

TABLE DES MATIERES

| | |
|---|----|
| INTRODUCTION | 5 |
| Première Partie : LES ECRIVAINS ET LE TRAVAIL DE L'ADAPTATION | |
| De l'écriture romanesque à la pratique cinématographique : les mots à l'épreuve de l'image | 9 |
| CHAPITRE I | |
| Généralités : l'adaptation en France | 11 |
| - Tableau des principales adaptations cinématographiques françaises entre 1925 et 1965 : quelques éléments d'analyse critique : | |
| - Les adaptations théâtrales - Le roman français du XIX ^e siècle - Le roman du XX ^e siècle | 13 |
| - Evolution historique des idées sur l'adaptation : Les origines littéraires du 7 ^e Art - Nouvelle approche de l'adaptation introduite par le parlant - L'adaptation au temps du «cinéma littéraire» de l'après-guerre | 17 |
| - Pour une problématique de l'adaptation : - Adjonctions ou suppressions - Le temps et l'espace - Le sens, le spectateur et le mythe | 31 |
| NOTES | 37 |
| CHAPITRE II | |
| Malraux adaptateur face au roman de l'expérience vécue | 41 |
| - L'image du cinéma dans l'œuvre de Malraux avant <i>Sierra de Teruel</i> : - Allusions éparées - L'expérience aérienne - L'expérien- | |

- Première étape : la confrontation avec les adaptations de Pagnol : le cas de *Regain*

Regain, roman de l'instant privilégié et du présent pur, ses ressemblances avec le récit filmique : L'imagination «synchrétique» de Giono ; La technique du récit au présent et du montage elliptique

Le «rêve» cinématographique : *Triomphe de la vie* : Les débuts cinématographiques ; Première réflexion sur le cinéma : *Triomphe de la vie* ; Expérience fusionnelle et machine ; Le premier synopsis ou le rêve d'une pratique 114

- Du *Chant du Monde* au *Roi sans divertissement* : comment l'expérience de la réalisation a-t-elle retenti sur le travail de Giono adaptateur de ses propres romans ? - Situation des adaptations dans la seconde partie de l'œuvre de Giono ; - Evolution dans la réorganisation cinématographique de la structure des récits romanesques : L'épreuve de la réalité ; La focalisation des récits ; L'espace et le temps de l'histoire ; - Modification des personnages ; - L'apport spécifique de la technique : La recherche des correspondances formelles entre mots et images ; Le synchronisme de l'image et du son ; La construction de l'image ; - La dialectique du proche et du lointain et le passage du symbole au mythe 131

NOTES 156

CONCLUSION 159

Deuxième Partie : LES ECRIVAINS ET LE CINE-ROMAN. DE LA PRACTIQUE CINEMATOGRAPHIQUE A L'ECRITURE ROMANESQUE : L'IMAGE A L'EPREUVE DES MOTS 161

CHAPITRE I :
Qu'est-ce que le ciné-roman ? 163

- Les adaptations romancées : - Historique ; - Caractéristiques : Disposition typographique et structure de montage ; Traduction littéraire des trucages et effets spéciaux ; Relation entre dialogues et comportements ; Répétitions ; Rôle structural de la présentation des personnages ; Le jeu des temporalités ; Les descriptions 164

- Les «romans cinéoptiques» ou «romans films» : - Situation du genre ; - Caractéristiques : Disposition typographique ; Perspective de locution et temps focal ; Techniques descriptives ; Organisation du récit ; Transcription des dialogues ; Thématique 179

| | |
|--|-----|
| ce du cinéma | 42 |
| - L'écriture cinématographique de <i>L'Espoir</i> : - Le thème du cinéma dans le roman - Y a-t-il une influence du cinéma sur l'écriture du roman ? | 49 |
| Du roman au film : - Choix des séquences - L'écriture du scénario - Le tournage et ses prolongements dans la réflexion esthétique de Malraux | 58 |
| NOTES | 73 |
| CHAPITRE III : | |
| Cocteau adaptateur de l'imaginaire poétique | 77 |
| - La problématique des mots et des images dans les adaptations de Cocteau : - Cocteau adaptateur des autres - Cocteau adaptateur de soi-même | 80 |
| - L'autonomie de la technique ou «filmer l'invisible» : - L'attitude de Cocteau à l'égard de la technique cinématographique : Son goût pour l'aspect manuel du travail du film ; La lutte avec la matière et avec la machine ; Le mépris des règles qui neutralisent cette lutte ; Son attitude contradictoire face à l'autonomie de la machine | 89 |
| - Filmer l'invisible : la supériorité de la caméra devant les deux formes de l'invisible ; Les brèches ouvertes à l'improvisiste dans l'exatititude réaliste ; Les miroirs d' <i>Orphée</i> | 94 |
| - Cocteau adaptateur des mythes au cinéma : - Le mythe opposé au symbole : Le cinéma déjouant les pièges des symboles explicables ; Le mythe vidé de ses significations. - Le mythe au cinéma ou la figuration d'un monde «intermédiaire» : Le film comme expérience ambiguë ; Ce qu'apporte la technique cinématographique au mythe ; Le cinéma et le mythe des mondes intermédiaires | 101 |
| L'objectivité de l'image et sa polyvalence secrète aux yeux du public : L'«objectivation» par la technique ; L'«objectivation» pour le public ; La subjectivité créatrice du public | 108 |
| NOTES | 110 |
| CHAPITRE IV : | |
| Giono adaptateur face aux problèmes du récit | 113 |

- Première étape : la confrontation avec les adaptations de Pagnol : le cas de *Regain*

Regain, roman de l'instant privilégié et du présent pur, ses ressemblances avec le récit filmique : L'imagination «synchrétique» de Giono ; La technique du récit au présent et du montage elliptique

Le «rêve» cinématographique : *Triomphe de la vie* : Les débuts cinématographiques ; Première réflexion sur le cinéma : *Triomphe de la vie* ; Expérience fusionnelle et machine ; Le premier synopsis ou le rêve d'une pratique 114

- Du *Chant du Monde* au *Roi sans divertissement* : comment l'expérience de la réalisation a-t-elle retenti sur le travail de Giono adaptateur de ses propres romans ? - Situation des adaptations dans la seconde partie de l'œuvre de Giono ; - Evolution dans la réorganisation cinématographique de la structure des récits romanesques : L'épreuve de la réalité ; La focalisation des récits ; L'espace et le temps de l'histoire ; - Modification des personnages ; - L'apport spécifique de la technique : La recherche des correspondances formelles entre mots et images ; Le synchronisme de l'image et du son ; La construction de l'image ; - La dialectique du proche et du lointain et le passage du symbole au mythe 131

NOTES 156

CONCLUSION 159

Deuxième Partie : LES ECRIVAINS ET LE CINE-ROMAN. DE LA PRACTIQUE CINEMATOGRAFIQUE A L'ECRITURE ROMANESQUE : L'IMAGE A L'EPREUVE DES MOTS 161

CHAPITRE I :
Qu'est-ce que le ciné-roman ? 163

- Les adaptations romancées : - Historique ; - Caractéristiques : Disposition typographique et structure de montage ; Traduction littéraire des trucages et effets spéciaux ; Relation entre dialogues et comportements ; Répétitions ; Rôle structural de la présentation des personnages ; Le jeu des temporalités ; Les descriptions 164

- Les «romans cinéoptiques» ou «romans films» : - Situation du genre ; - Caractéristiques : Disposition typographique ; Perspective de locution et temps focal ; Techniques descriptives ; Organisation du récit ; Transcription des dialogues ; Thématique 179

| | |
|--|-----|
| - Les scénarios : - Evolution de la conception du scénario par les écrivains ; - Théories du scénario ; - Pour une problématique littéraire du scénario : Fragmentation du texte ; Le «récit-discours» ; La «description-narration» | 192 |
| NOTES | 208 |
| CHAPITRE II : | |
| Les scénarios de Sartre | 213 |
| - Les idées de Sartre sur le cinéma : - Le Cinéma, art des foules ; - La spécificité technique du cinéma ; - Le problème du sens ... | 214 |
| - <i>Les Jeux sont faits, La Chambre, Huis-Clos</i> : variations scripturales autour d'une même thématique : - Regard et toucher ; - Invisible et claustration ; - Visualisation et langage | 227 |
| - L'organisation narrative dans <i>Le Sursis</i> et <i>L'Engrenage</i> : Simultanéité et points de vue : - Primat de la temporalité et valeur fondatrice du présent dans <i>L'Etre et le Néant</i> ; - Justification historique de cette prédilection pour le présent ; - Conséquences esthétiques ; - Retentissements sur la pratique comparée du récit romanesque et du récit filmique | 240 |
| - <i>Freud</i> : La mise en situation de l'inconscient dans ses rapports avec la représentation de l'imaginaire, ou la conquête de l'ambiguïté : - Du récit à la représentation du temps ; - La description de l'espace ; - L'imaginaire et le réel | 256 |
| NOTES | 268 |
| CHAPITRE III : | |
| Les ciné-romans de Robbe-Grillet | 273 |
| - De l'héritage sartrien au ciné-roman : l'élaboration progressive d'une théorie du genre chez Robbe-Grillet : - <i>De L'Année dernière à Marienbad à L'Immortelle</i> ; - <i>Trans-Europ-Express</i> ; - <i>Glissements progressifs du plaisir</i> | 275 |
| - Le texte et son écriture : - L'espace de la page ; - L'écriture | 280 |
| - Les problèmes de la description et de son référent : - La théorie de | |

| | |
|---|-----|
| Robbe-Grillet ; - L'affichage de l'espace filmique dans l'écriture .. | 288 |
| - L'utilisation des images dans l'image et le problème du sens : | |
| - Fonctionnement des stéréotypes ; - Leur signification fantasmatique | 297 |
| NOTES | 303 |
| CHAPITRE IV : | |
| L'influence d'A. Resnais sur les écrivains et les «textes hybrides» de M. Duras | 307 |
| - L'histoire et la mémoire : de nouveaux textes pour un nouveau cinéma : - Mémoire et imaginaire ; - Image et langage ; - Image et monde | 309 |
| - Les «textes hybrides» de Marguerite Duras ou l'expérience des limites : - L'expérience du manque ; - Le film comme système d'échange et le «passage» du plein au vide | 319 |
| - Le thème du double et l'abolition des genres : - Le double ; - Les stéréotypes ; - L'indifférenciation des genres | 330 |
| NOTES | 338 |
| CONCLUSION | 341 |
| TABLE DES MATIERES | 343 |