

Transcr(é)ation



Les enjeux de l'adaptation dans les films tirés des romans d'Irène Némirovsky

Natasha Farrell

Volume 2, Number 1, 2023

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1110904ar>

DOI: <https://doi.org/10.5206/tc.v2i1.14824>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Western Libraries, University of Western Ontario

ISSN

2816-8895 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Farrell, N. (2023). Les enjeux de l'adaptation dans les films tirés des romans d'Irène Némirovsky. *Transcr(é)ation*, 2(1), 1–17.
<https://doi.org/10.5206/tc.v2i1.14824>

Article abstract

An analysis of the films adapted from the novels of Irène Némirovsky, using Francis Vanoye's approach, may illuminate the confrontation of these two mediums, that of cinema and that of literature, in adaptation. David Golder (1929), followed by *Le bal* (1930), brought great success to Némirovsky and these two novels were brilliantly adapted to the screen during the transition to "talking cinema" in 1931. If Julien Duvivier (*David Golder*, 1931) and Wilhelm Thiele (*Le bal*, 1931) were motivated by the search for stories evoking modernity, the adaptation of the posthumous novel *Suite française*, directed by Saul Dibb in 2014, is also driven by the desire to pay homage to Némirovsky. How do these three directors, representing different moments in the history of cinema, illustrate the issues of adaptation addressed by Vanoye? This essay examines what motivates and limits these films with particular attention focused on the usage of music, while observing how adaptation, through the process of migration from one medium to another, leads to the appropriation of the original work.

© Natasha Farrell, 2023



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Les enjeux de l'adaptation dans les films tirés des romans d'Irène Némirovsky

NATASHA FARRELL

University Memorial

RÉSUMÉ

Une analyse des films adaptés des romans d'Irène Némirovsky, à la lumière des réflexions de Francis Vanoye, permet de mieux comprendre l'affrontement de ces deux mondes, celui du cinéma et celui de la littérature, en adaptation. La sortie de David Golder (1929), suivi du Bal (1930), a apporté un grand succès à Némirovsky et ces deux romans furent brillamment adaptés dès les débuts du cinéma parlant en 1931. Si Julien Duvivier (David Golder, 1931) et Wilhelm Thiele (Le bal, 1931) ont été motivés par la recherche d'histoires évoquant la modernité, l'adaptation du roman posthume Suite française, réalisée par Saul Dibb en 2014, est également poussée par le désir de rendre hommage à l'auteure du texte. Comment ces trois réalisateurs, représentant des moments différents de l'histoire du cinéma, illustrent-ils les enjeux de l'adaptation abordés par Vanoye ? Ce travail se penche sur ce qui motive et limite ces films à travers l'attention particulière portée à la musique, tout en observant comment l'adaptation, par le processus de migration d'un médium à un autre, entraîne l'appropriation de l'œuvre originale.

Mots clés : Irène Némirovsky · musique · intermédialité · images · adaptation cinématographique

Introduction

Dans son ouvrage *Scénarios modèles, modèles scénarios*, Francis Vanoye définit l'adaptation comme une « transposition d'une forme d'expression dans une autre » (1991, p. 130). Bien que l'on puisse observer d'autres migrations intermédiaires, comme le fait de passer de la littérature à la bande-dessinée ou au théâtre, « l'adaptation est un processus majeur au cinéma » (Vanoye, 1991, p. 130). Dès les débuts du cinéma, porter des œuvres littéraires à l'écran était un moyen d'élever le cinéma comme art. La persistance de l'adaptation cinématographique s'explique aussi par des raisons plus pratiques. Comme l'écrivent Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire, les cinéastes ont recours aux histoires connues avec le but de plaire au grand public et de rentabiliser le film (2004, p. 12). Cependant, une dissemblance entre ce que nous avons lu et ce qui apparaît à l'écran ne manquera pas de nous désorienter. En effet, devant une adaptation, le public sera parfois déçu de ne pas retrouver ce qu'il imaginait du roman. Le substantif « adaptation », qui vient du verbe adapter, implique un changement actif et l'adaptateur passe de la lecture au faire. Toute adaptation, comme explique Vanoye, est de ce fait « un objet transitionnel » (1991, p. 53-54) dans lequel le réalisateur interprète et s'approprie le texte original. Cet état de fait insiste non seulement sur les avantages du 7^e art par rapport au roman, les enjeux liés au processus de l'adaptation cinématographique portent également sur les influences historiques, culturelles ou sociales au moment du tournage du film.

Une analyse comparative des films adaptés des romans d'Irène Némirovsky, écrivaine célèbre de l'entre-deux-guerres, faite à la lumière des réflexions de Vanoye, permet de mieux comprendre l'affrontement de ces deux mondes, celui du cinéma et celui de la littérature, en adaptation. Plus souvent connue aujourd'hui comme l'auteure de *Suite française*¹, Némirovsky a, de plus, entretenu de nombreux rapports avec le cinéma², un point non-négligeable pour analyser les adaptations de ses textes pour l'écran. L'entrecroisement de son écriture avec le 7^e art, élément peu exploré de l'œuvre de Némirovsky, inclut d'abord l'adaptation car l'auteure a vu, de son vivant, deux de ses romans portés à l'écran : *David Golder* (Duvivier, 1931) et *Le bal* (Thiele, 1931). En 1931, Némirovsky atteint le sommet de sa carrière d'écrivaine. Ses deux premiers romans *David Golder*, publié en 1929 et *Le bal*, sorti en 1930, sont chaleureusement

¹ Publié de manière posthume aux éditions Denoël en 2004, *Suite française* est devenu un best-seller mondial et a obtenu le prix Renaudot en 2004.

² Incluant des scénarios inédits, des textes critiques sur le cinéma et sur certains films américains et russes (son article publié le 24 mars 1934 dans le quotidien *Paris-soir*), divers entretiens dans les périodiques de l'époque et la présence du cinéma dans l'ensemble de son œuvre littéraire.

accueillis par les critiques littéraires parisiens et ils sont rapidement adaptés au cinéma qui vient de devenir parlant. Projeté le 6 mars 1931 au nouveau cinéma Gaumont sur les Champs-Élysées, la première de *David Golder*, portrait d'un homme d'affaires juif (mettant en vedette Harry Baur dans le rôle principal) pris entre sa fille gâtée, Joyce (Jackie Monnier), et sa femme adultère, Gloria (Paule Andral), est un grand événement³. *David Golder* est le premier film parlant de Julien Duvivier – l'un des premiers films premiers parlants français. Peu après la sortie de cette première adaptation, le réalisateur autrichien Wilhelm Thiele porte *Le bal* à l'écran, avec une sortie française au Gaumont Palace le 11 septembre 1931. Ce dernier raconte l'histoire d'une jeune fille de quatorze ans, Antoinette Kampf, délaissée par sa mère, qui jette les invitations du bal donné par ses parents dans la Seine pour se venger de leur indifférence à son égard. Tourné par Thiele en deux versions, le même jour et sur le même plateau⁴, la version française du *Bal* a offert son premier rôle à Danielle Darrieux et a aussi mis en vedette André Lefaur et Germaine Dermoiz qui interprètent les personnages de M. et Mme Kampf.

Si le travail des réalisateurs comme Duvivier et Thiele pendant la transition vers le parlant a été motivé, comme l'écrit Jeanne-Marie Clerc (1993), par la recherche d'histoires évoquant la modernité, l'adaptation de *Suite française*, réalisée par Saul Dibb et sortie en 2014, est mue par un désir de rendre hommage à l'écrivaine⁵. Paru une soixantaine d'années après sa mort en déportation, le roman inachevé de Némirovsky est divisé en deux tomes : « Tempête en juin » et « Dolce »⁶. Le premier, écrit au moment de l'Exode des Français suite à la bataille de juin 1940, raconte l'invasion allemande et la fuite des réfugiés à travers une multitude de points de vue. Le deuxième tome décrit l'arrivée des Allemands dans le village français de Bussy pendant les premières années de l'Occupation, les divisions de classe et l'histoire d'amour entre Bruno von Falk, un jeune officier allemand, et Lucile Angellier. Porté à l'écran par Dibb, réalisateur britannique et scénariste du film, l'adaptation met l'accent sur l'intrigue et les personnages de

³ *Le Matin*, quotidien français publié de 1844 à 1944, a fait un reportage sur la projection avec un encart publicitaire autour du film *David Golder* : « La salle la plus élégante, L'Élysée-Gaumont ouvre ses portes aujourd'hui avec le plus beau film parlant... *David Golder* ». Le reportage cite aussi les louanges d'écrivains, comme Colette et Maurice Rostand, soulignant l'intérêt des gens de lettres pour la sortie de cette adaptation (*Le Matin*, 6 mars 1931, p. 4).

⁴ Pendant la période de transition du cinéma muet vers le parlant, il était commun de filmer plusieurs versions du même film. Dans le film en allemand *Der Ball* (Thiele, 1931), Dolly Haas joue le rôle d'Antoinette.

⁵ « Director Saul Dibb Interview – *Suite française* Premiere », *YouTube*, 20 mars 2015.

⁶ Dans ses notes manuscrites de *Suite française*, qui sont disponibles dans les archives de l'IMEC et publiées chez Denoël en 2018, Némirovsky envisage cinq tomes : « Tempête en juin », « Dolce », « Captivité », « Batailles » et « La Paix » (Némirovsky [1940-1942] 2018, p. 530).

« Dolce », avec les rôles principaux joués par Michelle Williams (Lucile Angellier), Matthias Schoenaerts (Bruno von Falk) et Kristin Scott Thomas (Madame Angellier).

Ces trois adaptations de romans de Némirovsky représentent des moments clés de l'histoire du 7^e art, du cinéma parlant naissant jusqu'au cinéma contemporain. Nous proposons d'analyser ce qui motive et limite ces trois adaptations, en insistant sur les différences entre les médiums. Nous nous concentrerons surtout sur les axes suivants : les éléments techniques (angles de prises de vue, gros plans, voix-off, tournage en extérieur), la place de la musique, et l'appropriation des textes par les réalisateurs (additions, réorganisation, changements). Ce dernier axe montrera que toute adaptation s'apparente au concept d'« appropriation assumée » (Vanoye, 1991, p. 152), condition nécessaire du processus de migration d'un médium à un autre.

Contexte historique

Avant d'aborder notre analyse, il convient, au préalable, de revenir sur les deux premiers romans de Némirovsky afin de les situer par rapport au contexte historique de l'adaptation cinématographique. L'une des nouveautés introduites par l'arrivée du parlant en France est que les adaptateurs « appartenaient à cette génération qui, née avec le cinéma, n'avait pas appris à le considérer comme un sous-produit tardif et bâtard de la littérature, mais le tenait pour un moyen d'expression spécifique » (Clerc et Carcaud-Macaire, 2004, p. 21). Liée à la naissance et au développement du cinéma, ainsi qu'aux aspirations de la nouvelle génération, s'ajoute l'idée du temps, de la vitesse, de grands changements qui ébranlent la société. Interrogé à ce sujet dans le journal culturel *Comœdia*, un an avant la sortie du film *David Golder*, Duvivier fait allusion à une association entre l'œuvre romanesque de Némirovsky et le monde contemporain⁷. En articulant ses intrigues autour des thèmes de la solitude des êtres humains, de la tromperie et d'une classe bourgeoise manipulatrice, et du monde des affaires avec ses jeux de pouvoir, Némirovsky présente un portrait désillusionné de la société française de l'entre-deux-guerres, où les institutions traditionnelles et les valeurs sociétales commencent à être interrogées. Son écriture ne se prête pas seulement à l'adaptation cinématographique par la modernité des thématiques choisies, mais aussi par la forme des romans eux-mêmes. Structurés par des passages narratifs

⁷ « *David Golder* m'a emballé, c'est pourquoi je vais en faire un film [...]. Au fond, David Golder, avec tous ses millions est un pauvre homme [...]. Un jour, le médecin lui dit de ne plus travailler, car il est gravement malade [...]. Alors, plus de bijoux, d'autos, de fêtes, de luxe, de gigolos [...]. Vous voyez d'ici ce que l'on peut faire avec un sujet comme cela » (*Comœdia*, 23 mai 1930, p. 6).

courts et de nombreux dialogues, ils apparaissent ainsi comme des histoires idéales pour les adaptateurs pendant la période de transition du muet vers le cinéma parlant.

L'enthousiasme dont témoignent certains écrivains-cinéastes de l'entre-deux-guerres, aussi différents qu'André Malraux et Jean Cocteau, à l'égard de l'adaptation, est aussi motivé par une volonté de se rapprocher de la « 'vérité poétique' des choses [...] : réalité plus subjective, plus conforme au rêve intérieur de chacun » (Clerc, 1993, p. 20-21), incarnée par l'image cinématographique. Qu'il s'agisse d'un écrivain-cinéaste comme Malraux, qui adapte son propre roman *L'Espoir* (1937) dans un film intitulé *Espoir [Sierra de Teruel]* (1938-39), ou de réalisateurs tels que Jean Renoir ou François Truffaut, la migration de l'écrit vers l'audiovisuel n'est pas comparable à une traduction, où l'on passe d'une langue à une autre (Clerc et Carcaud-Macaire, 2004, p. 12). En 1954, dans *Les Cahiers du Cinéma*, Truffaut attaque cette utopie de l'équivalence entre les formes :

De l'adaptation telle qu'Aurenche et Bost la pratiquent, le procédé dit de l'équivalence est la pierre de touche. Ce procédé suppose qu'il existe dans le roman adapté des scènes tournables et intournables et qu'au lieu de supprimer ces dernières (comme on le faisait naguère) il faut inventer des scènes équivalentes, c'est-à-dire telles que l'auteur du roman les eût écrites pour le cinéma (1954, p. 16).

Truffaut insiste donc moins sur le « respect de la lettre » que sur le « respect de l'esprit » et défend l'idée qu'un cinéaste, celui qui connaît le langage cinématographique, peut faire preuve d'une certaine créativité et a le devoir de s'approprier l'œuvre qu'il adapte. Par nécessité, donc, adapter est un acte de création voire « un travail » (Vanoye, 2011, p. 9). Même quand elle modifie peu l'intrigue ou les personnages, l'adaptation mène à des changements où sont engagés les choix esthétiques et techniques du réalisateur et de son équipe, ainsi que ceux des acteurs choisis. Par ailleurs, il est important de signaler que « l'inverse est aussi vrai dans ce sens qu'il est bien difficile d'oublier les acteurs et autres éléments d'un film si on lit l'œuvre littéraire après coup. Bien que cette situation soit plus rare, elle prouve l'impact des images du film sur notre imaginaire » (Morency, 1991, p. 109). Ce qui fonctionne ainsi dans le roman ne fonctionne pas nécessairement à l'écran, car ces deux médiums ont des besoins différents et offrent des expériences distinctes. Voici quelques exemples, tirés des trois films étudiés, qui permettent d'arguer que le travail des formes mène inexorablement à des métamorphoses importantes.

Les éléments techniques

En ce qui concerne tout d'abord le processus d'adaptation du roman *David Golder*, une partie de la problématique renvoie à la transposition des craintes ou à la psychologie du personnage principal, révélées par la narration et les dialogues : « Et, les autres... sa femme... sa fille... Oui, elle aussi, [Golder] savait bien. Une machine à faire de l'argent... Il n'était bon qu'à ça... Paie, paie, et puis va, crève... » (Némirovsky [1929] 2016, p. 21). En opposition avec la littérature associée aux mots, qui laissent ici imaginer le point de vue d'un personnage, le langage du cinéma s'exprime immédiatement par ce qui est vu, ce qui est dit ou ce qui est tu⁸. Prenons comme exemple la scène de fête à la villa de Golder et au casino de l'adaptation de Duvivier : un travelling fait des cercles autour des invités, penchés sur un bar à champagne où l'alcool est versé dans des flûtes (29'02'' - 29'17''). L'image est suivie d'un fondu au noir qui, imitant le rythme mouvementé du monde moderne évoqué par le roman, transporte les acteurs et le public à la prochaine séquence, qui se déroule dans le casino. Duvivier induit, par ce procédé, l'idée que le temps passe à toute vitesse et que le monde contemporain est en plein changement. Puis il reprend le travelling, traversant une longue table pleine de viande et d'alcool, passe devant les invités et les serveurs qui offrent des cigares et du champagne, et s'arrête quelques instants sur Gloria et son amant Hoyos (Gaston Jacquet), filmés en plan rapproché. Nous progressons ensuite vers l'addition, filmée en très gros plan, tenue par les mains de Golder (29'19'' - 29'38''). Ces scènes ne se trouvent pas dans le roman de Némirovsky mais elles précisent, grâce aux procédés cinématographiques que sont le travelling, le fondu au noir et la rotation de la caméra, la solitude du héros devant une note salée. Le cinéma permet donc, même sans dialogues ou discours indirect libre, d'entrer dans l'inconscient des personnages.

Les techniques cinématographiques peuvent également être mises à contribution à des fins de dramatisation. Par comparaison au roman, l'adaptation de *David Golder* présente le personnage principal qui fait face à Hoyos, lorsque sa femme Gloria lui annonce, pour se venger, que Joyce n'est pas sa fille (54'30'' - 55'15''). Le gros plan sur le visage de Golder amplifie l'aspect dramatique de la

⁸ Dans *Pour vous*, Renoir donne une bonne explication des différences entre les médiums. Au théâtre, la parole, primordiale, permet de révéler les pensées, émotions et conduites des personnages. En revanche, au cinéma, elle « peut parfaitement ne rien vouloir dire et cependant être significative » (Winding, 1932, p. 2).

situation, le public peut même voir couler sa sueur⁹. Le choix de cadrage en gros plan met en avant la moindre expression ou le plus petit détail, et provoque l'identification au personnage voire la sympathie du public. Derrière cette fascination pour le gros plan réside l'idée, partagée par les gens de lettres de l'époque, que « le gros plan révèle les choses » (Clerc, 1993, p. 17). En plus d'explorer l'intimité des personnages, Duvivier exploite également, dans son premier film parlant, l'intimité de la voix, notamment en juxtaposant le plan rapproché de Baur et de Jacquet à la voix hors-champ d'Andral/Gloria. Avant d'entrer dans le cadre, cette dernière s'exclame d'une voix haute et pointue : « c'est inouï, Hoyos ! » (55'16''- 55'29''). Le registre choisi par Gloria connote, malgré le peu de mots prononcés, sa personnalité.

En somme, Duvivier respecte l'intrigue et, à l'exception du personnage de Mme Marcus¹⁰, il met en scène tous les personnages du roman, retient leurs noms et un grand nombre des dialogues de Némirovsky. Passionnée par le cinéma, la romancière met de l'avant les forces des deux médiums, à la suite de la sortie des films en 1931 : « la première fois que je vis, en chair et en os, mes personnages de *David Golder* et du *Bal*, quand j'entendis leurs voix, je fus bouleversée » (*Posledjna Novosti*, 1^{er} mai 1931, p. 4). En se servant des atouts du cinéma, l'adaptation proposée par Duvivier enrichit donc la portée de l'œuvre littéraire, notamment à travers sa représentation de la vitesse et des mutations du monde moderne.

Thiele travaille autrement – cinématographiquement parlant – son adaptation du *Bal*. L'esthétique de ce dernier, comme celle du film de Duvivier, rappelle cependant encore le contexte historique de l'adaptation. L'historien du cinéma, Martin Barnier, affirme que le parlant permet à certains cinéastes d'explorer toutes les possibilités expressives sonores et de laisser libre cours à leur imagination¹¹. Ainsi, dans *Le bal*, Thiele se sert à son avantage de la musique, de la voix et des bruits pour accentuer le drame central du roman. Afin d'appuyer cette hypothèse, revenons vers le climax du récit – le moment de l'échec du bal :

On entendait les domestiques qui riaient aux éclats dans l'office.

⁹ Suite à la sortie du film, Baur a été interrogé par Jean-Vincent Bréchnignac dans *Pour Vous* et souligne l'effort fait dans ces scènes dramatiques : « J'ai obtenu le résultat en faisant griller trois heures sous des spots » (1931, p. 11).

¹⁰ L'histoire de *David Golder* commence avec la ruine financière de Marcus, qui se suicide après que Golder a refusé de l'aider.

¹¹ « Cette liberté se voit et s'entend dans presque chaque film. Même dans ceux qu'on rejette comme faisant partie de la plus médiocre des productions commerciales, on peut trouver des moments de grande beauté ou de création étonnante » (Barnier, 2002, p. 20-21).

- Va les faire taire, Alfred, dit enfin Rosine d'une voix tremblante de fureur : va !
- À onze heures et demie, la pianiste parut.
- Est-ce qu'il faut attendre plus longtemps, madame ?
 - Non, allez-vous-en, allez-vous-en tous ! cria brusquement Rosine, qui semblait prête à se rouler dans une crise de nerfs : on va vous payer, et allez-vous-en ! Il n'y aura pas de bal, il n'y aura rien (Némirovsky [1930] 2016, p. 110-111).

L'auteure a recours à la ponctuation et à la répétition pour laisser imaginer la frénésie de Rosine Kampf ; elle suggère également ses émotions en donnant des précisions sur sa voix (« fureur », « cria brusquement »). L'adaptation de Thiele met l'accent sur les rires des domestiques et l'injonction de Rosine mais l'adaptateur ne se contente pas d'accentuer les rôles de certains personnages ou de conserver la charge émotionnelle suggérée par la situation : il remplace la vivacité des dialogues romanesques par la bande sonore. Des sons divers (voix, rires, musique) s'alternent alors sur des gros plans des personnages (Mme Kampf, les musiciens, leurs instruments et les domestiques hilares). Quand l'orchestre joue la chanson populaire « Grandini », les bruits des percussions deviennent de plus en plus forts, sont mêlés et juxtaposés à un bruitage de rire (1h10'12''- 1h11'27''). Le montage et la bande son représentent et intensifient donc le déchirement que Mme Kampf ressent dans le texte.

Ces deux exemples montrent donc que les éléments techniques liés au format cinématographique permettent aux cinéastes d'explorer leur inventivité et de créer « une nouvelle dimension » (Morency, 1991, p. 110) au texte littéraire. Mais le langage cinématographique comporte aussi certaines limitations. Par opposition au monde illimité de l'écrivain, le réalisateur est en proie à des contraintes temporelles et financières. Dans quelle mesure les cinéastes réussissent-ils à composer avec ces impératifs ? Comme l'explique Alain Morency, « Ian Fleming au cinéma, c'est plus aisé que Proust » (1991, p. 109). De cette manière, les romans courts que sont *David Golder* et *Le bal* présentent un avantage dans le processus d'adaptation cinématographique. *Suite française* pose quant à lui d'autres questions au travail d'adaptation, comme la multiplicité des personnages et des intrigues, et la portée de ce grand roman historique inachevé. Pour Vanoye, la contrainte du temps nécessite souvent la réduction des personnages ou un « raccourci dramatique » (1991, p. 130). C'est un tel exemple de raccourci dramatique que nous observons avec l'adaptation *Suite française* – la scène de bombardement du train et des réfugiés, tiré du premier tome, « Tempête en juin » :

Soudain l'un d'eux se détacha du ciel, piqua sur la foule. Jeanne pensa : « Il tombe » puis : « Mais il tire, il va tirer, nous sommes perdus... » Instinctivement elle porta ses mains à sa bouche pour étouffer un cri. Les bombes étaient tombées sur la gare et un peu plus loin sur la voie de chemin de fer. Les vitres de la verrière s'écroulèrent et furent projetées sur la place, blessant et tuant ceux qui s'y trouvaient. [...] Une malheureuse roula aux pieds de Jeanne : c'était la femme aux pierres fausses. Elles scintillaient sur sa gorge et ses doigts et de sa tête fracassée s'échappait le sang. Ce sang chaud avait giclé sur la robe de Jeanne, sur ses bas et ses souliers. Heureusement, elle n'eut pas le loisir de contempler les morts autour d'elle ! Des blessés appelaient au secours sous les pierres et les vitres brisées. Elle se joignait à Maurice et à quelques autres hommes qui essayaient de déblayer les décombres (Némirovsky [1940-1942] 2016, p. 108).

Dans le film, Dibb fait un incommensurable travail d'adaptation qui, par nécessité¹² et par choix, mêle les personnages du premier tome (Les Michaud) avec ceux du deuxième tome (Les Angellier). L'adaptation de cette scène souligne une nuance entre les deux modes d'expression : dans le roman, l'horreur de la guerre est transcrite par la narration et par les pensées du personnage, indiquées en guillemets ; le film met en relation le hors champ et ce qui est filmé, plaçant le public dans un état de double conscience : on perçoit certes l'illusion du récit filmique mais les images semblent se fondre avec la réalité qu'elles représentent. L'image cinématographique tire ainsi une part de sa puissance en donnant l'illusion du réel.

Les choix techniques de Dibb, comme le tournage en extérieur à Marville, donnent une impression d'authenticité à un village sous l'Occupation des années 1940. Les mouvements variés de la caméra renforcent cet effet de réel, la réalité de la seconde guerre mondiale, de connivence entre spectateurs et personnages. Dibb alterne les prises de vue en plongée des avions avec celles des personnages filmés très bas et avec une caméra à l'épaule (7'26''- 7'45''). Cette identification entre le public et les personnages, également façonnée par l'emploi du champ/contre champ¹³, est renforcée par le son. Tout comme les Angellier et les Michaud, le spectateur entend le bruit des avions allemands hors-champ avant de les voir dans

¹² Le film *Suite française* dure 1h47. Il importe de faire des choix afin d'obéir aux contraintes du cinéma comme le budget et le temps. Le roman se déploie sur 516 pages.

¹³ Vanoye définit la technique du champ/contre champ, comme « l'alternance entre personnage voyant/ce que voit le personnage structure », et affirme qu'« elle est à la base des effets d'identification au cinéma » (2005, chapitre 10).

le cadre : « Ce sont les nôtres ? Non, ce sont encore eux » (7'10''- 7'24''). Par la bande-son, le spectateur partage ainsi la confusion des personnages, ce qui l'amène à ressentir leurs émotions.

Les exemples offerts par ces trois adaptations prouvent qu'adapter entraîne des ajouts, des changements et des déplacements. Alors que l'écrivain peut privilégier un monologue intérieur ou détailler une scène, le cinéaste n'a pas « cette souplesse d'entrée en jeu » (Morency, 1991, p. 106). Cependant, les altérations étudiées vont dans le sens d'une identification plus forte avec le public.

La place de la musique et de la bande sonore

En plus du travail sur les formes, Vanoye envisage le texte source comme un « tremplin à la rêverie des cinéastes » (2011, p. 9). Depuis les débuts du cinéma, la musique occupe une place considérable : elle enrichit l'expérience de visionnage du film, enrichit la gamme d'émotions prévue par les images et les dialogues, affine le portrait des personnages, et transporte dans un autre monde. Afin d'enrichir l'imaginaire des textes sources, un travail important sur la musique a été effectué par les réalisateurs.

À l'égard de *Suite française*, l'allusion à la musique apparaît dès le titre (une suite est un genre musical regroupant des pièces de même tonalité) mais aussi à travers le personnage de Bruno von Falk, qui est musicien. Dans « Dolce », Bruno improvise au piano, pour Lucile Angellier, la triste et universelle histoire du soldat, ce qui dévoile un des grands thèmes de l'œuvre, celui de la lutte entre le destin individuel et le destin collectif :

– Voici le temps de paix, voici le rire des jeunes filles, les sons joyeux du printemps, la vue des premières hirondelles qui reviennent du sud... C'est dans une ville d'Allemagne, en mars, quand la neige commence seulement à fondre. Voici le bruit de source que fait la neige lorsqu'elle coule le long des vieilles rues. Et maintenant la paix est finie... Les tambours, les camions, les pas des soldats... Entendez-vous ? ... Entendez-vous ? Ce piétinement lent, sourd, inexorable... Un peuple en marche... Le soldat est perdu parmi eux... À cette place il doit y avoir un chœur, une espèce de chant religieux qui n'est pas terminé encore. Maintenant, écoutez ! c'est la bataille...

La musique était grave, profonde, terrible.

– Oh ! C'est beau, dit doucement Lucile. Que c'est beau ! (Némirovsky [1940-1942] 2018, p. 408).

Dans l'une des scènes les plus touchantes du film, Dibb transpose ces mots à travers une multitude de techniques cinématographiques – décors, costumes, jeux d'acteurs et mise en scène¹⁴. Alternant, entre le très gros plan du clavier et des mains de Bruno et les plans américains et rapprochés du personnage et de Lucile, Dibb retient également un élément de dialogue tiré du roman : « Oh ! C'est beau ! » Mais c'est la combinaison de ces procédés et de la musique, « le thème de Bruno » (composé par Alexandre Desplat), qui permet de transmettre toutes les émotions de cette scène (52'01''- 53'39''). Sur le plan romanesque, l'utilisation des adjectifs (« grave », « profonde », « terrible »), la structure des phrases (« Les tambours, les camions, les pas des soldats »), le lexique de la performance (« un chœur », « une espèce de chant religieux »), ainsi que la répétition des verbes d'audition (entendre, écouter) suggèrent l'importance de la musique tout en permettant de ressentir les émotions du personnage. Bruno est un soldat tourmenté, contraint de lutter sans l'avoir choisi. Le cinéaste investit donc cette lecture double : « le thème de Bruno » devient un tremplin pour transcender l'émotion décrite dans le roman et, se servant des références à la musique du texte, donne vie au monde de « Dolce » ainsi qu'à la critique de Némirovsky sur la guerre.

De la même manière, Duvivier utilise la musique avec beaucoup de créativité pour accentuer les émotions du public de *David Golder*. Dans le roman, le héros est gravement malade : « au moindre cri, au moindre mouvement, cela allait recommencer, il le sentait... et cette fois, ce serait la mort. La mort » (Némirovsky [1929] 2016, p. 20). Seul ce dernier exprime une véritable affection pour sa fille Joyce, dans un monde où tout tient de l'argent. Pendant la scène de la fête à la villa, où Golder retrouve sa fille, du jazz est demandé au pianiste par Joyce (18'28''-18'48''). Représentant les rythmes de la vie contemporaine et les nouvelles valeurs d'une génération qui veut se moderniser, le jazz est juxtaposé à une valse, généralement associée aux mœurs de la génération précédente. Si la musique populaire américaine qu'est le jazz accentue l'opposition entre le monde moderne et un monde plus ancien, l'identification explicite entre la valse et Golder, qui entre dans le champ et descend l'escalier au même moment que cette musique joue, permet de comprendre que ce dernier appartient déjà au passé. En plus de présager la mort du personnage, la valse est aussi une métaphore de la noblesse de Golder, car il meurt en essayant d'aider Joyce¹⁵. Vers la fin du film, au moment de la mort du héros à bord d'un bateau, Duvivier reprend la valse qui s'intensifie

¹⁴ Dans le roman et le film adapté, Bruno joue sa musique et Lucile le regarde : « Il s'assit au piano, le poêle chauffait et ronflait doucement [...]. Elle regardait courir sur le clavier les mains maigres et blanches » (Némirovsky [1940-1942] 2018, p. 407).

¹⁵ Dans le roman et le film, Joyce annonce à Golder qu'elle va épouser Fischl, un vieil homme répugnant, car elle a besoin d'argent.

lorsque Golder s'éteint, souriant (1h28'55'' - 1h29'55''). S'alternent alors plusieurs plans : gros plans de Goldner, du jeune immigrant placé à son chevet, des chanteurs russes sur le pont, de la brume, montés avec une bande sonore complexe (des chants yiddish et des bruits de bateaux). Comme cela était le cas pour « le thème de Bruno », dans *Suite française*, Duvivier transmet l'émotion par la bande-son (Barnier, 2002, p. 187) : c'est une grande fin tragique qu'offre le réalisateur à Golder¹⁶, un « travail du rêve » (Vanoye, 2011, p. 9), visuel et sonore.

Si Duvivier et Dibb emploient ainsi la musique pour enrichir les portraits des personnages et transmettre des émotions complexes, Thiele utilise la musique comme tremplin à ses propres rêves. De fait, l'idée de cruauté, qui parcourt le roman, est presque entièrement changée par l'intégration de moments de comédie musicale, genre qui a fait la réputation du réalisateur avec des films tels que *Valse d'amour* (1930), *La fille et le garçon* (1931) et *Waltz time* (1933). Darrieux – jouant Antoinette Kampf – chante ainsi deux chansons : « Les beaux dimanches » et « La chanson de la poupée ». Ajoutant au charme de l'histoire et du personnage, elles n'ont pourtant aucun rapport avec le texte source, surtout la première qui exprime la vie familiale heureuse d'Antoinette (5'33'' - 8'08''). La seconde communique le désir de la jeune fille d'aller au bal. Mettant du rouge à lèvres devant son miroir, elle se déshabille et essaie sa belle robe, dansant avec sa poupée (45'40'' - 46'47''), ce qui rappelle son réveil aux sens dans le roman : « Oh ! mon Dieu, danser une fois, une seule fois, avec une jolie robe comme un vraie jeune fille, serrée dans des bras d'homme... » (Némirovsky [1930] 2016, p. 43) ; « Elle toucha son corps à travers la chemise, avec des doigts légers, tendrement, respectueusement... Beau corps préparé pour l'amour... » (Némirovsky [1930] 2016, p. 54). Dans la scène inventée par Thiele, les paroles et le jeu du personnage fonctionnent pour attirer l'attention et façonner le sens. L'image du corps féminin décuple le pouvoir d'évocation du médium romanesque et permet d'insister sur l'ironie de ces paroles, soulignant l'idée de la sexualité naissante d'Antoinette.

Visant à créer un rapprochement entre le public et le personnage, la musique et son lien très étroit avec la mise en scène dépasse les limitations du roman, représentant la psychologie et les émotions du personnage par ce qui est vu et ce qui est entendu. Si le travail de Duvivier et de Dibb retranscrit l'aspect tragique du personnage, l'usage abondant de la musique par Thiele amplifie le portrait de l'adolescence – incluant ses révoltes et ses rêves.

¹⁶ Dans le roman, Golder commence à parler en russe et en yiddish mais il n'y a pas de référence à la musique. Il s'agit donc d'un ajout.

L'appropriation

En faisant du *Bal* de Némirovsky un film musical ponctué par une fin heureuse, Thiele s'approprié et transforme le texte source. À l'époque, dans un entretien publié dans *Comœdia*, il mettait déjà de l'avant son besoin d'être libre dans ses choix : « L'art, c'est de l'esprit, c'est du choix. Je veux avoir des manies quand je tourne et ne pas être esclave de la nature » (Liausou, 1931, p. 8). Alors qu'il conserve certaines parties de l'œuvre de Némirovsky, comme les personnages et grand nombre des péripéties (l'échec du bal, le lancement des invitations dans la Seine par Antoinette, le conflit mère-fille), il en ajoute d'autres d'importance (la fin heureuse, la place de la musique, l'amant de Mme Kampf). Bien qu'une adaptation comme *Le bal* renvoie aux questions de la fidélité, faisant écho à la rivalité entre cinéma et littérature, elle ramène aussi à d'autres réflexions de Vanoye. « L'adaptateur n'est-il pas à l'image d'un Bruno¹⁷ : intrusif, il réordonne les choses en fonction de ses désirs » (2011, p. 8). De cette manière, l'œuvre originale est un « objet transitionnel » (Vanoye, 1991, p. 53-54) à partir duquel l'adaptateur, tout comme un Bruno, « plie le texte à ses pulsions » (Vanoye, 2011, p. 8). En s'appropriant le texte, les réalisateurs créent ainsi une tout autre œuvre.

Ce processus d'appropriation apparaît sous diverses formes au sein des œuvres analysées ici. Par exemple, la caméra de Duvivier présente le personnage de Joyce d'une façon sympathique : un plan rapproché livre au spectateur son visage inquiet lors de l'évanouissement de Golder (36'00'' - 36'29''), élément qui ne se trouve pas dans le roman. De la même manière, la caméra filme ce personnage, en gros plan, au volant de sa voiture, dans deux séquences lyriques qui se déroulent au bord de la mer avec son amant. À travers ces ajouts, Duvivier « plie le texte à ses pulsions », pour reprendre l'expression de Vanoye.

Soumis aux contraintes temporelles exigées par le format cinématographique et motivé par son propre point de vue, Dibb, réalisateur de documentaires, s'approprié lui-aussi le roman inachevé de Némirovsky, en réduisant l'exode décrit dans le premier tome de *Suite française*, « Tempête en juin », à un bref montage d'images historiques accompagnant le générique (1'09'' - 1'35''). Il rend aussi hommage à Némirovsky en évoquant l'acte d'écriture¹⁸ à

¹⁷ Allusion au personnage du roman de Patricia Highsmith dans *Strangers on a Train* (1950), porté à l'écran l'année suivante par Alfred Hitchcock.

¹⁸ Dans le roman, la première conversation entre Bruno et Lucile a lieu au jardin pendant que cette dernière lit un roman (p. 366-370). Dibb ouvre cette scène avec un plan général du jardin et un gros plan de l'écriture (26'05''-28'30''). Lucile est en train de composer une lettre à son mari, ce qui pourrait faire écho au calepin de Némirovsky dans lequel elle a rédigé *Suite française*. Dans le film,

l'écran et en créant un personnage secondaire, une femme juive dénoncée et arrêtée par les nazis. De plus, dans le générique de fin, les images du manuscrit de *Suite française* apparaissent, accompagnées par la musique du film. Hommage émouvant à l'auteure et à la source littéraire, ces derniers plans illustrent comment deux « frères ennemis¹⁹ » se réconcilient à l'écran. Par ailleurs, en imposant cette fin à l'œuvre inachevée²⁰, le film *Suite française*, adapté en 2014, présente des problèmes liés à un nouveau contexte socio-historique, bien postérieur.

Dibb invente, par exemple, une scène dans laquelle Lucile Angellier prend un revolver et fait face aux nazis à la manière du personnage Charlotte Gray dans une adaptation réalisée par Gillian Armstrong²¹ en 2001 (1h37'36''-1h37'57''). L'appropriation du texte littéraire apparaît ici comme un acte « d'assimilation de l'œuvre (ou de certains aspects de l'œuvre) adaptée au point de vue, au regard, à l'idéologie propres au contexte d'adaptation et aux adaptateurs. Elle peut aller du refus d'intervention sur l'œuvre [...] au détournement ou au retournement » (Vanoye, 1991, p. 153). Dans *Suite française*, Némirovsky revient sur l'idée de classe sociale, thème central de l'ensemble de son Œuvre ; dans les notes manuscrites, elle envisage une multitude de points de vue et d'intrigues²². Dans plusieurs entretiens pour promouvoir le film, Dibb déclare qu'il voulait explorer la perspective des femmes pendant la guerre, une préoccupation contemporaine qui s'inscrit dans le féminisme et les études de genre²³. L'ensemble de ces éléments permet d'affirmer que les sensibilités contemporaines sont présentes dans le film.

il y a également des plans portant sur les affiches fixées par les Allemands (18'23''- 19'06''), lesquelles se trouvent dans le roman : « VERBOTEN et plus loin, en petits caractères, en français : *Il est interdit de s'approcher de ce lokal sous peine de mort* » (Némirovsky [1940-1942] 2018, p. 367).

¹⁹ Dans *Paris-soir*, Némirovsky affirme que la véritable force du cinéma se trouve dans la possibilité d'offrir une réflexion au public sur le monde moderne en plus changement : « Il ne s'agit pas de prendre parti entre eux, mais de tenter, en spectateur modeste, en amoureux fervent des deux arts, de délimiter les fiefs qui appartiennent en propre aux deux frères ennemis » (24 mars 1934, p. 8). L'auteure ajoute que le rôle du cinéma est « d'ordonner, de clarifier tout cela et de nous restituer, dans sa saveur et sa tristesse, *le moment qui passe* » (24 mars 1934, p. 8).

²⁰ Rappelons qu'avant sa déportation en 1942, Némirovsky a tout juste fini « *Dolce* », le roman reste donc inachevé. Dibb retient l'intrigue du deuxième tome, les personnages principaux et certains dialogues mais il crée plusieurs scènes, comme celle où Madame Angellier donne un revolver à Lucile avant son départ avec un jeune résistant.

²¹ Film adapté d'un roman de Sebastian Faulks (1998), *Charlotte Gray* raconte l'histoire d'une jeune écossaise qui entre, par amour, dans la Résistance et mène un combat contre les nazis.

²² « En effet, c'est comme la musique où on entend parfois l'orchestre, parfois le violon seul. Ce qui m'intéresse ici c'est l'histoire du monde » (Némirovsky [1940-1942] 2018, p. 527).

²³ Black, Claire, « Saul Dibb on Shooting his New Film *Suite française* », *The Scotsman*, 10 mars 2015, <https://www.scotsman.com/arts-and-culture/saul-dibb-shooting-his-new-film-suite-francaise-1510627>, consulté le 25 février 2023.

De la même manière, les choix de Duvivier, dans *David Golder*, incarnent la modernité de l'entre-deux-guerres et l'émergence d'un monde de plus en plus urbain et mécanique : Joyce au volant de sa voiture, les images de la bourse, le voyage par avion de Golder à Biarritz, etc. En outre, un tableau de la vie urbaine est offert lors de la première séquence, investie d'un montage dense où s'entremêlent plans rapides et sons divers (moyens de transport modernes qui laissent place à ceux de la bourse). Le montage transporte le public dans la deuxième séquence du film à travers l'image du porteur du train qui ferme la porte, suivie par la même action du majordome dans l'appartement de Golder. Le personnage principal est ainsi prestement présenté, dans un enchaînement qui ne va pas sans rappeler la précipitation caractéristique de l'époque (2'01''- 2'25'').

Conclusion

Nous aimerions, pour conclure, revenir sur l'entretien de Duvivier qui évoque, un an avant la sortie du film *David Golder*, sa rencontre avec le producteur Marcel Vandal et Némirovsky. Devant la réticence de l'auteure, le réalisateur aurait assuré « [m]ais non, madame, tous les metteurs en scène ne tripatouillent pas forcément leur sujet et je respecterai celui-là. Cela se terminera sur l'écran comme sur le papier » (23 mai 1930, p. 6). Bien que cette anecdote soit charmante, un cinéaste semble, malgré ses promesses, contraint de métamorphoser l'original en fonction d'exigences techniques, temporelles et financières. À l'opposé d'une œuvre comme *Suite française*, qui nécessite de mettre en relief certains aspects du texte aux dépens d'autres, les romans comme *David Golder* et *Le bal* présentent l'avantage d'être assez courts pour qu'il ne soit pas nécessaire de faire de choix. À ces difficultés s'ajoutent celle de la transposition entre différents contextes socio-historiques. Et d'autres fois encore – comme l'illustrent les exemples de Dibb et de Thiele – les réalisateurs ont pris la liberté d'inventer des scènes et une fin différentes de ce qui était présenté dans les textes. Dans ces derniers cas, souvent perçus comme des trahisons, les enjeux liés au processus d'adaptation cinématographique reflètent alors le point de vue des adaptateurs. Les films étudiés montrent à quel point l'interprétation du réalisateur de l'œuvre littéraire peut différer de celle de la lectrice, ce qui permet d'élargir le débat sur le texte. En explorant les atouts techniques et des modes expressifs du cinéma, comme l'utilisation de la musique, l'on se rend compte que les réalisateurs que sont Dibb, Duvivier et Thiele ont également fait preuve d'une grande créativité pour façonner le sens de leurs adaptations et nourrir l'identification des spectateurs aux personnages.

Bibliographie

Romans et autres textes d'Irène Némirovsky

Némirovsky, Irène, « Autour de la querelle du théâtre et du cinéma », *Paris-soir*, 24 mars 1934, p. 8.

Némirovsky, Irène, *David Golder*, Paris : Grasset, [1929] 2016.

Némirovsky, Irène, *Le bal*, Paris : Grasset, [1930] 2016.

Némirovsky, Irène, *Suite française*, Paris : Denoël, [1940-1942] 2018.

Films cités

Dibb, Saul, *Suite française*, France, Royaume-Uni et Belgique : TF1 et eOne, 2014.

Duvivier, Julien, *David Golder*, France : Vandal et Delac, 1931.

Thiele, Wilhelm, *Le bal*, France : Vandal et Delac, 1931.

Le champ théorique de l'adaptation

s.a., « Julien Duvivier va tourner *David Golder* d'après le roman d'Irène Némirovsky », *Comœdia*, n°846, 23 mai 1930, p. 6.

s.a., « La salle la plus élégante, L'Élysée-Gaumont ouvre ses portes aujourd'hui avec le plus beau film parlant... *David Golder* », *Le Matin*, 6 mars 1931, p. 4.

s.a., « Un entretien avec Irène Némirovsky. "J'aime beaucoup le cinéma" », *Posledjna Novosti*, 1^{er} mai 1931, p. 4.

« Director Saul Dibb Interview – *Suite française* Premiere », *YouTube*, 20 mars 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=7pic5wYnsfE>, 7 mars 2022.

Barnier, Martin, *En route vers le parlant*, Liège : Céfal, 2002.

Bréchnac, Jean-Vincent, « Harry Baur le financier de *David Golder* », *Pour Vous*, n°121, 12 mars 1931, p. 11.

Clerc, Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Coll. « Fac », Paris : Nathan, 1993.

Clerc, Jeanne-Marie ; Carcaud-Macaire, Monique, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris : Klincksieck, 2004.

Liausou, Jean-Pierre, « Pathé-Natan présente W. [Wilhelm] Thiele le metteur-en-scène de *Dactylo* à la presse parisienne », *Comœdia*, n°1100, 5 février 1931, p. 8.

Morency, Alain, « L'adaptation de la littérature au cinéma », *Horizons philosophiques*, vol. 1, n°2, printemps 1991, pp. 103-129.

Vanoye, Francis, *L'adaptation littéraire au cinéma*, Paris : Armand Colin, 2011.

Vanoye, Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris : Armand Colin, 2005.

Vanoye, Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris : Nathan, 1991.

Truffaut, François, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du Cinéma*, 31 juin 1954, pp. 15-29.

Winding, Olé, « Jean Renoir : un homme vivant », *Pour vous*, n°204, 13 octobre 1932, p. 2.

Biobibliographie de l'auteure

Natasha Farrell est doctorante à l'université Memorial. Depuis 2017, elle travaille dans le département des langues modernes comme enseignante de français au niveau débutant. Un article sur les artistes britanniques prolifiques et auteurs de voyages de l'entre-deux-guerres, Jan et Cora Gordon, a été publié dans la revue en ligne consacrée aux années 1920 : « La vie culturelle en 192* ». Son mémoire de maîtrise, *Penser en images : Irène Némirovsky, un attrait pour le cinéma*, aborde les rapports entre l'écriture de l'auteure et le septième art, en démontrant qu'elle subit l'influence d'un important bouleversement technique – le cinéma parlant, tout en s'inscrivant dans la continuité de l'œuvre littéraire. Un article portant sur Agnès Varda apparaîtra (été 2023) dans un numéro spécial de la revue *Mai : Feminism and Visual Culture*. Ses intérêts de recherche portent sur la littérature américaine, le cinéma, et la relation entre le cinéma et la littérature.