

Belle du Seigneur au cinéma : le roman compressé

Jérôme Cabot

► **To cite this version:**

Jérôme Cabot. Belle du Seigneur au cinéma : le roman compressé. Cahiers Albert Cohen, Atelier Albert Cohen, 2018, Albert Cohen, les arts et la création, pp.131-141. hal-02054217

HAL Id: hal-02054217

<https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-02054217>

Submitted on 1 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Jérôme Cabot

***Belle du Seigneur* au cinéma : le roman compressé**

Cahiers Albert Cohen, n°27, 2018, p.131-141

Je voudrais aborder la question de la relation entre Albert Cohen et les arts à travers le prisme intermédial de l'adaptation cinématographique de son œuvre romanesque, plus spécifiquement celle de *Belle du Seigneur* par le co-scénariste et réalisateur brésilien Glenio Bonder, sortie en salles en France le 19 juin 2013. Il s'agit, dans l'ensemble, d'une mauvaise adaptation, et d'un mauvais film, qui fut boudé par le public et éreinté par la critique. Si Jonathan Rhys Meyers arrive à y camper un Solal relativement crédible, c'est une Ariane moins ambiguë, plus cruche que celle du roman, qui est incarnée par Natalia Vodianova, mannequin, dont c'est là le premier rôle principal après deux apparitions antérieures à l'écran, et qui n'a que deux expressions dans son jeu, moue boudeuse ou regard énamouré. Le tandem Hippolyte et Antoinette est quant à lui plausible, Janine Horsburgh dépassant Leslie Woodhall d'une bonne tête. Mais l'effet d'ensemble produit par le film est celui d'une passion ordinaire, dont les crises et l'échec final semblent n'obéir à aucune nécessité, par un effet d'aplatissement, d'élagage et de compression appliqué à l'œuvre romanesque. A tel point que le film semble avoir pour principaux arguments à faire valoir, la magnificence des décors et des sites, celle de la plastique de son premier rôle féminin, et la présence entêtante de la musique.

Je commencerai par mentionner quelques infidélités purement factuelles, comme le fait qu'Adrien, incarné par un Ed Stoppard convaincant, y perde sa « bonne barbe ». Quand, au début, Solal rôde autour de la maison des Deume, c'est en se glissant parmi une équipe de déménageurs livrant un piano, qu'il parvient à s'immiscer dans l'intérieur familial et espionner Ariane dans son bain. Son surgissement devant les yeux de la belle ne se fait pas sous les oripeaux du vieux juif, mais sous le couvert d'un linge qui le dissimule ; sa tirade amoureuse est très écourtée ; Solal ne se dévoile pas réellement et s'esquive sans conclure sur le défi d'une séduction future. Lors du lapin que Solal pose à l'invitation des Deume, le soir même de cette intrusion, Ariane elle-même, contre la volonté d'Adrien tétanisé, exige de l'appeler pour qu'il s'excuse, mais ne parvient pas à l'avoir au bout du fil.

Les amants ne quittent pas Genève pour Agay, mais pour l'Italie mussolinienne, à Camogli, sur la côte génoise, dans un hôtel sans Mrs Forbes, Mme de Sabran et autres

tricoteuses. On y voit Solal amoureux s'ébattre en smoking dans les vagues avec Ariane. Glenio Bonder y ajoute une scène où des hommes pêchent le poisson à la dynamite, au grand dégoût muet de Solal : transposition de la violence humaine qu'il n'a de cesse de dénoncer dans le roman. Une autre scène ajoutée illustre ce même esprit grégaire enclin à la violence, la bêtise et la soumission : lors de son déplacement à Berlin, Solal charme trois jeunes femmes qu'il aborde dans un café au sujet des livres qu'elles portent avec elles, dont Proust. Le quatuor quitte gaiement le café, Solal suit les jeunes femmes dans la rue, jusqu'à comprendre qu'elles se rendent à un autodafé nazi, dans lequel elles jettent leurs ouvrages. L'acquisition de la Belle de Mai est transposée fort loin de Camogli, et d'Agay, dans le Piémont, à Stresa, station touristique sur le Lac Majeur ; et c'est curieusement Solal qui est à l'initiative de l'achat de la maison.

Mais il est surtout intéressant d'aborder le film en considérant les modifications induites par le passage à l'écran de la forme romanesque – en l'espèce, un roman polyphonique, tissé de maintes paroles, très souvent solitaires, voire intériorisées. Selon Ewa Miernowska, la proportion des seuls discours directs dans *Belle du Seigneur* est de l'ordre de 60 % du volume total du roman¹. Or, le discours direct est la composante du roman que l'adaptation peut *a priori* le mieux restituer, de la façon la plus fidèle, la plus entière, exception faite des indispensables coupes à opérer pour des raisons de volume, de durée : « seule la citation en discours direct offre, en première apparence, une image strictement exacte des discours rapportés : la reproduction littérale de ces paroles réalise *l'imitation* la plus parfaite possible dans un texte de fiction. »² Il apparaît, par conséquent, comme le fragment de roman qui réalise le mieux une mimésis asymptotique, et peut par conséquent le mieux se retrouver dans cette forme ultra-mimétique qu'est le cinéma, lequel peut conjointre simultanément discours, mimo-gestualité, et décors, soit le discursif, le narratif et le descriptif. Henri Mitterand, dans "Dialogue et littéarité", dit du dialogue, qu'il place

le lecteur *in medias res*, le nez contre l'événement, sans narrateur, sans intermédiaire, sans commentateur. Dans le récit, le lecteur est subrepticement invité à se substituer au narrateur ; dans le dialogue il épouse la vision, les actes et le langage du personnage : c'est un écran de moins.³

Mais le caractère solitaire, voire intériorisé de nombreux discours (directs ou pas) de *Belle du Seigneur* les rend difficilement adaptables en l'état. Un personnage parlant tout seul, ou

¹ Ewa MIERNOWSKA *Le Dialogue des discours dans les romans d'Albert Cohen*. New York : Peter Lang, 1998, p.75.

² René RIVARA *La Langue du récit*. Paris : L'Harmattan, 2000, p.31.

³ Henri MITTERAND. *Le Roman à l'œuvre*. Paris : P.U.F., 1998, p.263-264.

pensant en son for intérieur, n'est pas ce qu'il y a de plus cinégénique. Beaucoup de discours solipsistes sont donc dotés d'un destinataire.

La lettre de rupture d'Ariane à Adrien lui est lue par Antoinette. C'est à Isolde, jalouse, que Solal dit être amoureux de 35 (et non plus 40) kilos d'eau. Dans le roman, la phobie du couple envers le prosaïque et les manifestations physiologiques est essentiellement rapportée par Solal, qui l'impute à Ariane sans que rien ne vienne, de la part de celle-ci, le confirmer réellement, dans la mesure où sa subjectivité, et significativement son intériorité, est massivement occultée dans les scènes de l'ennui amoureux. Dans le film, le schéma est beaucoup moins subtil : après l'amour, Ariane passe aux toilettes, urine tout en continuant de parler à Solal, qui se bouche compulsivement les oreilles pour ne pas entendre la chasse d'eau, et sort. Le revers de cette phobie, le retour du refoulé domestique désinhibé en l'absence d'un des deux amants, que Solal évoque mentalement comme une autocensure propre à l'amour-passion, est restitué dans la scène où Ariane observe leur maison à la longue-vue depuis l'une des deux îles qui se situent sur le Lac Majeur en face de Stresa : elle voit alors Solal laver les vitres de leur demeure. La vision mythique du roi juif auquel Solal s'identifie dans son monologue du chapitre XCIV est exposée à Ariane comme la signification du *Kol Nidraï*, œuvre pour violoncelle et orchestre écrite en 1880 par le compositeur allemand protestant Max Bruch pour la communauté juive de Liverpool. Le monologue autonome où Ariane exprime la séduction naissante qu'opère Solal sur elle, entre répulsion et fascination ambiguës, est dans le film entendu par Adrien : « Solal, on dirait un nom de dentifrice. Un tube de Solal s'il vous plaît. – Oui, mais c'est grâce à ton tube de dentifrice que j'ai été promu à l'échelon A. »

Le film souvent ajoute donc un personnage, récepteur indirect et indiscret ou destinataire direct, là où le roman permet l'énonciation solitaire voire muette d'une subjectivité. Cela implique quelques distorsions, plus ou moins astucieuses ou dommageables, dans la pragmatique de ces discours, et donc dans la construction des personnages qui en découle. Ainsi, un extrait des monologues autonomes d'Ariane est adressé à Mariette, ce qui lui confère une tout autre valeur, et surtout induit une relation de patronne à confidente que le roman représente très peu, sinon à travers les aspirations et frustrations de Mariette. Celle-ci, plus globalement, connaît un traitement cinématographique qui la banalise fortement. Son intrusion est moins tranchée que le surgissement de cette voix qui émerge au chapitre LIII, *ex abrupto*, dans sa singularité. Continûment présente dans le film, dès la première scène chez les Deume et jusqu'à la crise Dietsch (hormis pendant l'épisode à l'hôtel de Camogli), elle est

moins bavarde, étant entendu que la représentation du sociolecte de la domesticité est de toute façon par nature moins transgressive, moins tranchante à l'écran que ne le sont les connotations de l'oral-populaire dans le contexte d'une œuvre littéraire imprimée. Mariette est reléguée au rang de la bonne ordinaire, précisément à rebours de ce qu'opère le roman dans la tradition littéraire de la représentation des classes populaires. Ses considérations sur les water-causettes, les sonnetteries, l'ennui des amants, sont adressées au plombier, et entendues par Ariane. Cette Mariette, incarnée par Marianne Faithfull, est moins burlesque, moins truculente. Son affadissement va de pair avec l'éviction pure et simple des Valeureux, hélas totalement absents du film.

Les propos moralistes, anthropologiques, éthiques que Solal développe, dans le roman, à travers la tirade de séduction, le monologue du chapitre XCIV, et tous ses discours intérieurs, au sujet, par exemple, de la violence des hommes, la montée de l'antisémitisme et de la guerre, la farce diplomatique, le rôle que lui-même y joue, débutent le film avec sa voix off, associée à des images d'archives sur les Jeux Olympiques de Berlin et la SDN (avec au passage la datation explicite du début du film à l'été 1936 et non plus le printemps 1935 comme le roman). Cette voix off est un artifice commode pour faire passer l'intériorité du roman à l'écran, et le film ne saurait s'en contenter. Ces propos sont par conséquent ensuite platement illustrés à l'écran par des scènes où l'on voit Solal en situation mondaine ou professionnelle, opérant des prises de parole publique ès qualités – c'est-à-dire tel que *Belle du Seigneur* (à l'inverse de *Solal*) ne le montre jamais, hormis dans le chapitre XXVIII consacré à la réunion de travail sur l'« action en faveur des buts et idéaux de la Société des Nations » (BS 288), où il assure le service minimum, et où sa prise de parole se limite à ceci : « Parfait, nous sommes tous d'accord (...). Maxwell, allez de l'avant. Messieurs, je vous remercie. » (BS 291).

L'antisémitisme et l'inertie régnant à la SDN sont rendus par une conversation de Van Vries et un collègue que Solal et Adrien entendent conjointement alors qu'ils sont côté à côté devant les urinoirs. Dans ce contexte, le film campe un Solal tribun, investi, convaincu d'une foi idéaliste pour les missions de la SDN, leader sans troupes, seul contre tous. Solal à la SDN fait scandale : lors de la première réunion, il se montre offensif, dit « Je veux », interrompt et prolonge ironiquement les propos convenus de ses subordonnés (16'). Puis lors de deux séances plénières, il plaide vigoureusement la cause des juifs et jette son passeport pour se faire aussi apatride que les réfugiés dont aucun Etat ne veut (31'58, 39'06).

Ce biais est particulièrement patent dans une scène totalement absente du roman. Solal et Isolde au balcon, Ariane et Adrien dans le parterre, assistent à un opéra dirigé par Serge Dietsch (06'43). Le finale se conclut sur la dénudation d'une des artistes, saluée dans le public par ces mots : « C'est honteux ! Rhabille-toi ! (...) – Salope de juive ! » Seul contre tous face au scandale fait aux bonnes mœurs, Solal applaudit seul, puis les applaudissements gagnent, Ariane la première, puis la foule le suit, grégaire, dont Adrien, qu'on avait vu d'abord choqué. Dietsch reviendra une seconde fois à l'écran, à la fin du film, dans une scène intégrant platement à la diégèse ce que Solal ne fait qu'évoquer dans le roman, quand il défie Ariane de la jeter dans les bras de son ancien amant : le couple se rend à Turin, où Dietsch dirige un orchestre ; après le finale un officier fasciste vient lui serrer la main, que Dietsch s'essuie aussitôt après. Là, Solal n'applaudit pas.

La haine malade de Solal pour la force, sa jalousie chronique à l'encontre de toute forme de virilité, aboutissent dans le roman à la scène de l'homme-tronc, avec la multitude de rivaux qu'il s'invente, y compris lui-même : « il y avait tant de traquenards, tant de possibilités de petits adultères rusés ! Un seul coup d'œil suffisait ! Un coup d'œil vers une statue grecque, vers un Algérien aux belles dents, vers une danseuse espagnole, vers un régiment défilant, vers un boy-scout, vers quelque arbre d'allure virile, sans oublier les tigres ! Et les chatouillants ciseaux du coiffeur, dangereux aussi ! » (BS 790). Le film ne rend que l'écume de cette lente gestation paranoïde, par une mise en scène inopinée où Paolo entre dans la chambre d'hôtel, chaussé de bottes avec un bouquet de fleurs.

Le film montre également à l'image les scènes qui ne sont que remémorées dans le roman. La piteuse tentative de Solal de récupérer ses papiers et de réintégrer la société dont il s'est lui-même exclu, rapportée à travers le prisme de son souvenir dans le roman, est ici restituée en direct, par un dialogue entre Van Vries et Solal dans l'habitacle d'une limousine. De même, c'est Ariane qui découvre, par une copie carbone, la lettre dans laquelle Solal dénonce anonymement les irrégularités de sa naturalisation, dont le lecteur du roman ne sait que ce que Solal s'en raconte à lui-même après coup.

Le traitement de la scène de séduction constitue un exemple particulièrement révélateur des adaptations que, pour le meilleur et pour le pire, le cinéma amène Glenio Bonder à opérer. Dans le roman, Solal est face à Adrien seul d'abord, Ariane ayant snobé l'invitation, puis face à Ariane seule, venue rejoindre son mari qui s'est obligeamment éclipsé pour laisser son boss en tête à tête avec son Himalayenne. Solal continûment, comme l'écrit

Pierre Varrod, « parle *en biais* à Ariane »⁴, selon ce que Catherine Kerbrat-Orecchioni nomme un trope communicationnel, c'est-à-dire qu'elle est la destinataire indirecte, officieuse mais véritable, de propos adressés en apparence à Adrien au téléphone, puis à une Ariane dédoublée, auditrice abstraite d'une théorie de la séduction, dédoublement officialisé par la fiction de l'instruction du cousin Nathan dans la seconde moitié du chapitre. Le film opère un écrasement de ce trope communicationnel, en rendant Adrien plus présent à l'image qu'il ne l'est dans le chapitre XXXIV. En effet, le dîner réunit le triangle vaudevillesque que Cohen avait eu le génie de disperser et différer.

D'abord réuni autour d'une table dans la suite de Solal, le trio est occupé par la discussion entre Adrien, présentant son médiocre projet de *Don Juan*, et les péroraisons de Solal sur le mépris et sur son Himalayenne. Ariane reste muette. Le téléphone sonne : c'est le taxi commandé par Adrien ; celui-ci prend la communication, raccroche assez vite, mais feint de poursuivre son échange avec le chauffeur pour se donner le temps de compulsier et réviser ses antisèches. C'est à ce moment que Solal défie Ariane de la séduire d'ici une heure – et non trois comme dans le roman, signe que le film a tendance à accélérer et compresser la durée romanesque. (23'28) A l'image de cette absence momentanée d'Adrien, l'astuce de Glenio Bonder réside dans le fait de faire ensuite sortir le trio, pour le mettre en mouvement, dans les espaces publics du Ritz. Cela permet d'alterner la présence et l'absence d'Adrien entre Solal et Ariane, et de ponctuellement convertir, de façon parfois heureuse, il faut le dire, le trope communicationnel en apartés : la possibilité en est ménagée par la cohue mondaine régnant dans ces lieux, par la rencontre inopinée de Van Vries retenant Adrien quelque temps. Tandis que le trio se déplace, la leçon de séduction reste en apparence tout entière destinée à Adrien : ainsi, Solal lui enseigne le manège n°1, avertir la proie qu'elle est sur le point d'être séduite, conseil liminaire qu'il ponctue d'un aparté à l'intention d'Ariane : « c'est fait. »

Alors que les trois personnages se fraient un chemin dans la salle de bal, Adrien fait délibérément et inexplicablement tomber sa bague, comme s'il voulait laisser son faire-valoir Ariane en tête à tête avec son supérieur ; tandis qu'il la cherche par terre, Solal a tout le loisir de rappeler le souvenir du vieillard à Ariane. Il se cogne ensuite à un meuble en se relevant après avoir lui-même ramassé la bague du futur cocu, ce qui lui donne l'occasion de théoriser la vulnérabilité. Le taxi emporte finalement Adrien et laisse Ariane et Solal seuls, scellant le début immédiat de leur amour.

⁴ Pierre VARROD. "Belle du Seigneur ou l'impossible désir de la femme". *Cahiers Albert Cohen*, n°10, 2000, p.165.

Le film réalise donc un aplatissement du relief romanesque, de son chœur de subjectivités, de son manège de paroles, solitaires, intériorisées, remémorées ou adressées de façon souvent subtile et retorse. Mariette devient une ordinaire bonniche d'arrière-plan, sans truculence, sans burlesque. L'absence des Valeureux, celle, encore plus prévisible, de Rachel, ôtent également tout contrepoint burlesque, font basculer l'œuvre dans un esprit de sérieux et un pathos que le roman savait contrebalancer. Les options d'un cinéma grand public aggravent par là le déséquilibre déjà infligé au projet cohénien par l'éditeur Gallimard quand il avait exigé que la version initiale de *Belle du Seigneur* soit amputée de la quasi-totalité des scènes des Valeureux (celles qui devaient se situer entre les chapitres XI et XII), reversées l'année suivante dans le roman du même nom. Symétriquement, le maintien d'Isolde, tout de même présente à trois reprises, et plus encore l'apparition de Dietsch par deux fois, ce rival honni qui était de bout en bout totalement absent de la diégèse écrite, contribuent au glissement du film du côté de la bluette sentimentale et du vaudeville pathétique. La scène de séduction et la scène de jalousie au sujet de Dietsch, à elles deux, représentent 29 minutes, soit près du tiers de la durée effective du film, qui est relativement bref (1 h 35).

En outre, l'appauvrissement de l'expression de la subjectivité, sa falsification en paroles adressées ou entendues à la dérobée, la compression du temps romanesque, suppriment l'incubation de la déréliction amoureuse par la lenteur et l'intériorité, y compris par l'expérience de l'ennui chez le lecteur même, qui contribuent dans le roman à conférer une nécessité inéluctable à la dégradation à l'oeuvre. Alors que dans le roman, les trois grandes scènes théâtrales (la séduction, l'homme-tronc et la crise Dietsch), où dominent le discours direct et l'intensité dramatique, n'explorent véritablement que sur la toile de fond de l'engluement dans des subjectivités solitaires, dans le film les crises semblent inexplicables, comme de brusques poussées d'hormones ou des caprices criards, effet qui est accru par la pauvreté du jeu de Natalia Vodianova. Bref, le *Belle du Seigneur* de Glenio Bonder, est banalisé, rendu plus commercial, plus cinégénique, aplati, compressé, dépourvu de toute « dynamique », au sens acoustique du terme, désignant l'écart de niveau sonore entre les passages les plus forts et les plus faibles d'une œuvre musicale, et spécifiquement en radiophonie, l'écart exprimé en décibels entre les niveaux les plus forts et les plus faibles d'un signal utile. Ecart que les radios commerciales et les tubes qui s'y diffusent n'ont de cesse de réduire pour aboutir à un brouhaha constant et homogène. Le *Belle du Seigneur* de Glenio Bonder est la version MP3 du roman.