

**Lectures cinématographiques : les narrations en voix-off
dans *Un homme qui dort* (Georges Perec et Bernard
Queysanne, 1974) et *The Age of Innocence* (Martin
Scorsese, 1993)**

Vanessa ESPINOZA

École des Arts de la Sorbonne
Mémoire de Master 2
Cinéma et audiovisuel
Parcours : Cinéma, Esthétique, Création

Directeur de recherche : Mathias Lavin
Année universitaire 2024-2025
Session 2

Introduction.....	2
Chapitre 1 : Le texte lu, le texte cité : préservation et différenciation.....	14
De la voix narrative à la voix narration.....	20
<i>The Age of innocence</i> : La narration, un filet de lumière.....	22
<i>Un homme qui dort</i> : Tu es un autre.....	31
Narratrices et intériorités : mécanismes et paradoxes de la convergence.....	39
<i>The age of innocence</i> : Les mécanismes de la chute.....	43
<i>Un homme qui dort</i> : le grain de la différence.....	60
Chapitre 2 : Lire en voyant : focalisations, répétitions, saturations.....	70
<i>The Age of innocence</i> : Le mur des richesses.....	70
<i>Un homme qui dort</i> : décalages et synchronismes pour une vie annulée.....	79
Chapitre 3 : Quand les films bavards se taisent : les mots perdus.....	97
<i>The Age of Innocence</i> : La vision du raté.....	99
<i>Un homme qui dort</i> : La réponse du silence.....	107
Conclusion.....	117
Bibliographie.....	120
Annexe.....	123

Introduction

Le 4 avril 1974, une vingtaine de jours avant la sortie de l'adaptation au cinéma de son livre *Un homme qui dort* (Denoël 1967), la revue *Combat* publie une réflexion de Georges Perec sur ce travail. Un travail où il a été plus impliqué que ce qu'on attendrait normalement pour l'écrivain d'un texte source, même vivant. D'abord, ce fut lui-même qui chercha à trouver un cinéaste pour réaliser le film avec lui ; aucun producteur ne s'adressera à lui en demandant des droits¹. Puis, ayant eu une réponse positive de Bernard Queysanne, à l'époque plutôt assistant réalisateur que signataire de films², les deux amis se lancent sur une opération qui sera décrite par Queysanne une trentaine d'années plus tard comme « coréalisation, coadaptation, coécriture, comontage, comixage, copromotion ! C'était une osmose, jamais démentie- même aujourd'hui, je dis toujours naturellement "notre film" »³.

Par conséquent, que Perec ait un rapport particulier à ce film en tant qu'auteur de l'œuvre d'origine et coauteur de l'adaptation n'est pas surprenant. Le texte réflexif, dont la citation intégrale est malheureusement impossible pour ce texte en particulier, fait témoignage de ce processus d'une façon qui résonne en ceux qui ont écrit, ceux qui ont réalisé, ceux qui ont fait les deux et ceux qui lisent pour, en paraphrasant un savoir désormais presque commun, avoir contact avec des parcours vitaux autres que le sien. Je me permets, néanmoins, de citer le dernier paragraphe, celui qui reproduit probablement le plus l'impression mentionnée :

Tous ces choix ayant été faits, tous les partis pris ayant été assumés, c'est en voyant le film terminé, devant l'évidence de cette copie-standard qui laisse derrière elle, une fois pour toutes, nos doutes, nos hésitations, et ces milliers de mètres de pellicule et de bande magnétique triturés, découpés, montés et remontés, ajustés et réajustés, que je peux comprendre avec plus de précision ce que j'attendais : non pas n'importe quel film tiré de n'importe quel récit, mais pour « ce » récit en vague forme de labyrinthe, resassant les mêmes mots, répétant les mêmes gestes, représentant sans cesse les mêmes itinéraires, « ce » film « parallèle » où l'image, le texte et la bande sonore s'organisent pour tirer la plus belle lecture que jamais écrivain n'a pu rêver pour un de ces livres. En ce qui me concerne, cela me suffit amplement.⁴

Outre le mérite littéraire qu'on peut trouver dans ces mots, ils seront la boussole de cette recherche. Ce n'est pas que Perec ait inventé la notion de lecture pour parler d'adaptation cinématographique (en effet le terme sera repris pour Jean Cléder et Laurent Jullier pour en

¹ Georges PEREC, « Un homme qui dort : Lecture cinématographique », in *Georges Perec : entretiens, conférences, textes rares et inédits*, Nantes, Joseph K, 2019, p. 213

² Sylvain DREYER, « Un homme qui dort (1974), une "lecture cinématographique" de Georges Perec et Bernard Queysanne », in *Littérature et cinéma : aimantations réciproques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2024, p.163

³ Bernard QUEYSANNE, « Propos amicaux ». *Cahiers Georges Perec 9 : Le cinématographe*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2007, p. 115

⁴ Georges PEREC, « Un homme qui dort : Lecture cinématographique », *op.cit.*, p. 213.

parler des adaptations cinématographiques en essayant de détourner l'analyse du pas-si-beau souci de la fidélité). Mais le fait qu'on peut entendre de façon continue des extraits directement prélevés du texte source rend cette figure des études théoriques sur le cinéma en général et sur l'adaptation littéraire plus précisément un peu moins allégorique et beaucoup plus concrète, voire littéraire.

Certes, comme le mentionne Alain Boillat, « dans les films de fiction, l'adaptation d'œuvres romanesques est probablement le lieu d'application le plus fréquent du procédé de la voix-over »⁵. Néanmoins, en suivant Mathias Lavin, si citer des œuvres, surtout des œuvres des autres, est assez courant au cinéma, ce sont plutôt rares les « cas où un roman est repris dans son intégralité, ou quasiment, dans sa version filmique »⁶. On peut bien trouver des phrases, surtout celles les plus célèbres dans un ouvrage classique, mais le flou citationnel n'est pas assez courant pour que son utilisation arrête d'étonner. Pendant cette dernière année, je n'ai rencontré, outre que le film art et essai mentionné dessus, que l'adaptation réalisée par Martin Scorsese du roman d'Edith Wharton *The Age of Innocence* (*Le Temps de l'Innocence*). Sorti en 1993 (72 ans après le roman) et distribué par Columbia Pictures, il s'agit d'un film que, si on ne peut pas considérer classique par des raisons chronologiques, on ne peut pas considérer comme d'art et essai non plus, même si on peut bien trouver des choix de montage et traitement d'image qui échappent à la volonté héritée du cinéma des trente premières années du cinéma parlant de dissimuler la mise en scène autant que possible⁷. Pourtant, on trouve aussi une voix off féminine qui semble lire, sinon un extrait direct du roman de Wharton, une version « compressée et recomposée, mais reproduisant fidèlement les mots et le ton de la satiriste sociale omnisciente »⁸.

Est-ce que ces citations extensives assurent la fidélité au texte source qu'on tend à demander aux adaptations cinématographiques, voire la produisent ? On pourrait penser que tel est le cas. Si l'acte d'adapter, ce « passage d'un système de signes à un autre »⁹, contient « la notion que chaque moyen a une nature spécifique, et que chacun possède des qualités que ne peuvent pas être transférées d'une à l'autre (bien qu'elles ont d'autres qui y peuvent) »¹⁰, la voix-off

⁵ Alain BOILLAT, *Du bonimenteur à la voix-over*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2007, p. 433.

⁶ Mathias LAVIN, « Parole littéraire, parole d'écriture », in *Puissances de la parole : à l'écoute des films*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2021, p. 153.

⁷ Linda A ROBINSON, « The Age of Innocence: A Case Study of Remediation », *Popular Culture Review*, 25-1, 2014, p. 130.

⁸ Sarah KOZLOFF, « Complicity in *The Age of Innocence* », *Style*, 35-2, 2001, p. 276. Citation originelle : “compressed and rearranged, but faithfully replicating the words and tone of the omniscient social satirist”, ma traduction.

⁹ Jean CLÉDER et Laurent JULIER, *Analyser une adaptation : du texte à l'écran*, op.cit., p. 17

¹⁰ Cynthia Beatrice COSTA, « An Ironic Overlay: The Use of Voice-Over Narration in *The Age of Innocence*, by Martin Scorsese », *Adaptation*, 13-2, 27 juillet 2020, p. 162. Citation originelle : “the notion that each medium

peut bien être considérée comme un de ces éléments, fixée dans la forme filmique depuis le début du cinéma parlant depuis les interventions « en direct » propres du muet¹¹.

Regardons un peu plus en détail ce propos. Comme indiquent Cléder et Jullier¹², plutôt qu’être langages en eux-mêmes, on peut considérer que les formes artistiques travaillent avec des langages. Une des particularités du cinéma vient précisément du fait qu’il se sert de plus d’un langage. Par rapport à la littérature, qui ne travaille qu’avec le langage verbal, le cinéma engage sept langages : à part le langage verbal, présent soit à travers de « textes écrits apparaissant *dans* l’image (une lettre lue, un journal tenu en main) »¹³, soit « *sur* l’image »¹⁴ en forme de génériques et sous-titres, soit « *entre* les images »¹⁵ en tant qu’intertitres ; on peut trouver aussi l’image fixe, l’image animée, la musique, le langage parlé, le langage chanté et les bruits.

Néanmoins, là où on pourrait penser (ou avoir pu penser dans un moment du XXe siècle) que la littérature, si elle ne « perd » rien, reste démodée face à l’absence d’images continues, « n’avoir que » les mots lui a permis de représenter les pensées et états d’âme de ses personnages avec la même naturalité qu’elle peut décrire un environnement, un visage ou une action. En suivant les propos de Cléder et Jullier, « la littérature, en effet, est comme un poisson dans l’eau avec les pensées, dont beaucoup semblent constituées des mots tels qu’on les écrit ou tel qu’on les prononce »¹⁶.

On a bien dit dessus que le cinéma travaille avec sept langages, face au langage unique dont dispose la littérature. Il est néanmoins plutôt considéré comme un art visuel, vu comment il n’a commencé que comme une succession d’images fixes qui, reproduites à une vitesse de 24 images par seconde, rend l’illusion d’une image animée. Cet ancrage visuel lui rapproche aussi de la réalité d’une façon dont la littérature ne s’est jamais souci. Comme indiquent Cléder et Jullier :

au cinéma comme dans la vie réelle, l’œil n’envoie pas des rayons X ; aucun moyen de (sa)voir directement ce qui se passe à l’intérieur des choses, et notamment dans la tête des gens. Bien sûr les cinéastes disposent de techniques conventionnelles comme la voix-off, qui

has a specific nature, and that both possess qualities that cannot be transferred from one to another (although they do have others that can)”. Ma traduction.

¹¹ Alain BOILLAT, *Du bonimenteur à la voix-over*, *op.cit.*, p. 17.

¹² Jean CLÉDER et Laurent JULLIER, *Analyser une adaptation : du texte à l’écran*, *op.cit.*, p. 39-40.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 40.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 111.

imite le flux de conscience, mais elles ne sont pas dominantes ; elles font un peu *ajouté*, tant la tradition du cinéma consiste d'abord à donner à voir le visible.¹⁷

La considération d'un élément comme la voix-off comme *ajouté* est certainement intéressante. Dans *Into the Vortex*, Britta Sjogren parle d'une paradoxe dans l'attente spectatorielle :

insistant dans la présence d'un signifiant hétérogène (l'image n'est pas suffisante en soi-même) et insistant que cette hétérogénéité adhère à l'image dans une sorte d'osmose. Le son, en plus, semble fournir une grande partie du plaisir du film- les premiers spectateurs trouvaient son absence agaçante, sa présence apaisante.¹⁸

Tant Boillat que Michel Chion établissent des liens entre la figure extradiégétique du bonimenteur présent depuis les premières projections des vues jusqu'à la voix-off (over selon le vocabulaire choisi par l'auteur) hétérodiégétique, enregistrée avec la bande son du film. En même temps, si le cinéma travaille avec plus d'un langage, la vérité de sa parution et première source de nouveauté (ces 24 images fixes par seconde qui semblent être une seule image animée) ne devrait pas réduire les autres cinq langages à quelque chose d'extra. Néanmoins, retirer l'image animée annule l'aspect cinématographique d'une œuvre, la rendant soit comme une narration audio incomplète, soit une œuvre en son propre terme, mais pas du *cinéma*. Le cinéma n'est que des images (sous risque de devenir quelque chose d'anxiogène), mais il est certainement des images.

On peut trouver en conséquent les critiques par rapport au choix de Scorsese de mettre un commentaire en off si extensif. On pourrait même étendre cette critique à tous les films si chers de son texte source qu'ils le citent autant que possible, voire *Un homme qui dort* mais peut-être aussi *Jules et Jim* (François Truffaut, 1962 ; d'après le roman de Henri-Pierre Roché, 1953). Comme l'indique Cynthia Beatrice Costa :

La controverse autour de l'utilisation de la narration en voix-over dans les films n'est pas exclusive à *The Age of Innocence*. Il semble avoir un préjugé contre l'outil, largement appuyé sur le principe de « montrer plutôt que de dire », un axiome commun appliqué aux romans, et surtout, à l'écriture scénaristique.¹⁹

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Britta SJOGREN, *Into the Vortex: Female voice and Paradox in Film*, Champaign, University of Illinois Press, 2006, p. 35. Citation originelle : "insisting on having a heterogenous signifier (the image is not enough by itself), and insisting that its heterogeneity adhere in a kind of union with the image. Sound, moreover, appears to provide much of the pleasure of film- early spectators found its absence grating, its presence soothing". Ma traduction.

¹⁹ Cynthia Beatrice COSTA, « An Ironic Overlay: The Use of Voice-Over Narration in *The Age of Innocence*, by Martin Scorsese », *op.cit.*, p. 162. Citation originelle : "The controversy surrounding the use of voice-over narration in films is not exclusive to *The Age of Innocence*. There seems to be a prejudice against the device, largely based on the principle of 'show, don't tell', a common axiom applied to novels and, especially, to screenplay writing", ma traduction.

Nouvelle ironie- un principe qui se révèle comme, sinon une qualité commune, un beau souci, s'impose sur les deux formes artistiques. Pourtant, rien de plus filmique que la voix-off. On a parlé de l'angoisse qui pouvait être évoquée par une image absolument *muette*. On a déjà mentionné les études de Boillat qui tissent le rapport entre les bonimenteurs des premiers films comme les vues Lumière et les fictions de Georges Méliès à la voix-off du cinéma parlant. Puis, comme l'indiqua Chion, « la présence d'une voix humaine hiérarchise la perception autour d'elle [...] structure l'espace sonore qui la contient »²⁰. Pour en préciser un peu plus, nous pouvons mentionner ces propos de Boillat :

Au cinéma, la voix constitue un facteur déterminant à plusieurs égards : en tant que véhicule du langage verbal, elle contribue à la production du sens et à la mise en place de la diégèse filmique ; résultat d'une profération, elle postule l'existence d'un énonciateur qui entretient différents types de liens avec l'image ; matière vocale, elle soumet, à des degrés variables, la transmission du message audiovisuel au régime de l'oralité.²¹

Énonciateur, source de hiérarchisation : la présence- jamais obligatoire- d'une voix-off rend certainement une structure particulière à certaines œuvres d'art visuel. Notamment, quand cette voix-off ne se limite pas à relayer ces pensées intimes qui la rapprochent si constamment à la littérature, mais quand elle prend le rôle que Boillat définit comme « voix-narration »²². Ce n'est pas qu'avec ce rôle la voix-off échappe à la notion de traduction d'élément littéraire ; au contraire, c'est très possible qu'elle le renforce, au moins pour le spectateur moyen. Cette voix-off pourrait bien être l'incarnation du concept narratologique de voix narrative. Une incarnation bienvenue, vue de la sorte, « même si la théorisation de la voix narrative a permis de prévenir l'assimilation malencontreuse de l'auteur au narrateur, elle demeure sous-tendue par un désir d'individualisation et d'humanisation de la "source" du récit »²³.

Effectivement, cette voix-narration, qui permet, soit de mettre en relief des éléments de l'image²⁴, soit de produire de l'ironie en opposant la parole entendue par le spectateur aux images animées²⁵, semble proposer un ancrage humain à ce qu'on voit, même (ou surtout) si on ne peut pas l'associer avec un personnage visible. Si celle-ci est omniprésente, et nous voyons ce qu'elle nous raconte, le processus de personnalisation implique le spectateur d'une façon plus particulière. Les personnages sont fictionnels, la voix, surtout quand elle refuse la première personne, n'est pas si fictive, ou au moins, c'est ce que le spectateur pense. Une telle

²⁰ Michel CHION, *La voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, [1982] 1993, p. 18-19

²¹ Alain BOILLAT, *Du bonimenteur à la voix-over*, *op.cit.*, p. 17.

²² *Ibid*, p. 315.

²³ *Ibid*, p. 316.

²⁴ Cynthia Beatrice COSTA, « An Ironic Overlay: The Use of Voice-Over Narration in *The Age of Innocence*, by Martin Scorsese », *op.cit.*, p. 167.

²⁵ Alain BOILLAT, *Du bonimenteur à la voix-over*, *op.cit.*, p. 377-378.

illusion est exemplifiée par la notion de « voix-je » de Chion : plutôt que l'utilisation du « je » (personne grammaticale dont l'usage est notamment refusé par les films mentionnés), elle peut être définie comme « une certaine manière de sonner et d'occuper l'espace, une certaine proximité par rapport à l'oreille du spectateur, une certaine façon d'investir sur celui-ci et d'entraîner son identification »²⁶. La narration ne peut pas être considérée comme extra-diégétique, mais elle ne semble pas appartenir au même monde que les personnages- on ne peut pas l'ancrer sur un visage, et elle semble savoir plus que les autres. Nous ne voyons que ce qu'elle nous montre. Puis, si on reprend l'usage ironique, on peut croire à une complicité entre cette voix et nous, quelque chose que les personnages, fictionnels comme ils le sont, ne peuvent pas percevoir et que nous et la voix le pouvons si bien. Après tout, comme le notait Sjogren, « les (multiples) “espaces” du cinéma structurent la “place” du spectateur- précisément “dans” la différence même »²⁷. Le son en général, et la voix-off dans ce qui nous concerne, ne se limitent pas à structurer le film en lui-même, mais aussi notre rôle en tant que spectateurs. Nous sommes donc ancrés dans le film par une apparente complicité.

Auparavant, on avait cité les propos de Boillat sur la manière dont la voix narrative avait permis de séparer le narrateur de l'auteur, dont l'ancienne confusion a posé plein des problèmes, dont ceux de l'ordre du procès, à des nombreux écrivains tout au long de l'histoire. C'est facile que celle-ci s'échappe, néanmoins. Si un réalisateur utilise beaucoup la voix-off, celle-ci devient partie de sa signature. Si un des co-réalisateurs a aussi écrit le texte source, et on entend des extraits presque partout, on peut deviner une volonté qui semble échapper à la séparation, validant presque les anciens gardiens de la morale, juste arrivés une centaine d'années en avance (et sans que le sujet de la dépression à 25 ans soit si scandaleux comme les affaires extra maritales d'Emma Bovary).

Il y a aussi un détail important à tenir en compte avant de continuer avec ces questions d'identification et d'autorisation, un détail qui finit par écarter *Jules et Jim* de notre considération et nous laisse nous concentrer dans ce travail sur les films de Perec/Queysanne et de Scorsese. On avait déjà dit que les deux films, en suivant leurs textes source, établissent leurs rapports de complicité apparente avec le spectateur tout en évitant l'utilisation du pronom « je ». Tous les deux ont leur narration assurée par quelqu'un qu'on ne voit pas. Or ce serait plus précis de dire quelqu'une. Parce que tous les deux films ont une narratrice en voix-off : Ludmila Mikaël pour le film français, Joanne Woodward pour le film américain.

²⁶ Michel CHION, *La voix au cinéma*, op.cit., p. 53.

²⁷ Britta SJOGREN, *Into the Vortex: Female voice and Paradox in Film*, op.cit., p. 41. Citation originelle : “The (multiple) ‘spaces’ of cinema structure the spectator’s ‘place’- as precisely ‘in’ difference itself”. Ma traduction.

Le côté théorique nous permet d'avancer quelques notions par rapport à l'utilisation d'une narratrice et pas un narrateur. Nous n'allons pas tout dévoiler ici, mais, comme pour le point précédent, on précisera davantage nos propos.

Déjà, comme indiqua Sarah Kozloff dans *Invisible Storytellers*, « ajouter de la narration en voix-off crée une danse fascinante entre la prose et l'actualité, les mots et les images, la narration et le drame, la voix et la "voix" »²⁸. La narration en voix-off est aussi essentielle dans l'histoire du cinéma comme elle est disruptive. Il a même fallu des années pour arriver à un consensus par rapport à son caractère diégétique (hétérodiégétique- on ne voit pas la personne en train d'énoncer les propos en off mais ceux-ci appartiennent bien à la diégèse en tant que monde filmique), tout en ne pas ayant un consensus sur l'utilisation des termes voix-off ou voix-over outre l'emploi d'un suffixe anglo-saxon²⁹. On avait déjà dit que cet aspect si important devient contradictoire quand celle-ci doit faire face à l'essence visuelle de son art. C'est un son sans source apparente, surtout quand il ne semble pas exposer les pensées d'un personnage. D'après Sjogren, la voix « menace une contradiction hétérogène tant à la bande "image" comme à la bande "son"- elle est dans quelque part au milieu, ni dedans ni dehors »³⁰. Elle continue en disant que « l'"espace d'un corps" inhérent dans la voix-off n'est pas le corps de "l'autre"- un corps imagé femelle ou mâle appréhendé "ailleurs". Plutôt, le corps devrait dans ce cas être compris *comme* espace, *dans* l'espace- effectivement, comme des multiple(s) espace(s) »³¹. On l'avait déjà cité précédemment par rapport à la manière dont la voix-off établissait la différence sur les niveaux diégétiques, jusqu'au spectateur extradiégétique. Ici, nous voyons jusqu'à quel point cette voix narratrice échappe aux limites visuelles, envahissant tout. Démiurgique ? En tout cas, c'est facile de la relier à une auctorialité, même si une analyse plus détaillée soit écarte la notion, soit montre que c'est plus compliqué de la nommer avec ces mots. La plus grande ironie apparente arrive quand, toujours en suivant Sjogren,

la voix-off féminine met au premier plan, exacerbe, intensifie et poétise le signifiant hétérogène que la voix constitue par rapport à l'image, mais elle pourrait aussi rappeler le

²⁸ Sarah KOZLOFF, *Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American Fiction Film*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 1. Citation originelle : "Adding voice-over narration to a film creates a fascinating dance between prose and actuality, word and image, narration and drama, voice and 'voice'". Ma traduction.

²⁹ À ce point du travail c'est clair que j'ai choisi une certaine nomenclature, qui sera expliquée vers la fin de cette introduction.

³⁰ Britta SJOGREN, *Into the Vortex: Female voice and Paradox in Film*, op.cit., p. 37. Citation originelle : "threatens an heterogeneous contradiction to both the 'image' and the 'sound' tracks- it is somewhere in between, neither interior nor exterior". Ma traduction.

³¹ *Ibid*, p. 40. Citation originelle : "The 'space of a body' inherent in the voice-off is not the body of the 'other'- a female or male imaged body apprehended 'out there'. Rather, the body should in this case be grasped *as* space, *in* space- indeed, as multiple space(s)". Ma traduction.

corps féminin à l'esprit, comme un lieu d'où la femme parle. Ce « lieu » [...] est tout sauf « pur » sujet, rien de similaire avec le sujet masculin qui fonctionne comme le modèle.³²

Une démiurgie qui, malgré tout, ne peut qu'émphatiser sur sa propre différence : on pense entendre la voix de l'auteur comme celle d'un dieu (en tout cas, il a créé ce monde), mais le grain féminin rappelle, par sa seule présence, qu'on ne peut pas relier cette voix à celle du signataire du film, or on peut le faire, mais pas en tant que reflet instinctif. Dans les cas qui nous concernent, l'effet d'avoir une narratrice en voix-off qui agit plutôt en tant que lectrice a des conséquences qui problématisent la notion filmique de ses films, au moins comme on pourrait la comprendre habituellement. On examinera chaque cas dans sa particularité.

Dans son interview avec Ian Christie concernant la sortie de *The Age of Innocence*, Scorsese dit par rapport à ses intentions : « je voulais trouver une façon de faire quelque chose littéraire [...] aussi filmique. Je voulais aussi une utilisation massive de la voix-over parce que je voulais rendre aux spectateurs l'impression que j'ai eu en lisant le livre »³³. Une première lecture donnerait à penser qu'il y a effectivement une invitation à la lecture démiurgique, sauf que l'Auteur-dieu n'est plus celui qu'on aurait attendu. Yann Suty, en observant les utilisations de la voix-off dans l'œuvre scorsesienne, s'arrête sur cette narratrice sans corps visible et s'interroge : « Pourrait-il s'agir d'Edith Wharton elle-même, l'autrice dont le livre a été adapté en film ? »³⁴ Linda A. Robinson considère en fait que « la narration en voix-over fut incluse pour donner au film la voix narrative distincte de Wharton »³⁵, problématisant plus explicitement la notion de voix narrative comme outil permettant aux études de narratologie de séparer leur objet d'étude de la personne qui signe l'œuvre. Costa analyse l'âge de Woodward à la sortie du film (63 ans), aussi comme son phrasé (soigné) et trouve que ces facteurs ne sont pas si éloignés de ceux de Wharton à l'époque de publication de son ouvrage (58 ans et au phrasé des vieilles classes huppées). Ces similarités inciteraient le spectateur à établir le lien entre la narratrice en voix-off et l'autrice disparue³⁶.

³² *Ibid*, p. 41. Citation originelle : "the female voice-off foregrounds, exacerbates, intensifies, and poeticizes the heterogeneous signifier that voice constitutes relative to the image, but it may also bring the female body back into mind, as a place from which the woman speaks. This 'place' [...] is anything but 'pure' subject, nothing like the masculine subject who serves as the model". Ma traduction.

³³ Ian CHRISTIE, « Martin Scorsese on *The Age of Innocence* », *BFI*, 10 novembre 2022, <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/martin-scorsese-age-innocence>. Citation originelle : "I wanted to find a way of making something literary [...] also filmic. I also wanted a massive use of voiceover because I wanted to give the audience the impression I had while reading the book". Ma traduction.

³⁴ Yann SUTY, « Voix-off : un tic très littéraire », *La Septième Obsession*, 48, septembre-octobre 2023, p. 91.

³⁵ Linda A ROBINSON, « *The Age of Innocence*: A Case Study of Remediation », *op.cit.*, p. 126. Citation originelle : "The voiceover narration was included so as to give the film Wharton's distinct narrative voice". Ma traduction.

³⁶ Cynthia Beatrice COSTA, « An Ironic Overlay: The Use of Voice-Over Narration in *The Age of Innocence*, by Martin Scorsese », *op.cit.*, p. 165.

Pourtant, ces éléments contribuent à la gêne que certains critiques et chercheurs auront par rapport à ce film. Après avoir qualifié le film d'« adaptation remarquablement fidèle »³⁷, Amy Taubin semble avoir voulu dire trop fidèle :

Parmi les qualités que nous attendons des grands réalisateurs se trouve une preuve d'indépendance, que leurs travaux semblent suffisants en eux-mêmes [...]. C'est donc un peu déconcertant que le réalisateur de *Raging Bull*, *Mean Streets* et *Taxi Driver* [...] fasse sa dette vers son œuvre source si évidente, refusant de définir les limites entre œuvre originelle et adaptation³⁸

Mettant à part ces notions de preuve d'indépendance et autosuffisance de l'œuvre (outre que, si on peut parler de problématique, c'est grâce à celles-ci), elle finit par interpréter les propos de Scorsese, après avoir qualifié son rapport avec le livre comme « totalement fétichiste »³⁹, de cette manière : « Le désir de Scorsese était de “présenter” d'une certaine façon le roman de Wharton, comme il a présenté des copies restaurées des films de son canon personnel : *The Age of Innocence* comme une présentation de Martin Scorsese plutôt que comme un film de Martin Scorsese ». ⁴⁰ Cette dispersion auctoriale coïncide avec les frustrations de Cléder et Jullier par rapport à la fidélité attendue d'une adaptation cinématographique. D'après eux,

La notion [de fidélité] s'avère très spéieuse d'un point de vue critique et théorique : le critère de fidélité est inapplicable (comment faire concorder un film à la multiplicité des lectures et des visions ?) ; il interdit également l'émancipation du film (comme objet esthétique), en rattachant le regard présent au passé d'une lecture (c'est un critère littéralement rétrograde).⁴¹

À leur avis, on pourrait considérer que cette évocation, soit de la propre Wharton soit de la lecture du texte source, est une atteinte grave à l'autosuffisance attendue du film en tant qu'objet esthétique. La narratrice en voix-off, loin d'être un dispositif filmique, met sa qualité comme film et pas juste une mise en image en danger.

Cette dilution de la notion auctoriale, ainsi que la dépendance excessive sur le matériel source, affectent aussi *Un homme qui dort*, de façon très similaire pour le second concept mais différent pour le premier. En fait, la notion auctoriale se diffuse par l'utilisation d'une voix off féminine quand ce timbre est complètement éloigné de celui des deux co-réalisateurs,

³⁷ Amy TAUBIN, « Dread and Desire », *Sight and Sound*, 3-12, 1993, p. 6. Citation originelle : “remarkably faithful”. Ma traduction.

³⁸ *Ibid*, p. 6. Citation originelle : “Among the qualities we expect from great film-makers is a show of independence, that their works seem sufficient in themselves [...]. It's a bit disconcerting, therefore, when the director of *Raging Bull*, *Mean Streets* and *Taxi Driver* [...] makes his debt to his source material so evident, refusing to define boundaries between original and adaptation”. Ma traduction.

³⁹ *Ibid*, p. 6. Citation originelle : “totally fetishistic”. Ma traduction.

⁴⁰ *Ibid*, p. 6. Citation originelle : “Scorsese's desire was somehow ‘to present’ Wharton's novel, as in recent years he has presented restored prints of films from his personal canon: *The Age of Innocence* as a Martin Scorsese presentation rather than a Martin Scorsese picture”. Ma traduction.

⁴¹ Jean CLÉDER et Laurent JULLIER, *Analyser une adaptation : du texte à l'écran*, op.cit., p. 208-209.

voire l'auteur de l'œuvre source. C'est l'unique fois qu'on notera aucun sorte de signe féminin sur le film, et il n'est qu'évocation. Les renvois aux propos de Sjogren sont évidents, aussi comme la « danse » dont parlait Kozloff (même si elle en parlait plus précisément sur des films américains).

Une évocation, une présence fantasmée, une danse, une perturbation : des éléments totalement intentionnels. Christelle Reggiani cite un interview avec Bernard Queysanne datant de mai 1974 par rapport à ce sujet : l'objectif était le décalage, faire qu'un homme enregistre la narration en off était hors de question⁴². Elle cite aussi les questions faites par Perec par rapport à l'utilisation du « tu » depuis le roman : 30% forme de journal intime, 20% une étape vers la relation auteur/personnage et 50% le regard d'un « je » devenant « tu »⁴³. Un film, une adaptation cinématographique qui naturellement rend visuelles, voire incorpore, des éléments dont l'existence antérieure ne consistait que des mots, aura besoin d'autres solutions outre qu'une personne grammaticale rarement utilisée pour une voix narrative. Le décalage propre de cette conversation entre soi pas totalement avouée trouve donc un équivalent dans une voix féminine qui s'adresse à un corps masculin muet. Sjogren, malgré la restriction de son corpus aux films classiques, aurait pu parler de ce film art et essai français post Nouvelle Vague quand elle dit « certainement il y a quelque chose inhabituelle et provocative, voire inquiétante, dans une voix “féminisée” qui se croise avec une image “masculine” ? »⁴⁴.

Néanmoins, dès le moment où l'on choisit d'appuyer le film sur une narration qui ressemble plutôt à une lecture extensive, , assez pour que l' Office de radiodiffusion-télévision française (ORTF) refusa de coproduire un projet « trop littéraire »⁴⁵, nous nous retrouvons une autre fois face aux soucis de Cléder et Jullier. Déjà ceux-ci notent un paradoxe par rapport au travail d'adaptation :

Parler d'*adaptation cinématographique* présuppose la transformabilité du texte initial, que l'on choisit pourtant pour son exclusivité. On sélectionne un texte (parmi tous les autres), on reprend une histoire (plutôt que d'écrire un scénario original), parce qu'on a identifié des éléments (mise en intrigue, dramaturgie, thématique ou style, etc.) qui appartiendraient plutôt à ce texte et à aucun autre. Or le travail de l'adaptation consiste à se saisir de cette propriété, de cette singularité, pour essayer de lui donner une existence ailleurs : l'exercice d'adaptation,

⁴² Christelle REGGIANI, « Le cinéma invisible de Georges Perec », in *Cahiers George Perec 9 : Le cinématographe*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2007, p. 66. Note 16. Dans un interview postérieur publié sur le même ouvrage (p.116), Bernard Queysanne mentionne un enregistrement en magnétophone du texte en entier pour avoir une idée précise de la durée du texte. Naturellement, cet enregistrement ne fut pas utilisé dans le film.

⁴³ *Ibid*, p. 66.

⁴⁴ Britta SJOGREN, *Into the Vortex: Female voice and Paradox in Film*, op.cit., p. 207. Citation originelle : “Surely there is something unusual and provocative, uncanny, in a ‘feminized’ voice intersecting with a ‘masculine’ image?”. Ma traduction.

⁴⁵ Bernard QUEYSANNE, « Bernard Queysanne : deux entretiens », in *Georges Perec : entretiens, conférences, textes rares et inédits*, Nantes, Joseph K, 2019, p. 214.

dans son *modus operandi*, allie donc la distinction d'une singularité à un geste qui défait cette singularité.⁴⁶

Est-ce qu'une narration extensive en voix-off, surtout quand celle-ci semble provenir du texte source, s'agit d'un geste qui défait la singularité tout en faisant sa distinction ? Mon objectif ici, en tout cas, consisterait en enlever le jugement de valeur dont l'œuvre originelle est nécessairement meilleure que son adaptation, qui ne peut attendre qu'être fidèle à celle-ci. Le sens d'adaptation ici sera compris en tant que traduction sémiotique et, en conséquent, on cherchera à voir quel est l'effet préservé quand on garde ce texte parmi ces images et qu'est-ce qu'on ajoute quand on rend un ton fermement féminin à une voix qui, auparavant, n'était qu'intérieur au lecteur.ice individuel.le, et surtout quand celui-ci, mis en rapport au sexe de ceux derrière la caméra, semble donner un air schizophrénique à la déjà assez faible conception d'auteur au cinéma. En reprenant Reggiani, le texte est le même, mais « la reprise cinématographique de l'énonciation littéraire [...] par l'introduction d'une voix off, ne peut qu'en modifier radicalement la portée »⁴⁷.

Quand Sylvain Dreyer reprend le terme « lecture cinématographique » d'après Perec, il distingue trois acceptions de celui-ci : le sens de l'adaptation, la prééminence de la voix-off et l'interprétation du texte par le film⁴⁸. Là où il voulait restreindre le concept à ce film, je cherche à l'élargir aux adaptations en général. Le fait que Scorsese ait aussi choisi une narratrice en voix-off pour cette lecture extensive a aidé à cette idée. On cherchera donc à établir, plus précisément et en tissant ces trois notions, comment la performance de cette narration en voix off permet de parler de lecture cinématographique. Un terme, il faut le dire, très poétique pour parler de la si questionnée adaptation au cinéma, surtout quand elle essaie d'être aussi fidèle comme, on dirait, on lui demande d'être. Or elle ne peut attendre qu'être vue comme « un film sympa, *mais...* » au mieux ; un mauvais film, malgré les réussites techniques ou scénaristiques, à partir les éléments qu'elle a coupé au pire.

Deux précisions avant de continuer : face au débat théorique entre les suffixes *off* et *over* pour parler de la voix dont on ne voit l'origine à l'écran, j'ai fini par choisir le premier, convaincue de la proposition de Sjogren : « il registre un espace indépendant. Là où “over” suggère une strate supérieure, voire une sorte de voile, “off” connote l'altérité- une distinction qui marche

⁴⁶ Jean CLÉDER et Laurent JULLIER, *Analyser une adaptation : du texte à l'écran*, op.cit., p. 12-13.

⁴⁷ Christelle REGGIANI, « Le cinéma invisible de Georges Perec », op.cit., p. 65.

⁴⁸ Sylvain DREYER, « Un homme qui dort (1974), une “lecture cinématographique” de Georges Perec et Bernard Queysanne », op.cit., p. 165-166.

aux côtés, “ailleurs” »⁴⁹. Même diégèse, même fichier ou film, même source, toujours différente par rapport au *vu*. Et pourtant, quand elle n’est pas là, c’est vraiment troublant. Les films du corpus renforcent cette importance à partir des rares moments du silence non-hétérodiégétique, qui seront proprement analysés vers la fin de ce travail. Néanmoins, on trouvera toujours le terme voix-over, pour les citations ou traductions directes de ceux qui ont choisi ce terme, en respect précisément de leur choix. Les paraphrases, pourtant, garderont la nomenclature que j’ai personnellement choisi, à fin d’assurer une continuité, sinon par rapport à ses différents propos, par rapport aux miens.

Finalement : quand Roland Barthes parle de la mort de l’auteur, c’est pour donner naissance au lecteur, que la signification du texte se trouve sur le dernier et pas sur le premier⁵⁰. Si l’adaptation cinématographique des textes littéraires comprend au minimum trois lectures (celle du scénariste, celle du réalisateur et celle de l’acteur)⁵¹, on parle donc des lecteurs (re)devenus des auteurs. Ce caractère double a pour conséquence une possible présence trop forte des intentions des auteurs, qui ne le (re)deviennent que lorsqu’ils ont la chance de faire une œuvre à partir de sa lecture, mais c’est la seule façon d’explorer les choix faits, c’est-à-dire la lecture. Ce qu’on analysera seront finalement les conséquences de ces choix, et ce sera là seulement quand les auteurs retourneront au linéaire barthésien pour libérer l’analyse.

⁴⁹ Britta SJOGREN, *Into the Vortex: Female voice and Paradox in Film*, *op.cit.*, p. 6. Citation originelle : “it registers an independent space. Whereas ‘over’ suggests a top ‘layer’ or cloak of some kind, ‘off’ connotes otherness- a distinctness that moves alongside, ‘elsewhere’”. Ma traduction.

⁵⁰ Roland BARTHES, « La mort de l’auteur », in *Oeuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, vol.III, p. 45.

⁵¹ Jean CLÉDER et Laurent JULLIER, *Analyser une adaptation : du texte à l’écran*, *op.cit.*, p. 116.

Chapitre 1 : Le texte lu, le texte cité : préservation et différenciation

« Dès que tu fermes les yeux, l'aventure du sommeil commence »⁵². La toute première phrase du roman de Georges Perec nous mène vers une première section qu'on ne peut que qualifier d'introduction. Certes, on ne sait pas encore qui est « tu » de la façon, même encore vague, qu'on le saura plus tard, (25 ans, ancien étudiant de sociologie, ses deux parents sont vivants et complètement typiques pour un couple d'âge moyen à l'époque). On n'a pas encore vu le premier geste de renoncement, l'histoire ne commence pas ici d'une perspective où c'est la même chose que l'*action* (ou plutôt non-action, pour le récit qui nous concerne). Néanmoins, il y a une première description de la chambre et de notre protagoniste, pas si nette mais compréhensible : c'est le moment de la veille, notre bonhomme est justement en train de devenir quelqu'un qui dort. Les objets de la chambre sont éblouis par l'ombre de façon progressive. « Tu » imagine, fantasme, les parties de son corps qu'il ne peut pas voir mais dont le fonctionnement est pleinement conscient (soit en fait ou par le biais de sa pensée imaginative). Il y a une analogie du corps-lit, une planche qu'on veut surmonter mais dont on oublie un détail et qui finit par « le plus banal des maux de tête »⁵³.

Deux impressions : la première, déclenchée par la relecture, c'est que, dans ce « chapitre » introductif,⁵⁴ Perec nous a déjà raconté l'intégralité de l'ouvrage, tout en accomplissant l'entrée dans le monde du roman qu'on attend des premières pages des récits. La deuxième, déclenchée par le visionnage précédant du film, c'est que cette première partie, malgré l'effet produit dans l'œuvre source, n'est pas du tout adaptée.

Dans un interview publié en 2007, 33 ans après la sortie du film et 25 ans après la disparition de Perec, Bernard Queysanne évoque le processus qui les a menés à faire le film sous le principe du film muet sur lequel son texte intervenait en voix off. [...] Il s'est dit : Oui, mais le texte, c'est quoi ? Donc, on l'a lu en entier. On a pris un magnétophone [...] On est arrivés à 2h30 de texte. Il a fallu couper ».⁵⁵ Ainsi, les 144 pages de la future édition de poche furent traduits en deux heures et trente minutes d'enregistrement. Le film a une durée d'une heure et dix-sept minutes. Même s'il s'agissait d'un flou continu de paroles sans arrêt, on parlerait de quatre-vingt minutes de narration coupés. Mais, justement, ce n'est pas le cas. On n'entend la voix de Ludmila Mikaël que 06'35" après le début du film. Mais, avant, c'est pas non plus une évocation du texte, en laissant l'image prendre le relais de la description narrative

⁵² Georges PEREC, *Un homme qui dort*, Paris, (Éditions Denoël, 1967) Folio, 2024, p. 11

⁵³ *Ibid*, p. 16

⁵⁴ Les chapitres ne sont ni numérotés ni titrés. On pourrait aussi parler de sections.

⁵⁵ Bernard QUEYSANNE, « Propos amicaux » in *Cahiers George Perec 9 : Le cinématographe*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2007, p. 116

romanesque ; en d'autres mots, ce qu'on est censé attendre d'une adaptation cinématographique.

Le contre-exemple est précisément la démarche de Martin Scorsese sur *The Age of Innocence*. Là on n'entend Joanne Woodward qu'à la minute 07'40", et, comme dans le cas antérieur, si on compare directement avec le livre on dirait que cette narration qui renvoie au audiolivre commence un peu *in medias res*⁵⁶. On peut affirmer, néanmoins, qu'on a bien traduit sémiotiquement les quinze pages précédentes du récit⁵⁷, même depuis le logo de Columbia Pictures qui devient une gravure en sépia dans ses derniers moments. Puis, nous avons le générique d'ouverture, conçu par Elaine et Saul Bass, avec des différentes fleurs qui s'ouvrent et largement musicalisé sur une bande son qui revient à la musique classique, voire instrumental d'opéra. En fait, telle est sa fonction entre le crédit à la productrice Barbara de Fina et le réalisateur Martin Scorsese. Entre ces deux noms, les derniers à paraître au générique, on commence déjà à entendre chanter Marguerite, l'héroïne du *Faust*. On continue à l'entendre pendant le fondu en noir qui sépare le travail du renommé créateur de générique



du celui du réalisateur. Et, surtout, on la voit prendre les fleurs qui semblaient être un autre carton fleuri de générique, cette fois nommant l'époque où se déroule notre histoire : New York City, années 1870. Il n'y a

pas besoin d'entendre Joanne Woodward dire « un soir de janvier 187., Christine Nilsson chantait la Marguerite de *Faust* à l'Académie de musique de New York »⁵⁸, on a parfaitement traduit cette phrase.

Certes, le spectateur qui ne connaîtra que le film de Scorsese ne saura jamais les discussions précises sur le bâtiment où nos personnages se retrouvent à ce moment (sa valeur pour la société newyorkaise, leurs attentes), ainsi que la discussion sur les différences entre les coupés et les charriages. Il ne saura pas non plus que Newland Archer, maintenant partageant le visage de Daniel Day-Lewis, est arrivé en retard, encore moins pourquoi. Il n'imaginera la loge Mingott occupée par quatre femmes, pas trois- Mme Lovell Mingott, tante de May

⁵⁶ Expression non précise, vu que les narrations, même si elles ne reprennent pas leurs textes sources depuis le premier chapitre, elles le font soit depuis le deuxième chapitre (*Un homme qui dort*), soit depuis le troisième (*The Age of Innocence*). On est donc assez loin du « milieu du récit »

⁵⁷ D'après l'édition Penguin Classics de 2019

⁵⁸ Edith WHARTON, *The Age of Innocence*, New York, Penguin Books, coll.« Penguin Classics », 2019, p. 3. Citation originale : “on a January evening of the early seventies, Christine Nilsson was singing in Faust at the Academy of Music in New York.” Traduction de Madeleine Taillandier.

Welland, ayant été coupée de la liste des personnages à caster. Aucune information non plus des rapports particuliers entre les Mingotts, ni de l'intégralité de la *backstory* de la matriarche, Mme Catherine Mingott, qui ne sera pas encore évoquée.

Il faudra aussi s'attendre aux espoirs et opinions qui garde Newland sur May, outre que la tendresse protocolaire pour sa nouvelle fiancée. Il faudra attendre aussi quelques minutes pour connaître Mme Mingott. Infidélité à l'œuvre source ? Ce n'est pas le cas. Il y a des informations, dont le fameux dilettantisme qui caractérise Newland Archer et la personnalité de la matriarche Mingott, qu'on peut bien décrire plus tard sans que ça gêne l'avancement du récit. Rappelons-nous : on a raconté l'équivalent de quinze pages/deux chapitres en un peu plus de cinq minutes. Il y a aussi des personnages qui ne font que rendre vivant et crédible le monde de l'ancien New York. Prenons Mme Lovell Mingott : ce n'est pas si crédible qu'une famille comme les Mingotts ne comprenne que des enfants uniques. Le film, de son côté, doit penser aux salaires, au nombre des personnes sur le plateau qu'il faudra nourrir, et d'autres soucis qui ne concernent pas une écrivaine face à sa machine. Mme Welland est nécessaire- ce n'est pas propre qu'une fille

bien élevée comme May Welland sorte seule, surtout si elle n'est pas mariée. Puis, c'est elle qui introduit Ellen Olenska à Newland et aux lecteurs. Elle peut bien répéter la tâche face aux spectateurs.

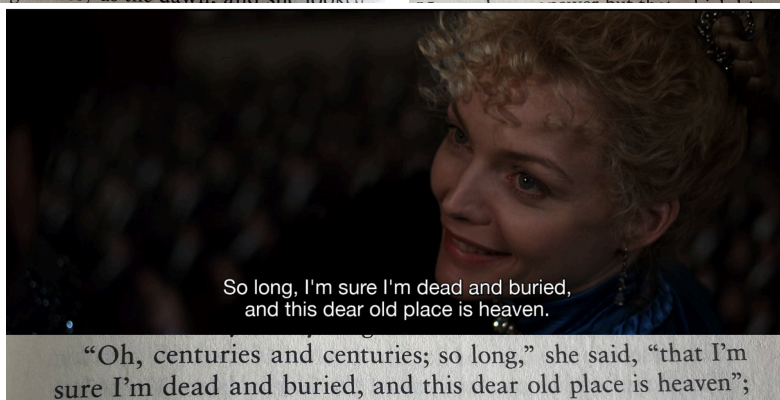
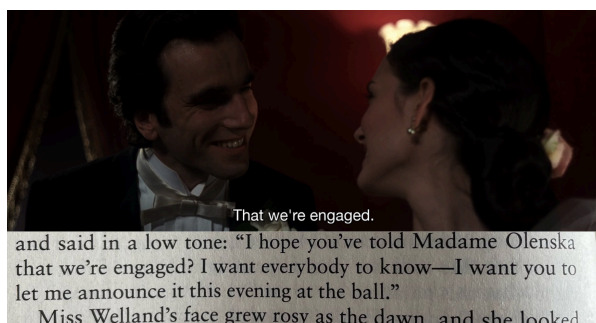


Qu'avons-nous, donc ? Aucun besoin qu'on nous dise comment cette société fait attention à la mode, ni d'une description méticuleuse du rôle observateur exercé par Monsieur Lawrence Lefferts. Quelques gros plans sur les détails des vêtements et les bijoux, entrecoupés avec Richard E. Grant (interprète de Monsieur Lefferts) qui observe avec ses binoculaires. Des visions floues sur l'audience, qui finissent avec une prise très claire de la loge Mingott en pleine arrivée d'Ellen Olenska, comprennent les premiers plans subjectifs du film, au sens le plus stricte du terme. L'étonnement de Lefferts est bien celui de sa contrepartie littéraire. Il passe les binoculaires à Monsieur Sillerton Jackson, autant au roman qu'au film. Ils s'étonnent, ils parlent. Archer suit leur regard, il est gêné, mais il n'est pas encore le centre du cadre. Nous voyons une autre fois la loge Mingott, maintenant un trio de femmes : de gauche à droite, la comtesse Olenska qui ne semble pas se rendre compte qu'elle vient d'éclipser le spectacle, Mme Welland qui dissimule sa gêne, et May Welland qui ne semble se rendre compte de rien non plus, mais avec un sourire un peu idiot plutôt qu'avec l'indifférence de sa

cousine. Nous retournons aux papotages des messieurs, mais cette fois Archer est au centre du cadre. On passe rapidement à un gros plan, et on voit Newland quitter sa place. Il ne fait que changer de loge, changer le sujet de conversation. Tel que dans le roman, il décide que, si on va parler de la loge des Mingotts, ce sera à cause de sa présence, de sa future union avec May.

Archer fait tout selon la règle : il salue d'abord sa fiancée, puis sa future belle-mère, et c'est cette dernière qui l'introduit à la comtesse. Toute cette démarche commence par un plan descriptif de la robe de May, mais c'est le sourire de Winona Ryder à la caméra qui transforme ce plan en subjectif. Une belle traduction de la voix narrative du roman : en troisième personne, mais qui ne transmet rien que ce que Newland Archer voit et ressent.

Retour à la séquence. Après la tension face à la main offerte par Ellen Olenska (déclencheuse d'un champ-contrechamp classique, même sans points de repère physiques de l'autre personne), que Newland finit par serrer plutôt que baiser, le protagoniste s'assoit près de May, sa fiancée. Ils échangent des paroles très similaires à celles échangées au livre à ce point. Puis, il s'assoit près de la comtesse Olenska, et c'est là où on le voit repéré par les vieux messieurs. La suite de la séquence est similaire, avec les répliques de Michelle Pfeiffer directement prélevées dans le roman. Finalement, l'acte arrive à sa fin, le public éclate en applaudissements, un plan sur une femme que, comme on apprendra par la voix off qui commence à ce point, n'est autre que Madame Julius Beaufort.



Le bilan : changements propres à la nature du nouveau moyen dans tous les sens, autant du langage sémiotique que du côté économique de la réalisation. À part ça, une traduction sémiotique aussi fidèle que possible. Des solutions visuelles pour évoquer ce qui peut prendre un paragraphe. Dialogues seulement adaptés pour qu'ils correspondent avec la fluidité naturelle attendue d'un film tourné pendant les années 90, avec des pauses pour rires et ellipses, mais largement enlevés du texte source. On a même mis l'accent sur quelques détails qui préfigurent ce qui sera évident plus tard (les différentes dispositions des trois femmes Mingott et ce que Newland pense de chacune). On pourrait dire qu'on n'a pas eu besoin d'une narration explicite pour y entrer dans ce monde. Pourtant, c'est ça ce que Scorsese fera dans quelques minutes, étonnant des critiques comme Amy Taubin et Linda Costanza Cahir. S'il peut le faire « proprement », pourquoi mettre Joanne Woodward au microphone ?

Mais retournons au film de 1974. Le tout premier plan, qui du coup accompagne tant le générique d'ouverture comme le générique de fin, montre la rue Vilin, ce choix accidentelle



pour Queysanne et dont il n'apprendrait l'importance pour Perec que bien plus tard⁵⁹. Après ce premier plan autant d'importance semi-autobiographique (dans le sens où elle ne concernait qu'un des deux auteurs) comme de preuve du hasard qui accompagnait le générique d'ouverture, nous passons à un travelling latéral droit en passant par des fenêtres de chambre de

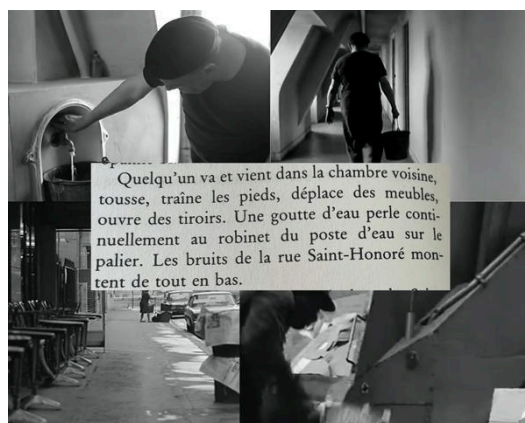
bonne, jusqu'à arriver et entrer à celle que donne au logement de notre futur homme qui dort, maintenant portant le visage de Jacques Spiesser. Sauf qu'il ne dort pas. Nous retrouvons notre protagoniste, non plus à la veille autant littérale comme figurative de son sommeil, mais en train d'écrire et fumer. On a certainement une vue plus claire du logement que celle offerte par la section introductive, mais on peut justement contre-argumenter que les conventions romanesques après les avant-gardes du XXe siècle permettent de ne pas être si clair à l'heure de décrire. La netteté est certainement une convention cinématographique, mais s'il y a des films dont



⁵⁹ Bernard QUEYSANNE, « Propos amicaux » *op.cit.*, p. 123.

on attend des jeux avec ces conventions, ce sont précisément les films art et essai des années 1970.

« Ton réveil sonne, tu ne bouges absolument pas, tu restes dans ton lit, tu refermes les yeux. » La première intervention de la voix-off, lue à la page 19 de l'édition de poche. Les six minutes trente-quatre secondes antérieures sont marquées par le silence, mais pas nécessairement par la transposition audiovisuelle des huit pages précédentes du récit. En fait, il n'y a qu'une : entre des prises du protagoniste en train de dormir (déjà, littéralement), on voit le voisin qui remplit son seau, le robinet qui en conséquence garde « une goutte d'eau [qui] perle continuellement »⁶⁰, et un camion à arroser qu'on entend particulièrement bien, aussi comme des autres personnes qui sortent leurs poubelles des bâtiments. Ces derniers éléments peuvent bien être compris comme une traduction audiovisuelle de la phrase « les bruits de la rue Saint-Honoré montent de tout en bas »⁶¹. Il ne faut pas oublier que, pendant qu'on voit notre protagoniste dormir, on entend bien le voisin tousser et fermer la porte hors-champ. Une traduction sémiotique parfaite pour les sceptiques de la voix-off. Pourtant, c'est la toute première.



Quelqu'un va et vient dans la chambre voisine, tousse, traîne les pieds, déplace des meubles, ouvre des tiroirs. Une goutte d'eau perle continuellement au robinet du poste d'eau sur le palier. Les bruits de la rue Saint-Honoré montent de tout en bas.

Allons maintenant vers ce qui ne fut pas exactement traduit, ou, comme on dirait de façon familière, les changements. Un premier changement, sans quelle importance : là où le texte parlait de Tu en torse nu, nous voyons Jacques Spiesser complètement habillé. Un second



changement : de tous les actes évoqués dans la deuxième partie (la lecture qui n'était pas une lecture depuis longtemps, la cigarette fumée et puis écrasée, la fatigue, le bol de Nescafé, le lavage), on n'a que la lecture, la cigarette et la fatigue. En plus, les moments où notre protagoniste dort sont l'adaptation plus proche de la première partie, même s'ils se confondent

parfaitement avec les petites mentions dans la partie suivante. Rappelons-nous qu'il n'y a pas de voix-off à ce moment. L'impression est qu'une partie qui s'avérerait importante en lisant le

⁶⁰ Georges PEREC, *Un homme qui dort*, op.cit., p.18

⁶¹ *Ibid.*, p. 18

texte fut supprimée sans beaucoup de peine. « Oui, mais le texte, c'est quoi ? » question de Perec dont se souvient Queysanne. Telle est la question qui guidera cette partie.

De la voix narrative à la voix narration

La littérature ayant plus de mille ans davantage par rapport au phonographe, ce n'est pas surprenant que la notion de voix narration soit plus proche des conditions matérielles d'après une définition plus concrète du terme « voix » que celle de voix narrative, héritée de l'analyse narratologique centré sur les textes littéraires⁶². Même les philosophes grecs classiques comme Platon et Aristote centrent leur différenciation sur si le récit était évoqué (diégèse) ou représenté directement (mimesis)⁶³. Ils vivaient dans une époque où la création littéraire (si ce n'est pas anhistorique d'utiliser cette phrase) n'était pas si liée à la mise en page qu'elle le serait plus tard, et celle-ci était le seul moyen d'enregistrement possible. D'où les conditions qui relèvent de la corporéité comme le grain de la voix restent à la marge de la narratologie comme analyse des structures du récit. La question qu'elle a, et dont l'analyse de la voix narration cinématographique héritera, est celle posée par Gérard Genette : « Qui voit ? Qui parle ? ».

Et pourtant, on ne peut pas nier que la voix narrative littéraire dès que nous la connaissons est beaucoup plus radicale dans la simultanéité présence-absence que la voix-narration filmique. Dans un texte, il n'y a rien de celui ou celle qui l'a écrit, outre que les mots qu'il ou elle a choisis. Il n'y a pas d'incarnation corporelle comme dans le cinéma ou le théâtre, ni aucune particularité propre à sa voix outre que le style. On peut imaginer tous ces attributs, même si le texte est en troisième personne, surtout quand le texte est en troisième personne (la première personne invite à imaginer un personnage présent dans le récit, et la deuxième personne est rarement utilisée⁶⁴). Il n'y a que le récit, ce qui rend surprenant qu'il ait fallu arriver à 1968, avec des auteurs qui passaient déjà à la radio et moins de dix ans avant la première émission d'*Apostrophes*, pour que Roland Barthes déclare : « l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit »⁶⁵. Cela n'empêche pas les personnalisations. Elles peuvent être minimales, comme la reconnaissance que, au minimum, quelqu'un a choisi d'utiliser une personne grammaticale pour sa narration et pas l'autre, a décidé de raconter un certain

⁶² Alain BOILLAT, *Du bonimenteur à la voix-over*, *op.cit.*, p. 315.

⁶³ Voir Gérard GENETTE, « Frontières du récit », *Communications*, 8, 1966, p. 152-163, pour plus des détails.

⁶⁴ Pourrait-il y avoir une sorte de plaisir scopophile aussi en littérature, en tant qu'on ne s'adresse pas aux lecteurs d'une telle façon ? Cela échappe à l'ampleur de ce texte, voire à son champ.

⁶⁵ Roland BARTHES, « La mort de l'auteur », *op. cit.*, p. 40.

événement et pas un autre, a écrit d'une certaine façon et pas d'une autre ; jusqu'au culte de l'auteur. Rappel : pendant longtemps, il fallait vraiment chercher dans les journaux pour savoir qu'un certain visage appartenait bien à son nouvel auteur préféré. La radio rajouta la voix, et il a fallu la télévision pour remplir les derniers trous, mais ils ne précèdent pas la nécessité de relier les récits à des personnes.

Le cinéma peut bien ne montrer que du texte. Au début, tel était le cas, le bonimenteur étant autant coïncé dans sa salle respective que les musiciens qui remplissaient le vide sonore. Mais il peut aussi faire entendre ce texte, sans que son énonciateur prenne une corporéité à part sa voix. La personnalisation trouve le meilleur endroit pour fleurir : il y a un narrateur, il y a quelqu'un qui prend la place. Mais quelle place ?

Avant de répondre à cette question, il faut aller au premier questionnement : pourquoi y mettre un narrateur qu'on penserait directement issu d'un moyen comme la littérature, où sa présence était la seule manière d'accéder à tout ce que les personnages ne disent pas ? Retour à Genette : les deux modes du récit non-dialogique, description et narration, sont indistinguables du point de vue sémiotique. La différence se trouve sur ce que chacune représente. La première représente des personnes et des objets (on pourrait ajouter ici les lieux), la deuxième des actions et des événements (on pourrait ajouter ici les émotions et les sentiments)⁶⁶. C'est encore plus plat si on remet ces modes à un seul langage- le langage verbal- et on voit le cinéma avec toutes ses possibilités langagières combinées. À quoi bon de décrire avec des mots si la caméra peut le faire, si la caméra l'a fait (la voix-off est très utilisée dans les adaptations cinématographiques des œuvres littéraires, mais cela ne veut pas dire que toutes les adaptations s'en servent) ? Une marque de fidélité au texte source, peut-être. Mais pas seulement. Si adapter au cinéma est traduire, on peut assurer, dans cette transformation de voix narrative en voix narration (en off), la préservation de quelque chose qui est important au récit, pas directement au niveau des événements mais au niveau de la forme, en tant que celle-ci finit par affecter le récit, la suite des événements et pourquoi on finit par ressentir l'histoire racontée d'une certaine façon. Une préservation qui ne nie pas les nouveaux procédés propres au cinéma. Une hétérogénéité paradoxale, comme Britta Sjogren l'indique par rapport aux relations entre l'image et le son, qui fonctionne par la prise en compte de la contradiction⁶⁷. Comme le disent Cléder et Jullier : « contrairement à ce qui se passe en littérature, les mots prononcés sont toujours en relation avec autre chose que des mots, de sorte que même la reproduction à l'identique du texte d'origine le transforme »⁶⁸.

⁶⁶ Gérard GENETTE, « Frontières du récit », *op.cit.*, p. 156.

⁶⁷ Britta SJOGREN, *Into the Vortex: Female voice and Paradox in Film*, *op.cit.*, p. 14.

⁶⁸ Jean CLÉDER et Laurent JULLIER, *Analyser une adaptation : du texte à l'écran*, *op.cit.*, p. 94.

Peut-on se transformer en restant au fond le même ? Voici deux exemples assez différents pour permettre de répondre à cette question de façon affirmative et objective.

***The Age of innocence* : La narration, un filet de lumière**

The Age of innocence est loin d'être la première adaptation dans la filmographie de Martin Scorsese, mais, comme on a pu apprécier dans l'introduction, c'est la première fois où la fidélité à la source semble produire du trouble au sein de la critique. En tout cas, il faut remarquer que, en parlant du film, Scorsese se met toujours dans la position du lecteur. Quand il est interviewé par Ian Christie, il avoue son irritation quand l'attention au détail dont le film fait preuve est attribuée à lui (par rapport à ce point, il dit : « tout est dans le roman »⁶⁹). Puis, le grand aveu : « pour *The Age of Innocence* je voulais trouver une façon de faire aussi filmique une chose littéraire. Je voulais aussi une énorme utilisation de la voix-off parce que je voulais donner aux spectateurs l'impression que j'ai eu en lisant le roman »⁷⁰. La position assumée donc est celle d'un lecteur qui a l'opportunité de partager sa lecture avec le reste du monde, en devenant auteur (absolu à niveau réalisation, co-auteur au niveau du scénario-co-écrit avec Jay Cocks, qui met du coup Scorsese en contact avec le roman d'Edith Wharton⁷¹).

Notre but n'est pas de juger le choix de Scorsese, mais plutôt d'y trouver un sens : qu'est-ce qu'il a voulu garder en gardant ce texte, qu'est-ce qu'il a que la mise en audiovisuel soit disante « pure », sans aucun dispositif qui ne renvoie ni à un texte littéraire ni à un narrateur qui ne semble pas appartenir au même niveau de diégèse que les personnages vus n'aurait pas pu traduire d'une façon satisfaisante ?

En introduisant l'édition Penguin Classics parue en 2019, Sarah Blackwood considère que le roman mène le lecteur à tomber amoureux d'Ellen Olenska par le biais de la texture et la couleur (c'est-à-dire, la façon dont elle, ses vêtements et ce qui l'entoure sont décrits)⁷². Cela peut être montré sans difficulté par les images. Puis, les roses jaunes trouvent une résonance particulière dans la mise en film : comme on a vu au début du chapitre, ce sont des fleurs jaunes celles qui enchaînent le générique fleuri avec le début du récit. L'importance d'Ellen

⁶⁹ Ian CHRISTIE, « Martin Scorsese on *The Age of Innocence* », *op.cit.* Citation originelle : « it's all in the book ». Ma traduction.

⁷⁰ *Ibid.* Citation originelle : « For *The Age of Innocence* I wanted to find a way of making something literary [...] also filmic. I also wanted a massive use of voiceover because I wanted to give the audience the impression I had while reading the book ». Ma traduction.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Sarah BLACKWOOD, « Introduction », in *The Age of Innocence* (1921), New York, Penguin Books, 2019, p. XXIII.

Olenska est annoncée et accentuée par le film d'une façon qui, en raison de sa condition de forme d'art liée au langage verbal, échappe au roman.

Mais il y a d'autres éléments, surtout ceux qui concernent la narration. Blackwood considère que « le filet de lumière entre la perspective d'Archer et celle de la narration est très illuminateur dans le roman »⁷³. Elle met comme exemple la fin du récit avant le saut temporel vers le début du XXe siècle, quand la voix narrative, focalisée sur Newland Archer, décrit l'aveu indirect du pari de May : en se déclarant enceinte sans être sûre, elle risquait de mentir ouvertement pour éloigner sa cousine Ellen. Le fait qu'elle ait finalement été enceinte, qu'elle ait eu raison comme elle dit à son mari, ne relevait que de la chance. Les mots utilisés sont « les yeux humides de pleurs triomphants »⁷⁴. Blackwood questionne si, selon la vision de May par son mari pendant toute l'œuvre, on peut effectivement parler d'un triomphe de son côté⁷⁵. Archer le voit de cette façon, Scorsese se solidarise certainement⁷⁶. Pourtant, le texte est aussi clair sur le fait que Newland n'arrive à comprendre aucune des femmes Mingott (May et Ellen) avec qui il se lie, d'une façon ou l'autre, sentimentalement. Pour ça, le procédé de voix narrative est en troisième personne, mais limité à la perspective de Newland Archer. Cette voix ne sort jamais de la tête d'Archer, mais elle n'est pas Archer. L'expérience n'est pas dans les avant-gardes, même celles des années 1920. La voix narrative suit le point de vue de Newland, mais elle parle d'une façon assez ironique de son sujet donc supposer que c'est une auto-dépréciation d'Archer implique méconnaître le personnage.

En effet, Wharton n'hésite à introduire des situations qui révèlent ce niveau de méconnaissance de ces femmes de la part de celui qui est si sûr, soit de la simplicité d'une, soit d'aimer l'autre. L'exemple du parasol rose, contraire aux goûts d'Ellen Olenska mais rapidement associé à celle-ci par Newland, représente bien le deuxième cas. Le premier cas est plus subtil, mais il est bien partout, au point qu'on ne peut pas parler des éléments importants du récit sans le prendre en compte. Déjà au début, face aux commentaires des messieurs face au retour de la comtesse Olenska, May comprend très rapidement les raisons de la présence de son fiancé dans sa loge comme le fait qu'il faut annoncer son engagement dès que possible. D'une façon plus évidente, vers la moitié du récit, May identifie correctement un élément apparemment contradictoire (et c'est sur cette logique,

⁷³ *Ibid*, p. XXIII. Citation originale : « the sliver of light between Archer's perspective and the narrator's illuminates much in the novel ». Ma traduction.

⁷⁴ Edith WHARTON, *The Age of Innocence*, *op.cit.*, p. 285. Citation originale : « her blue eyes wet with victory ». Traduction de Madeleine Taillandier.

⁷⁵ Sarah BLACKWOOD, « Introduction », *op.cit.*, p. XXIII.

⁷⁶ Cynthia Beatrice COSTA, « An Ironic Overlay: The Use of Voice-Over Narration in *The Age of Innocence*, by Martin Scorsese », *op.cit.*, p. 165.

effectivement, qu'Archer essaiera de plaider sa cause) : la promptitude de son fiancé de se marier avec moins d'un an de fiançailles relève de son hésitation par rapport à leur relation. Elle arrive même à lui demander s'il y a quelqu'une d'autre. Quand il qualifie le fait qu'elle ait noté une différence dans leurs rapports suite à l'annonce de ses fiançailles comme de la folie, elle dit simplement : « si c'est une folie, cela ne nous fera aucun mal d'en parler [...]. Et même si c'était vrai, pourquoi n'en parlerions-nous pas ? Vous pouvez bien vous être trompé ! »⁷⁷. Le point de la discussion est rapidement mis en page, aussi comme la raison derrière les hésitations de Newland, la motivation que le soi-disant libre-penseur refuse de s'avouer :

Il baissa la tête, regardant l'ombre des feuilles sur le chemin ensoleillé :

- Si je m'étais trompé, pourquoi vous supplierais-je de hâter notre mariage ?

Elle abaissa son regard, suivant du bout de son ombrelle le dessin des feuilles sur le chemin, et cherchant visiblement ses paroles.

- Vous pourriez désirer, une fois pour toutes, trancher la situation... C'est un moyen.

Sa calme lucidité étonna Archer ; mais sous les grands bords du chapeau, il vit la pâleur du visage, et remarqua un léger frémissement des narines au-dessus des lèvres immobiles et résolues.⁷⁸

Rapidement, Newland semble se rappeler de l'intelligence et sensibilité de sa fiancée. Pourtant, même si la suite montrera May comme quelqu'une qui avait raison par les motifs incorrects (elle croit que Newland regrette son ancienne amante), elle commence le dialogue qui révélera cette dimension (et sauvera tant Newland comme, à la longue et suite à sa négative- et conséquent bonheur de May- l'image limitée qu'il a d'elle) en disant : « ne croyez pas que les jeunes filles soient aussi ignorantes que l'imaginent leurs parents... On écoute, on observe ; on a ses sentiments et ses idées... »⁷⁹. La condamnation rapide de May par son fiancé juste pour avoir cru à ses propos rassurants, même si c'est quelque chose dont il se rend compte rapidement, n'évoque pas seulement l'injustice de la situation par rapport à la jeune fille, mais met en question aussi la façon dont Newland la perçoit. Est-ce qu'il peut la voir vraiment ? Est-ce vraiment nécessaire pour May d'aller contre tout ce qu'elle a appris depuis son enfance pour que son fiancé- puis mari- puisse avoir au moins un filet de lumière

⁷⁷ Edith WHARTON, *The Age of Innocence*, op.cit., p. 124. Citation originale : « if it is, it won't hurt us to talk about it. [...] Or even if it's true: why shouldn't we speak of it? You might so easily have made a mistake ». Traduction de Madeleine Taillandier. On notera rapidement l'absence de signe d'exclamation dans l'original anglais ; néanmoins, il faut remarquer que la traduction de Flammarion porte le concours d'Edith Wharton.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 124. Citation originale : « He lowered his head, staring at the black leaf-pattern on the sunny path at their feet. "Mistakes are always easy to make; but if I had made one of the kind you suggest, is it likely that I should be imploring you to hasten our marriage?" »

She looked downward too, disturbing the pattern with the point of her sunshade while she struggled for expression. "Yes," she said at length. "You might want- once and for all- to settle the question: it's one way.« Her quiet lucidity startled him, but did not mislead him into thinking her insensible." ». Traduction de Madeleine Taillandier. Clairement, on a voulu que les lecteurs francophones imaginent exactement ce qui est n'être pas insensible.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 124. Citation originale : « you mustn't think that a girl knows as little as her parents imagine. One hears and one notices- one has one's feelings and ideas ». Traduction de Madeleine Taillandier. Le signe linguistique à remarquer ici sont les points suspensifs, absents dans l'original anglais. Est-ce que May est toujours assurée dans la version française ?

sur son visage ? Cela semble être le cas, d'où la fin si peu rassurante de ce chapitre. Il décide que May est incapable de lutter pour elle-même et son propre bonheur, juste parce qu'elle l'a cru quand il avoua une vérité : qu'il n'aimait plus son ancienne amante, et en conséquent leur propre engagement ne la dérangeait pas. Il oublie très rapidement le reste, mais le lecteur attentif ne peut pas le suivre. Même si on ne connaît pas exactement ce que May ressent, on peut être sûr que Newland, malgré ses jugements fidèlement transmis par la voix narrative, ne le sait pas non plus.

Le film adapte ce moment un peu différemment, et pas juste parce que la conversation précédente sur un possible voyage de noces en Espagne est remplacée par un premier plan sur Newland où les paroles de May (dans l'autre champ) deviennent progressivement inintelligibles (un effet du mixage son) jusqu'à Newland, dans un plan poitrine où les deux sont à l'écran, insiste- une autre fois- à se marier avant l'année. Là où la May du roman ne bougeait pas, Winona Ryder change d'expression, passant de la joie à l'étonnement, puis au trouble. La voix basse du roman est ici exprimée par un ton direct et rapide. May insiste toujours sur le fait qu'il faut parler franchement, mais le jeu de Winona Ryder met en évidence la gêne de la situation, le désir qu'elle finisse le plus vite possible. C'est difficile pour May, les regards vers le sol intercalés avec des regards droits sur Newland sont clairement intentionnels. C'est embarrassant qu'il puisse y avoir quelqu'une d'autre (regard vers le sol), elle veut néanmoins que son fiancé soit sincère avec elle, donc le regard droit vers les yeux quand elle lui demande s'il y a quelqu'une d'autre, que peut-être il a fait une erreur, que se marier si rapidement « peut-être une façon de régler la question »⁸⁰.

Cette intentionnalité finit quand May mentionne finalement Newport et l'ancienne histoire de désir d'Archer, tout en la pensant une histoire d'amour. Depuis, l'attention passe au soulagement de ce dernier, tout avec le ton de May plus hésitant. C'est comme si l'embarras avait triomphé sur sa détermination, mais, de toute façon, elle n'est plus le centre de la séquence. Archer a été en danger, mais le contexte erroné lui a donné la chance de se sauver. Pourtant, cette fois, ce n'est pas si facile. May n'a pas dit qu'il ne faut pas penser qu'une jeune fille sait aussi peu que ses parents souhaitent qu'elle sache, mais elle continue à demander s'il n'y a pas quelque chose encore. Puis, son regard est toujours hésitant. Il faut qu'il la serre dans ses bras, et elle a une expression d'abandon jusqu'à qu'elle ferme ses yeux et sourit en saisissant la manche de Newland avec force. C'est là où elle sourit, où elle l'embrasse à son tour. On entend la narration en voix off : « il pouvait sentir son retour à une

⁸⁰Martin SCORSESE, *The Age of Innocence*, Columbia, 1993. Citation originale : « might be one way to settle the question ». Ma traduction.

gaminerie inexpressive. Sa conscience avait été relevée de son fardeau. C'était merveilleux, il pensât... » et on fait un espèce de champ-contrechamp, sauf qu'on est passé du premier plan sur May au plan ensemble ; on peut voir le visage d'Archer, mais de loin- « ... comment tels profondeurs de sentiment pouvaient coexister avec une telle absence de sentiment »⁸¹.

La première réaction peut indiquer qu'il n'y a pas si besoin de quelques répliques, comme celui mentionné de May sur les connaissances et sentiments des jeunes filles, quand le jeu des acteurs peut illuminer les personnages et leurs vrais sentiments, même sans devoir être si explicite. Retour aux lectures qui, d'après Cléder et Jullier⁸², était mêlées dans l'adaptation cinématographique : celle du scénariste, celle du réalisateur et celle de l'acteur. On n'a pas besoin de montrer quelques clés du texte, surtout quelques répliques, quand on peut exprimer les mêmes notions par la physicalité qui démontrent les choix tant de Martin Scorsese que de Winona Ryder⁸³. Pourquoi, donc, ne pas attribuer cette confiance aux acteurs pour le reste ?



Pourtant, la narration en voix off révèle aussi son importance dans cette séquence. Certes, elle n'apparaît qu'à la fin, et ne coïncide pas exactement avec la voix narrative à ce point du roman. Mais elle présente déjà deux choses importantes. La première

est l'ironie par rapport à son sujet de focalisation. Elle dit que Newland sent May redescendre vers une gaminerie inexpressive. Le visage de Winona Ryder est tout sauf inexpressif. Les mots d'Archer ne la rassurent pas comme dans le roman, il faut qu'il la serre contre lui, qu'il exprime son amour (ou son compromis) d'une façon physique. Il ne voit pas son visage (une condition propre des étreintes- la proximité



⁸¹ *Ibid.* Citation originale : « He could feel her dropping back to inexpressive girlishness. Her conscience had been eased of its burden. It was wonderful, he thought, how such depths of feeling could coexist with such an absence of imagination ». Ma traduction.

⁸² Cf. Note 51 Introduction

⁸³ D'après Linda Constanza Cahir, Winona Ryder qualifie son jeu sur ce film comme « minimaliste », d'après la direction donnée par Scorsese. C'est donc un éloge à son habileté, aussi comme une concession : Scorsese veut le choc de May annonçant sa grossesse, mais l'aveuglement d'Archer ne peut pas s'éteindre à la soi-disant objectivité qui arrive avec la mise en image. La solution est possiblement l'étreinte.

physique au sacrifice du regard sur les yeux- dont le cinéma n'a hésité de s'y servir et d'y problématiser si besoin, comme dans ce cas), mais il sent qu'elle l'a accepté de plein coeur, et même si il sortira de la conversation sans une date prochaine de mariage, il n'a pas perdu May. Pourtant, « gaminerie inexpressive» ne correspond pas à la situation. Elle abandonne ses doutes, met sa confiance passionnée sur Archer, retrouve le bonheur. On peut argumenter qu'il y a quelque chose d'enfantin dans cette foi, mais le fait que celle-ci soit un choix problématise la notion que le personnage soit enfantin. Il y a aussi une expression dans ce geste, comme on peut voir dans les images.

Encore plus significativement, le champ-contrechamp n'est pas entre deux premier plans, mais entre un premier plan sur May et un plan d'ensemble. On est « à la règle » dès qu'on



voit le visage de Newland, mais il n'est pas le centre de la focalisation, comme celui de May. Deux interprétations complémentaires : en assurant son engagement avec May, Newland continue de se fondre dans ce monde qu'il dit questionner, mais, comme

démonstré par le déroulement de cette situation, il ne veut pas seulement y rester, mais agit pour empêcher toute possibilité réelle de détournement. Puis, le fait que la narration en voix off indique ce qu'il pense signifie qu'il n'y a pas autant besoin de voir son expression comme celle de May. On ne peut pas se fier à la narration pour savoir ce que May ressent, mais on peut la croire en ce qui concerne Archer. Ce n'est pas une constante du film, vers le début le travelling sur Archer au bal des Beauforts était autant accompagnée de la voix-off comme du visage de Daniel Day-Lewis en plan poitrine (le fait qu'il soit parfois du dos obéit plutôt à la logique du mouvement parmi la maison et la position de la caméra qu'une signification par rapport à son état d'esprit). Mais ici, ce n'est pas si nécessaire de le voir. C'est plus important de montrer comment il disparaît dans le cadre de son plein gré. La narration se charge de remplir le champ-contrechamp. La narration accentue les trous dans la compréhension de Newland, en assurant la description de ses sentiments et laissant la caméra décrire une autre chose en parallèle. La fin de cette séquence peut bien être plus heureuse pour la May filmique que pour sa version littéraire, mais le trouble est toujours là pour le spectateur, et c'est cette impression finalement qu'il faut garder.

Il faut noter que *The Age of Innocence* est loin d'être la première fois que Scorsese se sert de la voix-off, et n'est pas la dernière non plus. La quinzaine de secondes de narration analysée

ci-dessus en accord avec l'affirmation de Yann Suty quand il dit que « chez Scorsese, la voix off complète l'image. Elle permet d'accélérer le rythme, en délivrant un maximum d'informations en un minimum de temps »⁸⁴. Seule précision pour cette séquence en particulier : plutôt qu'une question de rythme, il y a une question de simultanéité. Pour délivrer l'information au même niveau, chaque langage- verbal et image fixe- raconte une chose différente en même temps. Ce n'est pas une question de rendre le film plus fluide, c'est juste que tout est en train de se passer, sans aucune subordination. Néanmoins, le point général reste : Scorsese ne s'affranchit jamais de la voix-off. On la trouve dans *Mean Streets*, son premier grand succès de 1973, qui est un scénario original. Elle montre plus que le temps ne permettrait- sur *The Age of Innocence*, il s'en sert pour montrer les préparations pour le bal des Beauforts au même temps que la narration explique leur réputation douteuse. On aurait pu mettre un petit dialogue, mais il serait hors de place à ce moment de l'histoire avec ce genre des personnages comme les aristocrates newyorkais des années 1870. Puis, les Beauforts sont des personnages secondaires. On peut commencer la fête et laisser la narration dire ce qui s'est passé avant pour eux. Un aspect littéraire ? Pas nécessairement, la littérature n'a pas abordé le temps que comme sujet, les temps de lecture étant historiquement plus flous que ceux du visionnage filmique, généralement fixe jusqu'à la massification des supports vidéo pour la maison⁸⁵, et même cet aspect n'a aucune influence sur la production de l'œuvre filmique. On peut gagner du temps (et de l'argent) en laissant la voix-off prendre charge de ce genre de passé de personnage.

La particularité se trouve plutôt vers qui exerce cette narration, ou, pour être plus précis, qui ne l'exerce pas : aucun des personnages qu'on voit sur l'écran. Avant (et immédiatement après, dans *Casino*), le statut homodiégétique des narrateurs était hors de question, vu qu'il s'agissait des personnages qui évoluent dans le même niveau de diégèse (c'est-à-dire, ce qu'on voit sur l'écran, aux visages dont on peut tisser leurs voix). La voix-off était donc le mode de communication de leurs pensées, donc leur intériorité. Ici, on ne peut associer la voix à personne. C'est une voix omnisciente- ou presque, on a vu qu'elle reste sur la perspective d'Archer, tout en mettant ses limitations en lumière. Pourtant, l'exemple antérieur montre bien le décalage entre le ressenti de Newland et ce qu'il se passe autour de lui et qu'il refuse de voir. Puis, comme on a dit, ce décalage n'est pas juste une possibilité dont le cinéma peut se servir grâce à la diversité des langages qui le composent, mais c'est aussi un élément important du récit en tant que déterminant pour la compréhension de l'histoire. Ce serait donc une traduction sémiotique parfaite, sans aucun excès dérogatoire.

⁸⁴ Yann SUTY, « Voix-off : un tic très littéraire », *op.cit.*, p. 89.

⁸⁵ Voir les travaux de Laura Mulvey sur ce sujet.

Pourtant, il y a bien de l'excès, il y a bien de la saturation, et tout ça du plein gré de son lecteur-devenu-auteur de l'adaptation cinématographique. On reviendra sur cet aspect dans le chapitre 2. Maintenant, il faut retourner au fameux effet de lecture. Est-ce ce dont parlait Roland Barthes ou ce que des critiques comme Amy Taubin et Linda Constanza Cahir semblent ressembler à mettre une piste de livre audio parmi la bande son ? Retournons à cette séquence, où la narration n'empêche pas de voir le visage de Daniel Day-Lewis en détail, sauf qu'il soit dans un angle impossible par rapport à la position de la caméra sur ce travelling. La narration, en effet, s'accorde parfaitement à ce travelling. Quand Archer arrive au bal, la narration nous explique autant le fait que c'est un détournement de sa routine habituelle comme ses motivations derrière celui-ci (annoncer ses fiançailles avec May Welland et, en conséquence, se mettre publiquement du côté de sa famille face aux commérages suscités par le retour d'Ellen Olenska). C'est bien la logique d'économie du temps et du rythme derrière beaucoup des voix-off scorsesiennes passées et futures, mais un premier signe de l'étrangeté qui signifierait pour cette société que Newland ait quelqu'un à se confier pour ce genre de choses. On a bien évité de sélectionner un acteur pour un tel rôle, mais est-ce qu'il y a un espace pour un tel rôle dans une telle société ?

Archer commence à monter les étages, la caméra le suit. On est derrière lui, on est en train de monter, on le voit du dos. En même temps, la narration exprime les nouvelles obligations de Newland par rapport aux Mingotts, la grande famille à qui May appartient. Est-ce qu'il y croit vraiment ? Est-ce qu'on peut s'en douter d'après ce non-visage ? On retournera à ce point. Il se retrouve face à Mme Beaufort, et la caméra se détourne de lui en faisant un travelling vertical pour montrer le grand tableau à l'image de la dame de la maison. En descendant, Newland a déjà salué l'objet du portrait, et avance vers l'intérieur.

On apprend le soin « audacieux » derrière l'architecture de la maison des Beauforts, avec une succession de salons menant à la salle de bal au lieu du palier habituel, par la parole de la narratrice, avec deux secondes d'avance par rapport à Newland, qui passe précisément par ces



salons. La caméra parfois va sur l'axe, observant tout ce qui l'entoure, cette saturation de personnes et tableaux. Puis, il s'arrête, avec une expression difficile à lire. La caméra fait un travelling latéral sur l'axe, jusqu'à trouver *Le Printemps* de

William-Adolphe Bouguereau, pendant que la narration nous dit qu'il faut aller jusqu'au

Salon Rouge pour trouver ce tableau, ou plutôt ce « nu », que Beaufort « avait osé accrocher à vue de tous »⁸⁶. Maintenant l'image est légèrement en avance, mais on finit par découvrir les mêmes informations avec très peu de délai.

Archer continue à avancer, son profil oblique face à la caméra, puis détourné pendant qu'il salue et marche vers la grande salle. C'est là où, par le biais de la narration en voix-off, le spectateur apprend le caractère masqué du protagoniste : il aime bien les défis à la convention sociale comme un tableau d'un nu accroché dans un salon, mais ses questionnements à la conformité sociale ne sortent jamais de l'espace privé. Pendant que la narration indique cet aspect, on voit le mouvement en avant du personnage, mais non plus son visage. On peut toujours l'expliquer par la logique du mouvement, mais il y a aussi des indices pour proposer dans ces combinaisons (le visage détourné, l'énoncé des conventions sociales) la duplicité où Newland se retrouve- et où, comme on verra pendant le film, il ne veut pas vraiment résoudre. Finalement, il passe à un autre salon et la caméra se focalise sur un autre tableau, sur le détail de la femme ambitieuse (ou femme politique) de James Tissot, pendant que la narration dit « c'était un monde sur un balance si précaire que son harmonie pouvait tomber en éclats par un murmure »⁸⁷. La musique continue, mais la caméra a coupé.

On pourrait dire que c'est la narration qui guide le travelling, ce qui confirmerait les lectures de Taubin et Cahir. C'est vrai à moitié, mais on n'affirme ça que par l'aveu du propre Scorsese, en interview avec Ian Christie, où il dit qu'il est plus à l'aise pour savoir où placer la caméra quand les lieux ressemblent à son expérience personnelle (il parle des restaurants italiens, des églises ou des bars), en disant avoir eu de la chance que le roman ait mentionné tous les détails concernant la décoration, les vêtements et la nourriture⁸⁸. Sur cette séquence, les délais sont presque imperceptibles, et caméra et narration en voix-off semblent prendre des tours pour ce très léger avantage. Puis, la présentation du personnage obéit à cette logique consistant à donner le plus d'informations possibles dans le minimum de temps, sans que l'image devienne superflue. La narration, en tout cas, met le filet de lumière sur le genre précis de duplicité pour ce qui concerne Newland Archer. Ce n'est pas de la méchanceté, juste un manque de sincérité. Pas si loin du reste des personnages, chacun à sa façon.

Le résultat : il y a bien lecture dans le sens barthésien, mais aussi une esthétique de lecture, où les procédés évoquent ceux de la lecture, les mots qui présentent une image normalement

⁸⁶ Martin SCORSESE, *The Age of Innocence*, *op.cit.*. Citation originale : « had had the audacity to hang in plain sight ». Ma traduction.

⁸⁷ *Ibid.* Citation originale : « This was a world balanced so precariously that its harmony could be shattered by a whisper ». Ma traduction.

⁸⁸ Ian CHRISTIE, « Martin Scorsese on The Age of Innocence », *op.cit.*

mentale mais ici, grâce à l'occupation du lecteur en question, devenue physique. Cela ne va pas en dépit du filmique, toujours présent et qui contribue aussi à délivrer des informations au même niveau que le langage verbal entendu, élevant la potentialité de significations tout en gardant des dissonances et décalages qui étaient importants depuis la mise en page du roman source. Amy Taubin disait que Scorsese semblait plutôt présenter *The Age of Innocence* que le réaliser ; ici nous disons qu'il présente sa lecture de *The Age of Innocence*, et pour en faire, il réalise un film. Certes, on dira, mais le choix de Joanne Woodward comme narratrice semble évoquer l'autrice du roman⁸⁹. Est-ce que cela rend le film une présentation ? Est-ce qu'on peut faire cette affirmation ? Comme tout dans le monde aristocratique du vieux New York- ce n'est pas si simple.

Un homme qui dort : Tu es un autre

On pourrait dédier tout un texte sur la dimension autobiographique qu'on essaie de rajouter sur toute l'œuvre de Georges Perec, qu'elle ait une place ou pas. Certes, une grande partie de ses œuvres soit gardent beaucoup des coïncidences (les envies de Jérôme et Sylvie vers la naissante société de consommation furent avouées comme partagées par son auteur parmi la promotion des *Choses* en 1965, comme le séjour en Sfax), soit sont directement autobiographiques (*W ou le souvenir d'enfance* est l'exemple le plus évident, sans oublier la tension entre le *je* et le *il* qui marque le récit *Les lieux d'une fugue*, écrit en 1965 et publié dix ans plus tard). On peut le comprendre : les écrivains sont connus pour obsessions permanentes, et parfois, on pourrait dire qu'aucun n'arrive à s'en sortir pleinement d'elles⁹⁰. Le problème vient quand on essaie de lire toute l'œuvre comme si le pacte autobiographique était le même partout, comme si Perec, en écrivant en 1974 sur ses parents « l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie »⁹¹, offrait non seulement une *ars poetica* mais une clé de lecture pour tout ce qu'il avait et allait écrire, éliminant toute notion de séparation entre l'auteur et son œuvre. *La vie mode d'emploi* s'échappe par son ampleur, mais *Un homme qui dort* n'a pas eu une telle chance. Julia Dobson mentionne l'analyse de Annelies Schulte Nordholt (d'après l'analyse général/intertextuel de Claude Burgelin) où le

⁸⁹ Voir les deux articles de Yann Suty tant par rapport à la voix-off en général et à *The Age of Innocence* en particulier.

⁹⁰ En paraphrasant l'écrivain argentin Jorge Luis Borges, sa compatriote Mariana Enriquez parle dans un entretien (« Mariana Enriquez explica su PROCESO CREATIVO Y MÉTODO DE ESCRITURA », publié le 7 octobre 2022 sur la chaîne YouTube *El Método Reborn*, consulté le 16 juillet 2025) de la crainte des écrivains d'écrire toujours le même livre. On peut jouer avec les différents récits pour mieux le dissimuler, mais quand on a un style marqué, qu'elle identifie comme un langage en soi même, c'est compliqué. Le fait qu'on ait fait des analyses généraux et intertextuels d'un écrivain qui ait exprimé sa volonté de ne jamais faire le même livre et qui, pendant sa jeunesse, ait allé assez loin de suivre son début acclamé avec un roman autant différent que possible, ne relève que de l'ironie (qu'on peut, en effet, trouver constamment parmi l'œuvre).

⁹¹ Georges PEREC, *W ou le souvenir d'enfance* (1975), Paris, Gallimard, 2020, p. 64

roman *Un homme qui dort* ne serait qu'un essai de se rapprocher des parents assassinés en transformant l'appartement en prison, aussi comme une métaphore de la psychanalyse subie par son auteur avec le voisin comme analyste muet⁹². Néanmoins, sans avoir besoin de faire un détournement par précision des détails autobiographiques (le père tombé au combat), on trouve le contre-exemple sans nous éloigner de la perspective esthétique :

Le soutien pour telles lectures est moins évident dans le film lorsque les gros plans répétitifs du reflet du protagoniste au miroir cassé et la tendance des séquences alternés entre les espaces domestique et urbain avancent plutôt l'intériorité fragmentée du protagoniste et son déracinement général par rapport au monde.⁹³

Il n'y a qu'un détail autobiographique que Perec a considéré avouer publiquement⁹⁴ dont on trouve des résonances parmi le texte : le fait qu'il a subi une période dépressive en 1956, l'année de ses vingt ans. Tel n'est pas le cas du protagoniste anonyme d'*Un homme qui dort*, âgé de 25 ans⁹⁵ lorsqu'il commence son refus du monde en n'assistant pas à la première épreuve écrite pour le Certificat d'Études Supérieures de Sociologie Générale⁹⁶ et qui, pendant cette période, rend visite à ses parents retraités à la campagne, près d'Auxerre⁹⁷. À 25 ans, Georges Perec était marié, travaillait déjà comme documentaliste au Centre national de recherche scientifique (CNRS), avait perdu son père 21 ans auparavant et sa mère 19 ans avant 1961. Les différences sont finalement des détails, mais elles sont assez pour qu'on puisse parler d'*Un homme qui dort* de la façon dont on ne peut pas parler des chapitres non concernant directement l'île de W du livre de 1975 : comme une fiction, sans aucun suffixe dont *auto-*. Puis, il n'était pas encore arrivé à la conclusion d'un des textes de *Lieux écrits* en 1969, où il considérait l'écriture autobiographique comme la seule écriture possible (et dont il se détournerait, ou en jouerait, suite à l'abandon de ce projet et les débuts de *La vie mode d'emploi*).

⁹² Julia DOBSON, « Vanishing points: Shifting perspectives on The Man Who Sleeps / Un homme qui dort », in Charles FORSDICK, Andrew LEAK et Richard PHILLIPS (éd.), *Georges Perec's Geographies*, UCL Press, coll. « Material, Performative and Textual Spaces », 2019, p. 51.

⁹³ *Ibid.*, p. 51. Citation originelle : "Support for such readings is less evident in the film as the repeated close-ups of the protagonist's reflection in the cracked mirror and the pattern of alternating scenes between domestic and city spaces foreground rather the protagonist's fragmented interiority and general dislocation from the world". Ma traduction.

⁹⁴ Le premier texte souvenir concernant la rue Saint-Honoré sur *Lieux* (Denoël, 2022) mentionne sa période de confinement, dont le seul visiteur était son meilleur ami Jacques Lederer (qui, du coup, a laissé un mot en disant qu'il n'y retournerait pas).

⁹⁵ Georges PEREC, *Un homme qui dort* (1967), Paris, Folio, 2024, p.24

⁹⁶ *Ibid.*, p. 19-20

⁹⁷ *Ibid.*, p. 37. C'est important de noter que, en ligne avec la distinction entre le personnage et son auteur, on ne trouve pas non plus un intérêt particulier du premier en se retrouvant face à ses parents. Il se laisse entretenir par sa mère, il achète des cigarettes pour son père comme une tâche quelconque, il entend sa mère parler tout en restant la même personne absente qu'il était déjà en ville, sans que ses parents semblent s'apercevoir. Il n'y a pas un jugement d'après la voix narrative de la continuité de ce déracinement, même parmi les parents. Le récit est mis en avance, pas les songes et regrets de son auteur.

Cet éloignement devrait s'approfondir avec l'adaptation cinématographique du roman de 1967. Certes, Perec a participé à la réalisation, mais pas en solitaire. Même la politique des auteurs demanderait qu'on parle de lui et de Bernard Queysanne dans une troisième personne du pluriel permanent pour ce qui concernent les choix et partis pris pendant la réalisation du film. Si on considère aussi le reste des participants, on trouve beaucoup plus des volontés que la seule qui tient à caractériser l'écriture. Puis, ils tenaient à préserver le récit autant qu'il soit possible. C'est vrai que, originellement, ils ne pensaient pas à une narration en voix-off constante. Inspirés par *Il Posto*, le film de Ermanno Olmi sorti en 1961 en Italie et en 1963 en France, les deux réalisateurs voulaient bien faire la chronique de la dépression montrée par le roman, mais sous le format d'une continuité dialoguée⁹⁸. L'intention des auteurs à ce point était donc celle d'un film qu'on pourrait toujours considérer assez traditionnel, loin d'être commercial⁹⁹ mais pas *si* avant-garde, disons plus proche de ce qu'on pourrait considérer comme cinéma indépendant en tant que genre/esthétique. Une autre conséquence, peut-être la plus déterminante : l'intention originelle était de réaliser une traduction sémiotique où le texte source n'existerait plus, même en tant que commentaire en voix-off. Cette version alternative aurait été une adaptation à la règle d'après les attentes des critiques comme Amy Taubin, avec les frontières entre roman source et adaptation cinématographique absolument claires. Pourtant, ça n'a pas marché. Pas au début, certes. Dès son souvenir trente ans après les faits, Queysanne parle d'une dizaine de minutes¹⁰⁰ ; avec la précision offerte par les lecteurs de vidéo numériques, on a compté dans l'introduction à ce chapitre six minutes trente-quatre secondes. Pendant ce temps, comme on a parlé en haut, c'est une traduction sémiotique parfaite pour ceux qui n'aiment voir le silence interrompu que par le dialogue de quelqu'un de visible. Même les coupures, comme celle du chapitre introductif, peuvent être interprétées comme plutôt un travail adaptatif (ces introductions qui annoncent ce qui se passera d'une façon qui ne sera évidente qu'à la fin font bien partie de la littérature, de la comédie musicale et même de la musique, depuis les albums conceptuels ou même quelques albums ; mais pas exactement du cinéma). Le problème arriva précisément avec l'entrée des dialogues, que, d'après le témoignage de Queysanne¹⁰¹, on peut situer avec les copains qui tapent à la porte de notre protagoniste, suite à son absence pour l'examen de Sociologie.

⁹⁸ Bernard QUEYSANNE, « Propos amicaux », *op.cit.*, p. 115

⁹⁹ Malgré les efforts contemporains de Jean-Luc Godard, Perec ne fut pas empêché d'affirmer sur sa note « Lecture cinématographique » que le cinéma était guidé le 99% des cas par une « idéologie mercantile » (p. 212).

¹⁰⁰ Bernard QUEYSANNE, « Propos amicaux », *op.cit.*, p. 115

¹⁰¹ *Ibid*, p.115

On vient de dire qu'un film avec des dialogues, tout en restant un film réalisé sans nécessairement viser un grand public, aurait été le suffisamment éloigné du roman source pour que les seuls soucis d'adaptation (ou, au moins, les seuls qu'on puisse attendre) auraient été seuls liés à la fidélité au récit : que les événements se passent comme prévu, que le protagoniste rate son examen de Sociologie, qu'il laisse les copains taper à sa porte jusqu'à qu'ils lui laissent seul, que sa vie devient de plus en plus mécanique jusqu'à son réveil par peur, jusqu'à sa réincorporation au monde à la Place de Clichy, en attendant la fin de la pluie. Les dialogues auraient été l'évidence du travail d'adaptation, justement parce que le roman source ne compte pas des dialogues. Pour exemple, revisitons le passage où les amis frappent à la porte, où, quelques années après sa publication, Perec et Queysanne ont vu leur idée originelle se bloquer :

L'un d'eux, le lendemain matin, va gravir les six étages qui mènent à ta chambre. Tu reconnaîtras son pas dans l'escalier. Tu le laisseras frapper à ta porte, attendre, frapper encore, un peu plus fort, chercher au-dessus du chambranle la clé que souvent tu laissais lorsque tu t'absentais quelques minutes pour descendre chercher du pain, ou du café, des cigarettes, ou le journal ou le courrier, attendre encore, frapper faiblement, t'appeler à voix basse, hésiter, et redescendre, lourdement.

Il est revenu, plus tard, et a glissé un mot sous la porte. Puis d'autres sont venus, le lendemain, le surlendemain, ont frappé, ont cherché la clé, ont appelé, ont glissé des messages.

Tu lis les billets et tu les froisses en boule. On t'y fixe des rendez-vous auxquels tu ne te rends pas. Tu restes étendu sur ta banquette étroite, les bras derrière la nuque, les genoux haut. Tu regardes le plafond et tu en découvres les fissures, les écailles, les taches, les reliefs. Tu n'as envie de voir personne, ni de parler, ni de penser, ni de sortir, ni de bouger.¹⁰²

Sur le papier, cette séquence ne semble pas si difficile à adapter pour le cinéma. Elle est probablement celle des plus explicites, il n'y a pas de grand ressenti pour lequel, de toute façon et comme avaient indiqué Cléder et Jullier, la littérature est plus à l'aise pour les traiter¹⁰³ (et que, d'après Queysanne, on n'a pas justement mis dans le film¹⁰⁴, même avec l'ajout du texte énoncé). Est-ce que la source du « ridicule »¹⁰⁵ selon Queysanne fut la question de devoir nommer le protagoniste pour éviter les « hé, toi ! » derrière la porte ? C'est difficile à croire, et, de toute façon, rien n'indique que tel ait été le cas. Ce qu'on sait, c'est qu'on a essayé de mettre ces appels en dialogue et ça n'a pas marché.

Qu'est-ce qui est resté de cette séquence, donc, côté visuel ? En traduction directe, rien que les mots glissés sur la table. Puis, on voit Jacques Spiesser lire les billets et les froisser en boule, avant de les jeter pour que les boules rejoignent les autres billets, dont on peut imaginer

¹⁰² Georges PEREC, *Un homme qui dort*, *op.cit.*, p. 21

¹⁰³ Cf. Note 17 Introduction

¹⁰⁴ Bernard QUEYSANNE, « Propos amicaux », *op.cit.*, p. 116

¹⁰⁵ *Ibid*, p. 115

les rendez-vous rejetés par notre protagoniste (le spectateur reste ignorant du contenu exact des billets, ce qui constitue ironiquement la subversion d'une utilisation commune de la voix-off)¹⁰⁶. Notamment, il y a un jeu intéressant avec le son : quand la narration en voix-off mentionne les amis qui ne seront pas rencontrés au café, l'horloge dont le son continu et rapide avait hanté le film depuis le début de l'examen, même après la révélation de l'absence du protagoniste, commence à ralentir. En effet, le rythme de Ludmila Mikaël semble laisser croire qu'on entendra les coups. Pourtant, ils n'arrivent pas. Ils sont évoqués par les coupes successives entre les plans fixes : un plan rapproché taille de Spiesser allongé sur le lit, un plan détail de la serrure de la porte, un très gros plan sur le visage de Spiesser, le billet glissé par une main inconnue, qu'on ne voit ni n'entend pas. Ce premier ami existe bien dans le récit, mais côté audiovisuel, il a complètement disparu. Même le double fantomatique du protagoniste qui assistait en effet à son examen, et peut-être allait toujours au café, a eu plus de présence sur l'écran que le copain.

C'est donc bien à la dixième minute que le film retrouve sa forme : l'image de Jacques Spiesser qui ferme la fenêtre, pendant qu'on entend parler des autres copains qui sont venus le voir et n'ont pu que glisser des billets sous la porte. Des copains qui resteront invisibles, muets, qui ne feront aucun bruit pour que le spectateur les entende.

Queysanne, inspiré par *Le roman d'un tricheur* (Sacha Guitry, 1936) et *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), proposa à son coéquipier la réalisation d'un film muet où on mettrait le texte qu'il avait si bien aimé¹⁰⁷. Ensuite, en prenant sa place derrière la construction et structure de l'adaptation, Perec proposa un triple récit : un travail sur la musique et le bruitage et un décalage entre l'image et le texte¹⁰⁸. Le caractère proprement filmique de l'adaptation, ce qui la met à part de son roman source, sera donc l'élément du décalage. Retour aux langages d'après Cléder et Jullier¹⁰⁹ : la littérature n'a qu'un langage, le langage verbal, écrit pour être plus précis¹¹⁰. Le cinéma en a sept, dont trois nous concernent ici : l'image animée, le langage parlé, et les bruits. En restant avec la séquence des amis, on avait mentionné que sa version littéraire ne semblait pas si compliquée à traduire cinématographiquement. C'est peut-être parce que, en lisant, tout est sur le même plan imaginé par son lecteur. On imagine le protagoniste étendu sur sa banquette, on imagine l'ami monter six étages, on l'imagine

¹⁰⁶ Britta Sjogren mentionne dans son ouvrage *Lettre d'une inconnue* (Max Ophüls, 1948 ; d'après la nouvelle de Stefan Zweig publiée en 1922), dont l'histoire est déclenchée par une telle lecture.

¹⁰⁷ Bernard QUEYSANNE, « Propos amicaux », *op.cit.*, p. 115

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Jean CLÉDER et Laurent JULLIER, *Analyser une adaptation : du texte à l'écran*, *op.cit.*, p. 39-40

¹¹⁰ Les exemples de langage verbal utilisés par ces auteurs concernent des lettres et des journaux tenus en main sur le film (il faut noter que, dans le cas d'*Un homme qui dort*, on n'entend jamais le contenu des billets pendant le film), les génériques, les sous-titres et les intertitres.

frapper, on imagine l'intensité des frappes d'après la description, on imagine le billet glissé, puis lu et réduit en boule. Même si on voulait être précis en utilisant le mot plan d'après sa définition cinématographique, on peut imaginer le mur qui divise notre protagoniste allongé et son ami qui essaye infructueusement de se faire rejoindre au milieu du plan large ou d'ensemble. Mais ce besoin de précision n'est pas nécessaire. Ce qui est important, c'est que la voix narrative montre de la même façon le protagoniste et son ami. C'est vrai que l'ami est un *il* et notre protagoniste semble être celui à qui la voix narrative de sa vie s'adresse, le fameux *Tu*. Mais le lecteur n'a aucune autre façon d'accéder à eux que par le biais de la voix narrative. Or, le lecteur découvre le protagoniste et son ami par le même moyen, c'est-à-dire la voix narrative. Celle-ci peut bien nous dire qu'ils ne se rencontrent pas, mais ils sont évoqués dans la même page et existent au même temps dans nos têtes, même si imaginés des différents côtés de la porte.

La version filmique a pu se permettre de déplacer complètement le protagoniste et son ami, les faisant exister en des plans différents non juste dans le ressenti du locuteur, qui veut s'éloigner de tout le monde, mais aussi pour le spectateur. On voit le protagoniste allongé pendant des coups imaginaires, on le voit regarder dans le vide pendant qu'on imagine la porte être frappée, on voit les billets se glisser, avec la plus petite des ombres pour confirmer la notion logique que quelqu'un a laissé un mot¹¹¹. À part ces notes que quelqu'un a dû laisser, ces amis n'existent que par la voix-off qui les mentionne. Par contre, Tu es(t) bien là, adressé par la voix-off, certes, mais aussi présent sur l'écran. On le voit. Les autres, on ne les voit pas. On peut imaginer les amis de la façon qu'on veut. Notre protagoniste, au moins sur la version filmée, a des traits bien précis, observables et qui peuvent être décrits objectivement. En conséquence, c'est impossible, à la différence du roman, d'avoir une impression similaire du protagoniste et de ses amis, outre la distinction évidente entre les personnages qui mènent les récits et ceux qui n'ont qu'une apparition très petite.

Néanmoins, et voilà les soucis qui ont pu mener la ORTF à considérer le film comme « trop littéraire »¹¹² : en prenant le rôle descriptif d'une façon qui est normalement assurée par la caméra, voire le visuel (et même aussi le bruitage, ici centré sur un aspect- l'horloge- devenu aussi hors-diégétique comme une chanson qui commence à être entendue depuis une radio et continue même quand on ne voit plus l'appareil sur l'écran- tout en l'entendant avec une meilleure qualité de son une fois « séparée » de sa source diégétique), elle continue d'assumer le premier rôle qui lui était exclusif lors de la version filmique.

¹¹¹ *Un homme qui dort* n'a jamais été considéré comme une histoire d'horreur, ou au moins fantastique.

¹¹² Cf. Note 46 Introduction

On a pu noter que la présence de la narration en voix-off largement tirée du texte source risque d'ajouter l'adverbe « trop » à l'expression « adaptation à la règle ». Elle ramène trop à la source. Mais est-ce le cas ? Oui, mais pas de la façon qu'on croirait.

On a déjà noté que, des quatre champs des *Notes sur ce que je cherche* (1978), *Un homme qui dort* n'appartient pas au domaine autobiographique dans aucune de ses formes, à part un événement déplacé qui ne semble partager qu'un détail (déterminant, mais détail à la fin) avec le récit, et la décision de sélectionner Jacques Spiesser pour le protagoniste inspirée en partie par la similitude presque identique d'une cicatrice aux lèvres¹¹³. On a mentionné comment le film réussit à éroder ce genre d'interprétation. On a montré comment, pourtant, cela n'aurait pas été le cas d'après les plans originaux d'adaptation. Mais tel est le film, et même si Perec refusa de réécrire le texte qui deviendra narration, le film réussit pourtant à confirmer une notion qui existait déjà dans le roman, c'est-à-dire le caractère fictif.

Quand on n'avait que le roman, quand l'auteur n'était qu'une personne et pas au moins deux, il y avait déjà une narration à la deuxième personne du singulier. Ce n'est pas le choix le plus commun pour les voix narratives, et Perec n'hésite pas à s'interroger sur ce qui l'a mené sur cette voie. Finalement, il mettra toutes les raisons sur une table¹¹⁴, avec des pourcentages si présent sur le roman :

Un effet pour mettre le lecteur sur le coup	
Une forme de journal intime	30%
Une étape vers la relation auteur/personnage	20%
Une lettre	
Le regard d'un je devenant tu ?	50%

Quelques conclusions : malgré l'existence de la distinction entre narrateur/voix narrative et auteur, c'est clair que, en écrivant, Perec ne faisait pas une si grande différenciation. Première conséquence : malgré l'existence de cette notion narratologique, il faut considérer Georges Perec par rapport aux contenus de l'adresse. Pourtant, en renvoyant à cette notion du

¹¹³ Georges PEREC, *W ou le souvenir d'enfance*, *op.cit.*, p. 146. La citation complète : « c'était un simple hasard, mais il fut, pour moi, secrètement déterminant ».

¹¹⁴ Cité par Christelle REGGIANI sur son article « Le cinéma invisible de Georges Perec », *op.cit.*, p. 66.

cache-cache où être retrouvé était aussi souhaité que craint, ce n'est pas complètement le cas. Ce n'est que 20% le cas. En effet, il n'y a personne autre que lui et son personnage, à qui personne ne s'adresse vraiment. Le 80% restant est centré sur le personnage fictionnel, le fameux homme qui dort. Le roman est un peu son journal intime (donc il s'adressait à lui-même, donc on reste sur son intimité) mais aussi- et surtout, voire 50% de la narration- l'histoire de son aliénation. Notre personnage s'éloigne tellement de lui-même qu'il ne se reconnaît plus, qu'il s'adresse à lui-même en tant que « tu ». Puis, il n'aura pas de réconciliation du genre « je suis toi, tu es moi », juste l'attente de la fin de la pluie en Place de Clichy, avec le reste du monde, en le rejoignant. Le décalage a donc toujours constitué une partie importante de cette histoire, jusqu'au point de ne pas être si explicite, et justement par cette absence de réconciliation. D'avantage, comment réconcilier quelque chose dont le moment de séparation n'est jamais en page ? Nous ne sommes pas aux *Lieux d'une fugue*, où la tension arrive dans l'inévitabilité de l'écriture de soi : le rattrapage entre celui qu'on a été (le jeune garçon qui essaie de fuir sa vie) et celui qu'on est (l'homme qui est en train de mettre en page les souvenirs qu'il garde). Ce rattrapage n'a pas besoin d'exister en fiction si son auteur ne le veut pas, et on peut affirmer que Perec ne l'a pas voulu. Le décalage est donc une composante importante, mais pas le centre du récit. Retour aux notes : Perec a pris en compte impressionner le lecteur quand il a considéré l'utilisation de la deuxième personne du singulier, mais a fini par refuser l'idée (pourtant, un lecteur pourrait toujours la trouver présente¹¹⁵). Donc c'est bien l'histoire d'un décalage, mais plutôt de ses effets que du décalage en soi-même. Le décalage est plus une composante descriptive que narrative, d'après la définition de Gérard Genette de ces deux concepts¹¹⁶. Le décalage est donc une ambiance, l'espace où se déroule l'action, aussi peu « traditionnelle » qu'elle puisse être. Perec semblait donc prêt à y renoncer, mais une fois la narration cinématographique « traditionnelle » avérée impossible, et suite à la suggestion de Queysanne de retourner au texte, il n'hésita à la ramener.

Voilà donc comment, là où on aurait pensé retrouver l'auteur original plus clairement, on finit par tomber dans un nouveau labyrinthe. Parce qu'on a gardé le décalage, il faudra qu'il continue à être si frappant, voire initialement déconcertant, dans le film. Pour le roman, une personne grammaticale peu utilisée assurait la fonction. Pour le cinéma, ce n'est pas assez. La

¹¹⁵ Rien n'empêche l'analyste littéraire d'y trouver ces éléments, suite à Barthes et le concept de la mort de l'auteur. Mais dans une exploration des choix des auteurs - d'où l'interrogation qui guide ce chapitre- il faut les ramener à la vie pour un instant, juste pour délimiter le champ d'action. Puis, ici l'analyse littéraire n'est que du contexte pour l'analyse filmique.

¹¹⁶ L'un la représentation des personnes ou objets, l'autre la représentation d'actions ou d'événements. Cf. Gérard GENETTE, « Frontières du récit », *Communications*, 8, 1966, p. 156.

version enregistrée du texte en magnétophone par les auteurs du film, dont le seul grain de la voix pouvait les rapprocher davantage au visage muet sur l'écran ne sera pas utilisée au montage. Ce sera une autre voix. Ce sera la voix d'une femme.

Narratrices et intériorités : mécanismes et paradoxes de la convergence

Est-ce possible d'entrer en contact avec une œuvre narrative sans imaginer qu'on participe pleinement à l'univers diégétique ? C'est apparemment impossible, et ça n'a rien à voir si le personnage vous ressemble vraiment. « Un lecteur vit beaucoup des vies avant de mourir, celui qui n'a rien lu n'a vécu qu'une » : une phrase qui pourrait appartenir à George R. R. Martin ou à un post motivationnel de Facebook. Jorge Luis Borges regrettait à trente ans avoir lu plein des choses et vécu si peu ; une cinquantaine d'années plus tard, en 1981, il regretterait la phrase elle-même, en disant que, à l'époque, il ne se rendait pas compte que lire était aussi une façon de vivre¹¹⁷. La notion s'est étendue aussi au cinéma, mais c'est plus puissant quand il y a une voix-off, surtout quand on ne peut pas associer une voix-off à un personnage visible sur l'écran. Off : dans une autre place dans la même diégèse. Complexification de l'univers fictionnel ? Peut-être, mais le résultat est la présence d'un personnage additionnel dont le corps est partout en tant qu'il se confond avec l'espace de représentation. Surtout quand il semble tout connaître sur ce qui se passe, surtout quand il participe au travail de description avec la caméra, surtout quand il s'adresse au spectateur et à personne d'autre, malgré le fait qu'ils appartiennent à des univers complètement différents.

Un réflexe anthropocentrique se met en place en deux temps et en même temps. Le premier, et probablement le moins immédiat par rapport à ce dont le spectateur est conscient, est par rapport à lui-même. En tant que le spectateur se considère le centre de la représentation (c'est à lui que le discours filmique s'adresse, les personnages vivent et se battent pour l'entretenir pendant deux heures environ), la voix-off narrative, justement par ce procédé de proximité maximale par rapport au microphone et de matité absolue, renvoie à la propre voix intérieure du premier, l'invite à s'y identifier¹¹⁸. Après tout, on est en train de découvrir les informations en même temps que la narration les dévoile. Si le cinéma, grâce aux composantes visuelle et animée, fait une représentation plus proche de la réalité d'après un point de vue expressif que celle offerte par la littérature¹¹⁹, la voix-je complète le tableau avec l'ajout d'un équivalent à la

¹¹⁷ Jorge Luis BORGES, « Borges en su casa: Entrevista con Mario Vargas Llosa [Buenos Aires, junio de 1981] ». Lien : <https://borgestodoelania.blogspot.com/2020/09/jorge-luis-borges-entrevista-con-mario.html> Consulté le 8 août 2025.

¹¹⁸ Michel CHION, « Sur la voix-je », in *La voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, (1982) 2005, p. 54-55.

¹¹⁹ Alain BOILLAT, *Du bonimenteur à la voix-over*, op.cit., p. 347.

voix intérieure¹²⁰. C'est paradoxal : le plus éloigné d'une source « réelle » l'enregistrement, le plus facile de se mettre à la place. Mais il a du sens : après tout, le spectateur n'est pas dans une cabine de téléphone (XXe siècle), n'est pas en train de parler à la radio, n'est pas dans aucune condition qui affecterait la manière dont sa voix est entendue. La voix intérieure est toujours idéalement nette. Cette neutralité facilite la projection sur soi.

Le deuxième agit par rapport à la projection aussi, mais sur quelqu'un d'autre. Si ce genre de projection de soi permet de vivre une expérience outre que la sienne, ce geste reconnaît aussi qu'on n'est pas l'auteur de cette expérience. Quelqu'un d'autre énonce, quelqu'un d'autre guide et mène dans cet univers fictionnel mais dont on prend un ressenti. Alain Boillat parle de cette responsabilité énonciative comme d'un effet du texte¹²¹, mais cela n'empêche pas cette impression de la part du spectateur, surtout quand celle-ci joue un rôle dans la construction de signification. Puis, quand il s'agit d'un texte ou écrivain reconnu par le spectateur, le mécanisme d'humanisation finit par relier cette image au récit. Ce sont eux qui mènent le spectateur¹²², et donc la voix off, dont les contenus peuvent devenir rapidement reconnaissables grâce à une lecture antérieure au visionnage, converge l'intériorité du spectateur avec celle- imaginaire- de l'Auteur. Voilà le mécanisme pour fantasmer, pendant deux heures, une vie outre que la sienne.

Néanmoins, il ne faut pas oublier le fait que la notion d'Auteur est déjà complexe pour toute adaptation littéraire. L'Auteur : nom singulier. Pourtant, toute adaptation reconnaît au minimum deux : l'écrivain du texte source, celui qui aurait mis en mots le récit pour la première fois ; et le cinéaste, qui le met en image et son (donc en paroles, donc en voix off). Il ne s'agit pas pourtant de deux auteurs différents, on parlerait, pour ce que le spectateur comprenne, d'un Auteur « bifide »¹²³.

Dans ce cadre, choisir une voix off féminine met en évidence cette situation complexe, s'il ne s'agit pas d'une complexification supplémentaire. Sarah Kozloff, Suzanne Tanner Béguelin et Michel Chion sont d'accord en la rareté d'une narratrice. Britta Sjogren, en analysant des films classiques (où les narratrices sont les héroïnes dont on voit les visages parmi la diégèse), note que leur usage pendant l'essor du *studio system* hollywoodien est lié aux films adressés au public féminin¹²⁴. Compréhensible : si on attend de la voix off narrative la plus grande

¹²⁰ *Ibid.*, p. 425.

¹²¹ *Ibid.*, p. 429.

¹²² Pour élargir vers le souci de la fidélité, les détournements sont frappants parce que Ça Ne Marchait Pas Comme Ça ou Il/Elle N'Écrirait Jamais Une Telle Chose. En d'autres mots : les différences par rapport aux attentes dérangeant, et ça finit par être la faute du réalisateur.

¹²³ *Ibid.*, p. 434.

¹²⁴ Britta SJOGREN, *Into the Vortex: Female voice and Paradox in Film*, op.cit., p. 49.

netteté pour assurer l'identification du spectateur, sans aucun ressenti dans le ton outre que celui attendu par la réaction face aux événements dans l'écran, le seul grain féminin (c'est-à-dire, suivant la définition du grain de la voix faite par Roland Barthes, la matérialité du corps parlant¹²⁵) marque déjà une différence qui bloque ce procédé. Après tout, seul le genre grammatical masculin peut être présenté comme neutre dans les langues romanes tel que le français. L'anglais n'a pas des procédés grammaticaux si évidents, mais la rareté dans des genres outre que les romances, sans que leur mélange avec le suspense (*Rebecca*) ou la comédie (*Chaînes conjugales*) change quelque chose.

Le mode de présentation de cette narration féminine met aussi en accent cette différence. Sjogren est toujours dans un registre classique, mais à cette époque, le caractère mélodieux de la voix off féminine existait en opposition au registre sec et ironique de la voix off masculine¹²⁶. Même un détour apparent comme celui de *Chaînes conjugales* est suspect : l'ironie d'Addie Ross (un personnage qu'on ne voit presque pas) est suspecte justement par son excès¹²⁷. On pourrait penser que la fameuse objectivité est loin quand on utilise une voix off féminine, même si le public objectif, celui dont on attend l'identification pour qu'il aime le film et en parle, est un public féminin.

Que fait, donc, la voix off féminine ? On peut penser qu'elle met la différence sous les reflets. Comme toute voix off, surtout quand celle-ci ne peut pas être associée à un visage sur l'écran, elle habite l'espace. En guidant où poser le visage, en collaborant ou opposant ce qu'on voit, son corps est l'espace. Cette voix, ce grain, organise le discours du récit filmique, d'une façon beaucoup plus pénétrante que celle d'une image. Après tout, on peut fermer les yeux et bloquer les images, ne plus avoir accès à aucune combinaison de mots résultante en un texte à lire. Ce n'est pas si facile de couper l'écoute. Puis, le son « pénètre l'oreille, active le tympan, habite le corps »¹²⁸. Occurrence physique de la convergence d'intériorités métaphorique évoquée en haut, d'une façon qui échappe aux moyens qui impliquent la vue. Un événement étonnant arrive, le spectateur s'étonne, la voix-off s'étonne aussi, le spectateur reçoit dans son corps une sensation similaire à celle inspirée par le déchiffrement des informations reçues : convergence, humanisation, personnalisation.

Une autre possibilité : le ton de la voix-off met l'accent sur ce qu'on doit penser de ces événements. Elle se prête aussi au jeu des dissonances, surtout quand il ne faut pas prendre les personnages au mot. L'étonnement de la narratrice de *The Age of Innocence* face au nu que M.

¹²⁵ Roland BARTHES, « Le grain de la voix », in *Oeuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, vol.IV, p. 150.

¹²⁶ *Ibid*, p. 65.

¹²⁷ *Ibid*, p. 160.

¹²⁸ *Ibid*, p. 31.

Beaufort a osé accrocher dans un salon côté public de sa maison, tout en reliant l'appréciation tant du tableau comme du geste par Newland Archer, dévoile un investissement dans cette société qui n'est pas seulement évidemment étrangère aux spectateurs depuis 1993, mais l'est encore plus qu'aux lecteurs de 1921, dont ceux âgés d'une cinquantaine d'années en avance pouvaient s'en souvenir des dynamiques. On est dans le monde, mais il n'est pas le nôtre et cette étrangeté est le noyau de la compréhension du récit. La convergence d'intériorités ici, d'après les propos de Germain Lacasse¹²⁹, ne renvoie plus au régime de la communauté, mais à celui de l'autorité.

Lacasse parlait de la voix off en général, mais comme on est en train de dévoiler ici, le grain féminin accentue cet effet. Britta Sjogren parle aussi de la voix en général, le concept de la Voix, quand elle dit que

D'un côté, [elle] est mythologisée, romantisée dans le pouvoir mystique de l'incantation, la prière, la fusion extasiée avec la musique dans la chanson. De l'autre côté, son ambiguïté évoque des terreurs, les horreurs de la possession démoniaque, la tentation des Sirènes, la folie et la mort.¹³⁰

Tonalité mélodieuse dans la voix-off féminine, puis, l'image des Sirènes, ces êtres mythologiques au visage et voix féminin qui menaient les marins vers leur mort. Impossible de ne pas noter cette accentuation quand c'est une femme qui donne son grain, même si on ne la voit pas, surtout quand on ne la voit pas. Les Sirènes, aussi, figures mythologiques du canon occidental. La tentation du piège, comme une voix qui guide un discours très séduisant et met en place la chute¹³¹. Une impossibilité d'association entre l'un et l'autre, avec des résultats que frôlent l'inhabituel et le provocant, voire l'inquiétant familial freudien¹³². Toujours quelque chose d'autre, de différente, et pourtant partie du récit, qui l'habite d'une telle façon que son corps est l'espace où se déroulent les événements.

On ne peut pas nier cet aspect quand on voit des réalisateurs (genre grammatical masculin, pas neutre) se servir de la voix off féminine, avec ces tonalités presque mythologiques, mais compréhensibles au nom de la culture commune et de ne jamais avoir été, d'une perspective basée sur le *gender*, dans une position périphérique. Dans des différents moments, eux-mêmes refusent la convergence totale de leur intériorité avec celle du récit, et ce rapport devient si

¹²⁹ Germain LACASSE, « Où est off ? Et qui ? », *Vertigo*, 26, octobre 2004, p. 41-44.

¹³⁰ Britta SJOGREN, *Into the Vortex: Female voice and Paradox in Film*, op.cit., p. 25. Citation originale : « On one hand, 'the voice' is mythologized, romanticized in the mystic power of incantation, prayer, the ecstatic fusion with music in song. On the other hand, its ambiguity evokes terror, the horrors of demonic possession, the lure of the Sirens, insanity, and death ».

¹³¹ Cynthia Beatrice COSTA, « An Ironic Overlay: The Use of Voice-Over Narration in *The Age of Innocence*, by Martin Scorsese », op.cit., p. 164-165.

¹³² Britta SJOGREN, *Into the Vortex: Female voice and Paradox in Film*, op.cit., p. 47.

intégral au discours filmique que le spectateur est obligé de le partager. Inquiétant-familier, comme un autre qui a toujours été là mais qui reste autrui. Pourtant, toujours si attirante, comme peut témoigner l'hétérosexualité des membres du corpus, et le fait que ces histoires aient toujours un public.

***The Age of innocence* : Les mécanismes de la chute**

L'inclusion de *The age of innocence* dans ce corpus relève en grande partie de la volonté de son réalisateur de donner au spectateur la sensation qu'il a éprouvé en lisant le roman d'Edith Wharton. On a vu l'exemple d'esthétique de lecture auparavant, avec une narration en voix off qui semble jouer aux relais avec la caméra quand elles sont censées montrer les mêmes choses (sans oublier que cette formulation n'est pas exacte) ou qui collabore avec celle-ci pour présenter en même temps deux niveaux de discours minimum.

Il est effectivement facile de créditer le choix d'une voix off féminine à une espèce de jeu occultiste : Martin Scorsese décide de faire participer Edith Wharton à cette nouvelle adaptation de son roman plus encore qu'en étant assez fidèle au récit que possible, en évoquant son image. C'est une interprétation commune - Scorsese parle de son ressenti en tant que lecteur, quand Columbia Pictures lui demanda qui était la narratrice, il répond « on s'en fout, c'est celle qui raconte l'histoire »¹³³, on ne voit jamais le visage de cette narratrice et, d'une façon presque déterminante, en évoquant sa fameuse sensation de lecture, il dit : « littéralement, en tant qu'Edith Wharton. C'est une narratrice qui est très rusée, qui présente l'histoire de cette manière pour t'apprendre la leçon »¹³⁴. Résultat : consensus critique¹³⁵. Mais cette voie peut être problématique en ce qui concerne l'analyse narratologique en particulier et littéraire-filmique en général. Déjà, le lien avec la feue Wharton qui serait invitée par le choix de Joanne Woodward¹³⁶ est contesté par l'accent du Sud américain de cette dernière¹³⁷. Puis, il faut retourner à l'affirmation de Scorsese. Quand il parle d'Edith Wharton, est-ce qu'il parle de la femme née Edith Newbold Jones en 1862, issue de l'aristocratie newyorkaise, malheureusement mariée avec Teddy Wharton, amante passionnée de William Fullerton, aux

¹³³ Sarah KOZLOFF, « Complicity in The Age of Innocence », *op.cit.*, p. 275. Citation originale : « Who cares? The narrator's telling the story ». Ma traduction.

¹³⁴ Cynthia Beatrice COSTA, « An Ironic Overlay: The Use of Voice-Over Narration in The Age of Innocence, by Martin Scorsese », *op.cit.*, p. 164. Citation originale : « Literally as is, Edith Wharton. It's a narrator who's very tricky, who's presenting the story in this way to teach you a lesson ». Ma traduction.

¹³⁵ Voir les critiques cités par Cynthia Beatriz Costa, ainsi que les travaux de Yann Suty et « Las voces del arrebatado: los narradores de Martin Scorsese » (in Isaac LEÓN FRÍAS (éd.), *El cine de Martin Scorsese: El sueño americano en claroscuro: entre la violencia y la redención*, Lima, Universidad de Lima Fondo Editorial, 2025), où Alonso Díaz de la Vega place Wharton au même niveau que Henry Hill (*Goodfellas*) ou Jordan Belfort (*The Wolf of Wall Street*).

¹³⁶ Voir Note 37 Introduction.

¹³⁷ Sarah KOZLOFF, « Complicity in The Age of Innocence », *op.cit.*, p. 283.

rapports compliqués avec sa mère Lucretia, qui publia son premier roman à 40 ans, dont l'amour pour la France, pays où elle s'installa vers la fin de son mariage, inspirait un soutien pour son impérialisme (aussi comme celui propre à sa nation)¹³⁸, et morte à Saint-Brice-sous-Forêt en 1937 ? Où est-ce qu'il parle de la narratrice en troisième personne ironique qui explore le monde aristocratique newyorkais des années 1870 en regardant Newland Archer ? C'est évident, d'un point de vue tant narratologique comme de compréhension écrite/orale que, même sans faire recours aux explications de Scorsese à Columbia, qu'il parle de la figure de narratrice, créé par Edith Wharton et déterminée par ses choix d'écriture. Le reste, faute d'un pacte autobiographique, échappe à l'analyse.

Il reste la question de pourquoi, s'il ne s'agit pas de ramener Wharton parmi les morts, choisir une narratrice pour la voix off. Et c'est là où la description de la narratrice en tant que « rusée » devient illuminatrice. Retour à l'entretien entre Scorsese et Gavin Smith cité par Cynthia Beatrice Costa : en expliquant pourquoi il n'a jamais considéré de réaliser le film sans aucune narration en voix off, Scorsese répond aussi par rapport au grain généré : « j'aime l'idée d'une voix féminine, qui nous mène très gentiment, et arrange notre chute [...]. Tu fais confiance à la voix et puis elle te liquide [rires] comme il s'est fait liquider. J'ai trouvé ça tellement merveilleux que je ne pouvais pas le perdre »¹³⁹. La première impression montre que, tout en étant (une autre) preuve du caractère réducteur de ne voir Scorsese que comme réalisateur des films de mafieux, *The Age of Innocence* n'est pas si loin non plus des thèmes de cruauté et violence exercées par un corps social qui semble être le seul moyen de réussir dans la vie, et on sait bien que Scorsese aime bien explorer ces sujets. En allant plus loin, on trouve toujours une identification avec le protagoniste Archer, dont les rêveries finissent par être écrasées par son épouse, May, à travers une stratégie dont il ne la trouvait absolument pas capable même d'y penser. Certes, on a vu que le texte whartorien laissait quelques indices par rapport à la vraie intelligence de May dès sa compréhension rapide des motivations derrière la présence de son fiancé dans sa loge suite à l'arrivée de sa cousine scandaleuse, et on a analysé la discussion par rapport à leur date de mariage, les indices montrés par May et la façon dont Newland reste aveugle par rapport à elle. Pourtant, la voix narrative n'entre jamais dans la tête de May comme elle le fait avec Archer. Après des paragraphes au début dédiés aux théories de Newland par rapport à l'éducation des épouses (et qu'il voulait tester avec May),

¹³⁸ Pour plus d'informations, voir Frederick WEGENER, « “Rabid Imperialist”: Edith Wharton and the Obligations of Empire in Modern American Fiction », *American Literature*, 72-4, 1 décembre 2000, p. 783-812.

¹³⁹ Cynthia Beatrice COSTA, « An Ironic Overlay: The Use of Voice-Over Narration in *The Age of Innocence*, by Martin Scorsese », *op.cit.*, p. 164-165. Citation originale : « I love that idea of a female voice, taking us through, very nicely, and setting us up for the fall. [...] You get to trust the voice and then she does you in [laughs] like he gets done in. I thought that was so wonderful, I couldn't lose that aspect of it ». Ma traduction.

suite à ses rapports avec Ellen Olenska, il ne veut pas des complications davantage lors de son propre mariage. Le roman est très dur sur ce point :

Pourquoi émanciper une femme qui ne se doutait pas qu'elle fût sous un joug ? Le seul usage qu'elle ferait de son indépendance serait d'en offrir le sacrifice à l'autel conjugal. Tout tendait donc à ramener Archer aux vieilles idées. S'il y avait eu de la mesquinerie dans la simplicité de May, il se serait irrité, révolté. Or le caractère de la jeune femme était d'un dessin aussi noble que celui de son visage, et elle semblait être la divinité tutélaire de toutes les traditions qu'il avait révérees¹⁴⁰.

L'intelligence de May, dont elle avait fait preuve avant son mariage, est réduite à un simple sens de la dignité : pour le reste, elle est si sotte qu'elle ne se rend pas compte du fait que ses corsets ne contraignent que sa taille. Elle est néanmoins si gentille qu'il faudrait une grosse faute de sa part pour que son sens de la dignité la poussât à le larguer ; puis, son caractère est bien formé, même s'il ne comprend que quelques lignes. Il ne pouvait pas vraiment la détester, mais c'est évident qu'il ne la respectait pas comme une égale. Pourtant, quand ses propres réticences par rapport à M. Rivière (un précepteur aux inclinations littéraires dont la conversation avait plu Newland, tout en se rendant compte que la vision romantique de New York City tenue par le premier était complètement opposée à la cruelle réalité) sont alimentées par May jusqu'au échec de toute tentative d'invitation, il se lamente :

Il s'aperçut avec une clarté effrayante que dorénavant beaucoup de problèmes seraient ainsi solutionnés négativement pour lui ; mais lorsqu'il paya le cabriolet et suit le long trail de sa femme à l'intérieur de la maison il se réfugia dans la confortable platitude dont les premiers six mois étaient toujours les plus difficiles des mariages. « Après je suppose qu'on aura fini de frotter nos angles, » il réfléchit; mais le pire était que la pression de May commençait déjà à étouffer les angles dont il voulait le plus garder leur acuité¹⁴¹.

La séquence est intéressante parce que, partout, la narration focalisée sur Archer présente les opinions les plus réductrices tenues par May comme un simple reflet, soit des parents Welland

¹⁴⁰ Edith WHARTON, *The Age of Innocence*, op.cit., p. 162-163. Citation originale : « There was no use in trying to emancipate a wife who had not the dimmest notion that she was not free; and he had long since discovered that May's only use of the liberty she supposed herself to possess would be to lay it on the altar of her wifely adoration. Her innate dignity would always keep her from making the gift abjectly; and a day might even come (as it once had) when she would find strength to take it altogether back if she thought she were doing it for his own good. But with a conception of marriage so uncomplicated and incurious as hers such a crisis could be brought about only by something visibly outrageous in his own conduct; and the fineness of her feeling for him made that unthinkable. Whatever happened, he knew, she would always be loyal, gallant and unresentful; and that pledged him to the practice of the same virtues.

All this tended to draw him back into his old habits of mind. If her simplicity had been the simplicity of pettiness he would have chafed and rebelled; but since the lines of her character, though so few, were on the same fine mould as her face, she became the tutelary divinity of all his old traditions and reverences ». Traduction de Madeleine Taillandier. Petit aveu de l'autrice : elle a dû constater qu'il s'agissait effectivement d'une traduction intégrale, Taillandier ayant enlevé les possibilités envisagées par Newland où May pourrait le repousser s'il ne respectait pas les règles du jeu.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 169. Citation originale : « He perceived with a flash of chilling insight that in future many problems would be thus negatively solved for him; but as he paid the hansom and followed his wife's long train into the house he took refuge in the comforting platitude that the first six months were always the most difficult in marriage. "After that I suppose we shall have pretty nearly finished rubbing off each other's angles," he reflected; but the worst of it was that May's pressure was already bearing on the very angles whose sharpness he most wanted to keep ». Ma traduction, vu que dans celle de Taillandier on a enlevé tout un paragraphe.

soit de la société en gros. Pourtant, elle regagne sa capacité d'agir aux yeux de Newland d'une façon très indirecte : elle ne pense de cette façon que parce qu'elle a été élevée comme ça, mais c'est elle en conséquent qui s'assurera que son mari agisse comme il faut. Elle n'est qu'un moyen, elle n'est pas vraiment une personne. Même la découverte de son mensonge pour aller à Washington se centre sur la faillite morale d'Archer (ou, plutôt, qu'il ait été un mauvais menteur). La narration ira jusqu'à dire « ce qui lui était odieux, c'était moins encore de faire un accroc à la vérité, que de voir May s'appliquer à faire semblant qu'elle ne remarquait pas son mensonge »¹⁴². Archer est plus énervé par les efforts de son épouse pour rester calme que par sa propre faute, peut-être parce qu'il envisageait que seul un dégât de ce genre pouvait mettre fin à leur mariage (et, en effet, plus tard il imaginera May mourant jeune). Pourtant, quand ils se regardent dans les yeux, la narration se demande si ce regard est plus pénétrant qu'aucun d'eux le voudrait- le désir de négation serait donc mutuel. Puis, Archer se demande si May pleure, il n'est pas sûr, il est sorti si vite du charriage en direction d'Ellen Olenska.

Quand Gavin Smith demande à Scorsese si la narratrice cache ce qu'elle sait sur May ou si, comme son personnage focal, elle ne s'en rend compte que plus tard, le second répond : « Je pense qu'elle se tait. Peut-être. Ça fait partie de la leçon à apprendre »¹⁴³. En effet, il y a des indices, mais on est si coincés dans la perspective de Newland que, même sans être aveugle à ses fautes, c'est facile d'oublier que May n'est pas dupe. Même quand elle semble prendre un rôle antagoniste, c'est en tant que représentante du monde social aristocratique, elle est trop jeune pour être reconnue comme une nouvelle leader comme les Van der Luydens. Pourtant, Newland restera aveugle aux vraies capacités de sa femme jusqu'à l'annonce de sa grossesse- et comment May avait fait un pari par rapport à celle-ci pour éloigner sa cousine devenue rivale.

Cette ruse constitue effectivement le climax de l'œuvre, où tous les choix et erreurs des personnages mènent. D'un côté plus pratique, on peut trouver les indices de ce développement- qui reste hors-page et, en conséquent, hors-champ- vers la fin des chapitres 31 et 32, jusqu'à l'anagnorisis à la fin du chapitre 33 (dernier chapitre avant le saut temporel vers les années 1890-1900). Suite à leur confession d'amour au musée Metropolitain, Newland laisse Ellen et rentre chez lui. Il prend les nouvelles du retard de sa femme avec tranquillité, se mettant à lire. May arrive en s'excusant, mais il ne s'était pas rendu compte du

¹⁴² *Ibid.*, p. 234. Citation originale : « it did not hurt him half as much to tell May an untruth as to see her trying to pretend that she had not detected him ». Traduction de Madeleine Taillandier.

¹⁴³ Cité sur Sarah KOZLOFF, « Complicity in The Age of Innocence », *op.cit.*, p. 276. Citation originale : « I think she withholds. Maybe. It's part of the lesson that's to be learned ». Ma traduction.

temps écoulé. La narration indique qu'elle « avait le visage à la fois plus pâle et plus animé que de coutume »¹⁴⁴, juste avant que le personnage explique les raisons de son retard : en sortant de chez Mrs Mingott, May s'est retrouvée face à face avec sa cousine Ellen. Elle décide donc de rester et d'avoir une longue conversation avec elle, tout en faisant remarquer à son mari qu'elles n'avaient pas vraiment discuté depuis longtemps. Elle passe les mains sur ses cheveux et Archer imagine qu'elle attend une réponse. Pourtant, elle continue, insistant sur la qualité de la conversation « souriant avec ce qui semblait pour Archer une vivacité non naturelle »¹⁴⁵. Elle insiste sur la gentillesse de sa cousine, regrette de ne pas avoir été juste avec elle. Elle pause une autre fois, elle rougit. Archer se souvient de son expression au Mission Garden, quand elle lui proposa de finir leurs fiançailles pour ne pas gâcher le bonheur d'autrui. Pourtant, il arrive à la mauvaise conclusion une autre fois : il pense que May déteste Ellen, mais qui veut surmonter ce sentiment et qu'il l'aide à ne plus ressentir ça¹⁴⁶. Certes, la fenêtre de sentiment se ferme quand May fait écho du dégoût familial vers le soutien d'Ellen pour leur cousine Regina, si tombée en disgrâce que May ne parle d'elle qu'en tant que Mrs Beaufort. Néanmoins, est-ce qu'Archer a si tort cette fois comme il l'avait avant ? Tous les indices jusqu'à ce point, le mensonge pour aller vers Ellen à Washington compris, donnent pied à la méfiance de May envers sa cousine, aussi comme les chances qu'elle soit le genre de personne qui ne veut pas garder une rancune envers quiconque. Le fait qu'elle ait un pâleur particulier, qu'elle semble si anxieuse, qu'elle attende des questions davantage, ne sont pas si remarquables en première lecture, ou peuvent être parfaitement expliquées par le fait qu'il soit une tentative de conversation sincère de la part de May.

Le chapitre suivant concerne la sortie à l'Opéra avec les Van der Luydens, la mère d'Archer et Mr Sillerton Jackson. Il lui prend regarder la loge des femmes, au milieu de sa réminiscence de la représentation de *Faust* de deux ans auparavant (c'est-à-dire, quand il rencontra Ellen Olenska pour la première fois en tant qu'adultes), qu'Archer se rend compte du fait que May portait sa robe de mariée. Il se sent coupable et décide de lui demander la liberté offerte au Mission Garden, la même qu'il avait refusé auparavant. Il rentre dans la loge et lui demande de rentrer en raison d'un mal de tête ; de retour à la maison, il lui dit qu'il a quelque chose à lui dire sur lui-même. Elle reste calme, la narration prenant note que « son visage avait une

¹⁴⁴ Edith WHARTON, *The Age of Innocence*, *op.cit.*, p. 261. Citation originale : « looked paler than usual, but sparkling with an unwonted animation ». Traduction de Madeleine Taillandier.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 261. Citation originale : « smiling with what seemed to Archer an unnatural vividness ». Ma traduction.

¹⁴⁶ Ça serait probablement plus juste de traduire le « she hates Ellen » du roman original en américain par « elle n'aime pas Ellen », mais l'absence d'amour n'est pas un sentiment en soi-même, malgré le caractère excessif de qualifier les sentiments de May vers sa cousine avec le phrasé « elle hait Ellen ». De son côté, Taillandier utilise le verbe détester.

tranquillité d'expression qui semblait venir d'une source secrète »¹⁴⁷. Puis, il n'arrive qu'à mentionner Madame Olenska pour être tait par sa femme, qui lève la main, la lumière frappant son alliance. Elle lui demande à quoi bon de parler d'Ellen, elle avoue qu'elle a été injuste avec sa cousine, qu'il l'a certainement mieux comprise que les autres, qu'il a toujours été si gentil avec la comtesse. Mais ce n'est plus important, alors que tout était fini. Archer se surprend, croyant pour un second que sa femme a compris toute seule le sentiment d'irréalité qui lui envahit, juste pour apprendre que tout était fini parce qu'Ellen partait pour l'Europe, Mamie Mingott ayant fait des arrangements pour que sa petite-fille puisse être au continent tout en restant indépendante de son mari. May indique avoir cru que son mari y savait déjà, elle réitérera son point une autre fois. Archer lui demande quand est-ce qu'elle a appris cette information, elle répond qu'elle avait vu Ellen le jour précédant, mais qu'elle n'a appris du départ imminent de sa cousine que cet après-midi, grâce à une note. Newland ne semble noter aucune hésitation de la part de May. Quand il lui demande pourquoi Ellen a écrit cette note de départ, où elle insiste que personne peut la faire changer d'avis, May indique que ça venait de leur conversation de la veille, où elles avaient « discuté des affaires (talk things over) ». Newland demande quelles affaires ont été discutées, et May ne parle que de ses excuses par rapport au mépris qui entourait sa cousine. Suite à une pause, elle continue : elle reconnaît le rôle de son mari comme la seule personne à qui Ellen pouvait faire confiance, et assure qu'ils étaient du même côté dans leurs sentiments. Elle pause de nouveau, comme attendant une réplique une autre fois, et indique qu'Ellen avait compris pas seulement son désir de lui dire ça, mais tout. Puis, en s'excusant par son propre mal à la tête, elle laisse Archer, avec un dernier détail sur sa robe de mariée, déchirée et sale suite à un accident en sortant du charriage.

Newland ne saura aucun autre détail sur cette conversation que suite au dîner de départ à l'honneur d'Ellen, qui doublait comme le premier grand dîner des Archers. S'étant rendu compte que tout le monde croyait qu'il y avait une liaison amoureuse entre lui et sa belle-cousine (par la façon dont ils font semblant que tel n'est pas le cas, dans une dynamique qu'il qualifie comme une victoire de May), il décide, une fois tout le monde parti (et ayant dit à Ellen qu'il espérait la voir bientôt à Paris- à quoi elle répond qu'elle aimerait bien si lui et May pouvaient y aller), retourner à la conversation d'une dizaine de jours auparavant : il veut partir en voyage, s'éloigner de tout, pour une très longue période de temps. Il parle de l'Inde, du Japon- on peut imaginer un grand tour.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 268. Citation originale : « her face had a curious tranquillity of expression that seemed drawn from some secret inner source ». Traduction de Madeleine Taillandier.

À ce moment, May se lève, gagnant d'hauteur par rapport à son mari. En effet, la voix narrative décrit comment « il la sentit se pencher sur lui »¹⁴⁸. Le positionnement est clair, et on peut imaginer l'enthousiasme que cette mise en scène a éveillé chez Scorsese, surtout à la suite des événements :

- Je vous accompagnerais au bout du monde, mon aimé, car bien entendu, nous irions ensemble... Mais je crains que ce soit impossible, dit-elle d'un ton si clair et à hauteur régulière que chaque syllabe sonnait comme un marteau dans son cerveau... J'ai peur que les médecins ne me le permettent pas... Oui, Newland, j'ai la certitude depuis ce matin du bonheur que j'attendais et que j'ai tant souhaité.

Il monta son regard malade vers elle. Elle s'agenouilla, et blottit son visage contre les genoux de son mari.

- Ma chérie ! dit-il, la pressant contre lui, tout en caressant ses cheveux d'une main glacée. Ma chérie !

Il y eut un long silence, que les démons intérieurs remplissaient d'un rire strident. Puis May se dégagea de ses bras et se leva.¹⁴⁹

En apprenant sa grossesse à son mari, May a une position de domination, qu'elle reprend assez vite suite au rire de Newland, habituel quand quelque chose qui devrait le rendre heureux mais qui l'enchaîne davantage à son monde arrive. Puis, la vraie anagnorisis du roman, la vraie résolution du triangle amoureux, déroulée hors page et basée sur un pari.

- Avez-vous annoncé la nouvelle à quelqu'un d'autre ?

- Seulement à maman et à votre mère. (Elle s'arrêta, puis ajouta hâtivement, le sang au visage :) Je l'ai dit aussi à Ellen. Vous vous rappelez que nous avons eu ensemble une longue conversation, et combien elle a été délicieuse pour moi.

- Ah ! dit Archer.

Son cœur s'arrêtait de battre. Sa femme l'observait attentivement.

- Est-ce que ça vous déplaît, Newland, que je l'aie dit à elle la première ?

- Pourquoi cela me déplairait-il ? (Il fit un dernier effort pour se ressaisir :) Mais il y a quinze jours que vous avez causé avec Ellen : ne disiez-vous pas que la certitude ne vous est venue qu'aujourd'hui ?

May rougit plus violemment encore, pourtant elle soutint le regard d'Archer.

- Je n'étais pas sûre, en effet : mais j'ai fait comme si je l'étais. Et, vous voyez, je ne me suis pas trompée ! s'écria-t-elle, les yeux humides de pleurs triomphants¹⁵⁰.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 284. Citation originale : « he felt her warmly and fragrantly hovering over him ». Traduction de Madeleine Taillandier.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 284-285. Citation originale : « "As far as that? But I'm afraid you can't, dear . . ." she said in an unsteady voice. "Not unless you'll take me with you." And then, as he was silent, she went on, in tones so clear and evenly-pitched that each separate syllable tapped like a little hammer on his brain: "That is, if the doctors will let me go . . . but I'm afraid they won't. For you see, Newland, I've been sure since this morning of something I've been so longing and hoping for--"

He looked up at her with a sick stare, and she sank down, all dew and roses, and hid her face against his knee.

"Oh, my dear," he said, holding her to him while his cold hand stroked her hair.

There was a long pause, which the inner devils filled with strident laughter; then May freed herself from his arms and stood up". Traduction de Madeleine Taillandier, avec mes ajouts d'après l'original en anglais.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 285. Citation originale : « "Have you told anyone else?"

"Only Mamma and your mother." She paused, and then added hurriedly, the blood flushing up to her forehead:

"That is--and Ellen. You know I told you we'd had a long talk one afternoon--and how dear she was to me."

"Ah--" said Archer, his heart stopping.

He felt that his wife was watching him intently. "Did you *mind* my telling her first, Newland?"

"Mind? Why should I?" He made a last effort to collect himself. "But that was a fortnight ago, wasn't it? I thought you said you weren't sure till today."

Le chapitre finit là, et on ne reprend l'histoire que vingt-six ans plus tard. On ne sait pas exactement comment la conversation entre les deux cousines s'est déroulée, malgré le fait que c'est là où le triangle amoureux se dénoue. On peut imaginer qu'il n'y a pas eu un moment où May dit directement à sa cousine « sors du champ et laisse mon mari en paix », on ne peut même pas croire que May a menti par rapport au contenu de la conversation. C'est clair qu'elle a caché un détail de ce rapport jusqu'à être sûre que son pari avait tourné en sa faveur, qu'elle n'aurait rien dit à son mari si elle n'avait pas été effectivement enceinte.

La narration semble faire écho de cet étonnement, en ne caractérisant rien sur May après la révélation que ses larmes joyeuses. Ce n'est pas la première fois que May pleure, mais ce n'est plus de tristesse. Solidarité avec Archer ou avec le lecteur également étonné ? Ce lecteur qui comprend maintenant l'importance du positionnement des époux Archer dans la salle pour ce moment, ce lecteur qui, en relisant, note les pauses de May, son anxiété immédiate et sa tranquillité suivante, une fois son plan ayant eu du succès. Le dîner était un signe pour la société newyorkaise, mais le combat de May s'était déroulé une quinzaine de jours en avance, et elle avait réussi. Le fait qu'elle ait été effectivement enceinte n'était que la cerise sur le gâteau. Elle n'est pas dupe, elle est juste très à l'aise dans son monde et veut le préserver. La robe de mariée déchirée quand elle annonce le départ imminent d'Ellen contraste avec son vieux romantisme au Mission Garden. Elle a accepté il y a longtemps que son mariage ne serait pas une affaire romantique, mais d'obligation ; elle y agit en conséquence. En d'autres mots, May n'était pas aveugle à son enfermement, elle ne le voyait pas comme tel. Elle ne se sentait pas contrainte par ses corsets, elle les aimait bien et allait les réparer s'ils se cassaient, au lieu de les jeter.

La leçon à en tirer ? On peut l'interpréter de beaucoup de façons. Le noyau reste sur la connaissance qu'on peut faire de l'autre, l'aveuglement face à son caractère qu'on peut faire quand on voit les personnes à un niveau superficiel. En tout cas, May s'avère l'antagoniste pour le lecteur qui retire le regard du livre et se sent heureux de ne pas vivre dans les années 1870 newyorkais. Probablement plus si c'est une lectrice, qui se projette sur Ellen Olenska (ou même Catherine Mingott) et rejette activement le corset d'un mariage d'obligation dans un monde où la réussite économique des femmes ne passe plus par la quête d'un mari. Mais un lecteur peut aussi ressentir une telle impression. Retour à Scorsese, qui, en discutant du film, compare cette séquence avec une exécution mafieuse. La voix narrative regarde toujours May Welland de loin, mais sa focalisation sur Archer permis de garder une information

Her colour burned deeper, but she held his gaze. "No; I wasn't sure then--but I told her I was. And you see I was right!" she exclaimed, her blue eyes wet with victory ». Traduction de Madeleine Taillandier.

déterminante jusqu'au moment où elle frappe le plus¹⁵¹. Une analogie à ce que le personnage fait avec son mari.

La question est maintenant comment la narration en voix off accomplit la tâche. Déjà, il faut noter qu'elle est absente dans la majorité des moments décrits plus haut. La première interaction entre les époux Archer suite aux plans pour la consommation de l'affaire est raccourcie, l'anxiété de May transmise par le biais du visage caché dans l'étreinte. Cette fois, on voit bien le visage d'Archer, son expression grave. La narratrice explique l'habitude des jeunes mariées newyorkaises de porter leurs robes de mariée pendant les deux premières années de mariage et indique que c'est la première fois que May suit cette coutume depuis la fin de son voyage de noces. C'est bien la même œuvre représentée qu'au début, mais cette fois, May est assise dans une loge à un niveau inférieur. Newland, plein de regrets (cette fois rien ne cache le visage de Daniel Day-Lewis) regarde la robe de sa femme, mais va aussi de haut en bas, frappé par la loge vide et le souvenir de la rencontre avec la femme qu'il aime. La caméra le suit en faisant un travelling vers le haut, mais elle ne descend pas. La narratrice muette à ce point, on n'a aucun indice qui contredit l'interprétation où Newland Archer serait plus ému par l'absence d'Ellen et le constat de comment le temps a changé sa situation (et son avis par rapport à celle-ci) que par sa femme portant sa robe de mariée et sa propre adéquation face à elle. Le reste est tiré du livre, sauf le déchirement de la robe. Les dialogues aussi, outre la mention de la déception de Mme Mingott face à l'émigration de sa petite fille et la concession de May par rapport aux possibilités d'Ellen de vivre librement par les soins de sa grand mère, mais sa supposition « qu'elle a renoncé à nous, malgré tout ». La pause met cette inclusion comme une version plus évidente du double sens dans les paroles de May concernant les rapports entre sa cousine et son mari, dont ce premier ne se rendra vraiment compte qu'à la fin ; tout en délivrant l'opinion de Mme Mingott et celle de sa famille que la matriarche énonce directement dans le roman. C'est juste en quittant le salon que la caméra, donc Newland, s'aperçoit des vêtements de sa femme.

Le film saute donc un autre entretien entre Archer et sa belle grand-mère, ainsi qu'une discussion sur les fonds dont Ellen profitera (pris en charge par son cabinet) pour se lancer vers le dîner. Ici, la narration en voix off reprend. Accompagnée d'un travelling en avant, au début focalisé sur les éléments sur la table (depuis la place assignée à Mrs Archer, c'est-à-dire

¹⁵¹ Si on sépare la voix narrative de l'autrice au point de considérer que la première ne sait pas nécessairement ce que la seconde sache, cette affirmation n'aurait pas vraiment du sens. C'est vrai que la distinction faite par la narratologie évite soit de personnaliser en excès soit de délimiter ce qui est écriture de soi de l'inspiration dans des faits vrais/réels, mais dans ce cas en particulier le choix de Wharton de ne sortir de la perspective de Newland en écrivant lui permet de cacher- *withhold*- cette information jusqu'au moment déterminant de l'anagnorisis. La voix narrative comprendrait donc aussi les choix faits par les écrivains par rapport au développement du récit, sans que ça relève nécessairement de son vécu.

May), jusqu'à passer vers Newland et Ellen, pour finalement aller en arrière jusqu'à la découverte du dos de May, et finalement une vue général en plongée, similaire à une caméra de surveillance. Notamment, la narration semble correspondre à certains éléments d'image : les roses, mais aussi Newland et Ellen dans le cadre quand les pensées du premier vers la « conspiration » sont énoncées, le dos de May clairement visible pendant la réflexion sur le soutien apporté par la société newyorkaise, et la prise de surveillance quand il se considère « un prisonnier au centre d'un camp armé »¹⁵². Cette ligne n'est pas dans le roman, mais évoque les sentiments de son protagoniste. Le ton, pourtant, n'est pas étonné comme il le fut lors de la présence du nu dans le salon de Beaufort, maintenant tombé en disgrâce. Il est assez descriptif comme dans un documentaire sur la vie sauvage animale, sans trahir aucune émotion. Rien n'est surprenant des attitudes de la société newyorkaise, aussi comme de la sensation d'emprisonnement d'Archer par rapport à celle-ci. La caméra est assez évidente, jusqu'à l'émulation des caméras de sécurité, inexistantes même en 1920 mais tout à fait présentes en 1993. Ce genre de surveillance peut être naturel à ce monde, mais il cause toujours un malaise¹⁵³. Pire, on pourrait considérer le ton de cette narratrice comme indicatif de la surveillance placée sur le protagoniste de l'histoire.

Mais, est-ce que surveiller est un synonyme du piège ? Le plan sur la clé retournée est enchaîné avec un premier plan sur May, annonçant son rôle derrière le renoncement d'Ellen et son départ de la ville, mais ce n'est pas la narratrice qui l'indique. Même démarche pour la séquence d'anagnorisis, dont le lever de May a deux coupes rapides qui mettent en avance la condamnation de Newland. Le dialogue reste aussi le même, malgré le fait que May ne se lève pas une deuxième fois et regarde son mari, suite à son aveu, avec le même sourire qu'elle présente en société, comme si elle ne se rendait pas compte qu'elle vient d'anéantir son mari pour de bon (ou pire encore : elle le sait bien, et c'est là où elle triomphe). La narratrice ne retournera que pour enchaîner le saut temporel, avec le baptême du fils aîné des Archers, le mariage de leur fille Mary (situé par les coiffures et vêtements des femmes dans les années 1890), et finalement la mémorialisation de May dans la forme des photos en sépia, jusqu'au appel téléphonique du fils aîné (ici nommé Ted) qui place le dénouement-épilogue dans les années 1900, où les charriages menés par des chevaux et les Ford T cohabitent dans la rue.

La ruse, absolument créditée par la voix narrative dans le roman, doit se transformer pour la version audiovisuelle, jusqu'au point où elle ne se trouve pas exactement où elle était dans le

¹⁵² Martin SCORSESE, *The Age of Innocence*, *op.cit.*. Citation originale : « a prisoner in the center of an armed camp ». Ma traduction.

¹⁵³ Le roman est aussi antérieur aux théories de Michel Foucault, qui ne sera né que six ans après sa publication. Notamment, le film est antérieur par huit ans aux attaques du 11 septembre 2001 à New York, qui suscitent des niveaux superlatifs de surveillance dans la société américaine.

texte. Où est-elle dans la traduction, dans l'adaptation ? Pourrait-elle être dans sa seule présence, dans son seul grain, même si elle n'évoque plus en soi-même le détournement, le chemin jusqu'à la chute du protagoniste (et des lecteurs, surtout les plus contemporains, qui se sont vus dans ce protagoniste qui ne se sent pas si à l'aise dans son monde comme son semblant pourrait le faire semblant ; ou même l'amante, dont le seul crime était d'oser tenter d'être libre en dehors des opinions du monde¹⁵⁴) ?

Une raison pour choisir cette œuvre consistait dans une possible universalité de la notion d'esthétique de lecture. Dans ce cas, un film qui s'inscrit dans un genre comme le drame romantique et est produit par une société comme Columbia Pictures est plus proche de Douglas Sirk que de Maya Deren, du « classique » (tout en étant anachronique de parler de cinéma classique américain après 1960) que du cinéma d'art et essai. Pourtant, comme on a vu, l'esthétique de lecture est là. En effet, ce rapprochement aux codes narratifs non-expérimentaux, cette dette aux genres narratifs traditionnels, permettent aussi de préparer le piège.

Au début du chapitre, on avait mentionné la rareté d'une voix-off féminine. Britta Sjogren présente des exemples issus du cinéma classique américain, mais ils s'associent toujours à une figure qui apparaît dans le champ- deux de ces exemples, en effet, utilisent la même actrice (Joan Fontaine, pour *Rebecca* et *Lettre d'une inconnue*). La plus proche était Addie Ross de *Chaînes conjugales*, dont on ne voit jamais le visage, mais c'est toujours un personnage reconnu parmi la diégèse. Ici, ce n'est pas le cas. La narratrice agit en dépit du reste, Newland n'accuse jamais une schizophrénie (ou toute juste de la folie, à part le fait de ne pas être heureux quand les valeurs de sa société semblaient indiquer qu'il est dans la bonne voie). Mais le seul fait d'être une voix off au timbre féminin tisse le film dans une tradition des films orientés vers les femmes. Une démarche complètement raisonnable, si on se souvient des logiques propres de la voix off. Elle est censée représenter un point de rassemblement entre l'intériorité d'un personnage ou d'un auteur et celle du spectateur. Pour cette raison, elle est censée être assez neutre pour que le spectateur idéal, malgré les particularités propres de sa vie qui échappent à ce qui fait de lui le public cible, puisse se projeter sans aucun dépit. En conséquence, si ce public cible est censé être une spectatrice, c'est naturel qu'on se serve d'une voix off féminine. Après tout, la neutralité absolue du *gender* est réservée au timbre

¹⁵⁴ Dans l'avant-propos de l'édition Penguin Classics 2019, Elif Batuman évoque comment, lors de son premier contact avec l'histoire (une projection du film de Scorsese à Ankara l'été 1993), son soi de seize ans cherchait à quel personnage elle s'identifie le plus. Elle arriva par se voir sur Newland et Ellen. En relisant le roman à quarante ans, elle s'aperçut que les promesses de « vivre en tant qu'un homme » de sa jeunesse (l'essai de post-féminisme des années 1990) ne s'étaient pas accomplies. Mais un lecteur masculin n'a pas à subir ce genre de désillusion et peut garder parfaitement son rapport avec Archer.

masculin. Même si l'anglais n'est pas une langue si « genrée » ni est censée être réglée par une entité linguistique comme l'Académie française, la publicité a fait son travail¹⁵⁵. Le résultat :

L'aventure et l'action, les films de gangsters, les westerns et les films de guerre s'adressent à des spectateurs ; les drames, les mélodrames, les comédies musicales et comédies romantiques à des spectatrices ; les films historiques, les comédies burlesques, les films de voyages à un *tertium quid* où se retrouvent en particulier enfants et personnes âgées. Le terme *woman's film*, sans être identifié à un genre, figure dans la presse dès les années 1910 pour qualifier des séries et des serials qui célèbrent l'image d'une *New Woman*, moderne et active, à l'opposé de la femme victorienne.¹⁵⁶

The Age of Innocence n'est pas le successeur immédiat de *Goodfellas* (cet honneur est réservé à *Cape Fear*, sorti en 1991, un an après le second film et deux ans avant le premier), mais l'aura du film de 1990 certifie le statut de Scorsese comme un réalisateur qui était bien à l'aise avec des sujets propres à la violence « ouverte » exercée par les hommes, par les biais de la guerre et de la mafia, en quête de trouver une place sociale sûre. Les juges sont, évidemment, des autres hommes. Quand les critiques s'étonnent de la dette de Scorsese vers Wharton, ils parlent de la surprise vers le réalisateur de *Mean Streets*, *Raging Bull* et *Taxi Driver* ayant ce ressenti. En d'autres mots, Scorsese était déjà une figure consolidée vingt ans après son premier film réussi, d'une perspective d'appréciation critique mais aussi par rapport aux sujets traités et comment ils étaient traités.

En analysant les personnages féminins des films scorsesiens, Antonella Bertocchi et Brunella Bertocchi notent que, dans la majorité des cas, elles sont restreintes à des rôles spécifiques justement parce que les protagonistes masculins refusent de les voir dans leur totalité humaine. Cette limitation fait néanmoins partie de la stratégie narrative scorsesienne¹⁵⁷, et *The Age of Innocence* ne fait pas exception. La méconnaissance des vrais sentiments et pensées des cousines Mingott est déterminante pour le fonctionnement de l'histoire, tant par rapport aux faits racontés comme aux tensions et découvertes. Outre les expressions lors d'une étreinte, Scorsese n'était pas le genre de réalisateur à ajouter une séquence des deux cousines parlant sans Archer présent.

Dans ce cas, nous avons donc une fiancée devenue épouse en May Welland, et une amante potentielle en Ellen Olenska. Néanmoins, comme indiquent Bertocchi et Bertocchi :

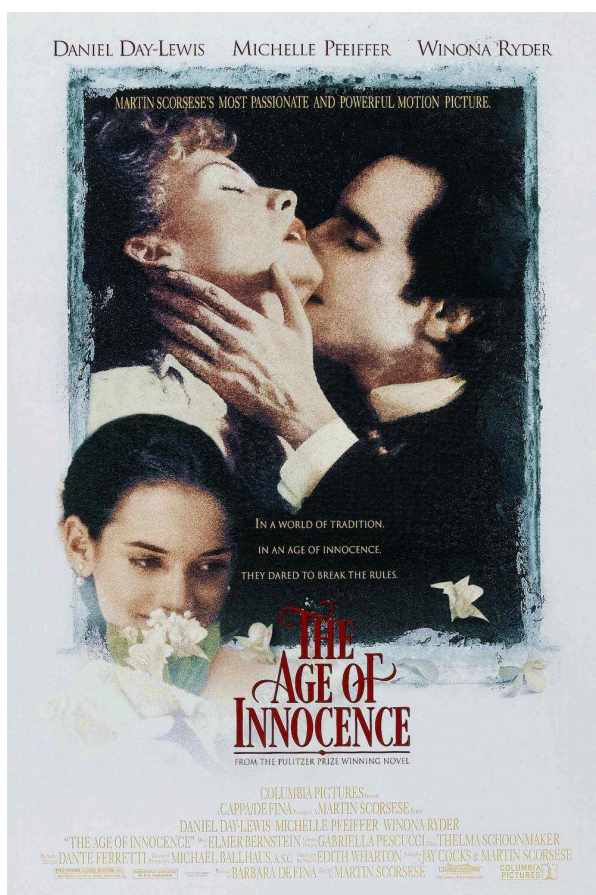
¹⁵⁵ Raphaëlle MOINE, *Les genres du cinéma*, Malakoff, Armand Colin, (2002) 2015, p. 105.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 105.

¹⁵⁷ Antonella BERTOCCHI et Brunella BERTOCCHI, « “Cada maldita chica en mi vida”: los roles de las mujeres en el cine de Scorsese », in Isaac LEÓN FRÍAS (éd.), *El cine de Martin Scorsese : El sueño americano en claroscuro: entre la violencia y la redención*, Lima, Universidad de Lima Fondo Editorial, 2025, p. 269.

Les attentes narratives invitent le spectateur à anticiper la décision de Newland d'avoir un affaire avec Ellen (qui serait l'amante). Néanmoins, la résolution du triangle romantique ne se montre même pas dans le film, car il semble passer entre May et Ellen, hors-champ et en excluant le protagoniste. De cette façon, on propose l'existence d'un code entre femmes dont il n'a pas accès. Les rôles se complexifient lorsqu'ils ne sont pas donnés par le protagoniste homme, mais par- comme il le découvre- le milieu social auquel ils appartiennent. Juste comme Ellen et May, Newland est aussi limité par ses rôles : mari ou amant¹⁵⁸.

Quelles attentes narratives ? La source des jeux avec les genres cinématographiques. Effectivement, le film est un film d'époque centré sur un jeune homme tiraillé entre sa fiancée, une jeune femme propre, sans aucune tâche ni physique ni sociale, mais justement très peu stimulante par ces raisons ; et une femme plus moderne, plus libre, plus intéressante, mais justement entourée des rumeurs et des scandales par ces raisons. Les attentes spectatoriennes peuvent toujours être guidées vers l'ancien référent culturel du classicisme, même en prenant en considération que Scorsese, malgré sa réputation comme réalisateur de



films de gangsters, soit assez lié à la postmodernité filmique (ou modernité tout juste) que son choix de tourner un mélodrame d'époque ne fait pas vraiment surprise, même si on ne pense pas vraiment à lui en tant que réalisateur d'*Alice doesn't live here anymore* (1974). Le fait qu'il choisit de réaliser un mélodrame historique n'est que preuve de diversité d'un réalisateur consolidé.

Observons donc l'affiche publicitaire lors de la sortie du film. L'appel à l'identité auctoriale (ceux qui verront le film comme Un Film de Martin Scorsese) invite à ces spectateurs à voir « le film le plus passionné et puissant de Martin Scorsese » (ou, pour les spectateurs francophones, «

l'hommage le plus vibrant de Scorsese à la passion »¹⁵⁹). Le pacte avec le spectateur offre le

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 273. Citation originale : « las expectativas narrativas inducen a la audiencia a anticipar la decisión de Newland de tener un amorío con Ellen (quien sería la amante). No obstante, la resolución del triángulo amoroso ni siquiera se muestra en el filme, pues parece desarrollarse entre May y Ellen, fuera de la pantalla y excluyendo al protagonista. De este modo, se plantea la existencia de un código entre mujeres al que él no tiene acceso. Los roles se complejizan al no estar dictados por el protagonista hombre, sino por —como él mismo lo descubre— la clase social a la que pertenecen. Al igual que Ellen y May, Newland también está limitado por sus roles: esposo o amante ». Ma traduction.

¹⁵⁹ Voir l'affiche publicitaire du film lors de sa sortie française en Annexe.

style du réalisateur sans un détournement de ce que le reste de l'affiche propose. Ce sera bien un film de Martin Scorsese, et on verra bien la passion et le mélodrame, juste dans son style.

Le reste de l'affiche, une fois l'appel à la médiation auctoriale accompli, met dans un cadre turquoise Michelle Pfeiffer et Daniel Day-Lewis, qui jouent respectivement Ellen Olenska et Newland Archer. Il s'approche à embrasser la partie inférieure de la femme qu'il souhaite, la main autour de son cou. Elle a les yeux fermés, la tête levée pour faciliter les baisers de son amant, la bouche demi-ouverte, dans une expression de plaisir. Le texte qui appelle à la médiation auctoriale est dans ce cadre, aussi comme, en bas, le petit pitch publicitaire, cette fois destiné à ceux (ou, comme on a vu en haut, celles) qui cherchent à voir un film dramatique. Les spectateurs américains ont aussi un guide d'interprétation du titre : « dans un monde de tradition, au temps de l'innocence, ils ont osé défier les règles ». Les spectateurs francophones verront le caractère sociologique renforcé : « dans un monde de traditions, une société de privilèges, ils ont osé défier la morale et l'ordre établi ».

Qu'est-ce qui il y a en dehors de ce cadre ? En haut, les noms des trois comédiens : Daniel Day-Lewis, Michelle Pfeiffer, Winona Ryder. Effectivement, l'actrice qui joue May Welland est annoncée en troisième, tout en restant assez importante pour être dans l'affiche. Elle est aussi là en personne, le regard en bas, les lèvres, dont on peut deviner un très petit sourire (qui n'arrive pas aux yeux), bloquées par des lys blancs, comme celui qui semble porter son mari. Elle est juste en dessous de Ellen/Pfeiffer, comme si la place était fixe- seul problème, qui l'occupe dans quel rang.

La promesse de l'affiche, à part ce qui concerne le réalisateur, n'est pas si loin du *woman's film*. Il y aura du mélodrame avec des robes qui reflètent leur société : très belle esthétiquement mais, surtout pour une femme qui veut plus de sa vie que faire un beau mariage, assez oppressante que les corsets. Il y aura un triangle romantique, et on est censé supporter l'histoire d'amour passionnante, c'est-à-dire, celle de Newland et Ellen.

Le choix d'une narratrice contribue à l'accomplissement de cette promesse. On a déjà vu comment les narrateurs en voix off jouaient un rôle pour renforcer la séparation sexuée des publics cible cinématographiques aux États-Unis au nom de la neutralité attendue de leur voix. En conséquence, la voix off féminine était devenue un signe du *woman's film* dans l'imaginaire collectif formé dans le cinéma classique, dont les films pouvaient toujours être visionnés à la télévision en 1993. Mais cette narratrice, qui explique le fonctionnement général de l'aristocratie newyorkaise des années 1870 (et évite donc des conversations forcées sur des règles et d'autres connivences dont on ne parlait pas tant parce que justement

personne ne parlait pas sincèrement dans cette société comme parce que les personnages ont été biberonnés à ces règles, et donc il n'y a pas besoin d'expliquer davantage), semble parfois « trahir » sa propre neutralité, en laissant échapper quelques modulations de la voix. Évidemment, tout est exprès, or il y aurait eu une autre prise du son.

C'est comme ça que, suite à ses introductions des monsieurs comme Lawrence Lefferts et Sillerton Jackson (qui gardent compte des intrigues et déviations des normes), aussi comme l'audacieux Julius Beaufort, la narratrice présente May Welland comme « innocente de toutes ces intrigues, et d'encore plus »¹⁶⁰. Puis, elle sort de la structure objective et indique que, pour Archer, elle représentait le meilleur de son monde et le tissait à lui. En effet, son étonnement face aux gestes disruptifs de Beaufort (détaillés en haut) n'est pas présent lors des déviations d'Ellen. Quand elle arrive en retard au dîner en compensation des Van der Luydens et quitte rapidement le gentilhomme avec qui elle parlait pour causer avec Archer, la narratrice semble presque préoccupée pour elle. On pourrait dire que cette narratrice est plus solidaire avec Archer qu'on le croirait, mais on peut aussi penser qu'Ellen est censée évoquer plus notre sympathie que Julius Beaufort. On n'est pas donc invités à la voir comme quelqu'une aussi ridicule que son monde (Beaufort ose beaucoup, voire trop, mais le ton plus calme de la narratrice face à Lefferts et Jackson ne cache leur hypocrisie face au spectateur), mais à avoir peur pour elle, pour son ignorance des règles qui, certes, n'ont pas survécu à nos jours pour des très bonnes raisons, mais qui pourraient entraîner sa chute. Nous sommes aussi invités à voir sa chute comme quelque chose de négatif. Puis, d'après le pacte fictionnel classique, nous sommes invités à faire entièrement confiance à cette narratrice. Elle reporte sur ce monde comme dans un documentaire, avec toute l'autorité que ce genre de voix off confère. En même temps, elle nous confirme quels personnages doivent inspirer notre sympathie. Ne vient-elle pas de dire que May est conventionnelle ? Pas besoin de regarder ailleurs en premier visionnage.

La phrase « there was no use in trying to emancipate a wife who hadn't the dimmest notion that she was not free » est directement enlevée du roman¹⁶¹, ce qui constitue, d'après Yann Suty, un soulignement cruel.¹⁶² En effet, la phrase est suivie par une pause où May parle de comment elle et son mari n'ont pu profiter que d'une journée à la National Gallery en raison d'une visite. Avant cette parenthèse de la voix off, Newland avait été montré en train de s'amuser avec M. Rivière, dont la conversation est réduite à une mention de l'avis que Guy de

¹⁶⁰ Martin SCORSESE, *The Age of Innocence*, *op.cit.*. Citation originale : « was innocent to all of these intrigues and of much else ». Ma traduction.

¹⁶¹ Yann Suty le citera comme « à quoi bon vouloir émanciper une femme qui ne soupçonne pas qu'elle n'est pas libre ? »

¹⁶² Yann SUTY, « Le temps de l'innocence (1993) », *op.cit.*, p. 81.

Maupassant aurait donné à ce dernier. Sans le détail du souhait du second d'aller à New York (et la crainte du protagoniste), il n'y a rien qui complexifie le plaisir de cette conversation, dont le fade out pour passer à la séquence suivante (et suite au son suffoqué de la conversation de May au Mission Garden avant de l'insistance d'Archer pour se marier avant Pâques) confirme jusqu'à quel point Newland trouve sa femme ennuyante. En conséquence, la gêne de May face au prospect d'inviter M. Rivière pour dîner, l'acceptation d'Archer de ne pas le faire, et le constat « avec un frisson, il sut que, dans le futur, beaucoup des problèmes seraient solutionnés de la même façon pour lui »¹⁶³ manque peut-être l'adjectif « négativement » de l'original whartonien, mais l'effet est plus condamatoire pour May, qui n'est plus, à ce point, la simple représentante des valeurs sociétaux auxquels, malgré ses critiques, Newland tient. Elle n'a justifié aucune réticence du mari, on n'a aucun indice pour douter de la sincérité du dernier. Mais elle est toujours apparemment sotte, Newland n'a pas vu son visage en la serrant contre lui au Mission Garden. Comme montrera le film plus tard, en suivant directement le roman, lors de la compétition de tir à l'arc à Newport, la narratrice se demandera (comme Archer et les spectateurs se demandent, en suivant le soulignement cruel d'après Suty) : « et si tout son calme, toute sa gentillesse, n'était qu'une négation, un rideau baissé sur du vide ? Archer a l'impression de n'avoir jamais soulevé ce rideau »¹⁶⁴. On pourrait penser que, effectivement, il n'y a absolument rien. Mais l'attention invite à mettre cette idée en question. Il y a eu la conversation au Mission Garden avec les visages bloqués. Il y a eu la gêne dans le voyage de noces, qui rend à May plus d'agence dans l'échec de l'invitation que dans la version romanesque. Il y aura la stratégie d'écart d'Ellen. May se cache, mais pas nécessairement sur du vide. La narratrice n'est pas fiable ? On n'est pas sûr sur cet aspect de la



postmodernité non plus. D'un côté, elle n'a posé qu'une question ; de l'autre, le reste d'affirmations sont une transmission des pensées d'Archer. On ne connaît pas l'intériorité de May, et à la différence

de sa cousine, elle ne parle pas autant de ses propres sentiments. Puis, comme on a vu, Newland a un rôle pour sa femme, et refuse activement de la voir autrement ; comme le reste du monde, à voir les commentaires des messieurs, lors de son succès au tir à l'arc, et comment « c'est le seul genre d'objectif qu'elle attendra »¹⁶⁵.

¹⁶³ Martin SCORSESE, *The Age of Innocence*, *op.cit.*. Citation originale : « with a chill, he knew that, in future, many problems would be solved for him in the same way ». Ma traduction.

¹⁶⁴ *Ibid.* Citation originale : « But what if all her calm, her niceness, were just a negation, a curtain dropped in front of an emptiness? Archer felt he had never yet lifted that curtain ». Ma traduction.

¹⁶⁵ *Ibid.* Citation originale : « that's the only kind of target she'll ever hit ». Ma traduction.

Pourtant, là où un roman ne nous montre que ce que la voix narrative considère nécessaire, le cinéma peut s'en servir de deux descripteurs pour aller un peu plus loin. Dans sa critique négative, Linda Constanza Cahir remarque néanmoins la détermination dont se sert Winona Ryder pour jouer May à la compétition de tir à l'arc, en la considérant comme une évidence de la vraie complexité du personnage¹⁶⁶. Nous l'avions remarqué dans une séquence antérieure, mais c'est vrai que, en se servant du jeu de l'actrice, le film nous a permis de voir May d'avantage, tout en mettant en avance sa vraie agence. Pourtant, c'est un jeu délicat : assez pour que la chute finale ne soit pas illogique, mais pas autant pour qu'il n'y ait pas d'ironie sur cette chute.



Retour au rôle de la narratrice et ses questions. Sans réponse, on est invités à répondre affirmativement. Pourtant, elle a juste posé des questions. Voilà pourquoi Scorsese dit que la voix narrative du roman sait tout, mais décide de cacher. Ici, on voit exactement comment elle cache : des silences stratégiques, des constructions attentives : presque tout ce qui concerne l'esprit de May est au conditionnel. La narratrice, lors de la récompense, dira que May « réussit à donner le sentiment qu'elle aurait été aussi calme si elle n'avait pas gagné »¹⁶⁷. On voit son expression concentrée, mais on ne sait pas à quoi elle pense. On ne saura jamais en effet à quoi exactement elle pense.

Cynthia Beatrice Costa cite trois formes d'ironie cinématographique : situationnelle, verbale-communicative et dramatique¹⁶⁸. Elle considère effectivement que le pari de May pour sauver son mariage et position sociale est un exemple d'ironie situationnelle, et on pourrait considérer tout le dénouement comme un exemple d'ironie dramatique. En général, tant Costa comme Sarah Kozloff sont d'accord pour considérer la narratrice comme ironique, justement en exposant les faillites de cette société et de ses membres, *Newland* inclus. Pourtant, elle semblait être de son côté parfois, comme on l'a vu en haut. Du coup, elle se solidarise avec Ellen, la femme moderne, plus proche des spectatrices et des nouvelles femmes ciblées comme public des *woman's films* depuis les années 1910. Puis, elle se

¹⁶⁶ Linda Constanza CAHIR, « The Perils of Politeness in a New Age: Edith Wharton, Martin Scorsese and “The Age of Innocence” », *Edith Wharton Review*, 10-2, 1993, p. 14.

¹⁶⁷ Martin SCORSESE, *The Age of Innocence*, *op.cit.*. Citation originale : « she managed to give the feeling that she would have been just as serene without them ». Ma traduction.

¹⁶⁸ Cynthia Beatrice COSTA, « An Ironic Overlay: The Use of Voice-Over Narration in *The Age of Innocence*, by Martin Scorsese », *op.cit.*, p. 166.

focalisait sur Archer, le protagoniste. Ne serait-ce pas ce film l'histoire de comment cet homme réussit à choisir la passion sur le devoir ?

Mais tel n'est pas le cas. On adapte un roman où le vrai apprentissage pour Newland est le constat qu'il n'a pas un champ d'action si grand comme son sexe aurait pu lui faire croire. Comme indiquent Bertocchi et Bertocchi, il ne peut être que mari ou amant : son rêve d'un monde où ces mots ne valent rien n'est qu'une fantaisie. Sa capacité d'agir est aussi annulée : ce sont May et Ellen qui résoudront la situation : l'une fait un pari, l'autre décide de partir. Le spectateur est invité à découvrir ça, par le biais/piège d'une histoire d'amour, voire de passion, avec toutes les marques de ce genre d'histoire, narratrice incluse. Pourtant, ils ne verront pas le moment clé, ils l'apprendront. Pendant ce temps, la narratrice reste muette, sans offrir une guide qui n'est pas du genre attendu par les spectateurs.

Voilà le mélodrame à la Scorsese. Une histoire de passion qui se révèle comme l'histoire d'une société aussi violente que celle des gangsters. Peut-être le maintien de cette société n'est pas si loin des mécanismes dont la mafia se servira dans quelques années, avec la particularité qu'ils ne sont pas si centrés sur les hommes. Peut-être que les femmes doivent aussi démontrer qu'elles sont capables de faire la distinction entre les valeurs à défendre publiquement et celles qu'elles doivent piétiner si besoin, et comment le faire pour éviter que le même marteau qu'elles doivent brandir tombe sur elles. Les histoires narratives « traditionnelles », néanmoins, sont nées de la tension, et si May ne ressent jamais cette tension, si elle assume tout simplement qu'elle fait ce qu'il faut et rien la pose à questionner cette démarche, elle ne fait pas une protagoniste idéale pour un roman qui n'appartient pas à l'avant-garde¹⁶⁹. Pourtant, si ces mécanismes sont si inconnus pour la moitié de la population contemporaine au récit (et, éventuellement, la totalité de la population contemporaine au film, femmes incluses), leur dévoilement peut-être si frappant comme un coup de flingue. C'est sur cette version du familier-troublant où se construit le piège, l'aspect tragique des rapports entre Newland et Ellen- de cette histoire, tout court.

Un homme qui dort : le grain de la différence

La voix-off féminine est toujours rare, d'un côté comme de l'autre de l'Atlantique. Pourtant, les mécanismes varient. Tout d'abord, malgré le caractère plus ouvertement genré de la langue française, ceci n'a pas été étendu aux genres cinématographiques nationaux de façon «

¹⁶⁹ Le roman de Wharton est publié deux ans avant l'*Ulysse* de James Joyce. Même Virginia Woolf, qui n'aimera pas le roman de l'auteur irlandais, se lancera dans des livres tout simplement explorant les pensées des personnages, même ceux qui sont parfaitement à l'aise dans leurs situations, comme Mrs Ramsay dans *To the Lighthouse* (1927), roman qu'on peut considérer comme moderniste. Wharton, de son côté, appartient à la génération d'écrivains précédente.

explicite », ou au moins tel n'était pas le cas en 1974. Cela ne veut pas dire que les attentes genrées n'existaient pas : elles étaient bien présentes, surtout dans le domaine de la vie réelle. Onze ans plus tard, Monique Wittig dira : « il n'y a pas deux genres, il n'y a qu'un : le féminin, le "masculin" n'étant pas un genre. Car le masculin n'est pas le masculin mais le général. Ce qui fait qu'il y a le général et le féminin, la marque du féminin »¹⁷⁰.

Puis, il ne faut pas oublier que, même dans son idée originale où *Il Posto* était la grande influence, et pas *Hiroshima mon amour*, *Un homme qui dort* ne fut jamais envisagé comme un film grand public, assigné à un genre cinématographique défini dès le schéma narratif. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas de schéma narratif, mais les parties ne remplissent pas les rôles de la façon qui permet d'identifier un film d'action, un drame romantique ou même une comédie. En effet, Georges Perec lui-même ira assez loin de dire directement qu'il n'y a « aucune histoire, [...] aucune péripétie »¹⁷¹. Ces éléments (ou manque d'éléments) viennent directement du roman, et se sont avérés si importants que les essais d'adaptation à une forme « traditionnelle » (même dans le contexte art et essai, la première intention était plus proche du néoréalisme que de Bergman ou même Antonioni) ont échoué.

En effet, il y a une situation initiale, puis un élément perturbateur : le ratage de l'examen de Sociologie. Mais, si on va se servir de Barthes pour refuser l'absence d'histoire, on va faire une concession à l'auteur : il n'y a pas vraiment de péripétie dans sa conception classique des obstacles rencontrés par les personnages pour atteindre leurs buts, ainsi que les actions commises pour les résoudre. On observe ce jeune homme dont les seuls éléments identifiants sont l'âge et le sexe (de fait, on pourrait affirmer qu'il n'a rien dans cet homme qui dort qui échappe vraiment à ce qu'on pourrait considérer comme un sujet général, voire ordinaire, dans le Paris des Trente Glorieuses) approfondir de plus en plus vers l'état le plus végétatif possible, sans que personne vienne le sauver (les amis se fatiguent des non-réponses à leurs mots, les parents ne semblent vraiment se rendre compte de rien- même si, à leur défense, la visite à la famille en Auxerre est au début de la tentative). Seule la prise de conscience de l'inutilité de l'emprise, de l'échec dans cette quête d'illumination par le biais du renoncement, mènent notre protagoniste à rejoindre le monde place de Clichy. Or, tout se passe à l'intérieur de ce personnage et la seule chose qui ressemble vraiment à une péripétie n'est que le dénouement.

Retour à la question de la narration en voix-off : celle-ci fait son entrée précisément dans le moment déclencheur, ou plutôt, la révélation qu'il s'agit bien d'un récit. C'est la voix

¹⁷⁰ Monique WITTIG, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 90.

¹⁷¹ Georges PEREC, « Un homme qui dort : Lecture cinématographique », *op.cit.*, p. 213

narration celle qui déclenche le changement du plan : de la salle de classe (dont le son diégétique d'un horloge serait celui de celle-ci) à la chambre (dont le son diégétique d'une horloge est le réveil que, au contraire de ce qu'on a vu, n'a pas inspiré aucun mouvement du protagoniste). C'est elle qui marque proprement l'entrée au régime du renoncement, de la quête passive vers une vie la plus végétative possible. D'une certaine façon, elle est en elle-même l'élément déclencheur, et puis l'histoire de cet état.

Il faut donc comprendre qui est cette narratrice qui raconte l'histoire de la vie de ce jeune homme, ou plutôt sa non-vie, son retrait de ce qu'on pourrait considérer « vie » et pas juste l'existence pure et dure. Le ton féminin de sa voix empêche la correspondance directe avec la personne sur l'écran (d'ailleurs, il n'y a qu'une personne, et c'est un homme) et même extra-diégétiquement, on ne peut pas se remettre à l'auteur du roman, l'intention générale derrière ce mot devenant le genre masculin une fois qu'on commence à entendre Ludmila Mikaël, le grain donné par sa tonalité rendant à la voix narration une matérialité ancrée sur la différence du féminin par rapport au général/masculin et rendant tout renvoi direct au premier auteur impossible. Ce n'est pas une prédiction consciente du travail de Wittig ; une fois la forme du film trouvée, le décalage devint déterminant et la voix féminine sans corps accompagnant le corps masculin sans voix fut partie de ce processus¹⁷². Néanmoins, ce décalage a bien ses effets, surtout si on prend en compte le genre d'histoire qui se déroule face à nos yeux.

Du coup, comment qualifier cette voix ? Christelle Reggiani et Sylvain Dreyer sont d'accord quand ils trouvent le roman un moyen plus intime, plus propre à l'intériorité. Ils commencent à différer dès l'expression de cette idée : Dreyer trouve que cela s'applique au roman en général, pas nécessairement ce texte¹⁷³ ; Reggiani, de son côté, lit dans le roman *Un homme qui dort* « une adresse intime »¹⁷⁴. Dreyer, dans cet aspect, est si aux antipodes de la lecture de Reggiani qu'il est d'accord avec Perec (qui trouvait *Un homme qui dort*, au moins vers 1974, « le plus visuel de [ses] livres »¹⁷⁵) en mesure qu'un moyen moins propice à restituer l'intériorité en comparaison à la littérature était parfait pour un « texte initial [qui] se caractérise par la prééminence de l'espace et le refus de la psychologie »¹⁷⁶.

¹⁷² Georges PEREC et Bernard QUEYSANNE, « Un bonhomme qui dort ne peut pas arrêter le temps », *op.cit.*, p. 242-243.

¹⁷³ Sylvain DREYER, « Un homme qui dort (1974), une “lecture cinématographique” de Georges Perec et Bernard Queysanne », *op.cit.*, p. 166.

¹⁷⁴ Christelle REGGIANI, « Le cinéma invisible de Georges Perec », *op.cit.*, p. 66.

¹⁷⁵ Georges PEREC, « Un homme qui dort : Lecture cinématographique », *op.cit.*, p. 213

¹⁷⁶ Sylvain DREYER, « Un homme qui dort (1974), une “lecture cinématographique” de Georges Perec et Bernard Queysanne », *op.cit.*, p. 166.

On décide donc d'ajouter une voix-off qui donne corporéité à l'altérité. On pourrait dire que sa présence n'est qu'altérité, que différence, et que cette condition rend corps au trouble posé par ce que le texte communiquait par le biais d'une personne grammaticale très rarement utilisée en littérature justement par son résultat paradoxal : la deuxième personne du singulier. Dans l'usage courant, elle existe pour s'adresser directement à un autre. Quand une voix narrative s'en sert d'elle, elle semble être adressée au lecteur, mais en réalité il n'est pas l'allocutaire¹⁷⁷. Pourtant, Balzac jouait déjà à la double allocution en 1846¹⁷⁸, et les propos d'Émile Benveniste où Tu est si lié à Je qu'ils partagent les mêmes propriétés : unicité (en tant qu'ils ne peuvent que référer à une personne A ou une personne B, mais jamais A et B), réversibilité (en tant que locuteur et allocutaire peuvent bien changer des rôles dans la situation communicative) et subjectivité (en tant que l'allocutaire, c'est-à-dire Tu, doit toujours rester l'objet du discours¹⁷⁹, voire incapable de se le réapproprier). Cette similarité constitue l'ancrage du récit, au point que, comme on a vu dans la partie 1.a qui le concerne, son adaptation cinématographique n'a pas pu la laisser de côté. Néanmoins, on a choisi quelqu'une qui peut rendre un grain féminin. On ne peut plus faire comme le dos de l'édition de poche et parler d'un narrateur qui s'adresse à lui-même, ou si ?

Tout d'abord, voyons comment chaque auteur interprète cette voix off. Pour Reggiani, « le surplomb de la voix off, émanant du hors-champ, donne une forme sonore à une autorité d'autant plus manifeste que l'altérité sexuelle confère une évidence sensible à la position de cette instance transcendant l'univers diégétique. »¹⁸⁰ Dreyer, de son côté, ne trouve pas d'autorité dans la tonalité de Ludmila Mikaël, en effet, il considère que le travail de l'actrice est « en vue d'ôter toute intentionnalité à la voix over »¹⁸¹. Peut-être par rapport à la tonalité même : la narratrice ne laisse jamais montrer aucune émotion quand le protagoniste est assez tranquille dans son aliénation, ne gagnant un rythme anxiogène que quand lui-même a tombé dans l'angoisse. Pourtant, son propre grain, ajouté à un texte écrit avec soin (à l'origine, il n'y avait que ce texte, après tout), relève de cette tonalité musicale, modulée et expressive dont parlait Britta Sjogren. Ce qui crée une (autre) paradoxe, cette fois liée à la corporéité du grain, qui dans ce cas devrait comprendre le féminin :

La qualité mélodieuse de la voix-off féminine l'éloigne de la parole- la met du côté de « l'irreprésentable » [...]. Donc, même si la voix-off féminine est souvent « construite » par

¹⁷⁷ Diane KALMS, « Ad personam : pour une théorie du récit à la deuxième personne », *Acta fabula*, vol. 25, n° 8, Notes de lecture, Septembre 2024, URL : <http://www.fabula.org/acta/document18527.php>, page consultée le 01 septembre 2025.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ Christelle REGGIANI, « Le cinéma invisible de Georges Perec », *op.cit.*, p. 66.

¹⁸¹ Sylvain DREYER, « Un homme qui dort (1974), une "lecture cinématographique" de Georges Perec et Bernard Queysanne », *op.cit.*, p. 166.

rapport au corps féminin, elle est aussi puissamment arrachée de celui-ci. [...] La voix off féminine ne voit pas seulement ce que nous n'y pouvons pas- l'« image noire », la dimension hors de plan- mais elle est alignée avec ce qui n'est pas vu (ce qui ne peut pas être vu) et les espaces d'où vient le non-visible : l'espace « dehors », « au-delà » le plan visible, l'espace de l'imagination, et l'espace de l'intériorité radicale.¹⁸²

Ces propos sont alignés avec les observations de Sylvain Dreyer, d'où la voix-off féminine « permet de réinjecter de l'intériorité qui risquait de disparaître, l'opération transmédiée impliquant de supprimer les chapitres introspectifs, sans céder pour autant au pathos. »¹⁸³ Il y a donc une intentionnalité, du côté des choix des auteurs mais aussi sur ce que cette voix-off signifie dès sa seule présence, au point d'avoir insisté, pour les doublages du film en anglais, en allemand et en espagnol, de garder toujours des actrices¹⁸⁴. La voix off n'est pas si sentimentale comme on penserait en première instance qui serait une voix off féminine, pourtant, elle ramène à quelque chose d'ailleurs, qui échappe. Dans le cas de notre personnage, on peut bien parler d'intériorité radicale, vu combien de ses actes sont plutôt d'actes de pensée, or il n'aurait rien de vraiment extraordinaire quand il se balade en ville, quand il change de cafés, quand il va au cinéma. C'est une interprétation du choix d'actrice, tout en gardant le fait que notre protagoniste, même s'il est censé se parler à lui-même, ne se reconnaît pas complètement, ou ne s'assume pas, sentant ses propres pensées comme lointaines, venues de cet ailleurs inconnu.

Britta Sjogren, tout en parlant des films classiques américains, semble penser à *Un homme qui dort* quand elle écrit « certainement il y a quelque chose d'inusuel et provocateur, voire étrangement familier, dans une voix “féminisée” qui se croise avec une image “masculine” ? »¹⁸⁵ Étrange familier, l'*uncanny* freudien. D'après le premier psychanalyste, ce mot signifie « cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier »¹⁸⁶. Freud mentionne aussi le concept du double comme un exemple du

¹⁸² Britta SJOGREN, *Into the Vortex: Female voice and Paradox in Film*, op.cit., p. 65-66. Citation originale : « The melodious quality of female voice-off moves it away from speech- puts it on the side of the 'unrepresentable' [...]. Thus, even if the female voice-off is often 'constructed' with respect to the female body, it is also powerfully wrested from it. [...] The female voice-off not only sees what we cannot- the 'blind image', the 'off' screen dimension- but it is aligned with that which is not seen (that which cannot be seen) and the space(s) from which the non-visualizable emanates: the space 'outside', 'beyond' the visible frame, the space of imagination, and the space of radical interiority ». Ma traduction.

¹⁸³ Sylvain DREYER, « Un homme qui dort (1974), une “lecture cinématographique” de Georges Perec et Bernard Queysanne », op.cit., p. 171.

¹⁸⁴ La version en anglais est menée par Shelley Duvall, quelques années avant *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980).

¹⁸⁵ Britta SJOGREN, *Into the Vortex: Female voice and Paradox in Film*, op.cit., p. 47. Citation originale : « Surely there is something unusual and provocative, uncanny, in a 'feminized' voice intersecting with a 'masculine' image? ». Ma traduction.

¹⁸⁶ Sigmund FREUD, « L'inquiétante étrangeté », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit par Fernand CAMBON, Paris, Éditions Gallimard, 1985, p. 215.

étrange familier, et le déroutement (pour ceux qui connaissaient le roman¹⁸⁷) du début du film, jusqu'à que la narratrice « ramène » l'histoire à son cours, pourrait bien en faire partie. Mais ce n'est qu'un clin d'œil, vu que cette démarche n'est que l'élément perturbateur- le début de l'histoire, elle peut avoir un effet puissant mais après il faut le soutenir avec la continuité d'un récit, qu'il ait des péripéties classiques ou pas. La narration ? On aurait pu lire ça dans le roman, l'auteur envisageait partiellement que le Je devenait un Tu et on pourrait lire davantage que l'aliénation du protagoniste lui empêche de s'assumer au point de se doubler, de ne pas se reconnaître vraiment dans ses actes. Or, comme dit Wittig,

Parler, dire *je*, se réapproprier tout le langage, ne peut se faire que par un *je* entier, total, universel, sans genre. Sans quoi il n'y a pas de parler possible. Un sujet relatif ne pourrait pas parler du tout sauf à se faire l'écho, à pratiquer un langage de perroquet, emprunté.¹⁸⁸

La lecture possible est donc présentée : une aliénation absolue, une absence de reconnaissance en soi-même qui reflète le renoncement de sa propre capacité à agir, et tout à travers le langage. La littérature peut être mieux positionnée pour communiquer l'intériorité parce qu'elle n'a que des mots pour décrire et raconter, et tous les rapports entre signifiants et signifiés se construisent à partir des mots. Pourtant, si le double doit l'être « la mise en scène de personnages qui, du fait de leur apparence semblable, sont forcément tenus pour identiques »¹⁸⁹, ce qu'on aurait pu imaginer en lisant (soit parce qu'on se guide de la signature du roman, soit en raison de l'habitude de considérer le général/neutre comme masculin hors indication du contraire) ne tient plus dans la version filmique. Peut-être on ne voit jamais qui raconte les actes, mais, comme toute voix off, celle-ci « engage l'humain sans le corps, mais non sans emporter, à travers ce que Roland Barthes a appelé son "grain", une part de l'humanisation et de la corporéité du locuteur »¹⁹⁰ ; et cette locutrice, malgré sa tonalité qui s'accorde avec l'état du jeune homme - ou justement parce que sa tonalité s'accorde - est forcément différente de tout ce qu'on voit sur l'écran, c'est-à-dire, le protagoniste muet.

Néanmoins, le reste des processus, voire le fait que cette Autre si évidente ait un tel niveau de connaissance des pensées et des intentions du protagoniste, rend une nouvelle signification troublante au dédoublement de soi assuré par le motif original. Puis, la tonalité de la narratrice ne montre aucune émotion. Elle est éloignée, elle est différente, mais semble partager le détachement de ce personnage. On aurait dit un double, sauf la différence. L'atteinte au narcissisme primaire où le double était un remplacement possible (et en conséquent renforçait

¹⁸⁷ Une minorité, vu que le livre n'avait pas obtenu la notoriété des *Choses*. Un signe est l'écart de 23 ans entre la publication originale (1967) et la publication en poche (1990). Il y avait des chances que le film soit la première approximation d'une partie du public au récit.

¹⁸⁸ Monique WITTIG, *La pensée straight*, *op.cit.*, p. 107.

¹⁸⁹ Sigmund FREUD, « L'inquiétante étrangeté », *op.cit.*, p. 236.

¹⁹⁰ Alain BOILLAT, *Du bonimenteur à la voix-over*, *op.cit.*, p. 24.

le fait que la personne n'est pas sauvée de la mort, de l'ultime disparition) est rendue plus grave : rien de la personne ne pourra demeurer si elle disparaît, c'est un Autre absolu qui le remplacerait. La durée, après tout, n'est pas nécessairement synonyme avec l'être, ou au moins telle est la thèse que le protagoniste essaie de soutenir. En conséquence il n'est pas troublé au début, mais tel n'est pas le cas du spectateur (et encore plus de voir que ses impressions ne sont pas directement partagées par l'écran, jusqu'à que la voix commence à envahir le corps des spectateurs, le son étant, de tous les sens de contact, le plus difficile à bloquer¹⁹¹).

Dans ce trouble spectatorial, on ne peut pas oublier non plus le concept de voix-je formulé par Michel Chion, qui permet d'insister sur cette instance humaine qui semble connaître les personnages sans exister sensiblement dans la même diégèse fonctionne comme un point de repère pour le spectateur. D'ailleurs, la personne grammaticale rarement utilisée est un grand facteur de trouble. La deuxième personne est une adresse directe, mais pas comme les clin d'œil des ruptures du quatrième mur de la distanciation brechtienne. On n'est pas dans un régime où on se souvient constamment que c'est une fiction, on s'adresse au spectateur comme s'il traversait l'épisode. Du coup, si on se souvient des propos de Christian Metz, cette voix-Je n'est pas censée s'adresser aux personnages¹⁹², et en première instance la narratrice semble s'adresser à celui qui fait tout ce qu'elle dit (ou presque). Le spectateur ne sait plus vraiment à qui se solidariser, et le grain féminin donne une corporéité à cette confusion. Rappel de Wittig : le général est le masculin, le féminin est spécifique. Un spectateur général se voit forcé à se trouver parmi le personnage dans la diégèse, parmi le personnage muet, ce qui va contre toutes ses attentes culturelles cinématographiques. Le spectateur peut vouloir être au centre de la représentation, mais pour la regarder d'un autre point de vue. Pourtant, au fond, comme disait Alain Boillat, « lorsqu'il a création d'un méga-narrateur fictionnel en voix-over dont le spectateur partage par ailleurs le "point de vue" [...] on peut dire que le spectateur se parle à travers le film »¹⁹³. Si la déviation est en réalité un exposé d'un dispositif commun, celle-ci devient étrangement familière. Or, l'autorité que la voix off peut tenir (l'autre option, d'après Germain Lacasse, est celle de communauté)¹⁹⁴ est censée être par rapport aux personnages, on attendrait qu'elle soit toujours en communauté avec nous.

Cette confusion devient clé lorsqu'on ne voit pas le protagoniste sur l'écran, mais on continue d'entendre la voix off. Un exemple est la séquence de la maison vide. Encadrée entre deux

¹⁹¹ Britta SJOGREN, *Into the Vortex: Female voice and Paradox in Film*, op.cit., p. 31.

¹⁹² Cité par Mathias LAVIN, « Parole littéraire, parole d'écriture », in *Puissances de la parole : à l'écoute des films*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2021, p. 169.

¹⁹³ Alain BOILLAT, *Du bonimenteur à la voix-over*, op.cit., p. 425.

¹⁹⁴ Germain LACASSE, « Où est off ? Et qui ? », op.cit., p. 43.

prises d'une Citroën Traction Avant qui roule dans une forêt, on entend la narration tirée presque directement du roman, outre quelques phrases :

Comme si, sous ton histoire tranquille et rassurante d'enfant sage, de bon élève, sous ces signes évidents, trop évidents, de la croissance, les traits au crayon sur le chambranle de la porte des cabinets de toilette, les diplômes, les pantalons longs, les premières cigarettes, le feu du rasoir, l'alcool, la clé sous le paillason pour les sorties du samedi soir, le dépucelage, le baptême de l'air, le baptême du feu- avait depuis toujours couru un autre fil, toujours présent, toujours tenu lointain, qui tisse maintenant la toile familière de ta vie retrouvée, le décor vide de ta vie désertée, images en filigrane de cette vérité dévoilée, de cette démission si longtemps suspendue, de cet appel au calme, images inertes et floues, photographies surexposés, presque blanches, presque mortes, presque déjà fossiles : une rue de province, volets clos, ombres mates, mouches bourdonnant dans un local militaire, salon couvert de housses grises, poussières en suspension dans un rai de lumière, campagnes pelées, cimetières des dimanches, promenades en automobile.

Homme assis sur une banquette étroite, un jeudi après-midi, un livre ouvert sur les genoux, regard absent.¹⁹⁵

La voiture, qui n'est vue que d'arrière, le conducteur restant anonyme, avance dans la forêt, mais l'enchaînement correspondra avec un travelling latéral, de gauche à droite, dans le salon vide d'une grande maison qui rappelle le Resnais d'*Hiroshima mon amour*. Puis, le plan change- on recule, mais toujours parmi les salons de cette maison vide (ou plutôt ses portes). Nouveau changement : on avance « normalement », mais on est dehors. Le travelling avance parmi les arbres et on voit l'extérieur de la grande maison. Pourtant, ceux-ci bloquent la vision de la maison constamment. On passe à l'intérieur d'un salon, avec sa cheminée non seulement éteinte, mais fermée, et un miroir qui ne reflète que les fenêtres. Un salon vide, comme le montre le travelling sur l'axe, comme toute la maison.

On aura pu noter qu'il n'y a pas de correspondance exacte entre ce qu'on entend et ce qu'on voit. Cette correspondance est toujours refusée : quand la voix narration parle du « salon couvert de housses grises »¹⁹⁶, on retourne aux extérieurs de la maison bloqués par les arbres. De toute façon, il n'y a rien à recouvrir à l'intérieur du salon. Ce n'est qu'avec le plan du Citroën qui avance dans un cimetière qu'on trouve le rapport direct. Les cimetières des dimanches et les promenades en automobile sont, dans la version filmique, la même affaire, et le passage dans la forêt, partie de ce parcours. On entend la description de ce que notre protagoniste a fait pendant tout ce temps, mais à part le fait qu'on ne le voit pas (est-ce qu'on est censés de l'identifier au conducteur de la voiture ? On pourrait le croire, mais entre le caractère des souvenirs d'enfance et adolescence racontés, aussi comme le renoncement à l'être pour se focaliser sur la durée, conduire une voiture pourrait démontrer plus d'initiative, voire d'action que ce à quoi le personnage aspire. Puis, cette modèle de Citroën a été produit

¹⁹⁵ Bernard QUEYSANNE, *Un homme qui dort*, Dovidis, SATPEC, 1974.

¹⁹⁶ Georges PEREC, *Un homme qui dort*, op.cit., p. 29.

entre 1934 et 1957 ; si on le met en rapport avec les souvenirs, il s'agit de la voiture familiale pendant l'enfance du protagoniste - et possiblement du spectateur s'il a entre quarante et vingt ans en 1974 -), l'adresse est complètement indirecte, on pourrait penser qu'on lit un extrait de fait divers sur le journal, à l'instar du protagoniste qui lit *Le Monde* ligne à ligne.

Ce n'est pas la première fois qu'on entend la narratrice raconter les actions du protagoniste pendant que la caméra le montre en train de faire quelque chose d'autre. Pourtant, c'est la première fois qu'elle raconte des événements et on ne voit aucun personnage. Même le pastiche de faits divers qui ferme la séquence n'a pas de correspondance manquée avec aucune action jouée par Jacques Spiesser. Le personnage n'est pas là.

On peut interpréter cette séquence à partir de son sujet. Elle parle des souvenirs, dont le protagoniste, d'après la narration, semble se rendre compte maintenant que le fil de son état actuel était toujours présent : le vide. En se rappelant des éléments qui ne semblent pas avoir beaucoup de contenu en eux-mêmes, c'est comme si toute sa vie avait, au fond, été si désertée qu'au présent, malgré les aspects si généraux décrits en haut. Généraux dans le sens masculin du terme, il faut le dire : même si les femmes ont l'option d'utiliser le rasoir pour épiler le corps, la mention des pantalons longs révèle un rite de passage traditionnellement réservé aux garçons de la génération de Perec¹⁹⁷. Puis, le dépucelage est mentionné sans qu'il soit quelque chose de particulier. Les changements dans la vie, les nouveaux soins, les risques (le film ne sort qu'un an après la loi Veil), la narratrice n'évoque aucune de ces possibilités. La voix narrative du roman n'a rien à problématiser : rien de son auteur implicite (c'est-à-dire, le narrateur) mène à penser qu'il soit si différent ni de l'auteur explicite (c'est-à-dire, celui qui signe le roman, Georges Perec dans notre cas) ni du personnage, dont le titre du roman communique déjà son genre. Pourtant, ici nous avons une narratrice qui évoque l'image du protagoniste absent sans laisser passer la moindre ironie. Elle agit en partageant, même si tout le plafond culturel qu'on attache à son grain indique qu'elle ne peut pas partager, pas en totalité. Au moins elle ne dit jamais « je », elle reconnaît sa différence. Pourtant, elle existe dans un dispositif où tous les possibles adressés (le personnage et les spectateurs) devraient être capables d'y mélanger son intériorité. L'offre est là, mais de biais. On le fait, mais quelque chose déroute, avec toute l'intentionnalité du fait.

C'est sur cette généralité de ce passé que l'adresse peut devenir troublante. Le spectateur est censé s'identifier à ces actes, à ces rites de passage. Pourtant, malgré la focalisation de

¹⁹⁷ Mario Vargas Llosa (né comme Perec en mars 1936), utilise les pantalons comme point de repère dans ses écrits sur la jeunesse. Notamment sur *Les Chiots* (1967), la longueur des pantalons permet de s'apercevoir du passage du temps parmi les personnages qui commencent la nouvelle comme des garçons et finissent en tant que des hommes mûrs.

l'adaptation sur le décor vide de la vie désertée (ou le passé déserté), il est difficile de ne pas considérer que la voix off s'adresse au spectateur. D'un côté, elle est le seul repère humain dans la séquence ; de l'autre côté, elle parle des choses qui lui sont familières. L'altérité est renforcée dès que cette narration au grain féminin parle des affaires qui, même si elles sont censées être générales, trahissent le fait que cette notion est intimement liée au genre masculin. Puis, il y a l'observation de Freud lui-même, où les hommes trouvent les femmes comme étrangement familières¹⁹⁸ (si c'est naturel ou culturel, c'est un autre débat¹⁹⁹, mais en tout cas cette idée offre le cadre où évolue le spectateur typique, surtout s'il est familier avec la psychanalyse). Cette voix narration ne doit pas partager si beaucoup avec le personnage, elle est Autre. Pourtant, elle sait bien tout ce qu'il a pu ressentir. Puis, elle est là et il n'y est pas.

Le choix d'une narratrice, en effet, n'est plus qu'un décalage qui garde un élément de terreur subjacent à l'aliénation de soi. Elle rend de la corporéité pas seulement à l'humain, mais à tous les dispositifs qui assurent cette présence dans le cinéma jusqu'à sa limite. C'est étrange, mais ce n'est pas nouveau. C'est juste exposé. Puis, si on veut raconter une histoire d'aliénation, on ne peut pas rester sur un régime de communauté totale. Pourtant, le dispositif d'autorité est toujours là. Une fois utilisé, le spectateur se retrouvera sur ce monde étrange dans plus de sens que son seul visionnage.

¹⁹⁸ Sigmund FREUD, « L'inquiétante étrangeté », *op.cit.*, p. 252.

¹⁹⁹ Pour une position contre le caractère naturel de ce concept, voir les travaux de Monique Wittig.

Chapitre 2 : Lire en voyant : focalisations, répétitions, saturations

On a vu dans le chapitre précédent la raison des choix tant d'une esthétique de lecture en général que des narratrices en particulier. Ce qui concerne ce chapitre seront les effets d'un tel accompagnement continu. Comme disaient Cléder et Jullier : « a-t-on vraiment besoin d'avoir l'information deux fois, l'une en mots, l'autre en images ? En réalité ce n'est pas la même information »²⁰⁰ Ils continuent plus tard :

contrairement à ce qui se passe en littérature, les mots prononcés sont toujours en relation avec autre chose que des mots (des images, des bruits, un écran noir), de sorte que même la reproduction à l'identique du texte d'origine le transforme.

On le voit donc clairement : le passage du texte au film destitue le narrateur littéraire de son monopole verbal, ou de ses pouvoirs sur le récit. [...] au cinéma l'énonciation se complexifie, et plus précisément que le narrateur s'incorpore dans les deux sens du vide : il *prend corps* (par des mots écrits ou prononcés) en *disparaissant* (il n'est pas possible d'isoler une figure de narrateur qui serait responsable de l'ensemble de l'acte narratif)²⁰¹.

Nous avons raison de nous méfier de la notion où la voix narration n'a plus de pouvoir sur le récit que la voix narrative romanesque. Après tout, on vient de voir qu'il y a eu des raisons esthétiques et liées à la structure du récit pour avoir voulu garder la narration. Néanmoins, c'est vrai que le rajout d'autres langages (le visuel et le sonore) ont rajouté une autre dimension. Déjà le seul grain féminin des narratrices avait complexifié des rapports d'une façon qui n'était pas assurée (ou, au moins, ne l'était pas de cette manière) dans les versions romanesques. Maintenant cette voix se trouve dans un régime où elle a des partenaires qui peuvent montrer comment sont les choses dont elle parle, ou collaborer pour montrer tous les signifiants de ce dont elle parle. Cette polyphonie, saturatrice en première instance, révèle ce qui a fallu abréger du roman source (contrairement à ce qu'on peut penser, les films ne sont pas assez longs que les enregistrements de sa lecture²⁰²) d'une façon qu'on ne peut que qualifier de cinématographique, tout en reconnaissant que la voix off, malgré les accusations de redondance, est déjà cinématographique en soi.

The Age of innocence : Le mur des richesses

Une des caractéristiques plus reconnues du style d'Edith Wharton est son attention à la description des décors dans ses romans. Cela va de soi quand on se souvient (ou on apprend) que sa première grande publication fut une méthode de décoration d'intérieurs coécrite avec

²⁰⁰ Jean CLÉDER et Laurent JULLIER, *Analyser une adaptation : du texte à l'écran*, op.cit., p. 43.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 94-95.

²⁰² On a parlé de la lecture en magnétophone de *Un homme qui dort* qui a pris 2h30. Le film comprend 1h17. Une recherche rapide sur un service de livres audio offre une édition de *The Age of Innocence* qui comprend 11h07 de lecture. Une autre prend 12h05 pour finir l'histoire. C'est toujours plus que les 2h18 du film de Scorsese.

l'architecte Ogden Codman, sortie en 1897 et appelée tout simplement *The Decoration of Houses* (La Décoration des Maisons). En effet et en accord avec les attentes de la littérature réaliste, on peut connaître beaucoup des personnages de *The Age of Innocence* par rapport à ce qu'ils mettent dans leur maison, voire la totalité de la maison. Un exemple est la matriarche Catherine Mingott, une femme audacieuse qui a réussi à s'assurer le respect de toute la société, malgré la préoccupation constante de sa propre famille (avec l'exception d'Ellen, qui elle considère la seule à avoir hérité de son caractère). Nous apprenons que sa maison de pierre couleur crème pâle, alors que le grès n'était pas juste en vogue, mais semblait « n'était pas moins de rigueur que la redingote l'après-midi »²⁰³, n'était que la cerise sur le gâteau de toutes ses audaces. Puis, face à son obésité rendant impossible la montée et descente des marches (aussi comme les sorties, mais, de toute façon, ceux qu'elle voulait voir n'étaient que ceux disposés à aller chez elle),

avec son esprit d'indépendance, elle avait mis ses appartements de réception à l'étage supérieur et s'était établie - violant toutes les habitudes de New York - au rez-de-chaussé de sa maison. Ainsi, quand on se trouvait près d'elle, devant la fenêtre de son boudoir, on avait, dans l'ouverture d'une portière de damas jaune, la perspective inattendue d'une chambre à coucher avec un immense lit tapissé comme un divan, et une table de toilette enguirlandée de dentelles²⁰⁴.

Nous apprenons aussi que, à l'intérieur de la maison, Mrs Mingott « avait hardiment rejeté le lourd mobilier de sa jeunesse, mariant aux anciens meubles de XVIII^e siècle qui lui venaient des Mingott la frivole décoration du Second Empire »²⁰⁵, aussi comme la présence des fenêtres à la française (qui, comme tout ce qui déviait de la norme, étonnait le reste des aristocrates). C'est donc une femme qui défie les règles, mais qui reste malgré tout au zénith de cette société. Puis, on apprend la majorité de ces aspects au même temps que son passé, c'est-à-dire, avant que la dame en personne prononce un mot.

Malgré le statut de haute reconnaissance dont profite Martin Scorsese au début des années 1990 (*Goodfellas* a rejoint le canon cinématographique assez rapidement, et *Cape Fear* n'est pas perçu comme un grand film malade), il reste conscient de ses propres limites. Dans son interview avec Ian Christie, il avoue qu'il est beaucoup plus à l'aise quand il s'agit de placer une caméra dans un endroit qu'il connaît bien : un restaurant italien, une église, une boîte de

²⁰³ Edith WHARTON, *The Age of Innocence*, op.cit., p. 11. Citation originale : « as much the only wear as a frock-coat in the afternoon ». Traduction de Madeleine Taillandier.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 24. Citation originale : « with characteristic independence she had made her reception rooms upstairs and established herself (in flagrant violation of all the New York proprieties) on the ground floor of her house; so that, as you sat in her sitting-room window with her, you caught (through a door that was always open, and a looped-back yellow damask portiere) the unexpected vista of a bedroom with a huge low bed upholstered like a sofa, and a toilet-table with frivolous lace flounces and a gilt-framed mirror ». Traduction de Madeleine Taillandier.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 23. Citation originale : « had bodily cast out the massive furniture of her prime, and mingled with the Mingott heirlooms the frivolous upholstery of the Second Empire ». Traduction de Madeleine Taillandier.

nuit, un immeuble au Lower East Side²⁰⁶. Il se compare avec James Ivory, réalisateur connu par ses films d'époque. Sa description du travail d'Ivory nous permet néanmoins de comprendre de quoi parle Scorsese quand il parle de « l'œil », de « placer la caméra » :

Quand Jim Ivory filme une salle d'époque, l'œil est là. Peut-être la compréhension du décor est plus proche de son bagage culturel, donc quand il place la caméra, c'est juste pour cette salle, tu la vois vraiment avec tout son détail. Je me sens plus à l'aise en plaçant une caméra dans un restaurant italien, dans une église ou dans une boîte de nuit, ou dans un immeuble au Lower East Side. J'ai eu de la chance que tous ces détails sur les décors, les vêtements et la nourriture étaient dans le roman.²⁰⁷

L'œil serait donc la capacité de la caméra à capturer un certain endroit avec le maximum de justesse possible, et cette justesse est liée aux détails montrés et la vérité dévoilée par eux. Cette vérité, d'après Scorsese, ne serait accessible qu'à travers l'expérience vécue ou apprise. James Ivory n'a pas vécu toutes les époques montrées dans ses *period films*, mais Scorsese suppose qu'il peut connaître cette vérité d'après ses études ; de son propre côté, il ne se considère capable d'y accéder qu'à partir de son vécu²⁰⁸. Heureusement pour lui, la voie de l'apprentissage est là, et s'il n'a pas connu directement le New York de la *gilded age* pour savoir quels sont les détails à faire attention, ils sont tous dans le roman source.

En général, on peut affirmer que, plutôt qu'un renoncement à la responsabilité des choix artistiques à l'heure d'adapter *The Age of Innocence* sur grand écran, Scorsese trouve une résonance entre la façon dont l'histoire est racontée et son propre langage cinématographique. Sans avoir besoin de s'en remettre à Genette et ses propos sur l'absence de différence significative entre description et narration en narratologie (en effet, il ne sort pas de la notion où la description seule n'est que la présentation du décor, sans que ça ait une signification intrinsèque), il défend la description whartonnienne- tout en donnant des indices pour le rôle des plans descriptifs ou détails dans son propre film :

Ce qui ne semble être que de la description est en fait une illustration claire de cette culture, construite pièce par pièce [...] Toute cette richesse de détails crée un mur autour de Newland

²⁰⁶ Ian CHRISTIE, « Martin Scorsese on The Age of Innocence », *op.cit.*, <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/martin-scorsese-age-innocence>.

²⁰⁷ *Ibid.* Citation originale : « When Jim Ivory shoots a period room, the eye is there. Perhaps it's more in his cultural make-up to understand the decor, so that when he places the camera, it's right for that room, you really see that room and all its detail. I feel more comfortable placing a camera in an Italian restaurant, or a church or club, or a Lower East Side tenement. I was lucky that in the novel all those details about decor and dress and food are there ». Ma traduction.

²⁰⁸ On pourrait faire le contre-argument pour le Scorsese de 1993 qu'il avait déjà tourné *The Last Temptation of Christ*. Néanmoins, ce film n'est pas seulement une adaptation littéraire (Nikos Kazantzakis, 1955), mais aussi concerne un sujet dont quelqu'un élevé sous le catholicisme serait très familier d'un côté tant narratif que iconographique.

Archer, et le plus longtemps il y reste, avec ces choses devenant courantes, le plus difficile il sera pour lui de s'en sortir de cette société.²⁰⁹

Retour à la conversation au Mission Garden et ce plan qui ferme la séquence, avec un plan d'ensemble du couple aux jardins remplaçant le contrechamp du premier plan sur Newland Archer, au moment où il rejette l'offre de fin d'engagement posée par May. L'interprétation de l'effondrement d'Archer dans cette société en insistant sur ce mariage est renforcée par cette image proposée par Scorsese. Mais on peut voir cela aussi quand la caméra et la narration en voix-off vont aussi côte à côte pour décrire des choses outre que l'état émotionnel/symbolique des personnages²¹⁰, c'est-à-dire, les objets matériels, les maisons, les grands dîners.

Le film inverse la description de la maison de Mrs Mingott avec ses premières répliques dans le récit, mais, en profitant de sa nouvelle nature, peut commencer à décrire tout en montrant. En effet, le plan sur Mrs Mingott fait un zoom en arrière progressif pour devenir un plan d'ensemble pour rajouter sa fille, sa petite fille et le fiancé de cette dernière, mais on voit déjà les fleurs, les plats, les détails en or, les verres et les coussins. On voit aussi les chiens pomeranian qui entourent la matriarche. Le plan est déjà très chargé, ne s'équilibrant qu'à la mise en ensemble. La prépondérance du rouge est notoire, annonçant les comparaisons aux maisons des amantes dans les romans français. Puis, comme toujours (on a vu la maison Beaufort est le grand portrait de la maîtresse de la maison), il y a un portrait de Mrs Mingott (avec un de ses chiens) juste derrière la mère de May. Même dans le contrechamp, la matriarche est visible. Seul Newland échappe à cette présence constante, mais, de toute façon, il n'est pas encore marié à cette famille. Puis, elle est son alliée pour le mariage rapide depuis bien avant qu'il ait d'autres raisons pour l'empressement.

La narratrice fait son entrée en parlant du rôle de Mrs Mingott sur cette société. Elle aurait toujours reçu la visite d'annonce des fiançailles, en tant que grand-mère de la fiancée, mais aussi comme, plutôt que matriarche de ce monde, « presque son impératrice douairière ». Alors qu'on apprend son importance, la caméra s'élève du visage de la vieille dame aux tableaux des chiens accrochés sur le mur. Un travelling latéral continue à montrer les chandeliers et les statuettes en forme de chien sur la cheminée, ainsi que le miroir (et la cheminée) avec des rideaux. Là, la narratrice commence à décrire la maison, ainsi que son caractère non conventionnel. En même temps, la caméra continue à montrer le reste des tableaux, et va jusqu'à la salle à manger. À ce moment, la narration enchaîne avec les arrangements réalisés par Mrs. Mingott par rapport à son dortoir en raison de son poids.

²⁰⁹ *Ibid.* Citation originale : « What seems to be description is in fact a clear picture of that culture, built up block by block [...]. All this wealth of detail creates a wall around Newland Archer, and the longer he stays there, with these things becoming commonplace, the harder it will be for him to move out of that society ». Ma traduction.

²¹⁰ Cette séquence a été analysée au Chapitre 1 partie a.i.

Choix de montage : un fade out de cette salle à dîner et le travelling en avant vers cette chambre, dont la narratrice raconte l'étonnement et la fascination des visiteurs à pouvoir donner un regard sur cet appartement privé.

Quand la narratrice se met à évoquer les romans français dont l'arrangement rappelle et ses histoires des courtisanes révélatrices aux sociétés décadentes, la caméra continue la description générale de la maison. On monte sur les marches, on s'arrête sur *La Galerie du Louvre* de Samuel F.B. Morse. Un homme marque quelque chose dans le tableau copié par une femme et la caméra fait zoom sur les autres tableaux, dont la *Gioconda*, alors qu'on apprend l'idée du Newland du roman devenue générale à la société aristocratique dans la version filmique : si Mrs Mingott avait voulu un amant, elle, femme audacieuse qu'elle est, l'aurait bien eu.

La narratrice retourne à la description de l'esprit de la matriarche, alors qu'on continue à regarder les tableaux sur les murs proches des marches. Les paysages accompagnent le contentement de voir « la vie et la passion » passer par sa porte, ainsi que son anticipation enthousiaste pour le mariage Archer-Welland. Alors qu'on apprend que par ce biais « deux des meilleures familles newyorkaises seraient finalement et capitalement unies »²¹¹, la suite des paysages (et les séquences descriptives à la maison Mingott, outre un plan général de la maison après le départ du convoi Archer-Welland) est interrompue par un type complètement différent de tableau. Nous sommes face à *La mort de Jane McCrea*, de John Vanderlyn. Une femme blanche entre deux hommes amérindiens. L'un soutient son poignet, l'autre tire de ses cheveux. Le premier semble prêt à donner le coup de grâce, mais, d'après l'expression de la femme, « grâce » est le dernier mot à utiliser pour décrire ce qui l'arrivera bientôt.

Dans cette correspondance, Sarah Kozloff trouve un autre niveau de commentaire²¹² : la vraie violence dont ce monde est prêt à se servir pour garder l'ordre ? Le piège sur Newland au centre de l'œuvre ? Certainement, le changement de type d'œuvre est frappant. Ce ne sera pas la première fois où nous aurons accès à d'autres niveaux de vérité par la juxtaposition des paroles en off avec les plans de détail, ou même d'ensemble.

Par rapport à cette séquence, Linda A. Robinson dit que :

La multiplicité des objets, des surfaces, des conceptions et des images fracturent notre attention, nous envoyant et retournant de ces détails à chaque chambre dans sa totalité, pendant qu'en même temps notre attention est divisée davantage par la narration de

²¹¹ Martin SCORSESE, *The Age of Innocence*, op.cit.. Citation originale : « two of New York's best families would finally and momentarily be joined ». Ma traduction.

²¹² Sarah KOZLOFF, « Complicity in The Age of Innocence », op.cit., p. 279.

Woodward qui, sauf pour l'explication du dortoir en rez-de-chaussée de Mrs Mingott, nous donne des informations sans rapport aux objets que la caméra explore²¹³.

On a déjà vu comment la notion de « rapport » est à mettre en question même en parlant d'une esthétique de lecture. C'est vrai néanmoins que nous sommes dans un monde saturé, entouré des objets, des images et des luxes où il est très facile de se perdre. Si on revient aux propos de Scorsese par rapport aux décors, on peut trouver que cette saturation est autant juste à ce monde disparu comme une composante importante du piège qui met en danger le vrai bonheur de Newland. Pourtant, il y a une certaine harmonie dans la composition : les couleurs, les sujets dépeints (les chiens, les paysages). Les détournements sont frappants, mais c'est précisément parce qu'on vient d'un excès harmonieux.

L'économie du temps va de la main avec le monde hiéroglyphique où ces personnages évoluent : les tableaux qu'ils mettent à la maison expriment une grande partie de leurs personnalités, surtout sur ce qu'ils n'osent pas dire à haute voix. On avait commencé par le nu chez Beaufort, plus tard, en la visitant, Archer s'arrêtera pendant 45 secondes à observer les œuvres utilisées par Ellen pour décorer sa demeure : des tableaux impressionnistes, dont la *Dame assise dehors* de l'italien Giovanni Fattori, et un masque oriental. Aucune de ces œuvres trouverait une place dans les autres maisons aristocratiques newyorkaises (Ellen dira que sa maison est « moins lugubre que chez les Van der Luydens »²¹⁴, néanmoins on ne peut pas oublier qui règne sur ce monde et qui finit par choisir l'exil), et Newland, tout en étant surpris, ne peut pas se détourner de ces pièces. En conséquence, on ne peut pas affirmer qu'il n'ait pas de rapport entre parler d'une personne et montrer sa décoration. Cette dernière n'est pas juste un signe de la personnalité de la première, mais aussi une démonstration de son rôle dans ce monde, voire son niveau d'appartenance.

Les dîners sont l'autre grand moment où les deux modes de description vont ensemble dans le même niveau matériel. Le film, justement par cette économie du temps, ne peut pas se permettre d'entrer avec autant de détails sur les habitudes alimentaires de chaque famille comme le roman. Il y a néanmoins un clin d'œil : la remarque de la narratrice sur Sillerton Jackson et sa préférence pour la compagnie des Archers que pour la nourriture offerte, en même temps qu'on voit les difficultés du vieux monsieur pour couper le bifteck offert. Néanmoins, c'est toujours un aspect important que le film ne néglige pas. En effet, la mention

²¹³ Linda A ROBINSON, « The Age of Innocence: A Case Study of Remediation », *op.cit.*, p. 129. Citation originale : « The multiplicity of objects, surfaces, designs and images fractures our attention, sending us back and forth from these details to each room as a whole, while simultaneously our attention is further subdivided by Woodward's narration which, except for the explanation for Mrs Mingott's downstairs bedroom, provides information unrelated to the items the camera explores ». Ma traduction.

²¹⁴ Martin SCORSESE, *The Age of Innocence*, *op.cit.*. Citation originale : « it's less gloomy than the Van der Luydens' ». Ma traduction.

au menu propre à l'occasion, punch romain inclus, relie le dîner de bienvenue à la comtesse Olenska offert par sa grand-mère (et auquel tout le monde refusera d'y assister) et le dîner de départ offert par May Archer et son mari, qui doublait comme leur premier grand dîner. Le refus du premier dîner donnera pied à la phrase sur le monde hiéroglyphique où l'aristocratie habitait. Ce sera justement en accord à ces règles que les Archers, parents des Van der Luydens, demandent leur assistance pour réparer l'outrage fait aux Mingotts.

Dans son entretien, Ian Christie évoque la manière « fantastique » du roman pour mener vers le dîner des Van der Luydens, tout en indiquant leur importance. En effet, le roman explique la généalogie des familles newyorkaises, ses origines et ses liens parentaux similaires aux monarchies européennes à l'époque, ainsi que les changements dans la pyramide sociale qui s'annoncent entre les familles qui sont proches à la disparition et les nouveaux agents comme Beaufort qui, malgré les commentaires des dames et messieurs, continuaient à profiter d'un espace et de la puissance en ascension. La réponse du réalisateur est plate mais éclaire la nouvelle importance des dîners, face à la réduction des familles mentionnées et montrées : « j'ai essayé de communiquer ça par l'attention faite au dîner même »²¹⁵.

Comme le roman, la narration fait attention à la vaisselle utilisée : le plat Trevenna George II, la porcelaine Van der Luyden (style Lowestoft mais fabriquée par la East India Company) et la porcelaine Dagonet Crown Derby (issue de la famille d'origine de Louisa van der Luyden, née Dagonet- information non précisée par le film, au contraire du roman, mais illustrative toutefois de la richesse et la classe dont profite ce couple). La caméra montre chaque élément décrit, le rapport étant existant (d'après les propos de Robinson) ou directs (vus les différents rapports dont le film fait évidence et que nous avons développés ici). Mais après, lorsque la narration parle de la signification de dîner avec les Van der Luydens, la caméra nous montre le contenu de ce dîner. En utilisant des termes saussuriens, la caméra nous montre le signifiant Dîner van der Luyden, et la narration, son signifié : « Dîner avec les Van der Luydens était, au mieux, loin d'être une affaire légère. Dîner chez eux avec un duc qui était leur cousin était presque une solennité religieuse. Quand les Van der Luydens avaient la volonté, ils savaient comment donner une leçon ».

²¹⁵ Ian CHRISTIE, « Martin Scorsese on The Age of Innocence », *op.cit.*, <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/martin-scorsese-age-innocence>. Citation originale : « I tried to convey that by the attention given to the dinner itself ». Ma traduction.





Ce caractère est souligné lors de la continuité de la séquence. Le grand arrangement floral au milieu de la table est un signe du luxe et d'appartenance à une classe sociale. Parfaitement symétrique, remarquant le vrai objectif de ce dîner : rappeler à l'aristocratie newyorkaise quels sont les rangs à respecter, qu'il ne faut pas manquer du respect à une famille pour les actes (ou rumeurs autour) d'un de ses rejetons. Puis, on voit d'en haut la composition de la table : les sièges, les personnes, les serveurs. On apprend indirectement aussi qui sont les invités d'honneur par rapport à leur positionnement : le duc assis à la droite de Mrs van der Luyden, la comtesse Olenska à la droite de Mr van der Luyden. L'image est parfaitement ordonnée, représentative d'un autre signifiant : l'ordre social. À ce moment, l'arrivée tardive d'Ellen ne semble pas être un si grand souci. Pour un second, tout va bien. Le dîner est complètement sincère par rapport aux honneurs rendus, tout en mettant en avance la gloire des Van der Luydens.

Ce sera différent lors du dîner de départ d'Ellen Olenska. La narratrice parlera de deux signifiés pour ce dîner : en tant que premier dîner offert par un couple, par le biais de la conversation entre Mrs Archer et Mrs Welland (les deux belles-mères), la description de tous les exigences de l'occasion (le chef contracté, deux valets prêtés, des roses, du punch romain et des menus en bordure dorée) et le grand triomphe (la présence des normalement retirés Van der Luydens) ; et en tant que condamnation pour Archer et Ellen, lors de l'avis du premier par rapport à sa situation. De son côté, la caméra nous montrera la fin du dîner : le temps du dessert.

On commence par la place de May, identifiée, sinon par son positionnement sur la table, par la carte qui indique son nom et son rôle : « Mrs Archer ». Le mousse aux coulis de fraise est en train d'être mangé, la table est entourée de bonbons, les roses sont au milieu de la table. La caméra monte jusqu'à trouver le visage grave d'Archer, qui se sent au centre de la

conspiration de toute sa société et qui ne voit ce dîner que comme le triomphe de celle-ci contre lui et la comtesse Olenska et le ralliement officiel autour de sa femme, May. Pour cela, la caméra a fait un petit détour à gauche, tout d'abord pour faire Ellen entrer dans le cadre, mais puis pour continuer avec un éventuel plan ensemble un peu courbé, plus proche des caméras de sécurité que de la symétrie artistique. Rien n'est en ordre, ce dîner n'est pas si sincère comme le précédant. Pourtant, par rapport aux contenus, ils se complètent bien : on n'a pas vu le dessert chez les Van der Luydens mais on ne voit pas non plus les deux premiers cours chez les Archers. Il y a une continuité qui souligne le dérèglement. L'évolution d'un couple (frustré) et les façons dont une société compense et punit, à travers une histoire de dîners et la communication des signes qui ne sont si différents comme on pourrait croire ; pourtant, cette confusion née de la multiplicité est attendue. C'est vraiment un monde hiéroglyphique, rempli des signes arbitraires qui sont néanmoins compris par tout le monde. C'est facile en conséquence d'y se perdre, et la chute sera donc plus complexe et plus violente qu'on l'aurait attendu.



Un homme qui dort : décalages et synchronismes pour une vie annulée

Une fois la forme traditionnelle écartée, la correspondance roman-film fut repensée d'une manière plus proche du contrepoint direct. En mots de Georges Perec :

la nécessité du film vient de ce qu'il peut y avoir une correspondance entre le texte tel qu'il est raconté et des images qu'on inventerait à ce moment-là, parce que ça permettrait de mettre à la fois des images très proches et très lointaines, c'est-à-dire susciter un deuxième discours au niveau de l'image, et même un troisième au niveau de l'environnement sonore.²¹⁶

En effet, ce rapport fut originellement prévu comme une sextine. Six parties ont été envisagées : à part le début (considéré comme une partie zéro), il y a la rupture, l'apprentissage, le bonheur (qui est en réalité une anxiété), l'inquiétude, les monstres et le retour²¹⁷. Mais c'est tout ce qui restera du projet de sextine, Queysanne se rendant compte qu'il ne marchait pas pendant le montage²¹⁸. Néanmoins, « il en est resté quelque chose dans le film : quelque chose de répétitif, de récursif, avec des variations, puisque chaque "action" avait été filmée plusieurs fois avec des styles différents »²¹⁹.

Première impression, surtout pour ceux qui regardent la narration en voix off continue comme une redondance : il y a une intention dans cette répétition. Mais, si l'image est déjà une répétition avec des variations, la narration le devient du fait même qu'elle s'ancre sur l'image. La variation devient donc la constante. Une doublure à l'infini (ou presque), sauf que rien n'est pas exactement pareil.

En effet, ce n'est pas rare d'entendre la narratrice parler du protagoniste dans un certain endroit pendant qu'on le voit dans un lieu différent. Elle parle de sa chambre, il est dans une brasserie, au pont Alexandre-III. Elle parle de lui aux Grands Boulevards, il est au bord d'un quai. Or, il est dans la chambre dont la narratrice parle, mais elle mentionne d'autres parties que la caméra ne montre pas. Le décalage absolu ? Comme on a vu dans le rapport entre la narratrice et l'acteur, voire les deux corps pour un seul être, il y a d'unicité dans la différence et le récit est construit par cette différence. Mais on y reviendra.

D'autres fois, on pense qu'on est sur le décalage complet, mais en réalité l'image a mis l'accent sur une partie du récit, créant un synchronisme plus abstrait en comparaison à celui qu'on aurait pu imaginer en lisant le roman. La séquence de la maison vide, analysée en le chapitre 1, en est un exemple, ayant choisi de montrer « le décor vide de ta vie désertée »²²⁰ en dépit de quelques petites séquences d'un enfant qui devient adolescent, qui passe pour tout ce qui est décrit. Tout d'abord, économie de tournage : moins d'acteurs pour quelques petites séquences (qui auraient pris aussi du temps et de la pellicule pour les tourner). Puis, le rapport avec la sensation qui envahit l'homme qui dort, et son soupçon qu'elle ait été là dès le début.

²¹⁶ Georges PEREC et Bernard QUEYSANNE, « Un bonhomme qui dort ne peut pas arrêter le temps », *op.cit.* p. 242-243.

²¹⁷ Bernard QUEYSANNE, « Propos amicaux », *op.cit.*, p. 117.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 118.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 118.

²²⁰ Georges PEREC, *Un homme qui dort*, *op.cit.*, p. 29.

L'image est en conséquent autant éloignée de ce qu'on entend qu'elle est proche, et c'est exactement ce que les réalisateurs voulaient. En mots de Perec, « mettre à la fois des images très proches et très lointaines, c'est-à-dire susciter un deuxième discours au niveau de l'image. »²²¹

Un autre exemple, possiblement plus abstrait que l'antérieur (et où on ne voit pas le protagoniste non plus) : quand la narratrice dit :

Ta chambre est le centre du monde. Cet antre, ce galetas en suspense qui garde à jamais ton odeur, ce lit où tu te glisses seul, cette étagère, ce linoléum, ce plafond dont tu as compté cent mille fois les fissures, les écailles, les tâches, les reliefs, ce lavabo si petit qu'il ressemble à un meuble de poupées, cette bassine, cette fenêtre, ce papier dont tu connais chaque fleur, ces journaux que tu as lus et relus, que tu liras et reliras encore, cette glace fêlée qui n'a jamais réfléchi que ton visage morcelé en trois portions de surfaces inégales, ces livres rangés : ainsi commence et finit ton royaume, qu'entourent en cercles concentriques les bruits toujours présents, qui te relient seuls au monde : la goutte d'eau qui perle au robinet du poste d'eau sur le palier, les bruits de ton voisin, ses raclements de gorge, ses quintes de toux, le murmure incessant de la ville.²²²

On venait justement d'une séquence où on était dans la chambre, mais sans que la caméra montre exactement ce dont la narratrice parlait. Elle parle de la chaleur de la chambre, on voit les livres et les voitures de jouet (aux modèles réminiscent du Citroën Traction Avant, ce qui fait penser qu'ils étaient bien les jouets du protagoniste à l'époque). Elle parle du réveil qui ne sonne plus, un zoom en arrière a permis à la caméra de passer d'un plan sur la porte à un plan d'ensemble de la chambre, protagoniste assis dans son lit et dos appuyé contre le mur inclus. Elle dit « tu t'étends, tu te laisses glisser, tu plonges dans le sommeil », Jacques Spiesser reste assis, les yeux ouverts (au regard ennuyé). Huit secondes où on n'entend que des cloches d'église.

Puis, le plan change. La caméra est en contre plongée, elle tourne dans l'axe, en cercles. Est-elle dans une cour ? On voit en tout cas un cercle d'où se dégage la lumière, entouré d'un mur circulaire où on voit des petites fenêtres et un tube. On dirait un panoptique, d'après sa structure circulaire, mais la caméra n'est pas seulement en contre plongée, elle fait un zoom en arrière tout en continuant de tourner. Puis, quand la narratrice parle de la glace fêlée, la caméra commence à avancer vers le coin droit supérieur, jusqu'à s'éloigner du décor précédent lorsqu'elle dit « ainsi commence et finit ton royaume » et donnant effectivement un fond en noir quand elle parle explicitement des cercles concentriques. Quand elle parle des bruits qui relient le protagoniste au monde, la caméra trouve une autre structure circulaire, cette fois en spirale, et fait un léger zoom en avant vers celle-ci, rattrapant la lumière du ciel

²²¹ Georges PEREC et Bernard QUEYSANNE, « Un bonhomme qui dort ne peut pas arrêter le temps », *op.cit.*, p. 242.

²²² Bernard QUEYSANNE, *Un homme qui dort*, *op.cit.*

une autre fois. Mais elle n'arrive pas si haut avant d'être coupée. Ce plan s'accorde avec des étages en spirale, montées par le protagoniste, montrées dans un plan en plongée. Puis, il rentrera dans la chambre, et nous verrons le robinet dans le palier. La narratrice nommera aussi l'église de Saint-Roch comme la source des cloches et on verra le protagoniste avec des journaux.



On peut donc affirmer que la séquence fait des décalages au niveau du texte (elle montre ce dont la narration en voix off parle dans des séquences antérieures ou postérieures) et au niveau du son, voire bruits d'ambiance (le clocher d'église, qui s'avère pris en compte par la narration plus tard). Le décalage est si puissant que même la clé d'interprétation de ce qu'on est en train de voir- les cercles concentriques- n'est mentionnée que lorsque la caméra montre un fond en noir, faisant le contexte encore plus nécessaire que quand on parlait d'un décor vide en le montrant. Même en se rapprochant, l'image reste éloignée. On pourrait s'étonner, ou on pourrait se rappeler quelle est l'histoire racontée.

Car il y a bien une histoire, celle d'un jeune homme qui, soit par sa volonté ou un trouble profond, n'arrive pas à se reconnaître dans sa propre totalité. Incapable d'adhérer ni à lui-même ni à la société, il cherche à se dissocier d'un monde dont il ne trouve pas le sens pour exister de la façon la plus neutre possible. La dissociation, on a vu, a été si déterminante qu'il a fallu non seulement garder le texte, mais le faire raconter par la corporéité la plus différente de celle qu'on voit sur l'écran (quand on la voit) pour y tendre aussi le miroir au spectateur²²³ et le plonger aussi (ou le rapprocher) dans cet état. Entourée par ce que Queysanne appellera plus tard des séquences où « [les spectateurs] puissent se raccrocher de temps en temps »²²⁴, on peut permettre à la caméra d'aller plus loin dans le récit de cette dissociation, renforcé par le décalage dans la narration qui, tout de même, continue à partager des informations, cette fois ne pas si éloignées qu'on le penserait (d'abord, on est toujours à l'immeuble, ou quelque chose qui le ressemble).

²²³ Bernard QUEYSANNE, « Propos amicaux », *op.cit.*, p. 119.

²²⁴ *Ibid.*, p. 119.

Parfois, pourtant, on est proche de cette impression de répétition ou de correspondance directe. Cela pouvait être accidentel²²⁵, mais les auteurs n'étaient pas opposés dans leurs intentions. En mots de Queysanne : « globalement, on a cherché à la fois des décalages et des synchronismes. Il y a des synchronismes très poussés, pour des séquences importantes, qui ne pouvaient être compréhensibles qu'avec une correspondance »²²⁶. Le moment déclencheur de la narration est un exemple, jusqu'à avoir Jacques Spiesser fermer les yeux immédiatement après que la narratrice dit (au présent de l'indicatif mais, grâce au montage par rapport au geste de l'acteur, aux airs de l'impératif) « tu fermes les yeux ». À ce moment, il faut remarquer quelle est la réalité du récit, qui, au contraire de ce qu'on avait vu jusqu'à ce moment, n'est pas une histoire d'examens et leur suite. Mais on peut trouver des moments similaires, même si pas si exacts comme celui juste décrit. Un exemple est la séquence du vieillard. La narratrice raconte :

Dans les jardins du Luxembourg, tu regardes les retraités joueurs de bridge, de belote ou de tarots. Sur un banc non loin de toi, un vieillard momifié, immobile, les pieds joints, le menton appuyé sur le pommeau de sa canne qu'il agrippe à deux mains, regarde devant lui dans le vide, pendant des heures. Tu l'admires. Tu cherches son secret, sa faiblesse. Mais il semble inattaquable. Il ne bave même pas, il ne remue pas les lèvres, il cille à peine. Le soleil tourne autour de lui. Peut-être sa seule vigilance consiste-t-elle à suivre son ombre. Il doit avoir des repères depuis longtemps tracés ; sa folie, s'il est fou, est peut-être de se prendre pour un cadran solaire. Tu voudrais lui ressembler, mais sans doute est-ce l'un des effets de ton extrême jeunesse dans ta vocation de vieillard, tu t'énerves trop vite : malgré toi, ton pied remue sur le sable, tes yeux errent, tes doigts se croisent et se décroisent sans cesse. Tu marches encore, au hasard, tu te perds, tu tournes en rond. Tu te fixes parfois des buts dérisoires : Daumesnil, Clignancourt, le boulevard Gouvion-Saint-Cyr, le Musée Postal²²⁷.

Notre protagoniste est dans une petite place avec une colonne au centre, assis dans un banc en diagonal d'un autre homme, plus âgé, assis dans le banc en face du sien. C'est vrai qu'on n'est pas dans le jardin du Luxembourg dont la narratrice parle, et il n'y a plus de retraités en train de jouer, mais la rencontre importante est gardée. Le comédien n'est pas crédité dans la distribution (l'honneur est restreint à Jacques Spiesser et à Ludmila Mikaël), mais il n'est pas juste un figurant, même s'il ne fait pas grand chose. En effet, le fait qu'il ne fait pas grand chose est ce qui le rend son importance, parce que notre protagoniste, âgé de 25 ans, songe à être comme lui.

Le vieillard est introduit dans un plan d'ensemble de la place, pendant que la caméra, située derrière le banc où se trouve le protagoniste, fait un travelling latéral de gauche à droite. Une fois que la caméra arrive à la colonne (et au dos du second), on fait le contrechamp. Une fois retournés à la colonne (et, cette fois-ci, au dos du vieillard), on passe à ce qui pourrait être le

²²⁵ *Ibid.*, p. 118.

²²⁶ *Ibid.*, p. 118.

²²⁷ Bernard QUEYSANNE, *Un homme qui dort*, op.cit.

contrechamp (on voit le visage du vieillard et le dos de notre non-héros) sauf qu'il s'agit, grâce au zoom en arrière, d'un plan d'ensemble, même si la caméra est légèrement à gauche. On voit de nouveau le dos du vieillard, on dirait que c'est la continuité du plan antérieur au précédent, lorsqu'on entend la narratrice raconter que le protagoniste cherche son secret et sa faiblesse. Pourtant, quand on apprend que cet homme ne trahit aucune expression qui pourrait dévoiler ce que le jeune homme cherche, on voit celui-ci, toujours en travelling, en train d'observer. On regagne, néanmoins, l'objet de la description dans un plan poitrine encore en travelling, lorsque la narratrice dit que le soleil tourne autour de lui. Quand elle dit que possiblement sa seule vigilance n'est que la suite de son ombre, le plan qui correspond est celui du train inférieur de notre protagoniste, son visage devenant visible par un travelling en haut (tout en continuant le mouvement latéral). Ensuite, nous avons un plan poitrine sur le vieillard parmi le travelling latéral qui structure toute la séquence. Mais ce plan n'est pas suivi par un contrechamp sur Jacques Spiesser une fois la colonne atteinte. On voit le vieillard une autre fois, en même temps que la narratrice communique le souhait du protagoniste de lui ressembler et l'impossibilité d'accomplir ce souhait, en constat de la jeunesse de celui-ci. Elle décrit les signes physiques de cet échec (ses pieds bougent, ses doigts bougent, ses yeux regardent partout) pendant que la caméra fait un zoom en arrière, passant d'un plan ensemble focalisé sur le vieillard à son banc au plan général de la place, y compris le protagoniste assis au banc en face.

La suite correspond dans le roman à un autre fragment (séparés par des doubles espaces), ce qui pourrait expliquer l'arrêt de la correspondance directe entre le vu et l'entendu. Pourtant, la séquence ne finit qu'avec des plans détails (et fixes) sur les plaques ou arrêts de transports en commun des « buts dérisoires », ceux-ci correspondant à ce que la narratrice dit : Daumesnil, Clignancourt, le Boulevard Gouvion-Saint-Cyr, le Musée Postal.

Ce mouvement où on semble illustrer parfaitement une séquence du livre tout en changeant sa location par rapport à ce qu'on entend (et sans enlever la référence géographique, la séquence étant aussi évidence de la capacité à enlever quelques phrases si besoin²²⁸ - d'après Queysanne, « des phrases, des mots, les répétitions »²²⁹, et on pourrait effectivement trouver ces propos ironiques si on n'était en train d'observer comment ce geste si propre du style perecquien est traduit au format audiovisuel-), se trouve alignée avec l'idée perecquienne de la simultanéité du rapprochement et de l'éloignement entre les images et les paroles. On n'est plus au jardin de Luxembourg mais notre protagoniste se compare toujours à un vieil homme et fait de lui

²²⁸ Voir en Annexe la séquence telle que Perec l'a écrite.

²²⁹ Bernard QUEYSANNE, « Propos amicaux », *op.cit.* p. 117.

un idéal à qui il aspire mais pourtant n'arrive pas à atteindre, faute de sa jeunesse (il peut avoir toute la vocation de vieillard qu'il veut, mais son corps a toujours la fraîcheur et l'énergie des 25 ans). Quel est, alors, ce deuxième discours suscité au niveau de l'image ?

On peut observer qu'il n'y a pas de caméra fixe dans cette séquence. La caméra fait toujours des travellings latéraux de gauche à droite, tout en faisant des zooms en arrière ou des travellings en haut en même temps si besoin. Les personnages ne bougent pas, ni le protagoniste ni son héros, mais la caméra si. C'est un contraste qui va d'accord avec les différences entre les deux personnages. On connaît l'intériorité de l'un et pas de l'autre, le jeune homme est aussi en activité constante, même si celle-ci n'est qu'une observation attentive, face au vieil homme qui, apparemment, ne fait rien. Même son regard vers le sol n'est pas censé avoir d'intentionnalité, contre le regard vers lui de l'autre. Pourtant, on ne peut pas oublier qu'on ne sait pas si tel est le cas. Le jeune homme le voit de cette manière, allant jusqu'à l'idéalisation. Mais cette idéalisation n'est qu'une projection de son moi idéal, comment il aimerait être, pas dans soixante ans mais maintenant. C'est éloquent, donc, que quand la narratrice parle du vieillard qui ne suit que son ombre, qui peut-être possède une folie, le corps que la caméra montre est celui de Jacques Spiesser. Le jeune homme comme l'ombre du vieillard. D'après Carl Gustav Jung, l'autre penseur phare de la psychanalyse, « l'ombre est [...] quelque chose d'inférieur, de primitif, d'inadapté et de malencontreux, mais non d'absolument mauvais. »²³⁰ Le plan anticipe que, dans son travail d'idéalisation de l'homme en face, le protagoniste se trouve en déficit, en moins parfait, largement parce qu'il n'a pas assez vieilli. Mais on pourrait aller plus loin et interpréter ce choix de plan comme évidence que le jeune homme ne parle que de lui-même. Le vieillard n'est plus un personnage en propre, s'il l'a jamais été (d'où qu'on ne sache pas qui l'interprète), il n'est qu'un miroir pour que le protagoniste, un personnage proprement, avec ses envies et ses aspirations, se projette et, d'un côté plus jungien, révèle ses propres failles malgré la persona végétale qu'il essaie d'assumer. C'est lui qui ne suit que son ombre (pour mieux le fuir), c'est lui qui soupçonne sa propre folie. Montrer de qui on parle est logique dans le cinéma, d'où vient la critique qui réduit la narration en voix off à une redondance. En tout cas, ce nouveau rapport aurait été impossible dans le roman. Alain Boillat indiquait que « un roman crée la relation "X voit Y", alors qu'un film visualise Y. »²³¹ Dans ce cas, le roman a effectivement suivi la relation « X voit Y », mais le film n'a pas montré Y, mais X lorsqu'il parlait du premier. Au nouveau discours de la version filmique, ou plutôt, dans la version filmique, on ne parle plus

²³⁰ Carl Gustav JUNG, *L'âme et la vie*, traduit par Roland CAHEN et Yves LE LAY, Paris, Buchet/Chastel, [1963] 1995, p. 318.

²³¹ Alain BOILLAT, *Du bonimenteur à la voix-over*, *op.cit.*, p. 355.

de Y (le vieillard) mais de X (le jeune homme). Aurait-on pu lire la même chose dans le roman ? Peut-être, mais le film, grâce à la multiplicité des langages dont il profite, peut donner davantage d'indices pour soutenir cette interprétation, cette lecture. Il faut aussi noter que le deuxième discours dont Perec parle existe grâce à l'image, mais n'aurait pas pu exister tout seul, au moins dans cette version si directe. La multiplicité des discours est fondée par la multiplicité des langages disponibles, c'est-à-dire, en profitant *in extremis* des possibilités cinématographiques.

Retournons maintenant aux décalages. Parfois, l'adaptation d'un seul fragment du texte (séparés par un double espace du reste des fragments, à part la division par chapitres ni numérotés ni nommés), peut comporter des différentes séquences entre décalées et synchronisées qui peuvent de toute façon être comprises dans une seule unicité. Voyons donc ce qui se passe lorsque la narratrice raconte :

C'est un jour comme celui-ci, un peu plus tard, un peu plus tôt, que tu découvres, sans surprise, que quelque chose ne va pas, que tu ne sais pas vivre, que tu ne sauras jamais.

Le soleil tape sur les tôles du toit. La chaleur dans la chambre de bonne est insupportable. Tu es assis, coïncé entre la banquette et l'étagère, un livre ouvert sur les genoux. Tu ne lis plus depuis longtemps. Tes yeux restent figés sur une étagère de bois blanc, sur une bassine de manière plastique rose, dans laquelle croupillent six chaussettes. La fumée de ta cigarette abandonnée dans le cendrier monte, rectiligne ou presque, et s'étale en nappe instable sous le plafond marqué de minuscules lézardes.

Quelque chose s'est cassé. Tu ne te sens plus soutenu, quelque chose qui t'a jusqu'alors réconforté, t'a tenu chaud au cœur, le sentiment de ton existence, l'impression d'adhérer, de baigner dans le monde, se met à te faire défaut.

Ton passé, ton présent, ton avenir se confondent : ce sont la seule lourdeur de tes membres, ta migraine insidieuse, l'amertume et la tiédeur du Nescafé, ce boyau en soupente qui te sert de chambre, ce galletas long de deux mètres quatre-vingt douze, large d'un mètre soixante-treize, soit un tout petit peu plus de cinq mètres carrés, cette mansarde d'où tu n'as plus bougé depuis plusieurs heures, depuis plusieurs jours : tu es assis dans une banquette trop courte pour que tu puisses, la nuit, t'y étendre de tout ton long, trop étroite pour que tu puisses t'y retourner sans précaution. Tu regardes, d'un œil maintenant presque fasciné, une bassine de matière plastique rose qui ne contient pas moins de six chaussettes.

Tu restes dans ta chambre, sans manger, sans lire, presque sans bouger. Tu regardes la bassine, l'étagère, tes genoux, ton regard dans le miroir fêlé, le bol, l'interrupteur. Tu écoutes les bruits de la rue, la goutte d'eau au robinet du palier, les bruits de ton voisin, ses raclements de gorge, ses quintes de toux, le sifflement de sa bouilloire. Tu suis, sur le plafond, la ligne sinueuse d'une mince fissure, l'itinéraire inutile d'une mouche, la progression presque repérable des ombres.

Tu as vingt-cinq ans et vingt-neuf dents, trois chemises et huit chaussettes, cinq cents francs par mois pour survivre, quelques livres que tu ne lis plus, quelques disques que tu n'écoutes plus. Tu n'as pas envie de te souvenir d'autre chose. Tu es assis et tu ne veux qu'attendre, attendre seulement jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien à attendre...

Tu ne revois pas tes amis. Tu n'ouvres pas ta porte. Tu ne descends pas chercher ton courriel. Tu ne rends pas les livres que tu as empruntés à la Bibliothèque de l'Institut pédagogique. Tu n'écris pas à tes parents.

Tu ne sors que la nuit tombée, comme les rats, les chats et les monstres. Tu traînes dans les

rues, tu te glisses dans les petits cinémas crasseux des Grands Boulevards. Parfois, tu marches toute la nuit, parfois tu dors tout le jour²³².

On peut effectivement classer chaque image par rapport au niveau de décalage qu'elle a par rapport au texte entendu. La séparation en paragraphes, inspirée de l'organisation du roman, rythme aussi ces images la majorité du temps (il n'y a qu'un moment où ce ne passe pas, et c'est quand un travelling qui semblait être latéral s'avère un travelling sur l'axe).

Nous avons tout d'abord la première ligne. Le jeune homme que nous suivons prend conscience de son inadéquation à (la) vie lorsqu'il est au milieu d'une passerelle de centre commercial. Malgré le lieu vu à l'écran, on entend le bruit de l'horloge en mouvement et la goutte d'eau du robinet du palier. Ces bruits sont les seuls qui peuvent, à ce moment, donner un indice à la notion de décalage. On peut se rendre compte qu'on ne sait pas vivre quand on se trouve dans un *mall*. Se rendre compte dans un *mall* qu'on ne sait pas vivre est ironiquement très juste, surtout quand un des signataires du film a acquis sa notoriété dans le champ littéraire en écrivant un roman sur la façon dont l'image de soi se construit dans la société de consommation (*Les Choses*) ; et le récit en train d'être adaptée, tout en n'étant pas le successeur immédiat, peut bien être considéré l'antithèse du Prix Renaudot 1965.²³³ Ce qui est plus rare est d'entendre les bras d'un éveil et les gouttes d'un robinet au milieu d'un centre commercial.

Ces bruits continuent même à la brasserie où notre protagoniste mange un steak avec des frites. Pourtant, la narration n'est plus si plausible comme correspondance directe à ce qu'on voit. Elle parle de la chaleur dans la chambre de bonne, elle place notre héros entre sa banquette et son étagère, un livre sur les genoux, pendant qu'on le voit couper son steak. Il mange.

Le plan change au travelling latéral, donnant un plan général (même si un peu incliné) de la brasserie. Là, parmi la continuité du bruit de la goutte et le rajout du bruit de la bouilloire, on entend la narratrice dire que quelque chose s'est cassé. La caméra file maintenant droit vers le protagoniste. Une fois qu'elle dit « ton passé, ton présent, ton avenir se confondent », on retourne à la chambre, la position de l'acteur et ses vêtements étant les mêmes du moment déclencheur. La caméra continue à avancer tout droit, passant du plan d'ensemble jusqu'au plan poitrine, et l'horloge continue à sonner.

²³² Bernard QUEYSANNE, *Un homme qui dort*, op.cit.

²³³ Notamment, Vintage Publishing (label des livres de poche associée à Penguin Random House) a publié en 2011 les traductions anglaises des *Choses* et d'*Un homme qui dort* par David Bellos dans le même ouvrage. Les lecteurs anglophones lisent donc « ton habillement, ta nourriture, tes lectures ne parleront plus à ta place » quelques pages après avoir suivi un jeune couple pour qui tel était le cas.

Quand la narratrice parle du galetas, la position change. Notre protagoniste porte des vêtements différents, il est filmé en plan moyen et il n'est plus à sa chambre. Le zoom arrière change progressivement ce plan en plan général, révélant le pont Alexandre-III. Néanmoins, l'horloge continue à sonner comme dans la chambre, où on pouvait trouver l'objet qui l'ancre à la diégèse.

En général, pendant cette première partie du fragment, on peut noter que les bruits semblent être plus synchronisés à la narration que les images. La narration, comme on a vu, n'est pas sortie de la chambre et ne le fera qu'à la fin ; l'image, à son tour, est allée un peu partout. Les bruits correspondent à la chambre, ou plutôt à ce qu'on entend quand on y est. Le résultat est qu'on a plus d'indices qui mènent à la chambre (la narration en voix off, les bruits) que ceux qui s'y éloignent (l'image). On pourrait même se demander si on est loin de la chambre, si le jeune homme est bien en train de se sentir mal à l'aise au *mall* (dans ce cas, on pourrait penser qu'il imagine ce lieu si tissé à la société de consommation et constate jusqu'à quel point il y est éloigné- d'où la passerelle, il est entre les étages mais n'est pas vraiment dans aucun, il ne peut pas voir clairement ce qui est dans chaque vitrine) ou s'il est effectivement présent dans la brasserie. Or, peu importe où il se trouve, son état mental ne sort pas de cette chambre dont il refuse de bouger sauf que strictement nécessaire, dont il n'a pas bougé le jour où tout s'est déclenché. Une autre fois, on a profité des langages descriptifs du cinéma pour montrer une pluralité de signifiants pour montrer le grand signifié de l'aliénation.

Retournons alors à la séquence. La narratrice décrit la banquette lorsque le jeune homme se perd dans le pont. On le revoit clairement, grâce au plan poitrine, les yeux regardant en face de lui, quand elle décrit les conditions étroites de celle-ci. On est dans la chambre, ce n'est plus si décalé. En effet, le décalage est presque annulé dans cette partie. Image et son sont si synchronisés que quand la narratrice dit « tu regardes », les yeux du protagoniste se tournent vers la droite de l'écran (sa tête ne bouge pas), comme ils s'étaient fermés quand elle avait dit « tu fermes les yeux ». Quand la narratrice mentionne la bassine, on la voit, chaussettes incluses.

Pour un moment, on retourne au régime du synchronisme pas nécessairement exact comme le précédent, mais toujours plausible comme dans la passerelle du *mall*. La narratrice dit « tu restes dans ta chambre », on a un premier plan sur Jacques Spiesser à la chambre (synchronisme



exact). Elle dit « sans manger, sans lire », on revoit l’affiche de la *Reproduction interdite* de René Magritte. Comment montrer, sinon, l’absence d’une certaine action ? Soit on montre les assiettes intactes et les livres sans que personne les lise, soit on montre quelque chose de différent.



Puis, elle dit « presque sans bouger », on retourne au premier plan, mais le jeune homme a légèrement changé sa position. Elle dit qu’il regarde la bassine (on la voit), l’étagère (on la voit), ses genoux (on les voit), son regard dans le miroir fêlé (on le voit), le bol (on le voit), l’interrupteur (on le voit). Le synchronisme est donc exact ici, si exact qu’on a des gros plans sur tout ce qui est mentionné, la caméra si fixe

(elle que, comme on a vu, a une tendance au mouvement presque inversement proportionnelle aux envies et aspirations du protagoniste) qu’on pourrait penser qu’on montre des photos.

On ne coupe ce synchronisme exact que quand la narratrice parle des bruits de la rue : on revoit le visage dans le miroir fêlé. On aurait pu montrer la rue, mais on a choisi la répétition. Néanmoins, avec la goutte d’eau du robinet, on retourne au synchronisme pour un instant. Cette partie passera pourtant du décalage (la narratrice qui parle des bruits du voisin lorsqu’on entend une bouilloire mais on voit le lavabo et l’affiche de la Tunisie à la chambre du jeune homme ; la mention des raclements de gorge quand on voit le palier- et on ne les entend pas- ; la mention des toux du voisin quand on voit le papier de la chambre et on n’entend que la bouilloire) au synchronisme indirect. Contrairement à ce que la narratrice dit, il n’y a pas de fissure ou de mouche que le regard du protagoniste puisse suivre, mais la caméra peut faire un travelling latéral.

Quand la narratrice parle de la progression presque repérable des ombres, on pense se trouver face à un travelling latéral sur l’étagère. Après une brève pause, la narratrice commence l’inventaire de la vie de ce jeune homme (son âge, ses dents, son argent, ses possessions dont il ne garde plus le moindre intérêt, l’attente comme sa seule volonté), le mouvement caméra s’avère un travelling sur l’axe, montrant la chambre vide. Elle dit qu’il est assis, mais il n’est pas là. Nous sommes retournés donc dans le décalage qui permet d’approfondir dans le discours. On parle de quelqu’un qui ne se reconnaît pas, on ne le voit pas. Il ne tient plus ni à ses livres ni à ses disques, on ne fait pas attention à eux (en lisant, par contre, on ne peut

s'empêcher d'y penser, voire à travers un premier plan imaginaire²³⁴, tout en les imaginant oubliés dans un coin). Il ne veut que le vide, on montre le vide.

Quelques secondes de silence. On change de décors, on retrouve notre homme qui dort à l'extérieur d'un grand magasin. On entend qu'il ne voit plus ses amis, qu'il n'écrit pas à ses parents, qu'il n'a pas rendu ses livres empruntés à la bibliothèque. Le plan avance, se resserre, passe de général à moyen. C'est toujours le décalage, tout en montrant indirectement parce que la narratrice est en train de raconter des négations, des actions qui ne se réalisent pas. Il ne voit pas ses amis, il marche seul. Il ne retourne pas des livres, il ne porte aucun livre ni se trouve dans une bibliothèque. Il n'écrit pas à ses parents, il marche. C'est exact qu'il ne fasse pas ce que la narratrice dit qu'il ne fait pas.

La narratrice dit qu'il ne sort qu'à la nuit tombée. On a tourné néanmoins en jour, mais c'est



un décalage par rapport à ce qui a précédé cette mention. Est-ce le cas ici ? On ne saurait pas dire, le jeune homme est entré dans un intérieur et se trouve en train de descendre des marches, suivi par une jeune femme. Ils passent vers une porte où on demande d'éteindre les cigarettes, ce que le premier fait. La narratrice dit qu'il se glisse dans les cinémas des Grands Boulevards et on entend *Drive In (Version 2)*, la chanson

que François de Roubaix a composée pour le film de 1971 *Le saut de l'ange* d'Yves Boisset. Ils continuent à descendre, le protagoniste paie sa place, la jeune femme prend les monnaies et s'en va, il s'assoit, un autre homme au rang antérieur. Si on n'avait vu la séquence extrêmement synchronisée des choses qu'il regarde, on aurait attribué l'adverbe à celle-ci.

On finit néanmoins avec un léger éloignement, un petit décalage. La narratrice dit « parfois tu marches toute la nuit, parfois tu dors tout le jour ». La séquence continuera avec le



²³⁴ Georges Perec commence à écrire une soixantaine d'années après la première projection Lumière (1895) et avouera l'influence de cet art dans son style, tout en choisissant des différents types de prise entre *Les choses* (travelling latéral) et *La vie mode d'emploi* (travelling avant). Ses lecteurs, contemporains tant à lui comme au présent, auront la même influence cinématographique qui peut bien précéder le contact avec la lecture et donc leur imaginaire lecteur, ce qui n'était pas si commun en, disons, 1920.

fragment suivant, mais on est toujours dans une salle de cinéma. La même ? Difficile de dire, elle est beaucoup plus illuminée, le jeune homme est assis dans une autre place, il n'y a plus d'autre personne. Pourtant, elle garde toujours un rapport avec cet homme qui ne se trouve plus à l'aise dans le monde, il observe, il agit comme s'il n'y avait personne d'autre parce que, au fond, il n'est même pas complètement sûr de sa propre présence.

Cette deuxième partie est plus synchronisée que la première, ne craignant pas tomber sur l'illustration, voire le risque de redondance. On n'est pas non plus allés si loin vers l'abstraction, vers ce double de l'univers évoqué par Queysanne dans son entretien de 2007. Il y a, néanmoins, des moments où on s'en va vers cet autre monde : la chambre vide, la salle de cinéma où le jeune homme est le seul spectateur. Ils suivent pourtant ces moments où le synchronisme est parfait (tout ce que le jeune homme regarde, son parcours jusqu'au cinéma) ou très proche de cet état (la caméra qui suit une ligne sinueuse comme si c'était un plan aussi subjectif que le comprendrait François Jost dans *L'oeil-caméra*). On abolit le temps, comme l'espérait le réalisateur crédité ? Ce qu'on voit ici est le raccrochement qui maintient le spectateur en place avec des rapports signifiants-signifiés plus évidents et le rend plus réceptif aux moments de multiplicité, quand il y aura plus d'un signifiant pour le même signifié (notamment quand le signifié est une absence, comme les actions que le protagoniste ne fait pas) ; sans oublier le grand signifié qui est le sujet du récit, ce miroir qu'on tend vers le spectateur.

C'est possible que les mots plus justes pour décrire le travail de saturation, entre les décalages et les raccords, soient celles de Georges Perec lorsqu'il parle « de prolonger un travail d'écriture en l'enrichissant d'un contrepoint d'images et des sons. »²³⁵ On a le texte, qui on entend constamment. Puis, il y a les images, qui ajoutent toujours des signifiants et d'indices tout en variant leur position dans l'échelle de raccord (entre l'illustration et le décalage presque absolu- puisque celui-ci, comme on a vu, n'est jamais complètement opposé à ce que le récit raconte). On ne peut pas oublier le son non plus, comme on a vu par rapport aux séquences où on entendait les bruits du palier et du voisin et la narration située dans la chambre en voyant le protagoniste ailleurs. Ce travail de montage peut aller jusqu'au mixage son. On entend la narratrice dire « tu lis *Le Monde*, ligne par ligne, systématiquement ». Elle répète la ligne. En même temps, elle lit d'autres choses. Côté audio, c'est proche de la cacophonie, on ne peut distinguer vraiment les phrases. Côté image, une voiture avance, tourne pour stationner, dépose notre protagoniste, qui lit *Le Monde* dans les sièges postérieurs dans un extérieur qui rappelle la maison vide. On retrouve notre jeune homme dans un café,

²³⁵ Georges PEREC et Bernard QUEYSANNE, « Un bonhomme qui dort ne peut pas arrêter le temps », *op.cit.*, p. 243.

en train de lire ce journal. La caméra avance en travelling latéral vers la gauche. La voiture une autre fois, mais il ne lit plus, il a un cigare à la bouche. Il sort de la voiture. On retourne à son dos et on apprend ce que la lecture systématique veut dire : lire sans faire attention, sans retenir l'information. On continue à apprendre les informations sans mettre l'accent sur chacune, on voit un homme plus âgé (non crédité) sortir de la voiture et saluer (un homme politique ? un aïeul vers qui notre héros se révolte ?), on continue à voir notre protagoniste lire *Le Monde*. Certes, le film avancera, et surtout dans une époque où les outils vidéo à domicile n'existaient pas encore (ou au moins massivement), la continuité des informations propres au récit empêcheront la majorité des spectateurs de retenir vraiment ce que, d'après la narratrice, le jeune homme lit sur les journaux. Mais ce moment cacophonique a permis de transmettre directement ce que le jeune homme éprouve (ou ce qu'il songe à éprouver) en lisant, d'une façon qui est unique à un moyen audiovisuel. L'image est décalée, mais c'est ce décalage qui le permet d'ancrer le spectateur parmi ce mouvement qui est étrange, mais accordé avec ce qui est raconté.

Mais, si on parle des décalages, on ne peut pas laisser de côté celui qui ferme le film, sa dernière séquence. Tout d'abord, il ne semble pas si surprenant au début. Notre protagoniste, en marchant, sort du plan vers rue de Transvaal, au vingtième arrondissement de Paris, au quartier de Belleville. La caméra, avec la continuité d'une musique lo-fi, avance direction rue Vilin²³⁶ et commence à faire des travellings sur l'axe dans le quartier, la narratrice commence à lire un texte largement tiré du dernier chapitre du roman. Nous sommes toujours sur terrain familier : parfois il n'y a de personnage que la narratrice, parfois on mentionne des lieux où on n'est pas. Surtout quand il s'agit d'un souvenir, voire d'une évidence. Il n'y a pas besoin vraiment d'entendre le clocher de Saint-Roch quand on se rend compte qu'il a toujours marqué le passage du temps. Ça va de même pour la mention aux feux du croisement entre la rue des Pyramides et la rue Saint-Honoré : on parle d'eux en tant que repères temporels, on aurait pu les montrer mais ne pas le faire n'affecte pas la continuité du récit. On tourne autour de Belleville lorsque la narratrice réfléchit sur l'échec du jeune homme sur sa quête végétale et l'atteinte d'une connaissance similaire à celle de Stephen Dedalus à la fin du *Portrait of the Artist as a Young Man*²³⁷. On continue à tourner, à se rapprocher pour continuer à bouger sur l'axe, tout en ne voyant que des immeubles, même quand tout a recommencé/commencé/continué et la narratrice ordonne :

²³⁶ Le carrefour qui connectait la rue Vilin à la rue Transvaal connecte aujourd'hui la deuxième au parc de Belleville.

²³⁷ Roman de James Joyce paru en 1916.

Regarde ! Regarde-les. Ils sont là des milliers et des milliers, sentinelles silencieuses, Terriens immobiles, plantés le long des quais, des berges, le long des trottoirs noyés de pluie de la place Clichy, en pleine rêverie océanique, attendant les embruns, le déferlement des marées, l'appel rauque des oiseaux de mer.²³⁸

Ce que le texte donnait à imaginer lors de sa première publication en 1967 était, en effet, une Place de Clichy comblée du monde, parmi la pluie. Ce phénomène météorologique explique aussi l'image de la « rêverie océanique », que dès le roman, une fois rejetée la notion du protagoniste comme « un homme qui rêve »²³⁹, la voix narration associait à toutes les personnes. Dans le passage équivalent du roman, la voix narration ne pose question à cette interprétation. Avant, même dans la panique, la foule n'était décrite que par la frayeur qu'elle inspirait au protagoniste ; plus tard, lorsqu'il essaie d'imaginer la vie du voisin, quand la peur devient de plus en plus réelle, la narration avoue que « plus la précision de ta perception augmente, plus la certitude de tes interprétations diminue. »²⁴⁰ Maintenant qu'il a renoncé, il n'y a plus de doute sur ce que ressent le reste du monde, peut-être parce qu'il imagine aussi et, il le sait maintenant, il est juste comme le reste du monde.

Au chapitre 1, on avait mis en question les propos de Georges Perec selon qui *Un homme qui dort* n'aurait pas d'histoire. Elle peut manquer vraiment des péripéties, mais elle en a une histoire, même si c'est plutôt l'histoire d'une pensée. Un jeune homme n'accroche pas à son être, à sa vie. Il décide d'y se dégager. Il ressent comme s'il était différent au reste, depuis le début de sa vie ; il se rend compte progressivement que tel n'est pas le cas, qu'il a besoin des gestes de politesse les plus simples des travailleurs de l'industrie du service pour tenir les journées²⁴¹ ; qu'il faut qu'il se souvienne que tout ce qu'il fait, il le fait de son plein gré ou il est mort.²⁴² Alors qu'il a échoué, il se prépare à rejoindre, malgré sa peur, ses vrais semblables : pas les plantes, pas les rats, mais les hommes, les Terriens, la foule. D'où vient aussi cette intention généraliste derrière la construction du personnage, malgré les angles morts évidents (le sexe, l'âge²⁴³). Certes, la chambre est située rue Saint-Honoré et Georges Perec y a vécu, on pourrait appeler ce récit l'histoire d'une période dépressive et Georges Perec en a traversé, le comédien chargé d'incarner l'homme qui dort aura une cicatrice sur la lèvre supérieure

²³⁸ Bernard QUEYSANNE, *Un homme qui dort*, op.cit.

²³⁹ Georges PEREC, *Un homme qui dort*, op.cit., p. 143.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 127.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 119.

²⁴² *Ibid.*, p. 122. Notamment, c'est la seule fois dans tout le roman où une phrase utilise la première personne du singulier.

²⁴³ En paraphrasant Wittig, quand on est en accord avec la règle, on ne la questionne pas. L'autrice de ce mémoire a lu *Un homme qui dort* pour la première fois à 27 ans et en était familiarisée avec d'autres récits, entre filmiques et littéraires, sur la « crise du quart-de-siècle ». N'ayant que 29 ans au moment de l'écriture, il serait impossible d'assurer que ce sentiment n'est pas exclusif d'une certaine jeunesse, outre l'évidence dans la lecture des *Lieux* que Perec se sentait toujours hanté par son propre personnage vers la moitié de sa trentaine (tout en pourront faire le contre-argument que 36 ans est plus que 20 ans mais fait toujours relativement jeune). Mais ce n'est pas l'intérêt d'annuler la possibilité qu'il le soit.

similaire à celle de l'auteur et ce dernier, dont on pourrait attribuer le choix d'ajouter une reproduction du *Condottiere* d'Antonello de Messine (qui porte aussi une telle cicatrice) dans la décoration de la chambre, croira voir une espèce de signe. Mais se cerner à l'interprétation autobiographique au point d'étendre l'impossibilité de s'assumer, de dire Je, à l'auteur risque non seulement de trop élargir les conditions du pacte autobiographique au delà des précisions faites par Philippe Lejeune en 1975, mais aussi de faire oublier une possibilité d'interprétation pour ce récit, évidente quand on voit les indices dans le texte sans connaître aucun détail biographique : l'idée qu'il pourrait arriver à n'importe qui parce que ce sentiment n'est pas si rare, et justement parce que ce ressenti est si général est que toutes les personnes appartiennent vraiment au monde. D'où l'interprétation est de nouveau certaine, d'où la foule n'est plus monstrueuse, mais elle imagine, elle fait des rêveries pour tenir mieux avec la vie. À la fin, le protagoniste n'est pas encore complètement sorti, il en a toujours peur, mais il sent la pluie tomber et attend, avec les autres, quelque chose de précis : qu'elle arrête.

Comment interpréter alors que le film n'ait pas fait un synchronisme avec cette image finale ?

Retournons à la séquence finale du film. Finie la mention de la rêverie située au nord-ouest de Paris, nous continuons à l'est de la ville. La caméra fait zoom en avant vers un arbre, puis continue son travelling sur son axe. Elle commence à descendre vers le coin inférieur gauche lorsque la narratrice dit « [tu n'es plus] celui qui ne sentait pas la pluie tomber. » On avait déjà entendu une phrase similaire, notamment juste avant la séquence des corps absents, le bonheur révélé comme anxiogène. L'aliénation du monde au point de ne plus sentir la pluie, tel était l'état songé par notre protagoniste et qui s'est avéré ne pas l'avoir rapporté aucun bonheur. On retourne pour la dernière négation comme évidence de l'échec et la caméra descend, s'éloignant de la hauteur des immeubles pour retourner au bas du sol, à un angle plus proche des habitants de la ville. La narratrice dit « tu attends » et nous retrouvons le corps visible et masculin du protagoniste. Il est de dos face à la caméra en plan d'ensemble, il est en train de marcher. La narratrice livre la dernière phrase (« Tu attends, place Clichy, que la pluie cesse de tomber ») lorsqu'il gagne les marches et descend. Pour un moment, la caméra ne bouge pas, il continue à descendre seul, il semble disparaître dans les ombres. Quinze secondes après, toujours dans la continuité de la musique lo-fi, la caméra commence à faire zoom arrière. On retrouve le dos du jeune homme pendant qu'il continue sa marche. Il y a deux autres personnes dans la rue, une voiture qui passe. La caméra continue à reculer et on voit davantage de personnes et de voitures. Ce n'est pas la grande quantité qui évoquait la version romanesque, que le film a déjà su montrer dans d'autres séquences, comme le bonheur anxiogène. Pourtant, lorsqu'on regagne les toits, distinguer le protagoniste devient de

plus en plus difficile. Il n'est qu'un parmi plusieurs dans une grande ville, une ville qui semble être plus grande que ses habitants. On regagne le plan initial du générique d'ouverture, et on enchaîne avec les informations du générique de fin.

On n'a donc pas une séquence qui aurait nécessité des figurants et possiblement un blocage de place (n'importe quelle place) pour un synchronisme. Le protagoniste, en effet, ne sort pas de sa tête en même temps que sa version romanesque. Or, comme on a dit, le protagoniste du roman ne l'a pas fait non plus, mais il a plus de confiance dans son rapport avec le monde. Ici, il n'arrête pas de penser, il n'arrête pas de réfléchir. Pourtant, quand sa réflexion le remet en contact avec le monde, la caméra commence à descendre, à s'éloigner des toits pour regagner le sol, comme si elle voulait remettre les pieds sur la terre. C'est donc parmi des plans plus « atterrés » qu'on apprend que notre héros n'est pas quelqu'un d'extraordinaire, qu'il a ses craintes. Quand la narration finit, il n'attend pas, il avance. Mais il avance pour rejoindre le monde et le reste de Parisiens qui mènent des vies paisibles. Ainsi le film conclut avec un décalage qui s'est avéré plus synchronisé qu'au premier visionnage, en laissant l'image raconter aussi l'histoire et n'étant juste un moyen d'illustration du texte. Or, en reprenant la linguistique : on a un signifié, la narration a partagé le signifiant tel que communiqué par le roman source et la caméra a partagé son interprétation de celui-ci, tout en rythmant son mouvement par le signifiant textuel. On pourrait ajouter que le film offre une interprétation d'un réflexe contradictoire dans le roman : en attendant, le protagoniste rejoint le monde de l'action, comme le reste du monde.

Le changement des lieux ? On avait mentionné au chapitre 1 l'interview de Bernard Queysanne, où il partage sa surprise d'apprendre, bien après le tournage, que la rue Vilin avait plus d'importance pour son associé qu'il croyait. On peut donc considérer sa présence comme une coïncidence avec autant d'importance pour Perec que la cicatrice partagée avec Jacques Spiesser. En ce qui concerne la lecture donnée ici, s'éloigner des espaces décrits par le roman, tout en restant dans la ville, renforce le caractère général derrière cette histoire. Protagoniste anonyme parce qu'il pourrait être quiconque, lieux de grande ville, mais importants parce qu'ils sont dans la ville et non par quelque chose intrinsèque à eux. On aurait pu même tourner dans une autre ville, sauf le caractère parisien des deux auteurs. On a néanmoins placé cette séquence quelques kilomètres à l'est de son placement romanesque, et le sens du récit n'a pas changé. La fidélité au récit, ce qui fait de ce film, comme disait Queysanne, « une adaptation à la règle », s'appuie dans la narration en voix off mais aussi dans les mouvements de la caméra. On n'est pas sûrs de faire exactement la même interprétation que lors de la lecture du texte, image mentale d'une certaine place incluse, mais on a gardé néanmoins un

sens interprétatif. Plus proche du cinéma expérimental que du cinéma des genres, mais cinéma tout à fait.

Chapitre 3 : Quand les films bavards se taisent : les mots perdus

L'adaptation cinématographique, une entreprise paradoxale ? On pourrait l'argumenter, d'où ce passage de Cléder et Jullier :

parler d'*adaptation cinématographique* présuppose la transformabilité du texte initial, que l'on choisit pourtant pour son exclusivité. On sélectionne un texte (parmi tous les autres), on reprend une histoire (plutôt que d'écrire un scénario original), parce qu'on y a identifié des éléments (mise en intrigue, dramaturgie, thématique ou style, etc.) qui appartiendraient proprement à ce texte et à aucun autre. Or le travail de l'adaptation consiste à se saisir de cette propriété, de cette singularité, pour essayer de lui donner une existence ailleurs : l'exercice d'adaptation, dans son *modus operandi*, allie donc la distinction d'une singularité à un geste qui défait cette singularité.²⁴⁴

En d'autres mots, on trouve dans une certaine histoire un élément si distinctif qu'il faut le transmettre de nouveau, cette fois dans une autre modalité de récit à travers un autre (super)langage sémiotique : le cinéma et sa multiplicité linguistique. Histoire, d'après Cléder et Jullier, en tant que les événements en eux-mêmes, et récit en tant que la manière dont on les apprend²⁴⁵. Or, tel qu'on l'a vu dans ce mémoire, cet élément si distinctif peut comprendre non seulement les événements du récit mais le récit lui-même, jusqu'à le préserver en voix-off. Cela n'a pas néanmoins rendu faux (ou non applicable) le propos dont « deux œuvres dont une et l'adaptation de l'autre parlent différemment de la même chose, chacune avec ses moyens artistiques »²⁴⁶, c'était plutôt une question d'amplification de la même chose, profiter de cette multiplicité langagière possédée par le cinéma pour approfondir sur un certain propos ou transmettre des informations que le changement de moyen, entre raisonnements artistiques et économiques, ne permettaient plus de les partager de la même manière que le roman source.

Il y a, pourtant, des moments de détachement, distingués par l'absence qui hésite entre partielle et totale des mots qui communiquaient leur équivalent dans les romans source. Ces moments seront l'objet des analyses du présent chapitre, aussi comme leur contrepoint (devenu contrepartie) littéraire.

Avant de continuer, il faut poser la question de la fidélité au récit, maintenant que, il semblerait, les films ont largement respecté ce rapport jusqu'à maintenant. Est-ce qu'on a donc choisi le dernier tiers (*Un homme qui dort*) ou la fin (*The Age of Innocence*) pour s'éloigner de ce rapport si étroit entre les mots et les images ?

²⁴⁴ Jean CLÉDER et Laurent JULLIER, *Analyser une adaptation : du texte à l'écran*, op.cit., p. 12-13.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 20.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 18.

D'ailleurs, c'est une notion compliquée, voire « ambigüe, dans la mesure où elle implique à la fois une acception technique et une acception morale- *ce que l'on fait* du texte et *ce que l'on doit* au texte. »²⁴⁷ Ce trouble se relie aussi à la notion dont l'auteur cinématographique serait, au mieux, une entité bifide comprise d'une fusion entre le réalisateur et l'écrivain²⁴⁸, au pire, un faux auteur, ou un auteur inférieur en comparaison à l'auteur réel, c'est-à-dire, celui ou celle qui a signé le roman source, dont chaque différence par rapport à ses intentions (généralement seulement connues par rapport à la lecture du texte en question, mais on ne peut pas sous-estimer le rôle des paratextes, entre matériaux promotionnels pour les auteurs vivants et biographiques pour les décédés), loin d'être interprétée comme une possibilité de lecture, devient un constat d'infidélité. Tel n'est pas vraiment le souci des films du corpus, mais quand on hésite à considérer la notion de fidélité en tant qu'« il interdit également l'émancipation du film (comme objet esthétique) en rattachant le regard présent au passé d'une lecture (c'est un critère littéralement rétrograde) »²⁴⁹, on ressent l'impasse.

Le grand point commun entre les films analysés ici, malgré les différents rapports à la notion du genre cinématographique et possiblement encore plus que l'utilisation d'une voix off féminine, est le refus de la notion de lecture comme une atteinte à l'esthétique cinématographique. Martin Scorsese veut partager son ressenti de lecteur ; Bernard Queysanne trouve le récit déterminant, non seulement l'histoire. En tout cas, quand le lecteur devient auteur, il reconstruit l'univers fictif, le rend filmique, appuyé sur sa lecture. Que cette lecture soit antérieure à la production du film n'est rétrograde que par nécessité logique, le reste n'est qu'un jugement évaluatif. Pourtant, on va concéder un point à Cléder et à Jullier : ne juger une adaptation que par sa fidélité au texte source empêche l'émancipation du film en tant qu'œuvre d'art de plein gré. Les films analysés, comme on a vu, n'ont pas réinterprété leurs romans source jusqu'à être considérés des adaptations libres, mais ils n'ont pas renoncé non plus à des éléments impossibles pour les deuxièmes en raison du nombre de langages disponibles. Les moments silencieux du présent chapitre ne sont donc qu'une ultime évidence de cette démarche, et tout en étant assez notoires pour les dédier un chapitre, ils sont toujours en ligne avec l'approche choisie pour leur adaptation.

Avançons donc vers les analyses de séquence tant filmiques que comparatives avec les extraits littéraires qui concernent notre corpus. Une dernière remarque par rapport au deuxième type est que, dans aucun moment, on défend la supériorité d'un format sur l'autre. Malgré la notion populaire dont le livre est toujours supérieur au roman, celle-ci est subjective

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 173.

²⁴⁸ Alain BOILLAT, *Du bonimenteur à la voix-over*, *op.cit.*, p. 434.

²⁴⁹ Jean CLÉDER et Laurent JULLIER, *Analyser une adaptation : du texte à l'écran*, *op.cit.*, p. 209.

par rapport aux différentes façons d'imaginer un même texte, qui sont autant que le nombre des lecteurs du texte. En même temps, les variations sur la transmission des informations sont, comme on verra, représentatives de son format. Le reste n'est que jugement évaluatif.

***The Age of Innocence* : La vision du raté**

On a vu comment l'histoire d'amour et des habitudes qui composent *The Age of Innocence* trouve son climax dans une stratégie menée discrètement par May Welland Archer ayant comme objectif que sa cousine Ellen Olenska quitte New York et le mari de la première, Newland. Une stratégie dont le dernier ne sait rien jusqu'à la confirmation du grand pari de sa femme : sa grossesse. Une stratégie qui lui échappait complètement (il ne soupçonnait pas sa femme, et il ne participe à la conversation clé), qui lui ramène à sa place : il ne vit pas dans un monde où les mots « époux » et « amant » n'ont aucune signification, celles-ci ont bien une valeur pour déterminer les seuls rôles possibles pour lui. Il peut avoir les deux, au prix de devenir la nouvelle source des commérages newyorkais. Ou même pas, car les femmes feront les choix nécessaires pour en finir avec tout le drame. Rejeté par son amante potentielle, il finit par accepter le rôle de mari. Il reste aux côtés de May, reçoit son enfant, puis deux autres. Son ancien souhait de voir sa femme mourir finit par s'accomplir, mais il la regrette sincèrement. Par rapport à Ellen, l'amante qu'il n'a jamais vraiment pu avoir, sauf un mot ou deux, roman et film sont d'accord : « à chaque fois qu'il pensait à Ellen Olenska, c'était de manière abstraite, calme, comme une personne aimée imaginaire dans un roman ou un tableau. Elle était devenue la vision complète de tout ce qu'il avait raté »²⁵⁰.

Pourtant, il a la chance d'une nouvelle rencontre avec elle, assez du temps passé depuis la mort de May pour que le jeune Ted Archer puisse envisager un mariage imminent. Le film ayant tous les éléments du mélodrame tant en soi même (les aspects film d'époque/*period film*, le triangle amoureux au centre de l'intrigue, même la voix off féminine) comme autour de lui (l'affiche), on peut imaginer que c'est le moment. Alors que toutes les obligations sociales ont été accomplies et que la société newyorkaise n'a pas juste évolué dans ses mœurs mais trouve maintenant Newland Archer dans ses échelons les plus hauts en raison de son âge, notre protagoniste pourra, peut-être, enfin, consommer son amour avec la seule femme qui a jamais éveillé sa passion. Ce serait un joli *happy end*, qui méconnaîtrait tant le roman source que les motivations et résonances qui ont poussé le réalisateur à l'adapter.

²⁵⁰ Martin SCORSESE, *The Age of Innocence*, *op.cit.*. Citation originale : « Whenever he thought of Ellen Olenska it had been abstractly, serenely, like an imaginary loved one in a book or picture. She had become the complete vision of all that he had missed ». Ma traduction.

Le roman ne perd pas du temps à démonter les possibilités de la rencontre amoureuse. Tout d'abord, la réflexion sur ce que la comtesse Olenska était arrivée à signifier pour Newland dans la trentaine d'années qui s'étaient écoulés depuis son ultime départ de New York est présentée comme partie d'état d'esprit d'habitude pour Archer. En effet, on apprend cette information avant d'apprendre que May n'a pas survécu au saut temporel. Puis, on apprend que, dans le premier et dernier voyage en Europe de toute la famille, ils n'avaient pas seulement manqué du temps pour aller en France, mais Newland avait refusé l'offre de May d'aller à Paris seul pour une quinzaine de jours et de les rejoindre après. En effet, ce refus fut couronné par les mots « nous restons ensemble », et ces mots illuminèrent le visage de May²⁵¹. Juste le bon exemple pour le fils aîné et diplômé, lassé de la partie du voyage plus centrée sur la nature, comme la narration explique le visage lumineux de la femme heureuse ? Ou l'assurance que, même plus d'une vingtaine d'années après, son mari continuait de choisir son devoir par rapport à elle ? La voix narrative ne semble pas penser à la deuxième possibilité, mais c'est difficile d'imaginer un lecteur attentif qui s'en détournerait.

Archer est néanmoins troublé par le rendez-vous concerté par son aîné avec Ellen Olenska lors de leur arrivée à Paris, presque deux ans après la disparition de May. Il pensera voir dans les yeux de son fils « la lueur filiale sous la malice [de son arrière-grand-mère Mingott] »²⁵² en lui annonçant cette partie de l'agenda. En effet, le jeune homme ira assez loin pour comparer l'importance d'Ellen pour son père à celle que sa fiancée a pour lui. C'est cette affirmation celle qui mènera Newland à penser de nouveau à la comtesse : on apprend que le comte Olenski, qu'Ellen n'a jamais rejoint, avait aussi disparu quelques années plus tôt, et la voix narrative reconnaît le terrain : il n'avait plus rien qui puisse séparer Newland et Ellen et ils avaient un rendez-vous pour l'après-midi.

Pourtant, lors de sa visite au Louvre, avec la plénitude apportée par les tableaux expliquée par le constat que « la beauté, il en avait eu faim toute sa vie »²⁵³, un tableau de Titien lui fera dire (à sa propre surprise) « mais je n'ai que cinquante-sept ans... » avant de se détourner. La voix narrative semble tuer la possibilité romantique dans la même page de son éveil : « Pour les rêves du chaud été, c'était trop tard ; mais non pour un tranquille automne auprès d'Ellen, [sa camaraderie et son amitié,] dans la paix bénie de sa présence. »²⁵⁴

²⁵¹ Edith WHARTON, *The Age of Innocence*, op.cit., p. 291-292.

²⁵² *Ibid.*, p. 295. Citation originale : « a gleam of his great-grandmother Mingott's malice ». Traduction de Madeleine Taillandier.

²⁵³ *Ibid.*, p. 297. Citation originale : « after all, his life had been too starved ». Traduction de Madeleine Taillandier.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 297. Citation originale : « For such summer dreams it was too late; but surely not for a quiet harvest of friendship, of comradeship, in the blessed hush of her nearness. ». Traduction de Madeleine Taillandier, avec

Il faut noter que Wharton a publié ce roman 37 ans avant la parution de *l'Anatomie de la critique* de Northrop Frye. Dans cet ouvrage critique, le canadien fait l'association entre l'été et la jeunesse, aussi comme aux mythes du triomphe et de l'harmonie et au genre de la romance. Le triomphe et l'harmonie sont bien présents, ou le seraient si May avait été la protagoniste et pas la tritagoniste. En tout cas, Newland Archer n'appartient plus à la jeune génération et ne trouve plus possible l'accomplissement des rêveries romantiques propres à cet âge. C'est le moment de son fils, qui se marie sincèrement par amour. Son moment à lui est passé, raté. Il ne reste que la possibilité de l'amitié.

Plus tard, lorsqu'ils arrivent à la place près des Invalides où se trouve la demeure parisienne d'Ellen, la narration montre que, dans son imaginaire, Newland avait oublié le caractère lumineux de cette place. Il l'imaginait calme et presque obscure, ayant oublié la splendeur autour. Pourtant, en la découvrant, il fait de cette lumière le centre de la vie parisienne de la comtesse. Il avoue qu'il sait très peu de cette vie et constate que l'atmosphère où celle-ci s'était déroulée se sent déjà trop dense et trop stimulatrice pour ses poumons. Il imagine ce qu'elle aurait vu, ce qu'elle aurait regardé, ce qu'elle aurait visité, les personnes avec qui elle aurait parlé. Il n' imagine jamais qu'elle ait pu s'ennuyer. Il trouve difficile de croire qu'elle puisse vraiment le regretter.

Il était resté séparé d'elle pendant la moitié de sa vie. Elle avait passé ce long intervalle de temps parmi des gens qu'il ne connaissait pas, entourée d'une société dont il pouvait à peine se faire une idée. Lui, il avait vécu avec son souvenir ; mais autour d'elle il y avait eu toute une société, toute une vie.²⁵⁵

Nous nous éloignons de la perspective d'Archer et la voix narrative nous décrit la continuation de la route du père et du fils, le ciel de Paris, l'immeuble où Ellen vit. Le jeune homme identifie le cinquième étage comme celui des appartements Olenska en raison de ses stores. Archer ne bouge pas, « les yeux fixés sur les hautes fenêtres, comme si le but de son pèlerinage eût été atteint »²⁵⁶. On peut croire pour une seconde que la fin du pèlerinage vient de l'arrivée aux appartements, que la montée est si évidente que sa description ne serait que manque de subtilité. Pourtant, la fin pour Newland est cette place spécifique. Il n'est pas encore sûr, il dit à son fils qu'il le suivra peut-être. Il lui dit d'excuser son potentiel retard en

mes ajouts d'après l'original en anglais entre crochets. Notamment, la version française garde toujours de l'espoir romantique.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 298. Citation originale : « More than half a lifetime divided them, and she had spent the long interval among people he did not know, in a society he but faintly guessed at, in conditions he would never wholly understand. During that time he had been living with his youthful memory of her; but she had doubtless had other and more tangible companionship. Perhaps she too had kept her memory of him as something apart; but if she had, it must have been like a relic in a small dim chapel, where there was not time to pray every day. . . . ». Traduction de Madeleine Taillandier.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 299. Citation originale : « gazing at the upper windows as if the end of their pilgrimage had been attained ». Traduction de Madeleine Taillandier.

raison de son caractère démodé. Son fils, confus, rentre dans l'immeuble. Lui, il reste assis dans un banc. Il se met à imaginer le temps qu'il prendrait à son fils de monter par l'ascenseur, d'être déposé au cinquième étage, d'appeler par la sonnerie, d'être admis dans le palier et finalement guidé vers le salon. Il imagine alors les pas de son fils, son sourire. Une pensée sur l'opinion que les gens ont sur le jeune Dallas lui poussent alors à imaginer la compagnie dans le salon. Il est sûr qu'il doit y avoir plus d'une personne dans ce salon. Puis, il imagine Ellen Olenska, « une dame au pâle visage, avec une masse de cheveux sombres, qui redresserait la tête vivement, se levant à demi pour tendre à Dallas sa longue main fine, ornée de trois bagues. Archer imagina qu'elle serait assise sur un canapé au coin du feu, et qu'il y aurait des azalées en fleur derrière elle sur une table. »²⁵⁷

Cette description est plus détaillée que le reste de rêveries d'Archer à ce moment. Il n'a pas imaginé aucun détail de l'ascenseur, de la sonnerie, du palier, du salon. Il n'imagine pas le genre des personnes dans ce salon, il ne suppose que leur présence. C'est Ellen qui en profite des détails par rapport à ses bagues, à son placement dans le salon, aux fleurs autour d'elle. C'est elle qui, dans l'imagination de Newland, rend matériel cet espace imaginaire. C'est ce constat qui lui fait dire, à sa surprise, que c'est plus réel pour lui en bas que s'il montait. D'où la crainte que « cette dernière illusion »²⁵⁸ s'évanouit, ce qui le maintiendra assis pour longtemps. Il restera comme ça, sans bouger, regardant le balcon aux stores, jusqu'à que la lumière s'allume au cinquième étage et qu'un valet ferme les rideaux. Puis, « comme si c'était le signal qu'il attendait »²⁵⁹, il se leva lentement et retourna vers son hôtel. Seul.

Même avant le renoncement final à la rencontre, au choix de Newland de garder Ellen pour toujours dans cet espace des rêveries et des regrets, il y avait déjà eu bien avant un renoncement à renouer le lien amoureux. La narration ne nie pas les attentes que des années de culture par rapport à ce genre d'histoire ont donné aux lecteurs, mais les nie dès que possible. Le vrai dénouement s'appuie sur le grand souci de Newland : sa difficulté à voir les personnes dans leur totalité et pas seulement comme des signes. Ellen Olenska était devenue le signifiant de tout ce qu'il avait raté. Il ne peut pas imaginer des difficultés dans les trente ans qui ont suivi leur séparation. Il ne peut pas imaginer qu'elle le regrette. Il ne peut pas l'imaginer seule, sans compagnie régulière. Il ne peut pas imaginer qu'elle ait fait un

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 300. Citation originale : « a dark lady, pale and dark, who would look up quickly, half rise, and hold out a long thin hand with three rings on it. . . . He thought she would be sitting in a sofa-corner near the fire, with azaleas banked behind her on a table ». Traduction de Madeleine Taillandier.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 300. Citation originale : « that last shadow of reality ». Traduction de Madeleine Taillandier. C'est dommage que la mention explicite à la réalité se soit perdue dans la traduction.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 300. Citation originale : « as if it had been the signal he waited for ». Traduction de Madeleine Taillandier.

événement, tout petit qu'il puisse être, pour le recevoir. À ce moment de sa vie, ses enfants devenus des adultes et lui même en se trouvant (où se sentant) loin de l'été de sa jeunesse, il ne lui reste que cette fantaisie. Il décide donc de la préserver, en dépit de cette possible amitié tranquille. Il ne pourrait pas supporter qu'elle ne soit pas entourée d'azalées. Après tout, son regret est réel, le reste n'est que possibilité. D'où le fait qu'il dise : « Je la retrouve mieux que si j'étais là-haut à côté d'elle »²⁶⁰.

Comment expliquer, donc, le silence de Daniel Day-Lewis ?

Le Newland Archer du film ne constate le rôle qu'il a donné au souvenir de la comtesse Olenska lorsqu'il apprend du rendez-vous concerté par Ted. Ou, en d'autres mots, nous n'apprenons ce rôle que lorsque la narratrice l'énonce pendant la visite d'Archer au Louvre. Cette fois, le cadre qui résonne avec l'immensité de la passion perdue est *L'Apothéose d'Henri IV et la proclamation de la régence de la reine, le 14 mai 1610* de Pierre Paul Rubens. Nous apprenons qu'Ellen est la vision de tout ce qu'Archer a raté pendant qu'il observe ce tableau. Il n'a pas eu besoin d'un fils impertinent pour déclencher la réflexion. Soit l'expectative de la rencontre fut suffisante, soit il y a toujours pensé, malgré la vie continuant son cours et l'éventuelle sincérité de sa camaraderie avec May, au point de ne pas se sentir libéré lors de la disparition de son épouse. C'est en regardant cette pièce, ce mélange entre le terrestre et le divin propre de la mythologie et que Rubens, en tant que peintre baroque, a choisi pour représenter cet épisode de l'histoire récente au temps de la création du tableau, qu'on entend le « je n'ai que 57 ans » avec la voix de Daniel Day-Lewis. La caméra fait un léger zoom en avant, allant du plain taille au premier plan, mais Newland Archer, le visage ému, ne bouge pas ses lèvres. À la différence du roman, il ne se surprend pas de ses propres mots énoncés : il les pense. Plus notamment : on entend directement une pensée du protagoniste. Elle n'est pas transmise par la narratrice. Il n'a pas de filtre.

On n'entend pas non plus aucune rationalisation, aucun rejet de la possibilité amoureuse. En réfléchissant par rapport à son âge pas si avancé, il se détourne du tableau et avance. Vers la sortie ? Le plan général (donc, visage moins détaillé que sur le plan précédent) est enchaîné par un fondu avec un autre où lui et son fils sont au Jardin du Luxembourg, donc on peut faire le rapport qu'il décide d'aller au rendez-vous. Il n'y a aucune raison pour que le spectateur du film ne croit pas à la fin romantique. En effet, dans la promenade, Ted semble y croire assez pour parler de « la femme pour qui [son père] a presque renoncé à tout »²⁶¹ sans rancune ; en

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 300. Citation originale : « It's more real to me here than if I went up ». Traduction de Madeleine Taillandier.

²⁶¹ Martin SCORSESE, *The Age of Innocence*, *op.cit.*. Citation originale : « the woman you almost threw everything over for ». Ma traduction.

effet, sans comprendre pourquoi son père aurait des réticences. La surprise la plus grande pour Newland, pourtant, est que May ait considéré sa stratégie comme une simple demande, presque un vœu. « Elle n'a jamais demandé », dit-il, gravement. Le choc de la découverte reste sur cet aveu indirect, Ted Archer n'étant pas si rapide comme Dallas Archer (son équivalent romanesque) à souligner et critiquer la société des non-dits où ses parents ont vécu leur jeunesse. Pourtant, comme dans le roman, même en considérant son fils toujours comme « indiscret », Newland (d'après la narration) apprécie finalement tant la révélation que le fait que May ait apprécié son propre sacrifice. Une autre fois : jusqu'à ce point, rien n'invite à penser que Archer ait renoncé à toute possibilité de rencontre amoureuse avec Ellen. Cette réflexion, même si c'est toujours avec l'intention de donner une conclusion émotionnelle à son histoire avec May, a certainement plus de poids en soi-même avec l'enlèvement de la comparaison directe entre l'amante frustrée du père et la fiancée du fils, aussi comme les autres avis ouvertement négatifs de Dallas envers la société de la *gilded age*. Une ironie : en réduisant des éléments propres du personnage, ainsi qu'en séparant la conversation (l'aveu sur May suit immédiatement l'annonce du rendez-vous), le scénario de Scorsese et Joe Cocker réduit une saturation d'informations qui éloignait aussi des tendances romantiques (en effet, la narration mentionne que Dallas ne comprendrait rien, tissant l'histoire de Newland et May à la société perdue d'une façon que le film ne considère pas en dépit du soulignement de la romance). Plus encore, dans le roman, Archer est toujours sous le choc pour penser réellement à la valeur de ses histoires sentimentales. Les mouvements sont en conséquence : conclusion émotionnelle avec May -> considération et rejet des possibilités romantiques avec Ellen. Dans le film, le rapport est : considération des possibilités romantiques avec Ellen -> conclusion émotionnelle avec May. Nous sommes encore dans un contexte romantique, il y a toujours des chances.

La narration de cette conclusion émotionnelle accompagne l'arrivée de Newland à la place où se trouve l'appartement d'Ellen. La caméra fait un travelling en haut jusqu'à trouver les fenêtres avec les stores. Après la narration, un premier plan sur Newland, réflexif ; puis, le plan général de lui à la place. On peut bien penser : tout est finalement éclairci pour Newland par rapport à sa femme défunte, il peut maintenant monter vers l'amour passionné qu'il avait perdu il y a si longtemps. Ted arrive et confirme : le gardien dit que l'appartement Olenska est au troisième étage, il doit être celui aux stores. La séquence se déroule comme dans le roman : le jeune Archer insiste pour monter, le père refuse. L'étonnement du premier (soit la première fois que Ted agit d'une façon similaire par rapport aux actes de son père que Dallas, soit un reflet de la réaction attendue du spectateur, qui n'avait aucune raison pour imaginer que la fin

ne serait pas un *happy end* romantique outre qu'avoir lu le roman) fait contraste avec la grave mélancolie infusée par Daniel Day-Lewis. Il dit que peut-être il montera après, mais le timbre est contraire. Cette version de Newland Archer sait qu'il ne montera pas. Pour la première fois, le spectateur n'a pas de raisons pour y croire.

En effet, une fois le fils monté, Archer est assis, regardant tristement vers le sol. Il remonte le regard pour un plan d'ensemble sur l'extérieur de l'appartement aux stores, dont on peut apercevoir un éclat de lumière à la fenêtre droite. La caméra retourne au premier plan sur Archer, qui regarde avec une expression rêveuse. Puis, elle fait l'équivalent d'un contrechamp avec un plan plus resserré sur la fenêtre gauche aux stores, tout en continuant de voir la fenêtre droite. C'est sur la première, néanmoins, qu'on voit un des vitres se renfermer, soit par action du vent soit pour donner un signe contre le rendez-vous. Cette fermeture donne aussi lieu à l'éclat, qui illumine le visage de Newland. L'éclat est plus grand à la fenêtre et, quand on retourne sur Archer, l'arrière-plan n'est plus la place parisienne mais la mer en plein soleil. Il ferme les yeux et se fond avec celle-ci. Il n'y a que la mer, la voix off ayant fini sa participation et laissant le relai à la situation narrative et au jeu de Daniel Day-Lewis.

Le plan suivant est un plan d'ensemble. C'est toujours la mer, mais les tonalités de couleur ramènent au coucher du soleil. Il y a le phare avec la demeure du gardien, un bateau à la mer, une femme vue du dos. On pourrait penser à un tableau impressionniste, mais le spectateur pense à un événement un peu après la première heure du film : les vacances à Newport, quand, sous l'indication de Mrs Mingott d'aller trouver Ellen, il la voit de loin. À ce moment, il s'est dit qu'il n'irait vers elle que si elle se tournait vers lui avant que le bateau passe le phare. En effet, Ellen ne se tourna pas vers lui, et il dira qu'il ne l'a pas trouvé. Plus tard, elle dira qu'elle avait senti son regard, mais avait refusé de se tourner.

On revoit Archer à sa place, les yeux fermés. Il les rouvre, comme s'il venait de se réveiller doucement. L'éclat est toujours là lorsque le valet de la comtesse arrive, devenant plus grand. Un autre fondu d'Archer sur la mer, mais cette fois, le plan est suivi sur un premier plan sur Ellen. Cette fois, elle se tourne vers la caméra. À différence de Winona Ryder dans sa brève séquence située dans les années 1890 et Daniel Day-Lewis pendant celle-ci et tout cet épilogue aux années 1900, Michelle Pfeiffer n'a pas été maquillée pour ressembler à une femme dans la quarantaine/cinquantaine. Cette version d'Ellen Olenska est toujours aussi jeune que dans le souvenir de l'amant à qui elle renonça. Puis, elle fait quelque chose qu'elle n'a jamais fait dans la réalité : elle se tourne vers Newland, elle fait le grand geste romanesque.

Le contrechamp avec cette Ellen idéalisée est avec Newland, les yeux déjà ouverts, à la place face à son appartement. Puis, on voit la fenêtre, lorsque le valet la ferme et la musique descend une note, prenant des allures graves. On retourne sur Archer en premier plan, qui baisse le regard, en réfléchissant. Finalement, on a le plan général sur la place : Archer se lève lentement, puis quitte les lieux. Il sort du côté gauche vers l'arrière-plan, disparaissant derrière une voiture. Pendant six secondes, on observe la place, avec quelques personnes qui marchent dans la rue. Puis, on coupe vers le noir. Le reste est la dédicace au père du réalisateur et le générique de fin.

La première impression comparative entre le roman et le film est la nature de la fantaisie de Newland, ce qui est plus réel pour lui depuis la place qu'en rentrant à l'appartement. L'Archer filmique n'imagine pas une vie absolument riche pour Ellen Olenska depuis son départ, il imagine une version améliorée de la réalité, notamment une version où elle fait des choix différents, les choix qu'il aurait voulu qu'elle fasse. Il l'imagine éternellement jeune, au contraire de lui. C'est le genre des choses qui, après un écart de trente ans, ne peuvent pas exister, propres au terrain du rêve - un registre qui est très à l'aise avec le cinéma. Il ne veut pas un futur avec Ellen Olenska, il voudrait remonter en arrière. Face à une réalité qui ne pourra jamais mesurer à ses songes, il décide de rester avec eux. Il s'en va. De retour à son hôtel ? Dans la version romanesque, la voix narrative finit en indiquant sa direction. Ici, on ne sait pas. En effet, la narratrice est restée muette après avoir communiqué la dernière appréciation de Newland envers son épouse défunte. Il n'y a pas d'indication par rapport aux rêves qui ne sont pour Archer que les dernières ombres de réalité, elle ne nous dit pas que la fermeture des fenêtres est autant un signe pour cet homme que le tour d'une femme l'a été une trentaine d'années avant. Pour une fois, le film fait appel aux souvenirs du spectateur par rapport à la séquence antérieure plutôt qu'à la narration. On n'entend même pas les pensées de Newland, même en voix off, quand il se rend compte que ses rêves sont plus réels pour lui.

Amy Taubin considère que « au dernier moment, Scorsese fait un pari sur l'image seule [...] pour communiquer qu'Archer est perdu dans le film à l'intérieur de sa tête, et que ce film est précisément celui qu'on a été en train de regarder »²⁶². Cette conclusion n'est pas exacte : on a eu précisément ce film pour voir ce qui s'est passé et, en conséquence, pouvoir le contraster avec ce que, à la fin, Archer aurait voulu qu'il se soit passé. C'est vrai néanmoins que, à la fin, Archer fait un choix conscient, sans se sentir forcé par aucune raison ou devoir envers quiconque : il décide de vivre dans ses rêves, à imaginer ce qui aurait pu se passer au lieu de

²⁶² Amy TAUBIN, « Dread and Desire », *op.cit.*, p. 6. Citation originale : « At the last possible moment, Scorsese gambles on image alone [...] to convey that Archer is lost in the movie inside his head, and that that movie is precisely the one we've been watching ». Ma traduction.

recommencer, de continuer. Il n'accepte pas seulement la fin de sa jeunesse, mais celle de sa vie toute entière, même si rien n'indique qu'il aille mourir avant la fin de l'année.

Qu'est-ce qu'on peut comprendre en conséquence du silence de la narratrice ? Elle mettait effectivement en mots le monde perdu et complètement inconnu de façon directe pour les spectateurs. Elle avait, après tout, expliqué ce que le geste de May avait valu pour Newland, sans avoir compati à la manière de la voix narrative romanesque sur l'incompréhension des jeunes sur ces actes. Une gentillesse supplémentaire pour le spectateur, alors qu'il ne pourra jamais avoir quelqu'un qui puisse se souvenir, comme les lecteurs plus âgés au moment de la sortie ? C'est possible. Pourtant, cette fois, il n'y a plus à expliquer. Newland Archer, d'une certaine façon, renonce au monde matériel. Il renonce à essayer de trouver du sens autour de lui, comme les hypothèses par rapport à May que la voix narration relayait avant. À partir de ce moment, il n'aura que ses rêves et ses fantaisies. Il n'y a plus rien à dire, plus à expliquer. Le reste est le silence.

Un homme qui dort : La réponse du silence

Exploser les signes, aller au bout de ce qui veut dire une traduction sémiologique, voire adaptation cinématographique : tel est le travail de réalisation signé par Bernard Queysanne mais qu'il a toujours considéré comme co-réalisé avec son scénariste (et auteur du texte source) Georges Perec. On a vu dans le chapitre 2 comment ils n'ont pas hésité à faire des allers-retours entre l'illustration « exacte » et le décalage entre le vu et l'entendu, pour transmettre une saturation de signifiés au nom d'un grand signifiant : le sujet du récit. Puis, et la raison pour laquelle ce film a rejoint le corpus de ce mémoire, ils n'ont pas hésité non plus à complexifier la corporéité dans le cinéma : on voit un acteur, mais il est complètement muet, ses pensées et ses émotions sont transmises par la voix d'une actrice. En effet, il y a des séquences, à des divers niveaux d'abstraction, où le seul repère humain (hors l'éventuel figurant non crédité au générique) est la voix de Ludmila Mikaël, qui interprète la narratrice.

Il ne reste qu'une question : ce qui arrive quand il n'y a plus d'humanité, quand il n'y a qu'image. Certes, la musique au synthétiseur évite le silence absolu qui troubla les premiers spectateurs cinématographiques et qui mènera à la parution tant des musiciens en *live* comme des bonimenteurs moins de dix ans après la première projection Lumière. Pourtant, cette présence n'empêche que l'absence des références humaines hors une voix qui harmonise avec la musique, voire quelqu'un qui parle au spectateur, soit remarquable ; surtout quand, avant, il y a eu l'un ou l'autre.

Allons donc vers cette séquence, où notre protagoniste semble avoir finalement atteint ce qu'il pense être sa destinée hors du temps. D'après la narratrice (accompagnée d'une image qui permet aussi d'apercevoir le corps masculin visible, avec une vue panoramique de Paris à l'arrière-plan), « maintenant tu es le maître anonyme du monde, celui pour qui l'histoire n'a plus de prise, celui qui ne sent plus la pluie tomber, qui ne voit plus la nuit venir. »²⁶³ Elle continue avec ce qui constitue l'équivalent aux dernières phrases du neuvième chapitre. Quand elle dit « tu passes ton chemin », le jeune homme ayant tout juste sorti du cadre, l'image passe du panorama urbain au parc en hiver. Elle continue avec « tu es inaccessible, comme un arbre, comme une huître, comme un rat. »²⁶⁴ Pendant cinq secondes, on continue le travelling latéral sur ce parc hivernal, avec quelques personnes sur les bancs. On entend toujours la musique au synthétiseur, avec quelques harmonies courtoisie d'une voix féminine mais que le mixage ne met pas vraiment en prominence. Puis, on reprend une prise déjà connue : le travelling latéral qui montrait un plan d'ensemble sur la place où se trouvait le vieillard idéalisé par le jeune homme qui dort, qui on voit de dos, assis.

À partir de ce moment, même quand on réutilisera des images, aucune d'elles montrera notre protagoniste. Pendant un peu plus de deux minutes, on ne verra ni entendra aucun des corps qui ancrent, d'une façon ou l'autre, le spectateur dans le récit. On voit, pourtant, quelques éléments qui rappellent cette présence devenue absence, comme le bol (auparavant partie d'une séquence complètement synchronisée entre ce que la narratrice disait que le jeune homme voyait et ce que la caméra montrait). On passe à un travelling en avant sur le long d'un canal, aux bords de la Seine, pendant onze secondes. Puis, un gros plan sur le robinet du palier de la chambre, sans que la composition empêche la caméra de faire un zoom avant. On reprend ensuite avec le canal, pour une durée équivalente d'onze secondes. Ensuite, on voit un embouteillement le soir en caméra fixe, qui est enchaîné avec un travelling en avant sur un plan détail sur le sol, un jour pluvieux. On reprend la caméra fixe pour montrer des colombes sur un éclairage public, aussi comme pour montrer une demie-pinte légèrement bue. Un autre signe qui rappelle l'homme invisible ? Possiblement. Ce qui renvoie certainement à lui est le plan détail sur la porte de la chambre, où on voit un manteau et une écharpe sur les perches. Aucun mouvement de la caméra, comme dans l'image suivante où rien ne bouge que le métro aérien.

Puis, nous avons un plan d'ensemble du coin de la banquette, où on voit celle-ci vide, l'affiche de Magritte, sa lampe, le cendrier avec des cigarettes écrasés et la perche où se

²⁶³ Bernard QUEYSANNE, *Un homme qui dort*, op.cit.

²⁶⁴ *Ibid.*

trouvaient auparavant le manteau et l'écharpe. L'absence de ces éléments remarque celle du protagoniste du côté utilitaire : on ne sort jamais en hiver sans ces vêtements, sauf qu'on ne sent pas vraiment le froid. Même le maître anonyme du monde doit prendre ses précautions pour éviter une pneumonie.

On retourne au canal et le travelling, puis on retourne à la caméra fixe à l'extérieur de la fenêtre de la chambre, dont on ne voit que l'affiche de Magritte. L'absence de mouvement caméra continue lorsqu'on passe à un banc vide. Ce plan est suivi par un travelling sur l'axe dans une place vide à part les voitures, puis par un gros plan sur un horloge de bâtiment qui marque cinq heures quatorze minutes. Nouveau travelling avant, cette fois dans le couloir d'un magasin. On retourne avec le vieillard, cette fois en plan taille, et on finit avec un zoom avant qui transforme un plan d'ensemble d'un quai d'où la tour Montparnasse est visible au fond à un gros plan sur une caméra de surveillance.

La suite regagne le protagoniste, de retour à sa chambre. Parmi le synthétiseur, on entend une musique de jazz. Il prend quelques billets, les met dans une poche de son manteau et met la pièce mentionnée. Pourtant, il s'assoit, lorsque le synthétiseur monte en dessus du jazz et la narratrice, avec une certaine frustration dans la voix, une première par rapport à l'intentionnalité dans son ton, dit « mais les rats ne cherchent pas le sommeil pendant des heures. »²⁶⁵

On a vu que, dans le mécanisme de décalage utilisé par ce film, parfois le sens d'une séquence, voire son rôle de signifiant, ne se révèle clairement qu'à la suite d'un signifiant plus évident, soit une autre image soit la narration en voix-off. Effectivement, cette séquence correspond au deuxième cas : la narratrice enchaîne avec un texte tiré du onzième chapitre du livre, mais non plus avec la passivité qui la caractérisait avant ce moment. Elle exprime de la frustration, du stress, elle finit par parler avec un fil de voix, tout en accord avec le constat de l'échec, que cet état végétal n'était pas ni intrinsèque ni naturel, mais une tentative qui n'a pas réussi. Pour ce qui nous concerne, elle confirme ainsi la lecture où elle connaît si bien notre protagoniste parce qu'elle est lui, son grain différent étant évidence de l'incapacité du jeune homme non seulement à s'assumer, mais de prendre contrôle et maîtrise sur son monde à travers la première personne du singulier. Elle cherchait un ton neutre lorsqu'il pensait ne rien ressentir, elle exprime des émotions lorsqu'elles sont trop fortes pour qu'il les dénie. Mais il a fallu ce moment d'absence totale (ou presque, si on considère que l'harmonie avec la bande

²⁶⁵ *Ibid.*

son remplace la narratrice par leur grain féminin partagé) pour déclencher ce changement ou anagnorisis par rapport à l'identité de la narratrice.

Tout d'abord, il n'y a pas d'équivalent dans le roman. Tout en restant une adaptation largement fidèle, quelques éléments se sont perdus en traduction sémiotique. On avait parlé du début du récit, un passage de veille qui n'est pas adapté. Effectivement, tous ces passages de veille, dont Queysanne parle en tant que passages du ressenti²⁶⁶, n'existent dans le film. Cela ne renforce pas seulement l'idée de la narratrice comme transmetteuse des émotions du protagoniste, voire restitutrice de l'intériorité enlevée²⁶⁷, mais fait un point de différence entre l'homme qui dort du roman et celui du livre. Il ne passe plus ce genre de nuit blanche : si elle ne partage aucune émotion, c'est parce qu'il ne ressent rien. Puis, il y a eu le séjour près d'Auxerre, ni communiqué par la narratrice ni vu dans l'écran. Il y a eu, néanmoins, la séquence de la maison vide et la Citroën des années 1930-1950 accompagnées de la mention à la sensation qui guide le récit comme présente depuis l'enfance et l'adolescence du protagoniste. On aurait pu montrer comment l'aliénation du protagoniste est constante, même quand il retourne à une place où il a passé des moments de son enfance, et comment il est incapable d'accrocher à la société, soit à Paris soit en province, mais comment cette invisibilité s'est prolongée jusqu'à que ses parents ne semblent pas se rendre compte de rien (et, s'ils se sont rendus compte, notre héros est si loin de tout qu'il ne s'aperçoit pas) ; mais les réalisateurs ont choisi de ne pas le faire et ont trouvé un équivalent indirect mais qui accomplit la transmission du message, tout en se sortant du paradigme de fidélité stricte. Notamment, il n'y a pas eu un grand moment de silence pour indiquer la partie « enlevée ». Le récit a juste suivi son cours, et seul le spectateur auparavant lecteur à la mémoire eidétique (ou, suite à la parution et démocratisation des supports filmiques pour la maison, du VHS au vidéo numérique, le spectateur avec son exemplaire du roman à la main) se rendra vraiment compte que quelque chose ne fait pas partie de la nouvelle version.

On aurait pu penser que le passage silencieux correspondrait à une séquence d'intériorité, sauf qu'on ne peut pas affirmer que la narratrice a fini de lire le neuvième chapitre, il y a eu toute une séquence silencieuse et puis elle a recommencé avec l'onzième chapitre. Pourtant, le neuvième chapitre finit avec « tu passes ton chemin : tu es inaccessible. »²⁶⁸ D'où vient alors le « comme un arbre, comme une huître, comme un rat »²⁶⁹ qui continue la phrase dans le film, juste avant le silence ? À part l'arbre, on peut reprendre cette formulation dans le

²⁶⁶ Bernard QUEYSANNE, « Propos amicaux », *op.cit.*, p. 116.

²⁶⁷ Sylvain DREYER, « Un homme qui dort (1974), une "lecture cinématographique" de Georges Perec et Bernard Queysanne », *op.cit.*, p. 171.

²⁶⁸ Georges PEREC, *Un homme qui dort*, *op.cit.*, p. 96.

²⁶⁹ Bernard QUEYSANNE, *Un homme qui dort*, *op.cit.*

fameux onzième chapitre, qui commence avec une exclamation : « Libre comme une vache, comme une huître, comme un rat ! »²⁷⁰ Sans une narratrice qui marque le rythme, le lecteur aura ajouté une marque de tonalité dans sa propre voix intérieure de lecture à voix basse. C'est le zénith de l'emprise de renoncement, même si, un double espace après, la comparaison avec les rats démontre que cette emprise ne marche pas comme le protagoniste l'aurait envisagée, que ce qui semblait être un triomphe, faute d'environ quarante pages, n'est qu'un échec.

La première conclusion où cette comparaison nous mène est qu'on a effectivement coupé tout un chapitre de presque dix pages. Un chapitre d'intériorité pure : le jeune homme, dans sa chambre, réfléchit par rapport à son propre corps, imagine son réarrangement, s' imagine réduit à son œil et cela l'horrifie, lui fait constater qu'il est incapable de bouger, de dormir, de s'éveiller, que même la mort ne lui délivrerait pas de cet état. Saut de page, début de chapitre, et tout de suite ce début triomphant de la liberté n'est plus si fiable. Est-ce que c'est le dérangement, le constat du malheur ? En tout cas, le film laisse plus de temps au premier. C'est vrai qu'il y a une séparation fragmentaire (le double espace) entre le triomphe et la défaite, mais elle n'est pas une séparation entre chapitres. Ce n'est peut-être pas le même groupe de paragraphes (du coup, il n'y a que quatre phrases entre les deux fragments, il y a eu d'autres plus longs, même en comprenant plus d'un paragraphe- séparés par des espaces simples), mais il n'y a pas eu le même niveau de pause qui invite un saut de page. Là où le film met deux minutes sans aucun véritable ancre à l'humanité, se rapprochant d'une abstraction qui n'est pas complètement comprise que lorsqu'on reprend la narration et ses tonalités gagnées, le roman met une pause au début du chapitre. On ne serait pas arrivé là sans ce moment, et pourtant dans le roman il s'agissait d'un double espace comme beaucoup d'autres.

Observons donc ce que le chapitre coupé indique. Le jeune homme observe ou imagine une pente dans la rencontre entre son œil et l'oreiller. Il fantasme une grande tâche dans l'acte de passer sa main en-dessus du deuxième, aussi comme ce qu'elle veut dire par rapport à son ancienneté, voire son expérience. Une autre évidence du sujet de la jeunesse comme signe d'inadéquation, qui fait partie du récit. Puis, il met en question le contact de son corps contre les draps, mais aussi celui de chaque partie de son corps : son pied droit contre son pied gauche, son genou gauche contre son genou droit, son coude contre son ventre. C'est à ce moment qu'on apprend que notre protagoniste n'est pas couché, mais « suspendu la tête en bas, comme une chauve-souris qui hiberne ou plutôt comme une poire trop mûre sur un

²⁷⁰ Georges PEREC, *Un homme qui dort*, op.cit., p. 105.

poirier : c'est-à-dire qu'à tout instant tu peux tomber. »²⁷¹ Une autre comparaison avec des rongeurs, aussi comme une autre image qui renvoie aux questions sur l'âge, avec l'apparition de la chute comme le grand risque. D'ailleurs le bonhomme ne semble pas trop y penser, se sentant rassuré par son oreiller ; néanmoins, il sent qu'il doit de toute façon se tenir à l'abri. Puis, il se rend compte (sans faire de nouveau référence à la chauve-souris, mais le lecteur peut faire le rapport manqué vu qu'on n'a pas changé de page) qu'il ne peut pas s'endormir dans une position qui ne soit pas horizontale. Tomber n'est plus quelque chose qu'il doit faire comme un autre automatisme mais quelque chose dont il a besoin. Voilà, pourtant, ce qu'il trouve :

Il faut donc te résoudre à tomber, même si tu prévois que cela ne sera pas tellement agréable, on ne sait jamais quand on va s'arrêter de tomber, mais surtout, tu ne sais pas comment faire pour tomber, c'est seulement quand tu n'y penses pas que tu te mets à tomber, et comment pourrais-tu n'y pas y penser puisque justement tu y penses ? C'est une chose que nul n'a jamais sérieusement envisagée et qui pourtant a son importance : il devrait y avoir des textes à ce sujet, des textes sûrs, qui permettraient de faire face à ces situations, beaucoup plus fréquentes qu'on ne le croit généralement.²⁷²

Un manifeste de la rumination avant la lettre²⁷³ ? On pourrait faire cette interprétation, mais ce n'est pas le sujet du présent texte. Pour ce qui nous concerne, nous voyons le premier signe de détresse par rapport au projet de notre protagoniste : il a réussi à se désintéresser de son propre état au point d'oublier pourquoi il faudrait qu'il fasse quelque chose autant simple comme changer sa position, mais finit par se rendre compte non seulement qu'il faut qu'il change sa position, mais se sent angoissé de ce fait. On concède qu'il ne sait pas vivre, mais il est clair maintenant qu'il ne peut pas y renoncer non plus. Il se trouve donc face à un autre type de problème que juste agir sans vraiment savoir pourquoi il agit. Puis, on ne peut pas oublier la comparaison manquée entre le jeune homme et les rongeurs. Ce ne sera, comme on a vu, qu'une première. Le passage fonctionne comme indice de ce qui viendra, ce qui rythmera une partie du chapitre suivant et toute une séquence de l'adaptation cinématographique.

Le chapitre perdu continue avec une séquence à l'air fantastique. Un quart du corps du protagoniste s'est effondré, le reste est à l'intérieur de sa tête, son cœur parfaitement à l'aise dans son sourcil. On ne sait pas comment on est arrivés là, mais telle est la situation : un quart du corps perdu, et les trois quarts restants compris de parties « qui sont en double, d'autres qui ont démesurément grossi, d'autres qui émettent des prétentions territoriales absolument folles

²⁷¹ *Ibid.*, p. 99.

²⁷² *Ibid.*, p. 99-100.

²⁷³ Le phénomène fut décrit par Susan Nolen-Hoeksema dans sa théorie des types de réponses (Response Styles Theory) en 1991.

: ton coude est plus coude que jamais, [...] un ongle a pris la place de ta main. »²⁷⁴ On passe du excès linguistique (comment un coude peut être plus coude que jamais ?) au *body horror*, juste en temps pour l'arrivée des bourreaux, dont la voix narrative ne semble pas si surprise. Leur démarche consiste à l'étouffer dans tous les sens possible du verbe : on met une éponge dans sa bouche et du coton dans ses oreilles, on comprime ses pieds et on met un chapeau trop petit pour sa tête, on met des scieurs à son sinus, on l'étrangle avec une cravate et on incendie son estomac.

On aurait pu penser qu'on a assisté à une séquence de rêve, d'où l'absence d'un point de départ clair et de l'acceptation de l'horreur, tant par rapport au corps que par rapport aux agents externes. Pourtant, le calme du protagoniste est rapidement expliqué : « s'ils sont là, c'est que le sommeil n'est plus très loin. »²⁷⁵ On peut toujours être dans le rêve (il n'y a pas un seul rêve quand on dort), mais ce qui intéresse est que, même dans un contexte liminal entre le rêve et la réalité qui semble anticiper ce qui aurait été une collaboration entre David Lynch et David Cronenberg, le jeune homme reste

vis-à-vis de ta douleur, comme de toutes les sensations que tu perçois, toutes les pensées qui te traversent, toutes les impressions que tu ressens, un détachement total. Tu te vois sans étonnement être étonné, sans surprise être surpris, sans douleur être assailli par les bourreaux. Tu attends qu'ils se calment. Tu leur abandonnes volontiers tous les organes qu'ils veulent. Tu les vois de loin se disputer ton ventre, ton nez, ta gorge, tes pieds.²⁷⁶

L'horreur de cette partie n'est pas dans les actes des bourreaux, en effet, le degré de réalisme à leur rapport n'est point important. Ce qui effraye est le niveau de détachement dont le protagoniste fait preuve. C'est très probablement un rêve, surtout en comparaison avec la majorité des passages décrits, mais les sensations (ou leur défaut) sont alignées avec tout ce qui s'est passé dans les passages censés réalistes. Davantage, malgré la comparaison négative avec le rongeur ailé, il semble que, au moins dans ses rêves, en ce qui constitue sa pensée, notre héros a réussi. Une réussite en dépit de son intégrité physique (du besoin de tomber pour trouver une position propice au sommeil jusqu'au *body horror* ouvert du rêve) mais une réussite quand même. Peut-être qu'il ne sait pas comment renoncer à la vie, mais sa déchéance humaine semble néanmoins confirmée.

Pourtant, il y a une variable qui fait que le protagoniste ressent ce cauchemar en tant que tel : quand il perd son corps, sa conscience de soi transmutée dans un œil. Voyons :

²⁷⁴ Georges PEREC, *Un homme qui dort*, op.cit., p. 101.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 102.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 102.

Tu n'es plus qu'un œil. Un œil immense et fixe, qui voit tout, aussi bien ton corps affalé, que toi, regardé regardant, comme s'il s'était complètement retourné dans son orbite et qu'il te contemplait sans rien dire, toi, l'intérieur de toi, l'intérieur noir, vide, glauque, effrayé, impuissant de toi. Il te regarde et il te cloue. Tu ne cesseras jamais de te voir. Tu ne peux rien faire, tu ne peux pas t'échapper, tu ne peux pas échapper à ton regard, tu ne pourras jamais : même si tu parvenais à t'endormir si profondément que nulle secousse, nul appel, nulle brûlure ne sauraient te réveiller, il y aurait encore cet œil, ton œil, qui ne se fermera jamais, qui ne s'endormira jamais. Tu te vois, tu te vois te voir, tu te regardes te regarder. Même si tu t'éveillais, ta vision demeurerait identique, immuable. Même si tu parvenais à t'ajouter des milliers, des milliards de paupières, il y aurait encore, derrière, cet œil, pour te voir. Tu ne dors pas, mais le sommeil ne viendra plus. Tu n'es pas éveillé et tu ne te réveilleras jamais. Tu n'es pas mort et la mort même ne saurait te délivrer...²⁷⁷

Le dixième chapitre, non adapté par le film, finit ainsi avec l'ultime horreur : le détachement non seulement psychique mais physique. Ce détachement n'aurait plus d'arrêt, d'où cet œil qui reste toujours ouvert, en vigilance permanente de lui-même. On pourrait se demander davantage quel est le regard qui effraie le jeune homme : celui de son corps ou celui de son œil détaché. Ce qui est clair en tout cas est le manque d'échappatoire, de pause, d'arrêt. Le chapitre conclut avec une allusion à l'ultime conclusion, la mort, et remarquant jusqu'à quel point elle est inutile dans cette situation. Telle est l'horreur. On tourne la page et on retrouve le constat de la liberté, mais le signe d'exclamation de ce constat (que la tonalité employée par Ludmila Mikaël ne reprend pas) ne semble pas vraiment sincère. La suite renforce la lecture sarcastique. On ne peut pas oublier que la déchéance absolue n'est pas l'endroit où l'homme qui dort se sentirait à l'aise ; en tout cas, elle augmente son trouble.

Le chapitre coupé relève donc de l'horreur, dans toutes les variétés possibles. Cette horreur existe néanmoins dans la corporéité absolue, entre les descriptions des postures corporelles, celles des parties du corps et évidemment le *body horror*, mais aussi la double présence finale en corps et en œil. Le protagoniste est donc présent à tous niveaux, par contre, dans le film, la séquence qui mène au constat de l'horreur se caractérise par l'absence de celui-ci. Il reste pourtant un clin d'œil à ce passage : la caméra de surveillance qui apparaît à la fin. On en avait déjà vu une auparavant, enchaînée avec une prise sur Jacques Spiesser dont l'angle en contreplongée diagonale faisait penser qu'elle était la source. Ici, elle ferme la séquence, le propos. Elle, la présence-absence plus tangible dont on a accès dans les grandes villes (la caméra n'est qu'un objet, elle prend des images qui seront regardées par quelqu'un qui est ailleurs). Mais l'interprétation est plus ouverte en comparaison au roman. On peut penser qu'il s'est échappé, ce qui fait de son subséquent malaise un constat plus fort de son échec. On peut se sentir interpellé directement, vu qu'il n'y a plus un repère humain pour agir en tant que filtre entre le spectateur et le dispositif filmique. Cependant, ce petit geste, aussi comme leur

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 103.

fonction, permet d'affirmer que, soit complètement décalée par rapport au roman soit en tant que ajout original du film, on a adapté le chemin de la terreur. On ne peut pas dire qu'on a adapté le dixième chapitre, mais on ne peut pas dire non plus que ce qu'y arrive ne se passe plus dans la nouvelle version.

Il reste pourtant la question sur le choix de traduire une présence excessive du corps en absence absolue, outre l'absence des référents au moment du tournage²⁷⁸. L'explication de ce contraire peut se trouver parmi les possibilités du cinéma. S'il l'avait voulu, Perec aurait pu mettre quelques pages complètement vides pour démontrer ce détachement absolu du soi, mais on aurait pu lire dans ce geste un renoncement au langage, une démonstration de l'indicible. Le plus proche à qui Perec arrivera à cet échec langage seront les points suspensifs qui séparent et enchaînent tant les deux histoires fictives de *W ou le souvenir d'enfance* comme le passage autobiographique du même livre de Paris au Dauphiné pendant la deuxième guerre mondiale²⁷⁹. Huit ans plus tôt, en 1967, il y a toujours du langage, description du détachement comprise (et, si on lit l'utilisation de la deuxième personne du singulier en partie comme signe de ce phénomène, complètement intrinsèque au récit dès ses ciments).

Par contre, comme on a vu, le cinéma profite de la multiplicité des langages disponibles. L'image, tout en étant incapable d'agir en solitude depuis le début (retour aux demandes spectatoriennes de la Belle Époque d'ajouter autant de la musique comme des bonimenteurs), reste le langage le plus distinctif du cinéma. La laisser agir avec autant d'autonomie que possible jusqu'à enlever les points de repère humains peut être une source de trouble effective, mais est parmi les possibilités qu'elle offre. Même dans un récit ancré dans le décalage synchronisé, jusqu'au point où on voit et on entend tout le temps, on peut justement se permettre de faire quelques emphases en coupant une des sources. Tant qu'il y a d'images, il y aura du film.

Retournons aux propos de Bernard Queysanne. L'organisation en sextine n'a pas abouti, mais la compréhension du film en six parties y est restée. Les auteurs ont triché un peu : le début est considéré comme une partie zéro. Pourtant, si, en considérant que le projet de sextine a finalement échoué, on garde donc sept parties :

²⁷⁸ Quand on a pensé à David Cronenberg ici, on a pensé à ses travaux à partir des années 1980, voire *Videodrome* (1983) et *The fly* (1986). Le plus proche serait le David Lynch d'*Eraserhead* (1977), mais on est toujours dans un dépit temporel.

²⁷⁹ On pourrait faire le contre-argument que les points suspensifs sont toujours un signe linguistique, à la différence de la page vide. Mais tel est un autre sujet, surtout pour les chercheurs en littérature.

- Le début
- La rupture
- L'apprentissage
- Le bonheur (anxiogène)
- L'inquiétude
- Les monstres
- Le retour²⁸⁰

Dans cette organisation, tout en se situant au début du dernier tiers du film (les minutes 51 à 53 de 77), la séquence analysée dans ce chapitre correspond au milieu du récit. Cela ajoute de justesse au changement de la narratrice, ainsi qu'à l'éventuelle sortie de cet état détaché. C'est la vraie péripétie : qu'est-ce qui arrive quand le héros semble avoir vaincu, juste pour découvrir que tel n'est pas le cas. D'après Queysanne, le dégagement du personnage est total : il se dégage de la ville, il se dégage de lui-même et il se dégage du texte.²⁸¹ L'image est donc capable de montrer ce niveau de détachement, tout en remarquant le caractère troublant de celui-ci. L'image permet ainsi de démontrer pourquoi le langage verbal, la capacité de mettre en mots le monde, est si nécessaire. Elle peut se détourner du langage sans y renoncer, parce que, à la fin, elle est toujours un langage. Elle peut, en combinaison avec d'autres langages (une fois qu'ils ont y été, pendant qu'ils prennent congé), donner forme au signifiant de « Tu t'es arrêté de parler et seul le silence t'a répondu. »²⁸² On peut bien savoir que le protagoniste est le plus silencieux de tous, mais maintenant on sait quelle est exactement la terreur du silence : un détachement total, jusqu'à l'absence. On le sait, parce qu'on l'a vu.

²⁸⁰ Bernard QUEYSANNE, « Propos amicaux », *op.cit.*, p. 117.

²⁸¹ Georges PEREC et Bernard QUEYSANNE, « Un bonhomme qui dort ne peut pas arrêter le temps », *op.cit.*, p. 243.

²⁸² Bernard QUEYSANNE, *Un homme qui dort*, *op.cit.*

Conclusion

L'adaptation cinématographique est toujours un exercice transformatif : le nouveau dispositif, tout en rapportant ce qu'en littérature on ne peut qu'imaginer (d'où les accusations d'une possible stérilisation de l'imagination, surtout quand on compare les textes sources aux films-une comparaison dont, notamment, les deuxièmes ont une tendance à sortir perdant), finit toujours par ajouter, voire amplifier. Cela est plus évident quand, parmi la conception multiverselle de l'adaptation cinématographique²⁸³, on reste parmi des films qui n'ont pas changé des éléments dans l'histoire racontée, outre ceux qui comprenaient les signes propres à chaque médium. Cette préservation, qu'on pourrait considérer comme de la fidélité malgré les limitations et la subjectivité du mot, est amplifiée quand on garde le récit originel, c'est-à-dire, la manière dont on apprend les événements de l'histoire, à travers l'utilisation de la voix-off.

On ne va pas nier que ce dispositif, surtout quand le texte communiqué est proche du récit littéraire, met en évidence le caractère adaptatif de la nouvelle oeuvre, surtout quand on rajoute des connotations désobligeantes au mot « dérivé »²⁸⁴. Pourtant, la voix-off ne doit pas être considérée comme contraire à la pratique cinématographique, son ajout étant pratiquement simultané à celui du son à travers les bonimenteurs et étant inclus dans la diégèse d'une manière technique dès qu'il fut possible. Effectivement, l'indépendance de l'image, grâce aux demandes (et angoisses) des spectateurs, n'a pas duré longtemps. Le cinéma n'est qu'image animée, il dispose d'une totalité de sept langages dont l'image n'est qu'un élément (malgré son évident rôle primaire), et construit de la signification à travers leur croisement. La saturation dont on peut accuser son usage continu vient de cette simultanéité. Certes, il y aura des éléments qui ne sont pas perceptibles au premier visionnage, et parfois l'utilisation multiple des langages dans une seule séquence peut mener le spectateur à être conscient de cette multiplicité mais se trouver incapable de tout appréhender. Cette impression, pourtant, n'est qu'évaluative. Ce qui est important quand on se sert de la voix-off est de transmettre la plupart des informations possibles, y compris le récit tel que le roman source l'a construit.

Une doute peut venir du fait que, dans sa première parution, les mots du récit littéraire ont suffi pour construire le sens, et maintenant il semblerait que les images ne soient pas

²⁸³ Jean CLÉDER et Laurent JULLIER, *Analyser une adaptation : du texte à l'écran*, op.cit., p. 173.

²⁸⁴ Une recherche rapide sur le dictionnaire bilingue Collins (collinsdictionary.com) le 8 septembre 2025 nous apprend qu'on peut traduire le mot anglais *derivative* par l'adjectif « dérivé » (choix fait dans ce texte) mais aussi par « peu original » en tant que synonyme d'*unoriginal*.

suffisantes. Comme on a vu, la démarche possible met image et parole au même niveau, soit en décrivant des différents éléments, voire signifiants, d'une seule totalité ou signifié ; ou permet d'éviter des dialogues qui, par rapport à la situation des personnages ou la construction du récit, n'ont pas vraiment de la place. Puis, les images sont capables de proposer une interprétation des paroles que la nécessité de les prendre au mot propre à la littérature empêche quand on ne fait que les lire sur une page (ou les entendre dans un audiolivre²⁸⁵). Ce qui semblait être redondance devient une nouvelle possibilité d'interprétation, voire de lecture, qui n'est possible qu'à travers le cinéma. D'où la notion de lecture cinématographique, originellement liée à un film en particulier (*Un homme qui dort*, 1974), à un rapport au genre cinématographique particulier (tradition européenne occidentale en général et française en particulier, loin des conceptions américaines tant du film grand public- et ses différents genres- comme du film expérimental), peut être élargie aux adaptations cinématographiques qui utilisent la narration en voix off tirée du roman source comme élément déterminant de son récit, peu importe son rapport au genre du cinéma ou sa nationalité. Que *The Age of Innocence*, en raison de son pays d'origine (les États-Unis) et subséquent approximation au genre cinématographique (dans ce cas, le mélodrame ou drame romantique), ne travaille la multiplicité des signes de la même façon et soit guidée par une boussole différente (il est différent de construire un piège à travers les codes du mélodrame que d'offrir un miroir détourné aux spectateurs, sans mention à aucun code de genre) ne signifie que son travail est opposé. Après tout, leurs romans source sont des types différents de récit à leur tour, mais les moyens d'accès sont les mêmes : la lecture d'un livre.

Puis, on ne peut pas oublier le rôle des voix-off féminines dans les deux films. Toutes les deux ont troublé la notion où la voix narrative était la voix de l'auteur, soit à travers le déni apparemment certifié par l'auteur original et, à partir de ce moment, la notion de fidélité dès qu'elle est comprise comme le respect des intentions du « vrai » auteur, qui tend à n'être qu'une version imaginaire de la personne qui a fait les choix du récit (une personne qui, comme affirme Barthes et on peut considérer dès qu'on n'est pas dans un pacte autobiographique, n'est pas vraiment dans son texte) soit la mise en avance du caractère bifide de l'Auteur lorsqu'on parle d'adaptation cinématographique, vu qu'on ne peut plus attribuer toutes les choix (même si une telle démarche n'est pas si possible au cinéma, dès le moment qu'un acteur, guidé par un réalisateur, reproduit le texte d'un scénariste) à une seule personne.

²⁸⁵ On pourrait se poser des questions par rapport au grain des narrateurs des audiolivres et comment cela affecte la lecture. Mais cette démarche est éloignée de l'analyse filmique.

D'un côté, l'identité de l'auteur est déjà compliquée pour l'analyse, jusqu'à arriver à un point où celui-ci ait plus d'espace pour agir lorsqu'on pense à l'auteur comme une conscience qui a fait quelques choix en élaborant un récit et pas nécessairement comme une personne dans la plénitude de ses expériences, opinions et envies. Puis, cette tension peut être distractive face à une possibilité d'interprétation : celle où, grâce à tous les signifiés lancés vers la simple différence sexuelle, le grain féminin avait arrivé à la deuxième moitié du vingtième siècle soit comme le signe propre à un genre cinématographique (la voix-off, en tant que Voix-Je, destinée à la projection du spectateur, apparemment grain compris) soit comme quelque chose qui n'est pas étrange mais qui ne fait pas partie de la généralité réservée au genre masculin. On peut noter que les deux possibilités ne sont pas si éloignées l'une de l'autre, mais la première peut s'excuser dans les logiques du marché et la construction des publics qui caractérise le marketing (on crée les envies), tandis que l'autre se veut de l'ordre naturel des choses²⁸⁶. En tout cas, les deux films analysés se sont servis des attentes propres à ce grain de la voix pour inviter le trouble, soit pour un effet propre au climax du récit, soit pour mettre en place une ambiance décalée dès le début. De cette manière, le grain des narratrices s'avère loin du geste accessoire et apparaît comme un des points fondamentaux du récit filmique et la façon dont celui-ci partage la lecture proposée. Parce que ces films sont aussi l'évidence d'une lecture devenue œuvre à son tour. Le geste de réaliser une lecture n'est ni atteinte à l'émancipation de l'œuvre filmique ni un acte de profanation dès qu'on profite des outils du cinéma ; et les deux œuvres analysées, chacune à sa manière d'après leur esthétique cinématographique, ont profité de tous les outils à leur disposition.

On pourrait certainement élargir le corpus, peut-être inviter les voix des hommes entendues directement et non seulement supposées à partir du nom de la signature, pour établir l'ampleur de cette esthétique de lecture. Mais cela implique un travail de grande ampleur, et celui-ci est déjà assez long pour sa condition. Pour le moment, une première évidence est suffisante.

²⁸⁶ On pourrait se demander si, d'après les liens entre les États-Unis et le capitalisme, les logiques du marché peuvent être comprises par ceux qui les suivent là-bas avec la même naturalité que la psychanalyse en la France des années 1970.

Bibliographie

Filmographie

The Age of Innocence, réal. Martin Scorsese, Columbia, 1993.

Un homme qui dort, réal. Bernard Queysanne, Dovidis et SATPEC, 1974.

Ouvrages généralistes

BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », in *Oeuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, vol.III, p. 40-45.

— « Le grain de la voix », in *Oeuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, vol.IV, p. 148-156.

BOILLAT Alain, *Du bonimenteur à la voix-over*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2007.

BRESCHAND Jean, « La voix là », *Vertigo*, no. 26, octobre 2004, p. 12-18.

CHION Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1982.

CLÉDER Jean et JULLIER Laurent, *Analyser une adaptation : du texte à l'écran*, Paris, Flammarion, coll.« Champs », 2017.

FREUD Sigmund, « L'inquiétante étrangeté », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit par Fernand CAMBON, Paris, Éditions Gallimard, 1985, p. 209-263.

GENETTE Gérard, « Frontières du récit », *Communications*, 8, 1966, p. 152-163.

JUNG Carl Gustav, *L'âme et la vie*, traduit par Roland CAHEN et Yves LE LAY, Paris, Buchet/Chastel, 1963.

KOZLOFF Sarah, *Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American Fiction Film*, Berkeley, University of California Press, 1988.

LACASSE Germain, « Où est off ? Et qui ? », *Vertigo*, 26, octobre 2004, p. 41-44.

LAVIN Mathias, « Parole littéraire, parole d'écriture », in *Puissances de la parole : à l'écoute des films*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2021, p. 143-181.

MOINE Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Malakoff, Armand Colin, 2002.

SJOGREN Britta, *Into the Vortex: Female voice and Paradox in Film*, Champaign, University of Illinois Press, 2006.

TANNER BÉGUELIN Suzanne, « L'effet des voix au cinéma », in *À l'écoute des sons au cinéma*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2020, p. 41-89.

VANOYE Francis, *L'adaptation littéraire au cinéma*, [Deuxième édition]., Paris, Armand Colin, coll.« Cinéma/Arts visuels », 2019.

WITTIG Monique, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

Sur *Un homme qui dort*

DOBSON Julia, « Vanishing points: Shifting perspectives on The Man Who Sleeps / Un homme qui dort », in Charles FORSDICK, Andrew LEAK et Richard PHILLIPS (éd.), *Georges Perec's Geographies*, UCL Press, coll.« Material, Performative and Textual Spaces », 2019, p. 47-64.

DREYER Sylvain, « Un homme qui dort (1974), une “lecture cinématographique” de Georges Perec et Bernard Queysanne », in Michèle FINK, Yves-Michel ERGAL et Patrick WERLY (dir.), *Littérature et cinéma : aimantations réciproques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2024, p. 161-178.

KALMS Diane, « Ad personam : pour une théorie du récit à la deuxième personne », *Acta fabula*, vol. 25, n° 8, 9 septembre 2024, <https://www.fabula.org:443/acta/document18527.php>.

PEREC Georges, *Un homme qui dort*, Paris, [Éditions Denoël, 1967] Folio, 2024.

—, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, [Éditions Denoël, 1975] Gallimard, 2020.

—, « Un homme qui dort : Lecture cinématographique », in *Georges Perec : entretiens, conférences, textes rares et inédits*, Nantes, Joseph K, 2019, p. 212-213.

PEREC Georges et QUEYSANNE Bernard, « Un bonhomme qui dort ne peut pas arrêter le temps », in *Georges Perec : entretiens, conférences, textes rares et inédits*, Nantes, Joseph K, 2019, p. 239-243.

QUEYSANNE Bernard, « Bernard Queysanne : deux entretiens », in *Georges Perec : entretiens, conférences, textes rares et inédits*, Nantes, Joseph K, 2019, p. 214-215.

—, « Propos amicaux » in *Cahiers George Perec 9 : Le cinématographe*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2007, p. 109-126.

REGGIANI Christelle, « Le cinéma invisible de Georges Perec », in *Cahiers George Perec 9 : Le cinématographe*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2007, p. 63-72.

Sur *The Age of Innocence*

BERTOCCHI Antonella et BERTOCCHI Brunella, « “Cada maldita chica en mi vida”: los roles de las mujeres en el cine de Scorsese », in Isaac LEÓN FRÍAS (éd.), *El cine de Martin Scorsese : El*

sueño americano en claroscuro: entre la violencia y la redención, Lima, Universidad de Lima Fondo Editorial, 2025, p. 263-277.

BLACKWOOD Sarah, « Introduction », in *The Age of Innocence*, New York, Penguin Books, 2019, p. XIII-XXVI.

CAHIR Linda Costanza, « The Perils of Politeness in a New Age: Edith Wharton, Martin Scorsese and “The Age of Innocence” », *Edith Wharton Review*, 10-2, 1993, p. 12-19.

CHRISTIE Ian, « Martin Scorsese on The Age of Innocence », *BFI*, 10 novembre 2022, <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/martin-scorsese-age-innocence>. Consulté le 10 septembre 2025.

COSTA Cynthia Beatrice, « An Ironic Overlay: The Use of Voice-Over Narration in The Age of Innocence, by Martin Scorsese », *Adaptation*, 13-2, 27 juillet 2020, p. 161-175.

KOZLOFF Sarah, « Complicity in The Age of Innocence », *Style*, 35-2, 2001, p. 270-288.

PEUCKER Brigitte, « Rival Arts? Filming “The Age of Innocence” », *Edith Wharton Review*, 13-1, 1996, p. 19-22.

ROBINSON Linda A, « The Age of Innocence: A Case Study of Remediation », *Popular Culture Review*, 25-1, 2014, p. 123-137.

SAMMARCELLI Françoise, « Of Art, Codes, and Transcoding », *Edith Wharton Review*, 36-2, 1 novembre 2020, p. 125-147.

SUTY Yann, « Le temps de l’innocence (1993) », *La Septième Obsession*, no. 48, octobre 2023, p. 80-81.

—, « Littérature : adaptation de livres », *La Septième Obsession*, no. 48, octobre 2023, p. 57.

—, « Voix-off : un tic très littéraire », *La Septième Obsession*, no. 48, octobre 2023, p. 88-91.

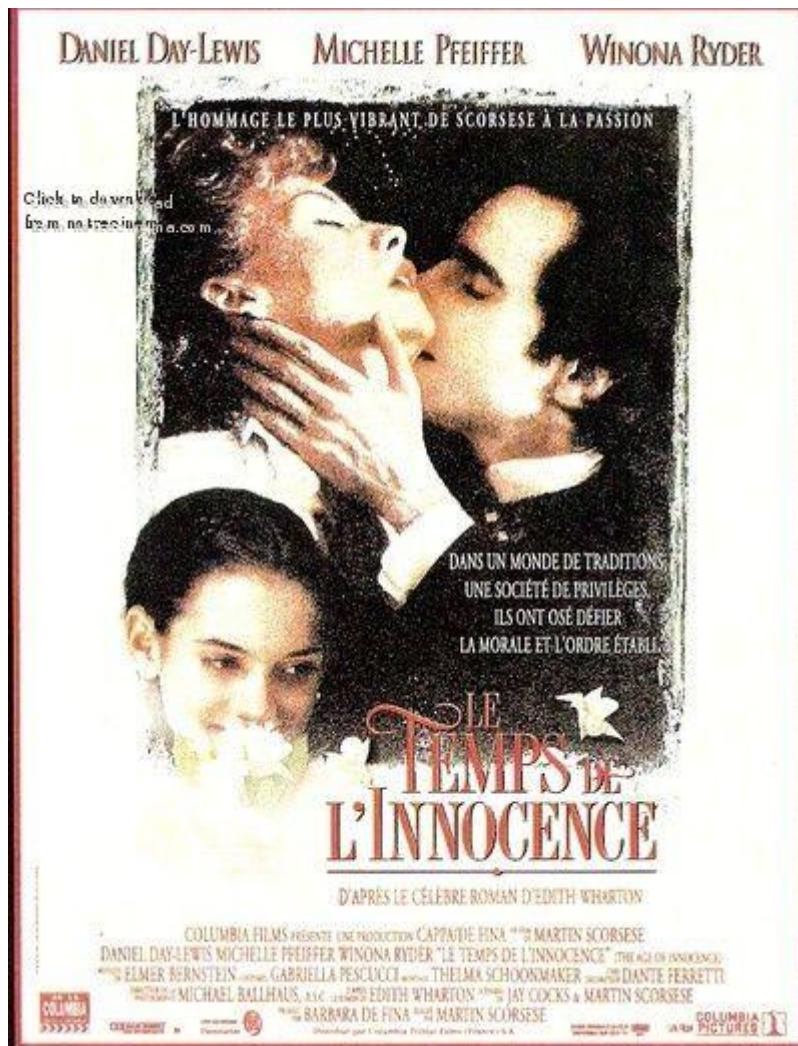
TAUBIN Amy, « Dread and Desire », *Sight and Sound*, 3-12, 1993, p. 6-9, p. 6-9.

WHARTON Edith, *The Age of Innocence*, New York, [D. Appleton & Company, 1920] Penguin Books, coll.« Penguin Classics », 2019.

— *Le temps de l’innocence*, traduit par Madeleine TAILLANDIER, Paris, Flammarion, [1985] 2024.

Annexe

Affiche français du *Temps de l'innocence*.



L'homme qui dort face au vieillard (sur Georges PEREC, *Un homme qui dort*, Paris, [Denoël, 1967] Folio, 2024, p. 61-62)

Dans les jardins du Luxembourg, tu regardes les retraités joueurs de bridge, de belote ou de tarots. Sur un banc non loin de toi, un vieillard momifié, immobile, les pieds joints, le menton appuyé sur le pommeau de sa canne qu'il agrippe à deux mains, regarde devant lui dans le vide, pendant des heures. Tu l'admires. Tu cherches son secret, sa faiblesse. Mais il semble inattaquable. Il doit être sourd comme un pot, à moitié aveugle et plutôt paralytique. Mais il ne bave même pas, il ne remue pas les lèvres, il cille à peine. Le soleil tourne autour de lui : peut-être sa seule vigilance consiste-t-elle à suivre son ombre ; il doit avoir des repères depuis longtemps tracés ; sa folie, s'il est fou, est peut-être de se prendre pour un cadran solaire. Il ressemble à une statue, mais il a sur les statues l'avantage de pouvoir se lever et marcher, s'il le désire. Il ressemble aussi à un être humain, malgré sa tête qui est plutôt celle d'un oiseau, son pantalon qui lui monte jusqu'au sternum, sa cravate de parnassien pour école primaire, mais il a sur les autres êtres humains ce privilège de pouvoir rester immobile comme une statue, pendant des heures et des heures, sans efforts apparents. Tu voudrais y parvenir, mais, sans doute est-ce l'un des effets de ton extrême jeunesse dans ta vocation de vieillard, tu t'énerves trop vite : malgré toi, ton pied remue sur le sable, tes yeux errent, tes doigts se croisent et se décroisent sans cesse.