n° 2, 2007, pp. 27-36.

Brooks, Xan, Film Blog, The Guardian, octobre 2009 URL: http://www.theguardian.com/film/filmblog/2009/oct/02/wojciech-has-saragossa-manuscript

Coates, Paul, « *Dialectics of Enlightenment: Notes on Wojciech Has's Saragossa Manuscript* », *Comparative Criticism* n° 24, Cambridge University Press, 2002, pp.208-210.

————**,** « Choose the impossible: Wojciech Has reframes Prus's Lalka », *Studies in Eastern European Cinema,* 4-1, pp.79-94.

Elley, Derek, **«** Wojciech Has **»,** in *International Film Guide 1963-1975*, Londres, Peter Cowie/Tantivy Press, 1975.

Eberhardt, Konrad, *Wojciech Has,* Varsovie, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1967.

————**,** « Sny sprzed potopu [les rêves avant le déluge], *Kino* n°96, 1973, pp. 13-19.

Grodź, Iwona, *Zaszyfrowane w obrazie: O filmach Wojciecha Hasa [Codé dans l'image: les films de Wojciech Jerzy Has],* Gdańsk, Słowo/Obraz Terytoria, 2008.

Grzelecki, Stanisław, « *Lalka* W. J. Hasa/La Poupée de W. J. Has », *Życie Warszawy,* n° 27, 1968.

Guérin-Castell, Anne, *La place de Manuscrit trouvé à Saragosse dans l'œuvre cinématographique de Wojciech Jerzy Has,* thèse de doctorat, Université Paris VIII, 1998.

———**,** « Présentation du film » in *Le manuscrit trouvé à Saragosse et ses intertextes*, actes du colloque international, Leuven-Anvers, Peters-Louvain, 2001, pp.259-279.

———**,** « Revoir ? Non ! Voir enfin *La Clepsydre*… », post de blog Mediapart d'Anne Guérin-Castell du 19 août 2012, en ligne : https://blogs.mediapart.fr/anne-guerin-castell/blog/190812/revoir-non-voir-enfin-la-clepsydre, page consultée le 20 novembre 2016.

———**,** « *Manuscrit trouvé à Saragosse* : un film subtilement corrosif », en ligne : http://www.anne-guerin-castell.fr/fr/wojciech-has/manuscrit1.shtml

———**,** « La Poupée », en ligne: http://www.anne-guerin-castell.fr/fr/wojciech-has/poupee.shtml

Helman, Alicja, « Ostatkni Romantyk [Le dernier romantique]», *Kino* n°10, Octobre 1968.

Jakubowska, Małgorzata*, Laboratorium czasu, Sanatorium pod Klepsydrą Wojciecha Hasa [Le laboratoire du temps, La Clepsydre de Wojciech Has*], Łódź, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, 2010.

Jamrozik, Żaneta, « How to be an actress (in Poland), The figure of the actress in Wojciech Jerzy Has's *How to be Loved* (1962) » *Studies in Eastern European Cinema* 4- 1, 2013, pp. 29–46.

Kalinowska, Izabela, « From Orientalism to Surrealism: Wojciech Jerzy Has interprets Jan Potocki», *Studies in Eastern European Cinema*, 4-1.

Kuczynski, Adam, *Ze snu sen,* documentaire de 1998 sur le tournage du film *Manuscrit trouvé à Saragosse,* bonus du DVD-édition collector Malavida.

Lemarié, Yannick, « Le panoptique de Wojciech Has », *Positif*, n° 592, article d'ensemble, juin 2010.

Malatyńska, Maria, « Estetyczne rodowe polskiego, [traits esthétiques du cinéma polonais]» in *Kino* n°145, 1978.

Mazierska, Ewa, « Existentialism and socialist realism in the early films of Wojciech Has », *Studies in Eastern European Cinema,* 4:1, 2013, pp. 9-27.

Maron, Marcin, *Dramat czasu i wyobraźni. Filmy Wojciecha Hasa [Un drame du temps et de l'imagination. Les films de W. Has],* Cracovie, Universitas, 2010.

Oczkowska, Katarzyna, « Melodia barw w *Sanatorium pod klepsydrą* [La mélodie des couleurs de *La Clepsydre*], en ligne : http://www.offcamera.pl/aktualnosci/melodia-barw-w-sanatorium-pod-klepsydra

Ostrowska, Elzbieta, « Dreaming, drifting, dying: the narrative inertia in Wojciech Has's Lalka/The Doll (1968) », *Studies in Eastern European Cinema*, 4:1, pp.63-78.

Plasseraud, Emmanuel, *Cinéma et imaginaire baroque,* Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

Rossignot, Olivier, in « Les labyrinthes du Mansucrit », livret d'accompagnement du DVD du fim, édition collector, Malavida, DVD Zone 2.

Sobolewski, Tadeusz, « *Złoto* – świat zamieszkały ? [*L'or de mes rêves* -un monde inhabité?»*] Kino* n° 174, 1980, pp.62-63.

———**,** « Rzeczywistość nieudana [Une réalité manquée] », *Kino* n°193,1983.

———**,** « Szczelina czasu [une fissure de temps] », *Kino* n°221, 1985.

———**,** « Szloch egotysty [le sanglot d'un égotiste] », *Kino* n° 230, 1986.

Török, Jean-Paul, « L'obscurité et la corruption (*la Clepsydre*) », *Positif* n° 175, novembre 1975, pp. 59-62.

g. Textes critiques sur les textes du corpus

Bajda, Justyna, « *La poupée* ou Paris dans l'imaginaire de Bolesław Prus », Revue du Centre Européen d'Etudes Slaves, n°4, *La France dans l'imaginaire slave,* 2015, en ligne : http://etudesslaves.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=993

Beröna, David, *Wordless Books: The Original Graphic Novels*, Harry N. Abrams, 2008.

Blankeman, Bruno, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard,* Presses Universitaires du Septentrion, 2008.

Caillois, Roger, Ouverture du colloque *Jean Potocki : Manuscrit trouvé à Saragosse*, in *Les Cahiers de Varsovie*, Actes du Colloque organisé par le centre de civilisation française de l'université de Varsovie, avril 1972.

Campbell, Ian, « Hogg's Confessions and the Heart of Darkness **»,** *Studies in Scottish Literature 15-1*, 1980, pp.188-199.

Citton, Yves, « L'imprimerie des Lumières : filiations de philosophes dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki », in *Le Philosophe romanesque. L'image du philosophe dans le roman des Lumières*, Presses universitaires de Strasbourg, 2007.

———**,** « Éditer un roman qui n'existe pas (mais qui réinvente les Lumières deux siècles après sa rédaction) », *Revue Internationale des Livres et des Idées*, n° 1, septembre-octobre 2007, pp. 4-6

———**,** « *Deus est machina*. Conditionnements machiniques dans le Manuscrit trouvé à Saragosse de Jean Potocki », in Trude Kolderup et Svein-Eirik Fauskevag (dir.), *À l'ombre des Lumières. Littérature et pensée françaises du xviiie siècle*, Paris/Trondheim, L'Harmattan/Solum, 2008, pp. 111-137.

———**,** « Une machine utopique à tordre le droit : justice, spectacle, métissage et ironie dans *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* », in François Rosset et Dominique Triaire, *Jean Potocki ou le Dédale des Lumières*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2010, pp. 205-240.

Coulet, Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967.

Darnton, Robert, *Édition et sédition, l'univers de la littérature clandestine au XVIIIème siècle*, Paris, Gallimard, 1991.

Decout, Maxime, « Les écrivains d'origine juive : des poétiques nomades pour une origine réappropriée », in Corinne Alexandre-Garner et Isabelle Keller-Pivat (dir.) *Migrations, exils, errances et écritures,* Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012, pp. 287-299.

Deleuze, Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch, Le froid et le cruel,* Paris, Éditions de Minuit, 1967.

——— et **Guattari,** Félix, *Kafka : pour une littérature mineure,* Paris, Éditions de Minuit, 1975.

Detko, Jan, « Varsovie dans l'oeuvre des naturalistes », in *Le Roman naturaliste en France et en Pologne*, *Les Cahiers de Varsovie,* Publication du centre de civilisation française de l'université de Varsovie, avril 1977, pp.69-77.

Fraisse, Luc, *Potocki ou l'itinéraire d'un initié,* Nîmes, C. Lacour, 1992.

———**,** « Les grandes peurs dans « Manuscrit trouvé à Saragosse », in *Travaux de littérature publiés par* l'ADIREL (Association pour la Diffusion de Recherche Littéraire), 2003, pp. 311-334.

Gauthier, Bernard, « Deux ou trois fantômes du *Manuscrit trouvé à Saragosse* », in *La Revue des Ressources,* en ligne: http://www.larevuedesressources.org/deux-ou-trois-fantômes-du-manuscrit-trouve-a-saragosse,1518.html

Gide, André, « Avant-propos », in James Hogg, *Confession du pécheur justifié,* Paris, Gallimard, 1952, pp. VII-XVII.

Green, André, « Le double double : ceci et cela », préface à Dostoïevski, *Le Double*, Paris, Gallimard, 1980.

Groves, David, « Parallel Narratives in Hogg's Justified Sinner », *Scottish Literary Journal 9*, 1983, pp. 37-44.

Gural-Midgal, Anna, *L'Écrit-Écran des Rougon-Macquart. Conceptions iconiques et filmiques du roman chez Zola,* Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Littératures », 2012.

Helbig-Mischewski, Brigitte, « Séduit par la mère : déchéance du patriarcat dans la prose de Bruno Schulz », *extrait de la conférence Kartografia/e mniejszosci literackich i innych [Cartographie/s des littératures mineures et autres],* tenue le 18 novembre 2004 à Paris IV, traduit par K. Bessière.

Herman, Jan « Tout est écrit ici-bas : le jeu du hasard et de la nécessité dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises,* n°51, 1999, pp. 137-154.

————**,** « La désécriture du livre », in *Europe* n°863, *Jean Potocki,* mars 2001, pp. 105-118.

Jameson, Fredric, « A Businessman in love », in Franco Moretti (dir.), *The Novel,* Vol. 2, *Forms and Themes*, Princeton, NJ, Princeton University Press, pp. 436–46.

Juratic, Sabine, « Commerce et réseaux du livre clandestin à Paris au XVIIIème siècle », *La lettre clandestine* n°6, *Censure et clandestinité aux XVIIème et XVIIIème siècles,* Presses Paris Sorbonne, 1998, pp.229-241.

Kearnes, Michael S., « Intuition and Narration in James Hogg's Confessions », *Studies in Scottish Literature* 13, 1978, pp.81-91.

Klene, Emilie, « Errance et perte de sens dans les chemins du *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki », RJCL, 2007.

Krzyżanowski, Julian, *Dzieje literatury polskiej od poczatkow do czasow najnowszych [Les oeuvres de la littérature polonaise des débuts à nos jours],* Varsovie, Wydawnictwo Naukowe, 1969.

Lacoue-Labarthe, Philippe et **Nancy,** Jean-Luc, *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand,* textes traduits et présentés par Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy et Anne-Marie Lang, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

Ledroit, Mathias, « Le stéréotype du bandit catalan dans la littérature espagnole du Siècle d'Or », *Cahiers de Narratologie* n°17, 2009, en ligne: http://narratologie.revues.org/1297

Leroy, Maxime, « Images du magasin d'antiquités : Dickens, Stevenson, James » in Michel Briand et Anne-Cécile Guilbard (dir.), *Autour du Tiers pictural, Thanks to Liliane Louvel*, Poitiers, La Licorne, pp.89-104.

Mattazzi, Isabella, « Tables des vivants et tables des morts ; le statut initiatique de la nourriture dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* », in François Rosset et Dominique Triaire (dir.) *Jean Potocki ou le Dédale des Lumières*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2010, pp.305-316.

Marion, Philippe, *Traces en cases*, *travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur,* Université catholique de Louvain, Academia, 1993.

Markiewicz, Henryk*, Literatura pozytywizmu [La littérature positiviste]*, Varsovie, coll. « Dzieje literatury polskiej », 1986.

Martinelli, Hélène, « Représenter l'auteur dans le livre auto-illustré au début du XXe siècle. Josef Váchal, Alfred Kubin, Bruno Schulz et Jean Bruller », *Comicalités*, « Représenter l'auteur de bandes dessinées », 2013, en ligne : http://comicalites.revues.org/1680

————**,** *Pratique, imaginaire et poétique de l'auto-illustration en Europe centrale (1909-1939) : Alfred Kubin, Josef Váchal et Bruno Schulz,* thèse de doctorat, Université de Provence, 2014.

Milosz, Czesław, *Histoire de la littérature polonaise,* André Kozimor (trad.), Paris, Fayard, coll. « Littérature étrangère », 1986.

Montandon, Alain, *Les Yeux de la nuit. Essai sur le romantisme allemand,* Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010.

Niocolas, Claire, « Du bon usage de la Franc-Maçonnerie dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* », *Les Cahiers de Varsovie : Jean Potocki et le Manuscrit trouvé à Saragosse,* Publication du Centre de civilisation française de l'Université de Varsovie, 1974, pp. 271-289.

Roche, Daniel, « La censure » dans *Histoire de l'édition française, t.2, Le Livre triomphant,* Paris, Fayard, 1990, pp.88-98.

Rosset, François *Le théâtre du romanesque : Manuscrit trouvé à Saragosse entre construction et maçonnerie,* Paris, L'Age d'homme, 1991.

——— et **Triaire,** Dominique, « Jean Potocki », interview radiophonique par François Augelier, émission « Mauvais genres », France Culture, diffusée le 1er mars 2008.

———**,** « Dédale Potocki : attention, travaux !» in François Rosset et Dominique Triaire (dir.), *Jean Potocki ou le dédale des Lumières*, Presses universitaires de la Méditerranée, coll. « Le Spectateur européen », 2010.

Ruiz, Luc, « Don[atien] Belial [phonse François] de Gehenna : Sade chez Potocki », Europe n°863, *Jean Potocki,* mars 2001, pp.139-150.

Schulz, Bruno, *Lettres perdues et retrouvées*, avec neuf dessins de l'auteur, préface et traduction du polonais par Maria Craipeau, Pandora/Textes, Aix-en-Provence, 1979.

Sandauer, Artur, « Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu) [La réalité dégradée (à propos de Bruno Schulz)] in *Zebrane pisma krytyczne [Ecrits critiques choisis*], t. I, Varsovie, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1991, pp. 557-580.

Semilla Duran, Angelica, *Le masque et le masqué : Jorge Semprun et les abîmes de la mémoire*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2005.

Todorov, Tvetzan, *Grammaire du Décaméron*, La Haye, Mouton, 1969.

Traire, Dominique, « Jean Potocki, franc-maçon », *Ars Regia* n°3 et 4, 1993, pp. 203-210.

Warhulm Haugen, Marius, *Jean Potocki : esthétique et philosophie de l'errance,* Louvain, Peeters, 2014.

Żółtowska, Ewelina, *Un précurseur de la littérature fantastique : Jean Potocki et son Manuscrit trouvé à Saragosse,* thèse de doctorat, Yale University, 1973.

ANNEXE 1 : FICHES TECHNIQUES DES FILMS DE WOJCIECH JERZY HAS

Manuscrit trouvé à Saragosse/ Rękopis znaleziony w Saragossie

Scénario : Tadeusz Kwiatkowski, basé sur le roman *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki
Réalisation : Wojciech Has
Musique originale : Krzysztof Penderecki
Montage : Krystyna Komosinska
Photographie : Mieczysław Jahoda
Producteurs : Ryszard Straszewski, Tadeusz Myszorek & Jerzy Skarżyński
Décorateur : Leonard Mokicz
Costumes : Lidia Skarżyńska, Jerzy Skarżyński
Coiffures : Zofia Chec
Maquillage : Zbigniew Dobracki
Ingénieur du son : Bohdan Bieńkowski
Cameraman : Zbigniew Hartwig
Distribution (par ordre alphabétique) : Iga Cembrzyńska (Emina), Zbigniew Cybulski (Alphonse Van Worden), Elżbieta Czyżewska (Frasqueta), Gustaw Holoubek (Don Pedro Velasquez), Stanisław Igar (Gaspar Soarez), Joanna Jędryka (Princesse Zibbedé), Janusz Kłosiński (Cabronez Salero), Bogumił Kobiela (Tolède), Barbara Krafftówna (Camille de Tormez, Jadwiga Has (Inès Moro), Sławomir Lindner (le père d'Alphonse van Worden), Krzysztof Litwin (Lopez Soarez), Mirosława Lombardo (la mère d'Alphonse van Worden), Jan Machulski (Pena Flor), Zdzisław Maklakiewicz (Busqueros), Leon Niemczyk (Avadoro), Kazimierz Opalinski (l'ermite/ le scheik Gomelez), Adam Pawlikowski (le cabaliste), Franciszek Pieczka (Pascheco), Beata Tyszkiewicz (Rebecca).

Pays de production : Pologne
Langue : polonais
Date de sortie : 9 février 1965
Lieux de tournage : Olsztyn, Pologne

Durée : 182 minutes
Son : Mono
Couleur : Noir et blanc
Aspect ratio : 2. 35 : 1
Format de tournage et d'impression : 35 mm
Groupe de production : *Kamera*

Prix principaux : distinction au Festival International du Film d'Edimbourg (1965), prix de la critique espagnole (1971), Plume d'or (prix de la critique journalistique- sélection étrangère) au Festival International du Film de San Sebastian (1965)

Lalka/ La Poupée

Scénario : Wojciech Has, basé sur le roman de Boleslaw Prus
Dialogues : Kazimierz Brandys
Réalisation: Wojciech Has
Musique originale : Wojciech Kilar
Montage : Zofia Dwornik
Photographie : Stefan Matyjaszkiewicz
Producteur: Ryszard Straszewski
Décorateurs et scénographes : Jerzy Skarżyński, Adam Nowakowski
Costumes : Lidia Skarżyńska, Jerzy Skarżyński
Ingénieur du son : Bohdan Bienkowski
Cameraman : Andrzej Ramlau
Distribution (par ordre alphabétique) : Mariusz Dmochowski (Wokoulski), Tadeusz Fijewski (Rzecki), Jadwiga Halina Gallowa (la présidente Zaslawska), Kalina Jędrusik (madame Wonsocka), Jan Kreczmar (Thomas Lencki), Tadeusz Kondrat (Szlangbaum), Andrzej Łapicki (Starski), Jan Machulski (Ochotski), Michal Pieracki (Szuman), Anna Seniuk (Madgalena, la prostituée), Beata Tyszkiewicz (Isabelle Lencka)

Pays de production : Pologne
Langue : polonais
Date de sortie : 7 novembre 1968
Lieux de tournage : Wroclaw, Pologne

Durée : 139 minutes
Son : Mono
Couleur : Couleur
Aspect ratio : 1. 85 : 1
Format de tournage et d'impression : 35 mm
Groupe de production : *Kadr*

Sanatorium pod klepsydrą / La Clepsydre

Scénario : Wojciech Has, basé sur les récits de Bruno Schulz
Réalisation: Wojciech Has
Musique originale : Krzysztof Penderecki et Jerzy Maksymiuk
Montage : Janina Niedźwiecka
Photographie : Witold Sobocinski
Producteurs : Urszula Orczykowska

Décorateurs et scénographes : Jerzy Skarżyński, Andrzej Płocki, Maciej Maria Putowski (extérieurs)
Costumes : Lidia Skarżyńska, Jerzy Skarżyński
Ingénieur du son : Janusz Rosół
Cameraman : Waclaw Dybowski, Jan Mogilnicki
Distribution (par ordre alphabétique) : Bożena Adamek (Bianca), Ludwik Benoit (Szloma), Jerzy Bekker (l'automate de Napoleon III), Zofia Bajuk (la statue d'Elisabeth de Bavière), Gustaw Holoubek (le docteur Gotard), Tadeusz Kondrat (Jacob), Halina Kowalska (Adela), Jan Nowicki (Joseph), Irena Orska (la mère de Joseph), Mieczysław Voit (le conducteur aveugle), Jerzy Przybylski (monsieur de V.), Janina Sokołowska (l'infirmière)

Pays de production : Pologne
Langue : polonais
Date de sortie : mai 1973
Lieux de tournage : Drohiczyn, Pologne

Durée : 124 minutes
Son : Mono
Couleur : Couleur (Eastmancolor)
Aspect ratio : 1. 85 : 1
Format de tournage et d'impression : 35 mm
Groupe de production : *Silesia*

Prix principaux : Prix du jury au Festival International du Film de Cannes (1973)

Osobisty pamiętnik grzesnika/ Journal intime d'un pécheur

Scénario : Wojciech Has, basé sur le roman de James Hogg
Réalisation: Wojciech Has et Michał Komar
Musique originale : Jerzy Maksymiuk
Montage : Barbara Lewandowska-Conio, Wanda Zeman
Photographie : Grzegorz Kędzierski
Producteurs : Urszula Orczykowska
Décorateurs et scénographes : Andrzej Przydworski, Albina Baranska et Wojciech Tomasz Biernawski (extérieurs)
Costumes : Madgalena Biernawska, Maria Nowotny
Ingénieur du son : Janusz Rosół
Cameraman : Zdzisław Najda
Distribution (par ordre alphabétique) : Piotr Bajor (Robert), Maciej Kozłowski (l'inconnu/ Gil Martin), Janusz Michałowski (le pasteur), Hanna Stankówna (la mère de Robert), Franciszek Pieczka (le père légitime de Robert)

Pays de production : Pologne

Langue : polonais
Date de sortie : 20 octobre 1986
Lieux de tournage : Klek, Pologne

Durée : 114 minutes
Son : Mono
Couleur : Couleur
Aspect ratio : 2. 35 : 1
Format de tournage et d'impression : 35 mm
Groupe de production : *Rondo*

ANNEXE 2

PHOTOGRAMMES

Figure 1

Figure 2

Figure 3

Figure 4

Figure 5

Figure 6

Figure 7

Figure 8

Figure 9

Figure 10

Figure 11

Figure 12

Figure 13

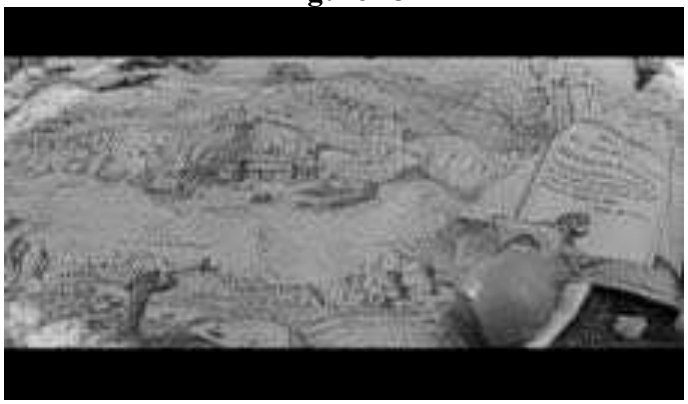

Figure 14

Figure 15

Figure 16

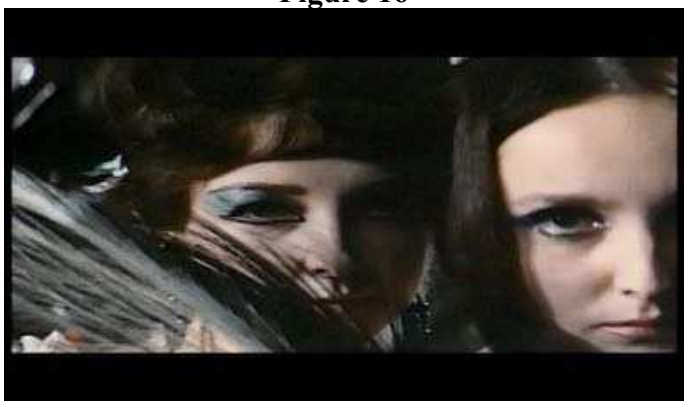

Figure 17

Figure 18

Figure 19

Figure 20

Figure 21

Figure 22

Figure 23

Figure 24

Figure 25

Figure 26

Figure 27

Figure 28

Figure 29

Figure 30

Figure 31

Figure 32

Figure 33

Figure 34

Figure 35

Figure 36

Figure 37

Figure 38

Figure 39

Figure 40

Figure 41

Figure 42

Figure 43

Figure 44

Figure 45

Figure 46

Figure 47

Figure 48

Figure 49

Figure 50

Figure 51

Figure 52

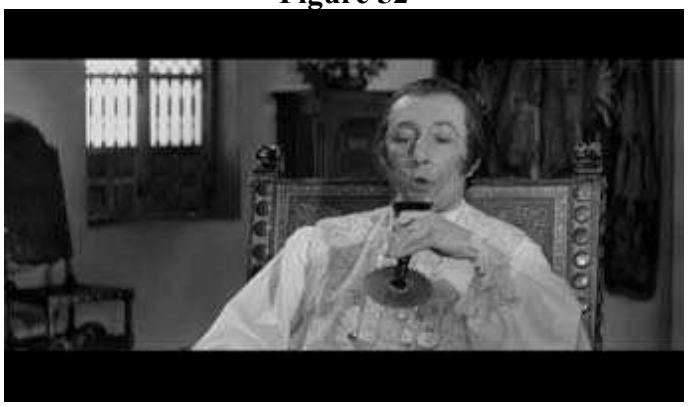

Figure 53

Figure 54

Figure 55

Figure 56

Figure 57

Figure 58

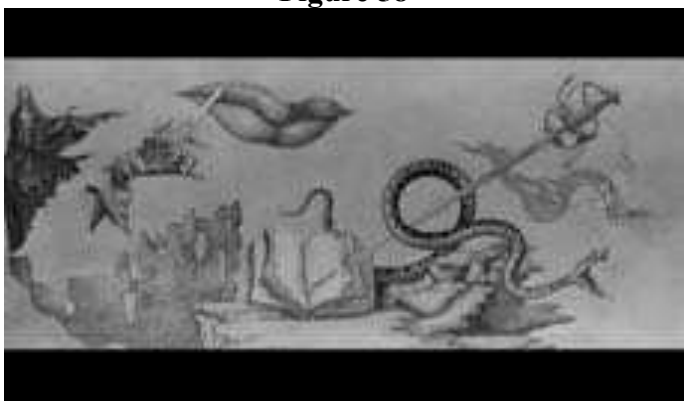

Figure 59

Figure 60

Figure 61

Figure 62

Figure 63

Figure 64

Figure 65

Figure 66

Figure 67

Figure 68

Figure 69

Figure 70

Figure 71

Figure 72

Figure 73

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : Captures d'écran du film *La guerre est finie* (1966), DVD Zone 1 500
Figure 2: Captures d'écran du film *La Poupée* (1968), DVD Zone 2, Malavida 501
Figure 3: Capture d'écran du film *Journal intime d'un pécheur* (1986), DVD Zone 2, Malavida 501
Figure 4: Capture d'écran du film *Journal intime d'un pécheur* (1986), DVD Zone 2, Malavida 501
Figure 5 : Capture d'écran du film *Journal intime d'un pécheur* (1986), DVD Zone 2, Malavida 502
Figure 6: Capture d'écran du film *Journal intime d'un pécheur* (1986), DVD Zone 2, Malavida 502
Figure 7: Capture d'écran du film *La Clepsydre* (1973), DVD Zone 2, Malavida 502
Figure 8: : Capture d'écran du film *La Clepsydre* (1973), DVD Zone 2, Malavida 503
Figure 9: Capture d'écran du film *La Clepsydre* (1973), DVD Zone 2, Malavida 503
Figure 10: Capture d'écran du film *La Clepsydre* (1973), DVD Zone 2, Malavida 503
Figure 11: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 504
Figure 12: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 504
Figure 13: Capture d'écran du film *La Poupée* (1968), DVD Zone 2, Malavida 504
Figure 14: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 504
Figure 15: Capture d'écran du film *La Poupée* (1968), DVD Zone 2, Malavida 505
Figure 16: Capture d'écran du film *La Poupée* (1968), DVD Zone 2, Malavida 505
Figure 17: Capture d'écran du film *La Poupée* (1968), DVD Zone 2, Malavida 505
Figure 18: Capture d'écran du film *La Poupée* (1968), DVD Zone 2, Malavida 506
Figure 19: Capture d'écran du film *La Poupée* (1968), DVD Zone 2, Malavida 506
Figure 20: Capture d'écran du film *La Poupée* (1968), DVD Zone 2, Malavida 506
Figure 21: Capture d'écran du film *La Poupée* (1968), DVD Zone 2, Malavida 507
Figure 22: Capture d'écran du film *La Poupée* (1968), DVD Zone 2, Malavida 507
Figure 23: Capture d'écran du film *La Poupée* (1968), DVD Zone 2, Malavida 507
Figure 24: Capture d'écran du film *La Clepsydre* (1973), DVD Zone 2, Malavida 507
Figure 25: Capture d'écran du film *La Clepsydre* (1973), DVD Zone 2, Malavida 508
Figure 26: Capture d'écran du film *La Clepsydre* (1973), DVD Zone 2, Malavida 508
Figure 27: Capture d'écran du film *La Clepsydre* (1973), DVD Zone 2, Malavida 508
Figure 28: Capture d'écran du film *La Clepsydre* (1973), DVD Zone 2, Malavida 508
Figure 29: Capture d'écran du film *La Clepsydre* (1973), DVD Zone 2, Malavida 509
Figure 30: Capture d'écran du film *La Clepsydre* (1973), DVD Zone 2, Malavida 509
Figure 31: Capture d'écran du film *La Clepsydre* (1973), DVD Zone 2, Malavida 509
Figure 32: Capture d'écran du film *La Clepsydre* (1973), DVD Zone 2, Malavida 510
Figure 33: Capture d'écran du film *La Clepsydre* (1973), DVD Zone 2, Malavida 510
Figure 34: Capture d'écran du film *La Clepsydre* (1973), DVD Zone 2, Malavida 510

Figure 35: Capture d'écran du film *La Clepsydre* (1973), DVD Zone 2, Malavida 510
Figure 36: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 511
Figure 37: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 511
Figure 38: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 511
Figure 39: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 511
Figure 40: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 512
Figure 41: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 512
Figure 42: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 512
Figure 43: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 512
Figure 44: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 513
Figure 45: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 513
Figure 46: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 513
Figure 47: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 513
Figure 48: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 514
Figure 49: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 514
Figure 50: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 514
Figure 51: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 515
Figure 52: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 515
Figure 53: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 515
Figure 54: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 515
Figure 55: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 516
Figure 56: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 516
Figure 57: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 516

Figure 58: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 517
Figure 59: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 517
Figure 60: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 517
Figure 61: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 517
Figure 62: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 518
Figure 63: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 518
Figure 64: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 518
Figure 65: Capture d'écran du film *La Poupée* (1968), DVD Zone 2, Malavida 519
Figure 66 519
Figure 67: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 519
Figure 68: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 519
Figure 69: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 520
Figure 70: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 520
Figure 71: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 520
Figure 72: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 521
Figure 73: Capture d'écran du film *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), DVD Zone 2, Malavida, Edition "collector" 521