

La relation entre la littérature et le cinéma.

Deux exemples : Anna Karénine et Benjamin Button

Dominique CHATEAU

Je pars d'une phrase de Jonathan Swift (citée dans *L'Anthologie de l'humour noir* d'André Breton) : « Les éléphants sont généralement dessinés plus petits que nature, mais une puce toujours plus grande¹. » C'est une sorte de loi analogue que je vais développer dans cette conférence : les longs romans sont souvent raccourcis dans les films qui les adaptent, tandis que les courtes nouvelles sont plutôt agrandies, amplifiées. Je prendrai donc des exemples de films qui illustrent cette double loi de condensation et d'expansion (sans rejeter évidemment l'idée qu'il puisse y avoir des exceptions).

Quant à la condensation, je parlerai de films tirés du très vaste roman de Tolstoï, *Anna Karénine*, notamment ceux de Clarence Brown (1935), Bernard Rose (1997) et surtout Joe Wright (2012) avec, respectivement, Greta Garbo, Sophie Marceau et Keira Knightley dans le rôle mythique d'Anna (n'ayant pas de copie à disposition, je laisserai de côté le film de Julien Duvivier, de 1948, avec Vivien Leigh). Quant à l'expansion, dans un deuxième temps, je parlerai du film de David Fincher (2008) intitulé *The Curious Case of Benjamin Button* comme la très courte nouvelle de Francis Scott Fitzgerald (1922) qu'il « adapte ».

Ce qui m'intéresse dans ces exemples, c'est la manière dont ils contribuent à éclairer les rapports entre littérature et cinéma. Outre la question de l'étendue qu'Aristote recommandait déjà de prendre en compte dans sa *Poétique*, il y a la question de la traduction d'un médium à un autre, en l'occurrence de la littérature au cinéma. Le linguiste Roman Jakobson, membre de l'école des formalistes russes, l'appelle la « traduction intersémiotique ou transmutation² ». Dans l'opération de cette transmutation d'un médium à l'autre, on observe à la fois la recherche de *solutions* répondant à la différence

1. *Pensées sur divers sujets moraux et divertissants* (1745), trad. Léon de Wally, Paris, À l'enseigne du pot cassé, 1929, p. 172.

2. « Aspects linguistiques de la traduction », *Essais de linguistique générale*, trad. Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 1963, p. 79.

des médiums, de leurs systèmes sémiotiques respectifs, mais aussi de *propositions* illustrant les choix personnels, plus ou moins arbitraires, que font les cinéastes à la lecture des textes — avec en plus, en ce qui concerne la série des « Anna Karénine » les variations qu'ils apportent aux solutions cinématographiques trouvées par les prédécesseurs.

1. Variations autour d'Anna

Pour mesurer la condensation à laquelle doit se résoudre le cinéaste dont le film dure 1 h 30 à 2 h, la traduction française d'*Anna Karénine* que je vais citer dans ce texte, parue en 1910 à Paris chez Nelson éditeurs, fait 567 pages... Prenons d'abord, sur Internet, le résumé du roman :

« Anna Karénine est une jeune femme mariée à Alexis Karénine, fidèle et mère d'un jeune garçon Serge. Elle se rend à Moscou chez son frère Stiva Oblonsky. En descendant du train, elle croise le comte Vronsky. Anna tombe amoureuse de Vronsky, cet officier brillant, mais frivole. Elle lutte contre cette passion et finit pourtant par s'abandonner avec un bonheur coupable au courant qui la porte vers ce jeune officier. Puis Anna tombe enceinte. Se sentant coupable et profondément déprimée par sa faute, elle décide d'avouer son infidélité à son mari... »

Au-delà de ce résumé qui, en gros, se trouve réalisé dans les films qui prétendent adapter le roman originel, on peut envisager trois sortes de transformations permettant des écarts plus ou moins grands par rapport à la source ; de manière peu surprenante, elles concernent les trois principales matières de l'expression du langage cinématographique : l'image, les paroles et la musique.

Considérant principalement le film de Joe Wright, je prendrai comme exemple une scène centrale du roman : la première rencontre entre Anna et son futur amant, Vronsky. Je me concentre sur le moment crucial de l'échange de regards entre les deux protagonistes tel que Tolstoï le décrit (l'italique, de mon cru, souligne des éléments du texte particulièrement importants) :

« Vronsky (...) en entrant dans le wagon, (...) s'arrêta pour laisser passer une dame qui sortait, et, avec le tact d'un homme du monde, il la classa *d'un coup d'œil* parmi les femmes de la meilleure société. Après un mot d'excuse, il allait continuer sa route, mais involontairement *il se retourna pour la regarder encore*, non à cause de sa beauté, de sa grâce ou de son élégance, mais parce que l'expression de son aimable visage lui avait paru

douce et caressante. *Elle tourna la tête au moment où il la regardait. Ses yeux gris*, que des cils épais faisaient paraître foncés, lui jetèrent *un regard amical et bienveillant*, comme si elle le reconnaissait, puis aussitôt elle sembla chercher quelqu'un dans la foule. *Quelque rapide que fût ce regard*, il suffit à Vronsky pour remarquer dans cette physionomie une vivacité contenue, qui perçait dans le demi-sourire de deux lèvres fraîches, et dans *l'expression animée de ses yeux*. Il y avait dans toute cette personne comme un trop-plein de jeunesse et de gaieté qu'elle aurait voulu dissimuler ; mais, sans qu'elle en eût conscience *l'éclair voilé de ses yeux* paraissait dans son sourire. »

Jean-Luc Godard pose la question : « À quoi sert le cinéma, s'il vient après la littérature³ ? » C'est un beau sujet de discussion. Pourquoi ce qui vient après serait-il inférieur, voire inutile ? Mais il est vrai que ce qui vient avant est comme un défi pour le cinéaste. Ainsi, le texte de Tolstoï est essentiellement centré sur le regard, les yeux, incessamment répétés. Est-ce un handicap pour le projet cinématographique d'adaptation du roman ? Il s'agit, en fait, du moment d'échange classique des regards qui se croisent, où tout se concentre sur le contact affectif par les yeux ; c'est le moment du « coup de foudre ».

Dans le film, un très rapide champ contrechamp permet un échange non moins rapide où l'intensité voulue par le texte est à peine perceptible. Certes, le texte dit : « Quelque rapide que fût ce regard... », mais souligne que cela suffit à Vronsky « pour remarquer dans cette physionomie une vivacité contenue, qui perçait dans le demi-sourire de deux lèvres fraîches, et dans l'expression animée de ses yeux ». D'où sans doute la nécessité pour le cinéaste d'ajouter une scène qui, du moins du côté de Vronsky, explicite la « lecture » du regard d'Anna qu'il parvient à faire dans l'instant de leur échange de regards : il la regarde, ses yeux bleus dardés sur elle — voilà retrouvée, par l'image et le montage, l'intensité que le texte atteint par la répétition verbale.

Mais le film utilise un autre expédient pour donner de la densité au moment, un expédient qui appartient en propre à la matière de l'expression cinématographique (après la période du film muet) : la musique, ici composée par Dario Marianelli. Alexandre Astruc écrivait : « L'auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain avec un stylo⁴. » Dans un sens voisin, François Truffaut disait : « Je ne conçois d'adaptation

3. *Cahiers du Cinéma*, n° 138 (décembre 1962), p. 28.

4. « Naissance d'une nouvelle avant-garde » (« L'Écran français », 30 mars 1948), in *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo*, Éditions l'Archipel, 1992, p. 327.

valable qu'écrite par un *homme de cinéma*⁵. » Je veux souligner ici que l'« homme de cinéma » (ou la femme de cinéma) ne se réduit pas à la caméra. Face au texte, monosémiotique, il y a la substance du cinéma, plurisémiotique. Dans le bref moment de la première rencontre d'Anna avec Vronsky et de leur échange de regard furtif, il y a une esquisse de musique : quelques notes, comme un vol d'hirondelles qui passent...

Or, en dépit de leur simplicité, ces quelques notes sont susceptibles de convoquer la mémoire du spectateur : il s'agit, en effet, d'une allusion au thème musical du film qu'on entend au début, attaché au frère d'Anna et à Anna elle-même de manière légère, puis de manière plus appuyée dans la scène du bal. Ce thème est donc décliné comme le motif d'un opéra. Il est à la fois, au sens propre, un motif en tant qu'il marque un personnage et un thème, en tant qu'il porte toute la signification de la rencontre amoureuse, du désir, de la transgression, de la tragédie qui s'ensuit, du suicide déjà inéluctable.

Le rapport entre le texte et le film, lorsque le texte est long, est nécessairement du côté du défaut, mais il peut être aussi du côté de l'excès : le cinéaste rajoute alors quelque chose qui n'est pas dans le texte, ou plutôt, dans l'exemple que je vais considérer, il déplace un élément suggéré ailleurs dans le texte. Anna revient dans le wagon où se trouvent Vronsky et sa mère, elle croise un ouvrier du train, vêtu de noir, la figure couverte de graisse noire, mais les yeux perçants. La scène de cette rencontre n'est pas dans le roman à ce moment précis, au contraire de la scène suivante où le même ouvrier est accidenté quelques instants après. Dans le film, cela arrive tandis qu'Anna dit au revoir à Vronsky et à sa mère.

Quelle opération Wright fait-il en insistant ainsi sur l'association entre la rencontre des deux futurs amants et le personnage de l'ouvrier, vivant puis mort ? Dans le roman, de fait, Anna ne voit pas la victime de l'accident ni son visage effrayant. C'est son frère et Vronsky qui les voient : « Comme ils quittaient le wagon, ils virent courir plusieurs hommes, suivis du chef de gare, vers l'arrière du train. Un accident était survenu, tout le monde courait du même côté. "Qu'y a-t-il ? où ? il est tombé ? écrasé ?" disait-on. (...) Un homme d'équipe ivre, ou la tête trop enveloppée à cause du froid pour entendre le recul du train, avait été écrasé. Les dames avaient appris le malheur par le domestique avant le retour de Vronsky et d'Oblonsky ; ceux-ci avaient vu le cadavre défiguré ; Oblonsky était tout bouleversé et prêt à pleurer. » On a tout juste ce dialogue prémoni-

5. « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, n° 31 (janvier 1954), p. 20.

toire : « Mme Karénine monta en voiture, et son frère remarqua avec étonnement que ses lèvres tremblaient, et qu'elle retenait avec peine ses larmes. — Qu'as-tu, Anna ? lui demanda-t-il quand ils furent un peu éloignés. — C'est un présage funeste, répondit-elle. »

Plus loin dans le roman, lors d'un second voyage où elle croise Vronsky, Anna voit entrer dans son wagon « un homme maigre, vêtu, comme un paysan, d'une longue souquenille jaunâtre à laquelle il manquait un bouton » ; elle descend sur le quai : « Une ombre frôla Anna en se courbant, et elle entendit le bruit d'un marteau sur le fer. » Il est également question dans le roman d'un cauchemar récurrent où elle voit un « petit moujik ébouriffé prononcer d'inintelligibles paroles en remuant quelque chose, (...) au-dessus de sa tête à elle, sans avoir l'air de la remarquer ». Elle rencontre encore « un petit moujik sale, en casquette, d'où s'échappaient des touffes de cheveux ébouriffés, [qui] passa près de la fenêtre, se penchant au-dessus de la voie ». Elle pense : « Cette figure ne m'est pas inconnue (...) et tout à coup elle se rappela son cauchemar, et recula avec épouvante vers la porte du wagon. » Elle est, à la fin, dans la gare, des gens la regardent, elle hâte le pas : « Un convoi de marchandises approchait qui ébranla le quai ; elle se crut de nouveau dans un train en marche. Soudain elle se souvint de l'homme écrasé le jour où pour la première fois elle avait rencontré Vronsky à Moscou, et elle comprit ce qui lui restait à faire. » Et le seul spectateur de son suicide est une image affaiblie de la figure qui la hante : « Un petit moujik, marmottant dans sa barbe, se pencha du marchepied du wagon sur la voie. »

On constate donc que Joe Wright a décidé de reverser au compte de la réalité observée ce qui, dans le roman original, était un cauchemar plus ou moins éveillé ou endormi selon les cas. Ce choix est un exemple particulièrement notable de la volonté du cinéaste d'interpréter à sa manière le roman de Tolstoï en associant le tragique de la situation d'adultère au désir amoureux : c'est, très précisément, de manière littéralement cruciale, au moment où Vronsky baise la main d'Anna qu'arrive l'accident, représenté comme un séisme qui fait trembler la caméra autant qu'il marque déjà la future idylle des deux amants.

On voit à l'image un marteau qui tombe à côté du train... Ce marteau qui tombe me suggère une autre réflexion, cette fois sur le rôle des bruits. C'est un rôle qu'on leur donne plus rarement, un rôle non plus seulement fonctionnel — tel le synchronisme habituel du téléphone qu'on voit au moment où il sonne —, mais à la fois thématique et

musical. Certains bruits peuvent être musicalisés et remplis de sens dramatique. Tel est le cas du bruit du marteau sur les roues du train. L'ouvrier frappe ces roues pour tester leur intégrité. Dans le roman, ce bruit est furtivement suggéré en ces termes : « Le vent soufflait avec rage, s'engouffrant entre les roues, tourbillonnant autour des poteaux, couvrant de neige les wagons et les hommes. Quelques personnes couraient çà et là, ouvrant et refermant les grandes portes de la station, causant gaiement et faisant grincer sous leurs pieds les planches du quai. Une ombre frôla Anna en se courbant, et elle entendit le bruit d'un marteau sur le fer. »

Dans le film, où on entend le marteau avec toutes ses caractéristiques sensibles, il est musicalisé et rempli de sens dramatique. On remarquera, au passage, l'importance des bruits dans les descriptions de Tolstoï. Cela a peut-être inspiré aux cinéastes le traitement spécial qu'ils réservent au bruit du marteau, le mettant tout particulièrement en valeur. Dans la version de Clarence Brown de 1935 avec Greta Garbo, ce bruit accompagne rythmiquement le moment du suicide d'Anna : il est présent, obsédant tout au long de la séquence, à la manière d'une cloche qui n'arrête pas de sonner.

Joe Wright n'a pas repris cette association au suicide dans la scène à la fois théâtralisée et poignante qu'il lui consacre. En revanche, il a utilisé le caractère obsédant du marteau, d'abord, dans la scène de la rencontre avec l'ouvrier, et ensuite, en l'utilisant, en arrière-fond, dans la scène qui fait suite à la rupture d'Anna avec Vronsky, juste avant le suicide. Nul doute qu'il ait été inspiré par les choix de Brown (de son scénariste et, sans aucun doute, du compositeur de la bande musicale, Herbert Stothart).

Dans l'ordre de l'amplification des détails, c'est une autre stratégie qu'adopte Bernard Rose dans son film avec Sophie Marceau. Tolstoï, au moment du suicide, évoque les images mentales qui reviennent dans l'esprit d'Anna : « Un sentiment semblable à celui qu'elle éprouvait jadis avant de faire un plongeon dans la rivière, s'empara d'elle, et elle fit un signe de croix. Ce geste familier réveilla dans son âme une foule de souvenirs de jeunesse et d'enfance ; la vie avec ses joies fugitives brilla un moment devant elle (...). Et la lumière, qui pour l'infortunée avait éclairé le livre de la vie, avec ses tourments, ses trahisons et ses douleurs, déchirant les ténèbres, brilla d'un éclat plus vif, vacilla et s'éteignit pour toujours. » Bernard Rose fait apparaître ces images mentales par flash-back subjectif et, à la fin de la séquence, il illustre symboliquement le commentaire du narrateur romanesque par l'image d'une bougie qui s'éteint. Par parenthèse, quant à ce film, on ne peut manquer d'être frappé par la référence iconographique qui accompagne

le suicide : de toute évidence, l'une ou l'autre des gares Saint-Lazare peintes par Monet vers 1877.

Voilà donc quelques éléments d'analyse de la manière dont la condensation filmique du roman d'origine fait l'objet de transmutations qui font appel à un double sens du cinéaste : le sens des matières spécifiques du cinéma et le sens de la créativité. Cette dernière peut s'étendre à des partis pris qui relèvent moins de la lecture du texte que d'une manière de l'interpréter. Cela entraîne forcément une discussion sur les propriétés respectives de chaque art. Allant dans le sens de leur respect scrupuleux, André Gide écrivait :

« Je tiens pour néfaste toute confusion, tout empiètement d'un art sur un autre (...). Chaque art dispose de moyens propres, d'une éloquence spéciale, de procédés d'expression particuliers. Je pousse ce besoin de différenciation si loin (mais ici je fais part d'une profession de foi artistique toute personnelle) que, sans parti-pris précis du reste et plutôt par une sorte d'instinct, j'ai banni de mes romans ou récits à peu près toutes descriptions de paysages ou de personnes, qui me paraissaient plutôt appartenir à la peinture⁶. »

Beau scrupule que démentent toutefois, et brillamment, maintes incursions de la peinture dans la littérature ou du théâtre dans le cinéma (et réciproquement). L'affiche du film de Joe Wright indique un parti pris de théâtralité qui domine le film comme on le voit dans la scène cruciale où Anna, observée par son mari, exhale en public sa passion amoureuse. De manière saisissante, le réalisateur intègre sur la scène du théâtre où se trouve Anna la course de chevaux de Vronsky avec sa jument Frou-frou qui, dans le roman de Tolstoï, est totalement indépendante.

2. L'hypothèse du vieux nouveau-né et le monde ordinaire

Le cinéma vient après, selon l'expression de Godard, non pour imiter ou singer le texte, mais pour inventer de nouvelles représentations. Tel est aussi le cas du *Benjamin Button* de David Fincher. On y trouve les mêmes caractéristiques de l'attention au médium et de la créativité, mais je me concentrerai sur un aspect différent de cette

6. *Quelques réflexions sur l'abandon du sujet dans les arts* (1937), Fontfroide, Fata Morgana, 2011, p. 8.

attention qui concerne le processus d'expansion d'une courte nouvelle dont ce film est l'occasion. Bien entendu, là encore, la transmutation d'un médium à l'autre agit, mais ce qui m'intéresse surtout c'est le gros travail narratif qui accompagne l'expansion.

À l'occasion de cette analyse, j'illustrerai tout particulièrement ce que disait André Bazin :

« Il ne s'agit plus ici de traduire, si fidèlement, si intelligemment que ce soit, moins encore de s'inspirer librement, avec un amoureux respect, en vue d'un film qui double l'œuvre, mais de construire sur le roman, par le cinéma, une œuvre à l'état second. Non point un film "comparable" au roman, ou "digne" de lui, mais un être esthétique nouveau qui est comme le roman multiplié par le cinéma⁷. »

L'idée de *multiplication par le cinéma* est ici fort pertinente... Elle oriente vers la quantité, mais il s'agit aussi de qualités multipliées, si on peut dire.

La courte nouvelle de Scott Fitzgerald se caractérise par l'illustration d'une hypothèse extraordinaire : que se passerait-il si quelqu'un naissait vieux et évoluait en sens inverse de l'être humain ordinaire, jusqu'à mourir à l'état de nouveau-né ? On voit le paradoxe : il s'agit de naître dans l'état de fin de vie et de mourir dans l'état de naissance. Scott Fitzgerald, qui en fait le postulat de sa nouvelle, présente d'emblée avec humour la situation qui en résulte : M. Button découvre à la maternité que, Benjamin, son fils qui vient de naître, est un vieillard ; il croit à une imposture...

David Fincher reprend le même postulat en 2008 : « À la Nouvelle-Orléans, un homme naît vieux. Tandis que la vie des autres est normale, du nouveau-né à la vieillesse, Benjamin Button évolue en sens inverse. »

Dans ce résumé, on observe deux choses :

- d'une part, suggérée par Scott Fitzgerald, l'idée que l'inversion d'évolution de Benjamin accompagne en parallèle l'évolution normale de tous les autres personnages ;
- d'autre part, l'allusion à la Nouvelle-Orléans, alors que la nouvelle était située à Baltimore. Ce changement de lieu introduit un deuxième contexte narratif qui renvoie à l'actualité : « Alors que l'ouragan Katrina frappe la Nouvelle-Orléans, Caroline, la fille de Daisy Williams qui est mourante à l'hôpital, lit à la demande de sa mère un carnet racontant l'histoire de sa rencontre avec Benjamin Button... »

7. « Le "Journal d'un curé de campagne" et la stylistique de Robert Bresson » (1951), in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1976, p. 126.

On voit donc que le parti pris de David Fincher consiste à complexifier la structure narrative du film sur les différents plans où on peut l'analyser, suivant les catégories définies par Gérard Genette : le monde de la fiction (les personnages, les lieux, l'époque), l'histoire (la série des événements racontés), le récit (l'ordre dans lequel les événements sont racontés) et la narration (qui raconte ?) :

1°) le monde de la fiction : on retrouve, dans le film, la rencontre d'un monde de fiction ordinaire avec le postulat extraordinaire de la vie inversée ; mais le film ajoute la référence au monde actuel autour du personnage de Daisy ; cela entraîne divers ajustements de dates (pour l'histoire de Benjamin, l'été 1860 devient l'été 1918 ; pour la narration de Daisy, on est en 2005, au moment de l'ouragan Katrina) ;

2°) l'histoire : outre le parallélisme de l'axe « normal » du temps et de l'axe inversé de la vie de Benjamin, elle se développe du côté de Daisy, pour rejoindre l'allusion à l'actualité (l'ouragan Katrina) ;

3°) le récit : le développement de l'histoire du côté de Daisy implique l'utilisation du flash-back comme procédé narratif : par le biais du journal de Benjamin, le film nous raconte sa vie au passé ;

4°) la narration : la nouvelle de Scott Fitzgerald utilise aussi le passé, mais le narrateur est impersonnel ; dans le film, cohabitent au début la narration impersonnelle du cinéaste avec des voix narratrices, celle de Daisy d'abord, puis celle de Benjamin, qui laissent la place ensuite à la pure narration cinématographique au présent (on sait que c'est un flash-back, mais cela nous est représenté comme étant au présent).

Pourquoi cette complexification ? « Pourquoi faire simple quand on peut faire compliqué ? » dirait un Shadok, personnage d'un dessin animé français de la télévision très populaire à la fin des années soixante. La réponse est sans doute au début du film. Daisy, mourante, avant de demander à sa fille de lire le journal de Benjamin, raconte une histoire tout à fait étrange. Scott Fitzgerald, lui s'était contenté d'une très vague hypothèse pour justifier son postulat extraordinaire. M. et Mme Button, en avance sur leur temps, avaient choisi l'accouchement en maternité. « Nul ne sait, écrit le romancier, si cet anachronisme eut un quelconque effet sur l'histoire extraordinaire que je vais vous raconter⁸. » Il n'en dit pas plus. Comme pour compenser la relation à l'actualité de

8. *L'Étrange Histoire de Benjamin Button*, suivi de *Un diamant gros comme le Ritz*, trad. Dominique Lescanne, Paris, Pocket, Coll. « Classiques », p. 15.

l'ouragan, Fincher éprouve le besoin de formuler une hypothèse beaucoup plus consistante, qui explique le postulat de la vie inversé, mais y rajoute de l'étrangeté : elle associe un horlogiste aveugle et la réversibilité du temps.

L'horlogiste fabrique la grande horloge d'une gare dont les aiguilles s'avèrent tourner à l'envers ; l'horlogiste, qui a perdu son fils à la guerre, explique qu'il a tenté par là de remonter le temps. Le film l'illustre par des images inversées de soldats au combat, puis du fils qu'on a vu quitter ses parents pour prendre le train de guerre, et qui, maintenant, en sort à reculons et se retrouve dans les bras de ses parents...

Pour conclure, je laisserai la parole à Marguerite Duras, à la fois écrivain et cinéaste, qui relance le débat :

« Le cinéma arrête le texte, frappe de mort sa descendance : l'imaginaire.

C'est là sa vertu même : de fermer.

D'arrêter l'imaginaire.

Cet arrêt, cette fermeture s'appelle : film.

Bon ou mauvais, sublime ou exécrable, le film représente cet arrêt définitif.

La fixation de la représentation une fois pour toutes et pour toujours⁹. »

9. « Le deuxième projet », *Le Camion*, Paris, Minuit, 1977, p. 75.