



Universidad  
Complutense  
Madrid

## **De l'écriture au film. Démarche à suivre pour une étude comparée**

**Anne-Marie Reboul**

[amreboul@ucm.es](mailto:amreboul@ucm.es)

<https://www.ucm.es/annemariereboul/>

DOCUMENT PROTÉGÉ PAR UNE LICENCE *CREATIVE COMMONS*

LE COPYRIGHT DE CE TRAVAIL APPARTIENT À SON AUTEUR. IL PEUT ÊTRE CITÉ À DES FINS ACADÉMIQUES, À CONDITION D'EN IDENTIFIER LA SOURCE, EN CITANT SA RÉFÉRENCE BIBLIOGRAPHIQUE COMPLÈTE.

EL COPYRIGHT DE ESTE ARTÍCULO PERTENECE A SU AUTOR. PUEDE CITARSE LIBREMENTE CON FINES ACADÉMICOS SIEMPRE QUE SE IDENTIFIQUE ADECUADAMENTE SU FUENTE, CONSIGNANDO LA REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA COMPLETA:

Pour citer ce travail :

RebouL, A.-M. (2017) : “De l'écriture au film. Démarche à suivre pour une étude comparée”, [en ligne], ePrints UCM : 2017. 13 págs. Disponible sur : « <https://.....> », [consulté le... jour, mois, année]

Considérée comme une discipline universitaire, la littérature comparée s'est profondément transformée tout au long de ces vingt dernières années. Par ailleurs, elle s'est considérablement répandue puisqu'en France, la démarche comparatiste s'est inscrite aux épreuves du baccalauréat, comme une pratique habituelle dans les cursus des humanités. Mais il s'agit surtout de l'une des ses branches, bien spécifique, la littérature dans son rapport aux autres arts et en particulier au cinéma. En effet, depuis juin 1995, une œuvre cinématographique est au programme « Lettres » des Terminales. Le cinéma est donc devenu un objet d'étude incontournable, le récit filmique étant par ailleurs un puissant adjuvant dans l'enseignement de la littérature.

Cependant, les enseignants sont encore bien démunis pour aborder en parallèle texte littéraire et adaptation, d'autant qu'un réflexe ancien - encore en vigueur -, fait croire que l'image est plus facile à interpréter, comme s'il s'agissait d'un outil de communication rudimentaire, alors que l'écriture et la lecture requièrent un long apprentissage. Or, le *signifiant filmique*, lié à différentes catégories de signes -iconique, linguistique et musical- et à des écritures plurielles -le scénario, le tournage et le mixage- est indéniablement porteur de signifiés multiples. Aujourd'hui, nous avons des clés propres à l'analyse d'un récit filmique, mais il reste encore à approfondir la méthode strictement comparée. Comme professeur universitaire, nous nous devons de prolonger cette réflexion jusqu'à l'obtention d'un outil à la mesure de l'exigence actuelle.

C'est là l'objet réel de notre contribution : nous nous proposerons d'offrir sous forme de tableau récapitulatif l'ensemble des aspects à considérer pour une démarche visant à comparer une œuvre cinématographique au texte littéraire qui l'a inspirée. Le schéma sera suivi d'un modèle, d'un exemple de ce que l'on peut faire à partir de notre proposition. En effet, nous nous servons d'un cas particulier : l'étude de *Tous les matins du monde*<sup>1</sup> : le récit de Pascal Quignard et le film d'Alain Corneau, qui le reprend la même année 1991 dans une belle adaptation éponyme. Quignard est l'auteur d'une œuvre considérable et complexe, sans doute l'un des auteurs les plus significatifs du moment littéraire, mais son travail présente une difficulté d'approche, par les contours génériques imprécis de ses textes, par l'étrangeté même des thèmes traités<sup>2</sup>. Le passage par Corneau permettra d'apprécier l'œuvre cinématographique récompensée par sept césars du cinéma dont celui de meilleur film, mais il nous permettra

---

<sup>1</sup> L'essentiel de ce travail consacré à *Tous les matins du monde* a été présenté le 14 mai 2011 à Buenos Aires, dans le cadre des XXIV<sup>e</sup> Journées nationales de Littérature française et francophone, organisées par l'Association Argentine de Littérature française et francophone (AALFF) en collaboration avec l'Alliance Française. Toutefois l'objectif final de ce travail, la méthodologie comparatiste a été reprise et modifiée depuis sa première version en 2011.

<sup>2</sup> Voir par exemple notre étude « Étranger à soi-même. La mue de la voix dans l'œuvre de Pascal Quignard » in Santos, Ana Clara & Almeida, José Domingues de (orgs.) *L'Étranger tel qu'il (s)'écrit*. Porto : Universidades do Porto. Faculdade de Letras, 2014, pp. 49-66. ISBN 978-989-8648-15-0.

également de mieux saisir toute la richesse contenue et condensée dans l'œuvre originale, tout en proposant une pédagogie de l'étude comparée. Théorie et pratique, voilà ce que nous proposons, deux exercices intimement liés, assortis des commentaires nécessaires à la compréhension de notre objectif premier : la démarche comparatiste à suivre pour étudier en parallèle un film et le texte littéraire dont il est issu.

Mais au-delà de la démarche, il faut savoir aussi quel type de texte on veut produire. Notre parti pris sera celui de l'essai argumentatif dont le but est de proposer une lecture comparée fondée. On s'y prendrait autrement si l'on devait ou voulait fournir un simple compte rendu comparé des deux oeuvres ou si notre choix se portait sur l'écriture d'un article d'opinion. Dans le cas précis qui nous occupe, notre objectif consiste à retrouver quelques-unes des clés de compréhension de l'exercice de réécriture que représente l'adaptation cinématographique, le pourquoi de cette entreprise, et ce qu'elle apporte du point de vue créatif à l'oeuvre originale. Mieux, nous prétendons poser les deux oeuvres face à face pour être à leur écoute et extraire de ce jeu de miroirs ce qu'elles offrent de plus caractéristique. Cela nous fournira la matière de l'essai argumentation qui prendra la forme d'une lecture interprétative.

Nous voulons donc nous confronter à l'étude comparée d'un récit écrit -littéraire- et de l'oeuvre filmique qui s'en inspire. Les adaptations cinématographiques sont trop souvent appréciées en fonction de leur « fidélité » ou de leur « trahison », de leur infériorité ou supériorité par rapport au texte original. Nous sortirons délibérément de ce dilemme pour accueillir l'indépendance de toute démarche de création. Cela ne nous empêchera pas de nous prononcer sur les réussites ou faiblesses respectives de chacune des oeuvres. Par ailleurs, nous avons bien défini notre volonté de produire un essai qui dégagerait les aspects les plus significatifs de cette confrontation. Mais comment nous y prendre pour y parvenir ? Quels sont les outils conceptuels et méthodologiques employés pour ce faire ? Quelle est la démarche à suivre ?

Le schéma que nous offrons rassemble toutes les étapes à suivre d'une manière méthodique et systématique. L'observation, même sommaire, de chacun de ses aspects, conduira à une sélection, dans cet ensemble complexe de phénomènes, des éléments qui peuvent être considérés comme les plus « rentables », en vue du texte à produire, ceux qui seront à approfondir pour aboutir à cette lecture interprétative. Mais pour cela, l'observation préalable de toutes les composantes des deux oeuvres s'avère incontournable.

Des rudiments d'analyse, tant littéraire que cinématographique, sont donc indispensables. Et notre tableau récapitulatif dérive tant des théories interprétatives concernant les textes narratifs que de celles qui prennent en compte la spécificité de l'expression et de la création cinématographique. Toutefois, si le cinéma représente un autre type d'écriture, avec ses codes propres, celui-ci se donne toujours, dans le cas de l'adaptation littéraire,

comme une *histoire* et, par conséquent, comme une *écriture narrative* qui reste à interpréter dans son déroulement, sa dynamique et sa profondeur. Cela explique la place qu'occupent les théories du roman dans les textes relatifs à l'esthétique des films. Cela explique aussi, sans aucun doute, pourquoi tant de professeurs de littérature, munis de cette méthodologie, ont pu se pencher sur l'analyse des films. Un noyau dur, substantif, reste commun à ces deux types d'oeuvre : *un récit*, l'histoire qui est racontée.

Ainsi, notre tableau récapitulatif est essentiellement redevable des théories littéraires de Francisco Javier del Prado<sup>3</sup>, relatives à l'analyse du roman, et de son thématisme structural<sup>4</sup>; autant d'enseignements applicables à l'approche de l'oeuvre cinématographique. Mais il l'est également des théories propres à la spécificité du cinéma. David Bordwell nous a fourni son vocabulaire et sa remarquable analyse des séquences proprement cinématographiques. Francis Vanoye et José Luis Sánchez-Noriega restent remarquables pour l'étude du rapport de la littérature au cinéma et d'une manière plus générale pour l'analyse de toute adaptation.

Voici, donc, les étapes à suivre pour une lecture comparée d'un film basé sur l'adaptation d'un récit littéraire :

#### 1.- APPROCHE À LA GENÈSE DE CHAQUE OEUVRE :

- 1.1. Les données du *statu quo* et du contexte de production des oeuvres.
- 1.2. Les données propres à l'auteur littéraire et au réalisateur du film.
  - 1.2.1. Le processus génétique des oeuvres.
  - 1.2.2. L'intentionnalité du « moi » et de l'auteur et du réalisateur face à l'acte créateur.
  - 1.2.3. La place de l'oeuvre dans l'ensemble de la production artistique de chacun.

#### 2.- DESCRIPTION DES ÉVÉNEMENTS ET DE LA DYNAMIQUE NARRATIVE :

- 2.1. L'analyse de chacun des deux récits.
  - 2.1.1. Segmentation des récits en grands syntagmes ou séquences selon ses unités narratives.

---

<sup>3</sup> Voir surtout ses «Esquemas para una posible lectura crítica» en *Cómo se analiza una novela*. Madrid, Alhambra, 1984, pp. 30-78.

<sup>4</sup> Par « thématisme structural » nous concevons une approche critique globale de toute oeuvre dans ses deux dimensions proprement syntagmatique –le développement temporel de la structure narrative- et paradigmatique –l'épaisseur poétique due à l'imagination et à la rêverie, cette dernière liée à la structure psychosensorielle de son auteur. C'est la conscience d'un lien profond et étroit entre ces deux aspects de l'oeuvre qui nous pousse à considérer la dimension actantielle du récit dans une relation de cause à effet avec la cosmogonie imaginaire qui lui sert de cadre ou de décor dans son sens le plus large. Toutefois, pour une approche synthétique du thématisme structural, nous renvoyons le lecteur à l'ensemble du « Dossier Flaubert : lectura de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* » publié dans le numéro 5 de la *Revista de Filología Francesa* en 1995. Et plus spécifiquement à l'article de Javier del Prado dans ce même numéro de la revue : « Ensayo de lectura temático-estructural » pp. 181-199.

- 2.1.2. Identification des *nexus* logiques: les *charnières* du récit. Prêter attention aux *raccords* du texte filmique.
- 2.1.3. Syntaxe de la dynamique narrative et de la progression des récits, de l'enchaînement des syntagmes et des séquences.
- 2.2. Énonciation et point de vue retenu dans chaque oeuvre.
  - 2.2.1. Le titre des oeuvres, l'affiche cinématographique, la bande annonce, le générique...
  - 2.2.2. Focalisation et instance narrative. Identité de l'agent narrateur de l'ensemble du récit et de ses grandes scènes.
  - 2.2.3. Pour le récit filmique, importance du choix du cadre et de l'échelle des plans : plan d'ensemble, plan rapproché...

### 3.- LES ŒUVRES CONSIDÉRÉES COMME « MICROCOSMOS »:

- 3.1. Analyse des aspects liés à leur dimension temporelle:
  - 3.1.1. Le temps du récit et le temps référentiel de l'histoire.
  - 3.1.2. Structuration du temps et ordre temporel : linéarité, flash-back, flash forward...
- 3.2. Analyse des aspects liés à la dimension spatiale:
  - 3.2.1. Description et fonction de l'espace cosmologique et de l'espace humain et social.
  - 3.2.2. Syntaxe de la coordonnée spatiale par rapport au récit et aux personnages.
- 3.3. Les personnages :
  - 3.3.1. Classification, morphologie et typologie des personnages.
  - 3.3.2. Leur fonction dans la structuration de chacun des deux récits.
  - 3.3.3. Dans le récit filmique, prendre en compte le jeu de l'acteur.

### 4. PROCÉDÉS PROPRES AU LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE:

- 4.1. Analyse des aspects visuels :
  - 4.1.1. Traitement donné à l'image : cadrage, composition, les mouvements de la caméra...
  - 4.1.2. Étude du traitement donné à la lumière : l'éclairage et la couleur.
  - 4.1.3. Le décor naturel, en studio: champ, hors-champ, profondeur du champ. La perspective.
  - 4.1.4. Effets optiques, trucages et effets spéciaux.
- 4.2. Analyse de la bande son et de son rapport à l'image.
  - 4.2.1. Les paroles, les dialogues, les voix...
  - 4.2.2. Ambiance et effets sonores : sons et bruits, ensemble diffus qui caractérise un lieu.
  - 4.2.3. Importance de la musique.

### 5.- ANALYSE DES PROCÉDÉS D'ADAPTATION :

- 5.1. Étude des suppressions, compressions, transferts et transformations d'actions, de descriptions, de personnages, de dialogues...
- 5.2. Identification des ajouts et développements de séquences, d'actions, de personnages...

5.3. Identification des procédés de substitution et de recherche d'équivalences.

## 6.- LECTURE INTERPRÉTATIVE ET APPRÉCIATION GÉNÉRALE.

6.1. Lecture interprétative de chacune des oeuvres

6.2. Résumé des variations les plus significatives entre les deux oeuvres

6.2. Jugement critique du résultat obtenu par rapport à l'Histoire.

Comme il apparaît sur ce tableau récapitulatif, cinq grands points d'ancrage dans les oeuvres doivent être évalués. Mais ces aspects à considérer -toujours, même sommairement- ne sont pas d'un égal intérêt selon les oeuvres retenues, en vue de l'analyse et de sa lecture interprétative postérieure.

Voyons maintenant un exemple précis qui découle en droite ligne des indications de ce schéma : l'étude comparée des deux récits concernant *Tous les matins du monde*, celui de Quignard et de Corneau<sup>5</sup>.

L'argument des oeuvres est simple : dans le texte original de Quignard, il s'agit de l'histoire d'un musicien dont l'existence est réelle mais peu connue<sup>6</sup>, replié sur lui-même depuis la mort de sa femme dont il ne se remet pas. Enfermé dans une petite cabane qu'il fait construire dans les branches d'un grand mûrier, Sainte Colombe se voue corps et âme à la musique, jusqu'au jour où le jeune Marin Marais, dont on connaît mieux l'existence, vient lui demander des leçons. Sainte Colombe, virtuose mature de la viole de gambe, inventeur de la septième corde, et le jeune apprenti musicien, aveuglé par l'idée de devenir célèbre pour se venger de la mue de sa voix, vont donner lieu à un affrontement sur leur conception de la vie et de la musique.

Le cinéaste a tiré son film du texte de Quignard dont il a restitué et l'« esprit » et la « lettre », au point de pouvoir parler de « servitude », si l'on ne savait que le récit a été conçu comme scénario, à la demande de Corneau. Nous y reviendrons. Pour l'instant il suffit de remarquer qu'il n'en est rien et que ces deux oeuvres peuvent être considérées comme œuvres d'art à part entière, chacune dans sa discipline.

Mais que nous enseigne la comparaison ? Tout d'abord la musique : elle est la grande différence de l'œuvre cinématographique par rapport au texte. Donnée comme *Ars Magna*, la musique est au cœur des deux œuvres, mais seul le film a le pouvoir de nous la faire entendre dans un travail par

---

<sup>5</sup> Nous reprenons ci-après presque littéralement le texte relatif à l'étude comparée de *Tous les matins du monde* présenté en son jour (voir note numéro 1) et publié dans l'ouvrage de Walter Romero (comp.) *Hibridación y (re)escrituras*.

<sup>6</sup> Il s'agit de Sainte Colombe, compositeur et joueur de viole du premier XVII<sup>e</sup> siècle, peu connu jusqu'à ce que Pascal Quignard s'en saisisse dans son texte antérieur *La Leçon de musique*. Selon toutes les apparences, le musicien serait à l'origine de l'ajout d'une corde supplémentaire à l'instrument de la « viole de gambe » en vogue au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.

ailleurs absolument remarquable du musicien catalan Jordi Savall. La musique, qui n'est pas là comme simple toile de fond du film, est l'une des clés principales et représente les moments forts du film, « les moments - pour reprendre les paroles de Corneau- où le film s'exprime le plus ». Le cinéma est essentiellement registre du visuel et du sonore. Et Corneau ne manque pas de nous toucher par ce biais-là. Sa passion de la musique est bien connue. Dans l'entretien confié à *Cinéma Arte* en novembre 2003, le réalisateur a expliqué ce souhait, longtemps hébergé, « de faire un film non pas sur la musique, mais dont la musique serait le corps même du drame ». Il s'en était ouvert à des dizaines de personnes, sans succès, jusqu'à la rencontre déterminante avec Quignard. L'écrivain est également musicien, violoncelliste, fondateur du *Festival de l'Opéra et du théâtre baroques* de Versailles. Son œuvre érudite récupère de l'oubli ces deux musiciens Sainte Colombe et Marin Marais, ainsi que certaines pièces, des anecdotes liées à leur biographie..., mais le texte littéraire n'a pas le pouvoir de faire entendre la musique. Or, dans le film, c'est elle qui conduit le spectateur. De la première à la dernière séquence, elle appartient à la narration même. Elle est, pour employer un terme précis et technique, tout à la fois hétéro et *homodiégétique*. Elle envahit les espaces, l'écran, la salle...

Mais il y a aussi, inscrits dans la bande son, tous les bruits qui entourent et dérivent de l'exécution, le travail préparatoire, le déplacement des instruments, la prise de position du corps, les mains errant sur les frettes, le positionnement des doigts, la respiration... et jusqu'aux silences qui précèdent la production. Tout contribue à faire du film un vrai concert de musique baroque aux pièces anciennes et rares très soigneusement choisies. À elle seule, la musique représente un autre parcours ; et Corneau d'évoquer dans cet entretien déjà cité « un deuxième scénario ». D'un côté le scénario des événements –qui provient de Quignard- ; d'un autre, celui de la musique, élaboré par Jordi Savall, le plus célèbre violiste en exercice. La musique du film sera finalement le fruit d'un travail à trois, Quignard, Corneau et Savall, tous trois connaisseurs de la musique baroque. Et *La rêveuse* de Marin Marais, le thème vertébral, celui des grands moments dramatiques, le suicide de Madeleine, la rencontre finale du maître et de l'élève dans le souvenir de la jeune fille morte...

La musique conduit d'une manière naturelle aux deux personnages principaux et au jeu des acteurs qui interprètent une vraie chorégraphie en couleurs: Jean-Pierre Marielle dans le rôle de Sainte Colombe, misanthrope peu disposé au langage, enfermé dans son pourpoint en drap noir passé de mode. Puis les Depardieu, fils et père, pour interpréter un Marin Marais tout en dentelles, en talons à torsades et rubans magnifiques. Il y aurait une belle étude à faire des couleurs, des costumes et des espaces qui renvoient aux deux atmosphères caractéristiques du XVII français, loin des clichés : le jansénisme de Port Royal et la cour de Versailles. Et le professeur de littérature ne manquera pas de s'attarder à la symbolisation du rouge lié à la douleur et à la mort : l'eau et la brume rouges de la Seine dans la belle rêverie du texte littéraire évoquant la blessure du jeune Marais devant la mue de sa voix, se transforment dans le film en pourpoint rouge pour le personnage; puis la robe rouge de la défunte Madame de Sainte Colombe ou

les lacets rouges avec lesquels Madeleine se suicide... Dans les œuvres de Quignard et de Corneau le jansénisme austère l'emporte, mais à l'écran, l'image tantôt s'enflamme. Les contrastes du clair-obscur apparaissent et l'opposition de ces deux mondes, ainsi que celle des deux manières de vivre ou de concevoir la musique, se font plus vibrantes.

Mais dans cette étude, nous voulons nous attacher à souligner les profondes différences entre le récit et le film, comme celle, significative, du point de vue profondément divergeant retenu par chacun des auteurs. L'analyse comparée permet de mieux saisir l'enjeu de la focalisation. Dans le texte littéraire Sainte Colombe est le héros. Par la médiation de la troisième personne, Quignard offre la biographie imaginaire d'un virtuose français qui bouscule très vertement l'un de ses élèves. Le film de son côté mise sur le point de vue subjectif : Marin Marais évoque pour ses propres élèves la rencontre avec celui qu'il considère son maître. Il raconte qui était Sainte Colombe, ce qu'il lui a transmis et, au-delà de son admiration profonde longtemps tue, tout ce qu'il lui doit. Les deux œuvres insistent sur ce couple symbolique « maître-élève » et sur la transmission du savoir artistique. Dans le texte littéraire, une vie dans la maturité et le deuil consacrée à l'art; dans le film, une vraie leçon de musique, la durée du film correspondant parfaitement à cette séance à Versailles qui rejoint dans un très long flash back la relation difficile avec Sainte Colombe. La première et la dernière scène seraient à étudier dans le détail. Le très gros plan initial du visage de Depardieu, huit minutes d'image fixe sur le visage vieilli et souffrant de Marin Marais, avec le jeu de ce long *hors champ* évoquant la leçon de musique, est remarquable. Apparaissent d'emblée ses sentiments d'échec et de culpabilité, inexistantes du récit de Pascal Quignard. Et Marin Marais, sur l'écran, de demander les « ténèbres », pour confier son secret, et de devenir à partir de cet instant et en voix *en off* le vrai narrateur de l'histoire.

Au-delà des différences, le professeur de Littérature ne manquera pas de faire apparaître le fonctionnement réel de l'imagination créatrice et la lente construction des œuvres toujours en intertexte les unes par rapport aux autres. A l'origine de tout, un petit traité de Pascal Quignard qui réunit en 1987 sous le titre de *La leçon de musique* trois textes brefs, indéfinis, évoquant certaines scènes qui ont fasciné le romancier à l'occasion d'un travail érudit, en bibliothèque: le désespoir de Marais au moment de la mue de sa voix ; la cabane que Sainte Colombe fait construire dans les branches d'un mûrier, puis la violence d'un maître chinois de l'Antiquité, Chang Lieng, qui casse, dans l'une de ses grandes colères, l'instrument de musique de son élève. Corneau a lu le petit traité *La leçon de musique*. Fasciné, il entre en contact avec le romancier pour lui proposer de travailler sur un film dont le sujet serait la musique. Quignard produit alors, en trois mois, *Tous les matins du monde*, ce texte quelque peu lacunaire, tout en concentration artistique qui amalgame, dans une fiction autour de Sainte Colombe, les trois anecdotes du traité. Il est encore intéressant de noter que pendant la réalisation du film, Quignard sera amené à écrire un essai de critique d'art, dans la grande tradition française depuis Diderot et Baudelaire, sur Georges



de la Tour, le peintre qui inspire l'atmosphère du récit écrit et la lumière du film (Reboul, 2013 : 95-97).

Mais dans ce petit récit-roman-scénario la souffrance de Marais se double d'une autre souffrance, celle de Sainte Colombe pour la perte de sa femme. L'un cherche à devenir célèbre, l'autre se réfugie dans la musique. Sainte Colombe acceptera Marais comme élève, pour sa douleur, mais le considèrera longtemps comme un simple bateleur. Pour l'un, la musique est moyen, pour l'autre, fin. Là encore, il y aurait toute une étude à faire pour suivre les linéaments du discours sur l'art.

Au-delà de l'appropriation technique, l'art réclame d'être au contact de la nature. Sainte Colombe enseignera à Marais à être à son écoute: le balancement du feuillage d'un saule, le son du pinceau qui glisse sur la toile, l'archet qui se déplace sur la viole ou « le bruit de l'urine chaude crevant la neige et se mêl[ant] au bruit des cristaux de la neige » (Quignard, 1991a : 63). Deux hommes luttant contre le vent ? C'est entendre « comment se détache l'aria par rapport à la basse » (Quignard, 1991a : 58). C'est le message retenu pour l'affiche du film. Pour le plaisir du bruit, Sainte Colombe écrase les insectes avec sa chaussure ; Toinette dans le film brise la coque des œufs dans ses mains. L'art exigeant réclame aussi le don de soi : « Quand je tire mon archet, c'est un petit morceau de mon cœur vivant que je déchire » (Quignard, 1991a : 75). L'art exigeant réclame encore que l'on prenne conscience que « Tous les matins du monde sont sans retour » (Quignard, 1991a : 107) . Belle formule du récit de Quignard, reprise en partie comme titre des oeuvres par le premier segment de la phrase - *Tous les matins du monde* - en attente d'un développement autre et nécessairement positif.

Mais la musique est liée à l'ineffable, à la douleur, à la perte et à la mort. C'est ce point de non retour, ce moment où tout bascule -la mort de la femme de Sainte Colombe, le suicide de Madeleine- qui nous rapproche de nous-même et de la musique. Marais a tout obtenu - «les sucres, les louis et la honte »-, mais il lui a manqué quelque chose pour aboutir à cette grâce de Sainte Colombe qui parvient, tel Orphée avec sa lyre, à rappeler sa femme morte. Dans la poursuite des mystères de la musique et dans cette ascèse spirituelle janséniste fortement liée à la mort, les oeuvres présentent des côtés irrationnels et quelque peu mystiques. La réconciliation finale des deux musiciens -le maître confiant son cahier de musique en maroquin rouge, les deux musiciens interprétant *Le Tombeau des regrets*, les visages transfigurés- débouche encore, dans le film, sur la séquence finale qui clôt la leçon de musique avec le retour d'outre-tombe du maître pour louer les mérites de l'élève et lui demander d'interpréter pour lui la pièce composée autrefois pour sa fille *La Rêveuse*.

Le cinéma est image et notre récit filmique ne se prive pas de décrire. La caméra s'attarde à plusieurs reprises, en gros plans fixes, sur des visages, des scènes composées à la Vermeer, la tête superbement sculptée de la viole de gambe de Sainte Colombe... Face au texte littéraire d'une sobriété qui rappelle à tout moment là encore la sévérité janséniste, le parti

pris délibérément pictural et descriptif du film joue aussi la carte du visuel. *Le Dessert de gaufrettes* de Lubin Baugin, peintre contemporain des musiciens dont on ne connaît que quelques rares natures mortes conservées au Musée du Louvre, est là pour le plaisir de la revenante, Madame de Sainte Colombe. Et pour celui du spectateur qui voit la toile lentement se composer sous ses yeux, alors que ses éléments trouvent leur place, puis devenir progressivement tableau cinématographique grâce à un travelling arrière qui le confronte au tableau original peint par Lubin Baugin.

Mais côté pictural, il faut également souligner le traitement de la lumière dans le film. Les cierges, les bougies, les bougeoirs, les chandeliers, les flambeaux, l'âtre de la cheminée... la flamme est partout présente diffusant la lumière et l'atmosphère des tableaux de Georges de La Tour. La référence est incontournable. Certains de ses tableaux sont repérables dans le film et ont donné lieu à un beau livre de critique d'art de Quignard<sup>7</sup>.

L'analyse poursuivie du film montre aussi l'effort du cinéaste pour donner des équivalences cinématographiques à des implicites du texte. Les nombreuses *contre-plongées* de Sainte Colombe placent souvent le musicien dans une position de hauteur, tout à la fois physique et symbolique. Les belles échappées de clarté du ciel, à l'aube, traduisent encore et le titre du récit et l'attrait d'un au-delà ou de la « vraie vie ». D'autres procédés d'adaptation et de substitution seraient à remarquer, plus significatifs, comme celui de la truite vivante que Toinette jette dans les jambes de Marin Marais et qui va réveiller son désir pour la cadette de la maison. Corneau, pourtant, n'a pas exploité la sexualité explicite du texte de Quignard, l'une des constantes de l'auteur littéraire comme le manifestent *Le Sexe et l'effroi* ou *La nuit sexuelle*. Le film reste très austère sur cet aspect-là, fuyant tout à la fois la « rentabilité » de la production et la difficulté d'adapter cette sexualité à la lourde atmosphère janséniste. Il y aurait donc là, en soi-même, une autre étude approfondie à réaliser, celle des divergences entre le film et le récit, entre autres cette approche à la sexualité de l'auteur et du réalisateur.

L'étude comparée nous permettrait beaucoup d'autres développements ou d'autres incursions. Quignard mettait en scène, dans un petit livre exquis, un quatuor de maîtres anciens. Tout Corneau semble être écrit ou suggéré dans le texte littéraire, mais le cinéma est là avec tout son potentiel pour nous émerveiller. L'image nous séduit par son décor très contrasté du XVII<sup>e</sup> siècle par ses formes et ses costumes... et par la présence d'oeuvres picturales. La musique en fait une oeuvre à part entière.

Mais le moment est venu de revenir sur la démarche comparatiste. Le lecteur avisé aura retrouvé facilement, derrière chaque paragraphe du

---

<sup>7</sup> Au-delà de l'écriture du récit *Tous les matins du monde*, Pascal Quignard a participé activement à l'élaboration du film homonyme, surtout dans le choix de son décor et de sa mise en scène. La lumière du film et son atmosphère si caractéristiques des tableaux de Georges de La Tour conduit l'auteur à l'écriture d'un livre de critique d'art sur le peintre dans la grande tradition française depuis Diderot et Baudelaire. Pour plus de détails, voir à ce sujet (Reboul, 2013 : 95-97).

petit essai comparé relatif à *Tous les matins du monde*, les aspects retenus de la méthode proposée dans notre schéma.

Selon ce tableau, dans un premier temps, il s'agissait d'effectuer une approche à la genèse des oeuvres, recherche préalable pour fixer les données du *statu quo* et du contexte de production. C'est le processus génétique des oeuvres qui doit retenir notre attention en premier lieu. Il permet de saisir certaines données propres au romancier et au réalisateur et, plus particulièrement, de définir leur intentionnalité respective face à l'acte créateur. Ici, cette première approche nous a permis de découvrir l'intérêt de Corneau pour un texte de Pascal Quignard de 1987, *La Leçon de musique*, le souhait de travailler en collaboration avec celui-ci et la difficulté pour ce dernier d'envisager l'écriture d'un scénario, forme générique étrangère à sa pratique habituelle. Malgré ce, la volonté de collaborer est grande ; c'est un défi pour Quignard qui produit en quelques mois un texte d'un genre nouveau, *Tous les matins du monde*, sans adscription générique, mais un texte reprenant l'essentiel de la matière essayiste de *La Leçon de musique* pour la transformer et l'adapter à un récit fortement contaminé de formes propres au scénario. Rien d'étonnant que les deux hommes se soient mis, dès la publication du texte, en 1991, en quête de tourner le film.

Dans un deuxième moment, le tableau récapitulatif nous invitait à être attentif à l'histoire racontée et à la progression du récit. C'est la première étape du travail d'analyse. Celle-ci consiste en une segmentation de l'histoire à laquelle il convient d'apporter beaucoup de rigueur, afin de simplifier la dynamique complexe et d'en identifier les événements les plus significatifs, les moments forts de l'histoire, ceux qui se donnent dans les oeuvres comme des noeuds interprétatifs chargés de sens. De ce découpage en grandes unités narratives -syntagmes ou scènes pour le récit, séquences pour le film- découle sans doute le succès de la démarche, car il relève déjà d'une interprétation des oeuvres. Une fois ces moments stélaires identifiés, il faut confronter ceux du texte à ceux du film. La comparaison fait tout de suite apparaître les convergences et les différences. Dans le cas qui nous occupe, la première scène du film avec le gros plan sur le visage de Marin Marais vieilli prend toute sa valeur. Il suffit de mesurer cette focalisation réalisée sur l'un des personnages pour découvrir toutes les données du film relatives à l'énonciation et au point de vue choisi par le cinéaste, en opposition à celui de Quignard. Tout le film se donne comme un retour sur la vie et l'oeuvre de Marin Marais, alors que le texte littéraire préfère le personnage de Sainte colombe.

Du troisième grand moment de l'analyse, celui de l'étude des oeuvres comme « microcosme », avec ses trois composantes essentielles -le temps, l'espace et les actants-, nous avons essentiellement deux dimensions à creuser : celle des actants, les deux musiciens, personnages d'excellence avec leur psychologie propre et leur conception de l'art ; et celle de l'espace, avec le luxe de l'image propre au film qui nous offre les deux décors du XVII<sup>e</sup> siècle français, celui de la première moitié du siècle, austère et janséniste, celui de Sainte Colombe, et celui de la deuxième moitié, tout emprunt du faste et des usages de la cour de Versailles. Une étude plus

attentive de l'espace, de l'image et de la lumière, la place qu'elles occupent dans la dynamique du film met toutefois en relief une préférence pour le décor austère et janséniste du premier XVII<sup>e</sup> et nous conduit à un voyage pictural nourri de Lubin Baugin et de Georges de La Tour.

Mais c'est sans aucun doute la musique et la bande son du film, comme l'un des procédés du langage cinématographique, qui ont retenu toute notre attention. La musique transforme le film en concert et celle-ci pourrait encore donner lieu à une recherche plus approfondie, exclusive même, puisqu'on est là au cœur des divergences et dans la spécificité des œuvres.

En réalité chacun de ces aspects les plus singuliers, la bande son, l'image ou le point de vue énonciatif pourrait se prêter à une lecture fouillée, mais nous avons préféré toucher plusieurs aspects du film afin d'apporter cette synthèse de type pratique de notre démarche et de fournir par là un outil utile à l'analyse de l'œuvre cinématographique.

#### BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE :

##### **1. Pour l'analyse du récit narratif et cinématographique**

- AUMONT, Jean & MARIE, Michel (1988) : *L'Analyse des films*, Paris, Nathan.
- AUMONT, J. ET ALII (1999) : *Esthétique du film*, Paris, Nathan [1<sup>ère</sup> éd. : 1983]
- BORDWELL, David (1996): *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós.
- BORDWELL, David (1995): *El Significado del filme*, Barcelona, Paidós.
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin (2010): *El arte cinematográfico: una introducción*, Barcelona, Paidós. [Traducción del inglés *Film Art. An Introduction*, publicado por McGraw-Hill, Inc.]
- GAUDREAULT, André (1988) : *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- GAUDREAULT, A. Y JOST, F. (1988) : *Le récit cinématographique*. Paris, Klincksieck..
- JOST, François (1987) : *L'Oeil caméra. Entre film et roman*. Presses Universitaires de Lyon.
- PRADO BIEZMA, Javier del (1984): *Cómo se analiza una novela*, Madrid, Alhambra Universidad.
- PRADO BIEZMA, Javier del (1999): *Análisis e interpretación de la novela*, Madrid, Editorial Síntesis.
- PRADO BIEZMA, Javier del (1995): «Ensayo de lectura temático-estructural» in *Revista de Filología Francesa*, n° 5, pp. 181-199. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000): *De la literatura al cine*, Barcelona, Ed. Paidós.

- VANOYE, Francis (1989) : *Cinéma et récit. Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan.
- VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne (1992) : *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan Université, Col. Cinéma, 128.

## 2.- Pour l'analyse de *Tous les matins du monde*

- ARNÁU DIÉZ, Roberto (2011) “*Todas las mañanas del mundo*, ejemplo de complementariedad entre códigos”. [En ligne] disponible sur Dialnet: “[dialnet.unirioja.es/servlet/fichero\\_articulo?codigo=940272](http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=940272).”. Págs. 207-222. (dernier accès en octobre de 2011)
- BARDET, Guillaume & CARON, Dominique (2010) *Tous les matins du monde. Livre de Pascal Quignard, Film d'Alain Corneau*. Paris, coll. « Résonances », Ellipses.
- CORNEAU, Alain (2010) entretien exclusif sur le site *Arte* réalisé en 2003 y diffusé à nouveau le 2 septembre 2010. [En ligne] disponible sur “<http://www.arte.tv/fr/3404090.html>” (dernier accès le 15 juin 2012).
- CORNEAU, Alain (réalisateur) (1991) *Tous les matins du monde*. 115mn. France, Bac Films.
- GALLEGO, María Teresa (1998) «Pascal Quignard o la silenciosa lucha contra el silencio» in *Turia*, n° 48, Zaragoza, págs.151-154.
- GARCIN, Jérôme (2011) “Les pensées de Pascal”. Entretien al autor recogida en *Le Nouvel Observateur* del 29 de septembre de 2011, n° 2447, p. 66-69.
- LANDEL, Vincent (1996) « Quignard, une faim de silence ». *Magazine littéraire*, 339, janv. 1996, pp.66-67.
- MARCHETTI, Adriano (2000) *Pascal Quignard, la mise au silence*. Précédé de *La voix perdue* par Pascal Quignard, Essais aux Éditions Champ Vallon.
- QUIGNARD, Pascal (1987) : *La Leçon de musique*. Paris : Hachette, coll. « Textes du XX<sup>e</sup> siècle ».
- QUIGNARD, Pascal (1991 a) : *Tous les matins du monde*. Paris : Gallimard, coll. « Folio ».
- QUIGNARD, Pascal (1991 b) : *Georges de la Tour*. Paris : éd. Flohic.
- RABATÉ, Dominique (2002) *Pascal Quignard, Étude de l'œuvre*. Paris : Bordas. Nouvelle édition augmentée en 2008.
- REBOUL, Anne-Marie (2013 a) : « Pour une étude comparée. Récit écrit-récit filmique. *Tous les matins du monde*. Quignard et Corneau”. in Walter Romero (comp.) *Hibridación y (re)escrituras*. Buenos Aires, Argentine, ISSN 2250-6780.
- REBOUL, Anne-Marie (2013 b) : « Cine, ensayo y pintura. Las imágenes en la obra de Pascal Quignard” in Lourdes Carriedo, M<sup>a</sup> Dolores Picazo y M<sup>a</sup> Luisa Guerrero (dir): *Entre escritura e imagen: lecturas de narrativa contemporánea*. Bruxelles, Peter Lang, pp. 89-102.