



UNIVERSITÉ SULTAN MOULAY SLIMANE
FACULTÉ DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES
BENI MELLAL

CENTRE D'ÉTUDES DOCTORALES
Formation doctorale : Littérature et Arts

Thèse présentée en vue de l'obtention du Doctorat ès Lettres

Mise en scène de l'espace tragique dans les adaptations de Roman Polanski, entre texte et écran.

Cas de Macbeth, de Tess et du Pianiste

Présentée par l'étudiant
El mahdi EL AZHAR
CNE : 9090175316
Numéro d'inscription : 05/17LA

Sous la direction des professeurs
M. Abderrahim TOURCHLI
M. Mounir OUSSIKOUM

Année universitaire : 2021/2022

UNIVERSITÉ SULTAN MOULAY SLIMANE
FACULTÉ DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES
BENI MELLAL

CENTRE D'ÉTUDES DOCTORALES
Formation doctorale : Littérature et Arts

Thèse présentée en vue de l'obtention du Doctorat ès Lettres

**Mise en scène de l'espace tragique dans
les adaptations de Roman Polanski,
entre texte et écran.**

Cas de Macbeth, de Tess et du Pianiste

Présentée par l'étudiant
El mahdi EL AZHAR
CNE : 9090175316
Numéro d'inscription : 05/17LA

Sous la direction des professeurs
M. Abderrahim TOURCHLI
M. Mounir OUSSIKOUM

Année universitaire : 2021/2022

Table des matières

Table des matières	i
Remerciements	i
Introduction générale	1
Chapitre I : Déambulations dans l'espace ou le tragique d'une conquête de l'espace	18
Introduction.....	19
1. Considérations sur l'espace	20
1.1 La philosophie questionnant l'espace ou l'espace des philosophes	20
1.2 L'espace en littérature ou la lente promotion d'un circonstant romanesque	27
1.3 Le cinéma redécouvrant et recréant l'espace.....	39
2. Approches de l'espace : état des lieux ou dans le sillage du <i>spatial turn</i>	57
2.1 Du <i>spatial turn</i> comme regain d'intérêt pour l'espace	57
2.2 Géographies littéraires	67
2.3 Face à l'espace : entre pluralité d'approches et aporie définitoire	81
3. Mettre en scène l'espace	88
3.1 Sous l'empire de la spatialité	88
3.2 Espace tragique ?	96
3.3 L'espace, espèce anthropomorphe	110
Conclusion	124
Chapitre II : L'espace à l'œuvre	127
Introduction.....	128
1. L'espace entre texte et écran.....	131
1.1 De la spatialité propre à chaque médium.....	131
1.2 Variantes de la mise en scène entre texte et écran.....	145
1.3 Espace-temps ou spatio-temporalité du tragique et du mal	154
2. De l'enjeu vital à l'enjeu tragique.....	180
2.1 L'espace comme objet d'une quête	180

2.2 Dynamique des frontières, de la frontière nourricière à la frontière comme déclencheur du ressort tragique et comme seuil de l'irréversible :	
« péché spatial ».....	196
2.3 Revirement tragique de la spatialité.....	214
3. Une schématisation de la spatialité polanskienne ou leitmotif spatiaux de la déchéance (écriture et écranisation du tragique).....	236
3.1 Fermeture et enfermement du huis clos tragique.....	236
3.2 Ouverture sur la déperdition et l'errance.....	248
3.3 La caméra de Polanski et la hantise du retour sur les mêmes lieux.....	261
Conclusion	272
Chapitre III : Des espaces autres ou vers d'autres horizons de la spatialité.....	276
Introduction.....	277
1. Spatialité verbale et tragique verbal.....	282
1.1 De la spatialité verbale à l'autorité du verbe	282
1.2 Dynamique tragique du verbe.....	299
1.3 Aux antipodes de la parole : le silence	308
2. L'espace sonore comme écho et comme prolongement du tragique, entre dire et dédire le monde.....	315
2.1 Le bruitage entre création d'atmosphère réaliste et glose ironique	315
2.2 De la musique avant tout et après toute chose ou au bonheur de la musique.....	324
3. L'homme, cet autre espace	343
3.1 Spatialisation du corps porteur du tragique : corps dans le décor	343
3.2 Corps-décor : le vêtement comme marquage tragique	357
3.3 Espace intérieur.....	368
Conclusion	402
Conclusion générale	405
Bibliographie	409
Corpus.....	410
Filmographie.....	418
Médiographie	419

Fiches des adaptations	420
Macbeth	421
Tess	423
Le pianiste.....	425

À feu mon père, ma mère et mes frères.

Remerciements

Mon indéfectible gratitude et mon éternelle redevance vont en premier à MM. Abderrahim TOURCHLI et Mounir OUSSIKOUM en témoignage de reconnaissance à leur inconditionnel soutien sans quoi ce modeste travail n'aurait pu aboutir. Mes remerciements s'adressent également à mon frère Karim et à mon ami Noureddine HANINI qui ont pris la peine de le relire. Que tous ceux qui ont aidé à l'aboutissement de cette thèse trouvent ici le retour de leur dévouement.

Introduction générale

Au commencement était l'espace. Voilà ce que pourrait porter, en exergue, au moins l'un des premiers récits fondateurs de la pensée humaine et partant notre projet de recherche qui met au-devant l'intérêt que revêt l'espace comme entité incontournable de toute mise en récit, mais d'abord de toute chose qui prétend au titre de l'existence. En effet, les mythes qui servent de matrices aux créations artistiques et aux réflexions philosophiques font coïncider les déités avec l'espace. La *Théogonie*¹ d'Hésiode, qui est aussi une cosmogonie, nous enseigne qu'après le grand chaos, le Néant qui échappe à toute quantification, naîtra Cosmos de la séparation d'Ouranos d'avec Gaïa, et donc de la différenciation des *lieux-dieux*. Ainsi, le prélude au commencement de l'Histoire et, par conséquent, à la notion de Temps semble coïncider avec une délimitation des frontières. En fait, c'est avec Cronos – qui n'a rien à voir avec Chronos, déité du temps –, le rejeton rebelle de l'union paroxystique de deux espaces, la Mère nourricière (Terre) et le tyrannique Ouranos (Ciel), que va prospérer la vie des hommes.

Paradoxalement, les interrogations sur le Temps vont nourrir le questionnement philosophique beaucoup plus que ne l'a fait l'Espace. Également, en littérature, Roland Bourneuf² déplore cette même lacune dans la bibliographie critique du roman. Comme s'il était d'une évidence immédiate, la réflexion des hommes l'a relégué au second plan pour ne s'intéresser qu'à son corollaire, plus fluide et plus

¹ HESIODE, *La Théogonie, les Travaux et les Jours et autres poèmes*, trad. Philippe BRUNET, Paris, Le Livre de Poche, 1999.

² L'auteur constate qu'« alors que depuis une vingtaine d'années se sont multipliés les ouvrages sur le temps, ceux de Pouillon, de Mendilow et surtout ceux de Georges Poulet et de ses épigones, on ne trouve pas d'étude d'ensemble consacrée à la notion qui lui est pourtant étroitement corrélative : l'espace dans la littérature narrative », cf., « L'organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, vol. 3, n° 1, 1970, p. 77.

fuyant, le Temps. En physique, cependant, espace et temps sont solidaires. L'un est fonction de l'autre. La cinématique qui étudie le mouvement du point dans l'espace instaure en fait une relation entre coordonnées spatiales, temps et vitesse. C'est dire cette forte relation qui unit ces paramètres dans les phénomènes naturels. À la géométrie euclidienne tridimensionnelle, les géométries non euclidiennes vont intégrer le temps et l'espace comme deux éléments conjoints.

D'une importance de premier ordre, l'espace est cependant une entité qui n'est facile ni à saisir ni à définir de manière définitive. En témoigne la vaste littérature qui s'est développée autour de cet item, quoique le temps ait retenu plus l'intérêt des penseurs, et ce depuis l'Antiquité, voire des siècles avant notre ère, de Platon à Lefebvre en passant par Aristote, Montesquieu, Schelling, Emerson, Kant, Bachelard, Blanchot et Merleau-Ponty, pour ne citer que ceux-ci parmi les penseurs. La liste peut s'allonger conséquemment aux géographes, aux physiciens et aux mathématiciens. Thierry Paquot et Chris Younès³ ont le mérite d'avoir soulevé ce grand *doute* qui cerne le mot et la notion « espace » quand il est question d'en donner une définition. Est-il un vide, un plein, un intervalle ou une limite ? L'espace n'a pas encore livré son secret et donne du fil à retordre aux essais de définition. Néanmoins, ces réflexions attestent d'un éternel questionnement de l'homme au sujet de la place qu'il occupe dans l'univers qui l'entoure immédiatement, avant qu'il ne s'étende aux dimensions intersidérales. Elles décrivent, du coup, un continuel élargissement de l'idée d'espace qui va de l'aveuglement égocentriste

³ Thierry PAQUOT, Christiane YOUNES (éds.), *Espace et lieu dans la pensée occidentale : de Platon à Nietzsche*, Paris, La Découverte, 2012, pp. 7-11.

vers une ouverture sur l'altérité dans sa variété et son étrangeté. D'ailleurs, à considérer l'histoire de l'humanité, il paraît qu'elle est ponctuée de révolutions spatiales depuis la Chute jusqu'à l'avènement des Temps Modernes. La révolution copernicienne en offre une illustration. Elle a interverti l'ordre et bousculé les choses établies : le centre du monde n'est plus la Terre, mais le Soleil. Les nouvelles théories sur le cosmos, elles, ont tendance à faire migrer le centre du monde et à en faire une entité mouvante.

En outre, « espace » tout comme « lieu », issus respectivement du latin *spatium* (champ de courses) et *locus*⁴ (place, endroit) sont d'origines obscures. Non seulement le mot « espace » a d'abord pris indistinctement le genre masculin et le genre féminin, mais il a désigné inséparablement le lieu et le temps. Comme le souligne si bien Thierry Paquot⁵, dans son introduction à ce numéro de la revue *La Découverte* consacré à la réflexion sur l'espace dans la pensée occidentale, les deux termes ont désigné tout et rien. Cela ouvre, sans doute, la voie à d'autres acceptions de ces termes.

En effet, nous n'existons pas uniquement en tant qu'occupant des espaces physiques mesurables au sens systémique. Mais tout en constituant nous-mêmes des espaces à part entière, nous vivons aussi

⁴ L'équivalent grec de « locus » serait « topos », cf., note 5.

⁵ Dans cette introduction qu'il consacre à ce collectif sur l'espace, T. Paquot signale que « le mot latin *spatium*, qui a été traduit en français par « espace », désignait le « champ de courses », mais aussi une « étendue », une « distance » (à la fois géographique et temporelle). Il correspond au grec *khôra*, qu'on trouve dans le *Timée* de Platon ; mais auparavant, d'autres termes voisinaient avec cette idée d'espace, comme *Khàos/kosmos*, *to apeiron* (l'« illimité »), *to Kenon* (le « vide »)... Quant à « lieu », le mot vient du latin *locus* (« place, endroit ») qui est la traduction du grec *topos*. À son propos, comme pour « espace », il est précisé que son origine est « obscure », d'où la difficulté d'expliquer l'éventail de ses usages », cf., *Espace et lieu dans la pensée occidentale : de Platon à Nietzsche*, op. cit., p. 8.

grâce (et à travers) notre espace mental qui regroupe nos facultés perceptives, nos représentations psychiques, les recoins cachés de notre conscient et de notre inconscient. L'*Ulysse* de James Joyce qui compte un nombre important de pages est, sans doute, un exemple impressionnant de cet espace mental où est mobilisé ce qu'on a l'habitude de nommer « courant de conscience » par le biais de l'usage du monologue intérieur.

Cependant, ayant affaire à représenter l'espace dans une œuvre quelle qu'elle soit, récit littéraire ou cinématographique, peinture ou autre œuvre figurative, celui-ci, au-delà de la simple imitation mimétique d'un espace qui sert de prétexte à l'acte conteur ou représentatif, devient « *un espace arrangé dont la valeur est moins topographique qu'évocatrice, symbolique ou purement dramatique* »⁶. En toute légitimité alors, nous pouvons nous interroger avec Gérard Genette à ce propos s'il n'y a pas une spatialité littéraire « *active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée ?* »⁷.

Au cinéma, beaucoup plus qu'il ne l'est dans la littérature écrite, où il est soumis à l'intelligence du lecteur, l'espace s'impose avec force comme assise du récit filmique ou, tout au moins, comme donnée qui s'offre à notre perception visuelle, quand même il ne serait qu'une empreinte lumineuse d'un espace bien physique. Mais, quoiqu'elle puisse sembler pure évidence, la question d'espace

⁶ Alain MALISSARD, « Tacite et l'espace tragique », *Pallas. Revue d'études antiques*, vol. 49, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1998, pp. 213-214.

⁷ Gérard GENETTE, *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2003, p. 44.

demeure davantage complexe, pour peu qu'on la soumette à l'examen. Nombre de critiques et de théoriciens du cinéma se sont penchés dessus pour en cerner les contours. Mais, cette entité immédiatement perçue au cinéma, résiste aussi bien à l'appréhension qu'à la définition, tellement elle est plurielle et peut faire l'objet de réflexions multiples. S'il est vrai que tout cinéaste prête une attention méticuleuse à la délimitation des contours du cadre, le produit fini ne manque pas de soulever nombre de questionnements quant à la définition de l'espace. Qu'est-ce qu'en fait l'espace cinématographique ? Déjà, Noël Burch dans sa *Praxis du cinéma*⁸ en donne une segmentation assez édifiante qui, justement, en souligne la pluridimensionnalité. Plus élaborée encore, l'étude faite par Eric Rohmer sur l'organisation de l'espace dans le *Faust* de Murnau⁹, envisage de le subdiviser en trois parties qui recourent la conception de Burch et la dépassent. L'approche qu'adopte Antoine Gaudin¹⁰, quant à elle, et quoiqu'elle restreigne le propos à ce que Rohmer appelle *l'espace filmique* qu'on vient d'évoquer, va encore plus loin quand elle se situe du point de vue de la réception du produit filmique et traite des effets qu'il induit chez le spectateur.

En critique de cinéma, Gaudin ne s'aligne pas moins sur la position qu'adoptent Butor, Bourneuf ou Genette considérant l'espace romanesque. Il s'avère critique vis-à-vis des écrits sur l'espace filmique et stigmatise avec force leur réticence à le traiter comme il se doit. Pour l'appréhender autrement, il conçoit un nouvel outil

⁸ Noël BURCH, *Une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1986, p. 39.

⁹ Éric ROHMER, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1977, p. 11-12.

¹⁰ Antoine GAUDIN, *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma-arts visuels », 2015.

d'analyse dans l'esprit de *l'image-mouvement* chère à Deleuze: l'« *image-espace* »¹¹. Dans cet esprit, une œuvre artistique, gagne à être considérée en elle-même comme donnée spatiale, au-delà de sa référence à un espace réel ou fictif. L'intérêt pour cet aspect de l'œuvre atteint son apogée avec les œuvres non figuratives qui réfèrent à elles-mêmes. C'est le cas des œuvres picturales abstraites, mais également des œuvres filmiques qui répugnent à être narratives.

À juste titre, cette élasticité sémantique du terme et la richesse des approches dont il a fait l'objet animent notre intérêt. Nous souhaitons le questionner sous différents angles en vue de mettre en évidence sa richesse plastique quand il est question de le suggérer dans une œuvre littéraire ou de le représenter dans une œuvre d'art, des adaptations filmiques en l'occurrence.

En l'absence d'une théorisation systématique de l'espace, érigée en approche dûment élaborée, Gaston Bachelard¹² avec sa *Poétique de l'espace*¹³ peut être considéré à juste titre comme l'un des précurseurs qui ont focalisé l'attention sur cette dimension du texte littéraire. Mais en somme, le XX^e siècle, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, a connu un engouement marqué pour la réflexion sur l'espace. Les disciplines qui s'y intéressent vont pulluler et

¹¹ *Ibid.*, p. 53-74.

¹² D'autres auteurs, après lui, vont réfléchir à cette même question : Jean Weisgerber dans son article « Notes sur la représentation de l'espace dans le roman contemporain », Roland Bourneuf avec son article « L'organisation de l'espace dans le roman » et son livre *L'Univers du roman*, mais également Gérard Genette dans ce chapitre de Figures II qu'il intitule « *La Littérature et l'espace* ». Michel Butor a également réfléchi à ce sujet dans un petit essai, « *L'Espace du roman* ». Georges Matoré y a consacré un essai : *L'Espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains* et un article dans la revue *Poétique* : « La Forme spatiale dans la littérature moderne » qui est une traduction de « *Spatial Form in Modern Literature* » de Joseph Frank (1945). André Guimbertière fait de même dans son article « Quelques remarques sur la fonction du symbole à propos de l'espace sacralisé ».

¹³ Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, 3^e éd., Paris, PUF, 1961.

s'évertueront à s'auto-dépasser. C'est dans le remue-ménage provoqué par le *spatial turn*¹⁴ qu'elles vont se démultiplier avec force. La *géopoétique* de Kenneth White¹⁵ et Rachel Bouvet¹⁶ va coexister avec la *géocritique* de Bertrand Westphal¹⁷ et Robert Tally¹⁸, *la géographie de la littérature* de Franco Moretti¹⁹, *la pensée-paysage* chère à Michel Collot²⁰ ou *la narratologie de l'espace* et *l'écocritique*. Pour ne citer que ces approches, nous constatons déjà toute la productivité de la réflexion moderne sur l'espace. Ces différents champs de recherche et cette variété d'approches ont évolué indépendamment les uns des autres aux alentours de la fin du siècle précédent (1980-2000). Si, Rachel Bouvet, qui est une adepte de la géopoétique, juge que ces différentes approches sont complémentaires les unes des autres, et qu'elles ont l'intérêt de mettre l'homme et la Terre au centre de la réflexion, Bertrand Westphal, en qualité de fondateur de l'approche géocritique, trouve légitime d'« *articuler la littérature autour de ses relations à l'espace* »²¹.

¹⁴ Veronica BERNABEI, « Le “spatial turn” en littérature. Changement de paradigme et transdisciplinarité », *Cadernos de Literatura Comparada*, n° 33, 2015.

¹⁵ Kenneth WHITE, *Le plateau de l'albatros : introduction à la géopoétique*, Paris, B. Grasset, 1994.

¹⁶ Rachel, BOUVET « Les territoires traversés en géopoétique : champ, archipel, contrées, espaces culturels ». *La Traversée*. Atelier québécois de géopoétique, 2011 [en ligne] URL : <http://latraversee.uqam.ca/entr-ede-blogue/les-territoires-travers-s-en-g-opo-tique-champarchipel-contr-es-espaces-culturels>, consulté le 27 mars 2017.

¹⁷ Bertrand WESTPHAL, *La géocritique réel, fiction, espace* [en ligne], Paris, Minuit, 2007, URL : <http://banq.prenumerique.ca/accueil/isbn/9782707322340>, consulté le 12 septembre 2021.

¹⁸ Tally, ROBRET (dir.), *Geocritical Explorations. Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*. New York, Palgrave MacMillan. 2011.

¹⁹ Franco MORETTI, *Atlas du roman européen : 1800-1900*, trad. Jérôme NICOLAS, Paris, Seuil, 2000.

²⁰ Michel COLLOT, *La Pensée-Paysage : Philosophie, arts, littérature*, Arles : Versailles, Actes Sud, 2011.

²¹ Dans cet article qui résume un peu le bien-fondé de l'approche géocritique, le fondateur de cette discipline s'interroge s'il « *n'est-il pas temps, en somme, de songer à articuler la littérature autour de ses relations à l'espace, de promouvoir une géocritique, poétique dont l'objet serait non pas l'examen des représentations de l'espace dans la littérature, mais plutôt celui des interactions entre espaces humains et littérature, et l'un des enjeux majeurs d'une contribution à la*

Il est vrai qu'aujourd'hui la réflexion qui focalise l'intérêt sur l'espace, ses tenants et ses aboutissants est, on ne peut plus, imposante, mais il nous semble que peu de recherches ont creusé en profondeur cette thématique dans son rapport au tragique. La question pour nous sera de soumettre à la réflexion cette dimension. Si tant est que, dans toute œuvre artistique qui se veut comme telle au moins (littéraire, picturale ou filmique), l'espace procède d'un choix délibéré qui se déleste de la tyrannie de toute contrainte externe et partant de la plate imitation du réel et de l'inepte volonté de décalquer ce qui lui préexiste et le dépasse forcément en mérite, il devrait y avoir sans doute une ou des configurations propres et propices au déploiement du tragique de la condition humaine. En effet, à en croire Alain Malissard²² parlant de cette dialectique qui unit espace et action au sein d'un récit, c'est celui-ci qui dicte et produit sa propre logique spatiale. La chose ne sera que plus vraie s'agissant d'une adaptation qui devrait trouver un équivalent dans le langage propre au médium d'arrivée.

Tout récit, au-delà de son appropriation par un acte créateur, tend à conter, en plus d'une expérience du vécu, les soucis de l'humanité dans sa globalité. De la sorte, il prétend à l'universalité. Si,

détermination/indétermination des identités culturelles », cf., Bertrand WESTPHAL, « Pour une approche géocritique des textes – Société française de Littérature générale et comparée » [en ligne], URL : <https://sflgc.org/bibliotheque/westphal-bertrand-pour-une-approche-geocritique-des-textes/>, consulté le 24 septembre 2017.

²² L'auteur souligne la part fondamentale de la mise en récit dans le déploiement de la spatialité, et voit qu'en fait c'est « le récit lui-même qui produit au besoin son propre cadre spatial, et il ne le produit qu'en fonction de sa propre intensité pathétique ou dramatique. La présence lisible de l'espace dans le texte dépend ainsi de l'intensité de l'action plutôt que de sa complexité ; elle se trouve étroitement liée au pathétique et s'apparente fréquemment à une mise en scène en dehors de laquelle la description resterait vide et floue. Ce sera donc le plus souvent la référence explicite à la scène et au tragique qui donnera à voir l'espace le plus clair », cf., Alain MALISSARD, *op. cit.*, p. 212.

comme nous avons pu le souligner, toute œuvre se donne à saisir, d'abord, en tant qu'espace, si l'espace n'est point indifférent à cette mise en récit et à la saisie de son (ses) sens, peut-on parler d'une spatialisation du tragique quand l'œuvre, entre autres, brosse d'une manière ou d'une autre les misères de l'humanité, le tragique de l'existence ? Autrement, si l'espace est inévitable comme une fatalité, n'y a-t-il pas une spatialisation du tragique qui en fait un langage ?

Ayant travaillé dans notre mémoire de master sur *L'inscription de la fatalité dans Tess d'Urberville de Thomas Hardy et son adaptation au cinéma par Roman Polanski*²³, nous avons cherché à révéler cet item dans diverses dimensions du texte et son adaptation filmique (entre autres espace, temps, costume, psychologie du personnage, musique, éclairage, cadrage et bien d'autres dimensions textuelles ou filmiques). Mais nous n'étions pas en mesure d'explorer à fond la spatialité sans risquer d'occulter les autres aspects. Cependant, nous avons eu le plaisir de voir et d'apprécier la richesse de l'exploitation de l'espace aussi bien dans le texte que dans l'adaptation qu'en a fait Polanski. Cette fois, et vu l'étendue du corpus que nous allons délimiter dans ce qui suit, nous pensons judicieux de focaliser l'attention sur une seule dimension, l'espace en l'occurrence. Dimension qui, forcément, rejoint par ricochet les autres piliers de la diégèse. En fait, l'espace est spéculaire de l'homme qui l'habite et de sa vision du monde. Il recueille ses actes, en témoin impassible, et ceux-ci s'y écoulent le temps nécessaire pour ce faire. Impassible sans doute, mais pas indifférent, il agit inévitablement en retour sur

²³ Université Sultan Moulay Slimane, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Beni Mellal, Maroc, 2016.

l'homme. N'a-t-on pas souvent entendu dire que tel espace est gai, tel autre triste ou romantique, surréaliste ou paradisiaque ? C'est donc qu'une forte dialectique traverse le couple habitant-habitat, l'homme et le cadre où il évolue volontairement ou bien qu'il fuit : toute qualification de l'espace passe inévitablement par le filtre d'une perception. Balzac qui accorde une place de choix aux descriptions de ses personnages et des espaces qu'ils hantent, passe pour un maître dans l'art de camper un espace qui tient de la chair et de la psychologie de ses personnages. La synesthésie qui est à l'origine de la création de Proust et de Baudelaire mute dans un espace-temps autre.

Polanski, qui est l'un des cinéastes contemporains, est réputé, entre autres, pour l'intérêt qu'il porte essentiellement à l'adaptation du texte littéraire : sur vingt longs métrages, douze sont des adaptations de textes littéraires²⁴, dont quatre pièces de théâtre. Quitte à hasarder un truisme, il n'est point de doute que la réciprocité entre littérature et cinéma est un fait établi. Mais, quand il s'agit de la relation particulière qui lie cinéma et théâtre, la question devient plus intéressante dans la mesure où le Septième Art naissant a failli se fourvoyer en se contentant de filmer des pièces de théâtre et se voir désobligeamment réduit à du théâtre filmé. Croyant y trouver une

²⁴ *Rosmary's baby* (1968) d'après le roman d'Ira Levin, *Macbeth* (1971) d'après Shakespeare, *Le locataire* (1976), d'après le roman de Roland Topor, *Tess* (1979) d'après *Tess d'Urberville* de Thomas Hardy, *Lunes de fiel* (1992) d'après le roman de Pascal Bruckner, *La jeune fille et la mort* (1994) d'après la pièce d'Ariel Dorfman, *La neuvième porte* (1999) d'après *Le club Dumas* d'Arturo Pérez Reverte ; *Le pianiste* (2002) d'après l'autobiographie de Wladyslaw Szpilman, *Oliver Twist* (2005) d'après le roman de Charles Dickens, *The ghost Writer* (2010) d'après *L'homme de l'ombre* de Robert Harris, *Carnage* (2011) d'après la pièce de théâtre *Le dieu du carnage* de Yasmina Reza et *La Vénus à la fourrure* (2013) adaptée de la pièce de David Ives, elle-même tirée du roman érotique de Sacher-Masoch portant le même titre.

matière prête à être filmée, il aurait servi tout au plus à conserver des pièces de théâtre démunies de toute théâtralité. Heureusement, chemin faisant, le médium naissant a pu se ressaisir et se découvrir une identité bien propre, toutes relations de parenté incluses et respectées. Échecs ou réussites, ces adaptations se confrontent inévitablement à la représentation de l'espace d'autant plus qu'elles sont contemporaines des nouvelles réflexions sur l'espace et que le cinéaste est, de l'avis de la critique, l'un des plus fidèles aux textes littéraires. De surcroît, Polanski a commencé par faire des études de beaux-arts. La chose atteste d'une sensibilité accrue à la gestion de l'espace et ne manquera sans doute pas de déteindre sur sa façon de concevoir l'espace filmique. Il n'est point question ici de débattre du degré, plus ou moins grand, de sa fidélité, car l'adaptation est en soi une lecture personnelle qui s'approprie le texte dont elle s'inspire. Il est plutôt question de voir, bien entendu, comment cet espace prend forme dans l'œuvre filmique en comparaison avec sa disposition textuelle. Aussi est-il intéressant de se demander comment, par les moyens dont il dispose, le film rend visible, à la limite tangible, cet espace littéraire. Comment Polanski, qui a d'abord évolué dans le théâtre, parvient-il à meubler l'espace filmique à partir de pièces de théâtre, là où le dramaturge ne peut se payer le luxe de fournir abondamment d'indications sur l'espace comme un romancier peut le faire ? Nous serons donc forcément appelé à parler de la mise en scène des éléments spécifiques au cinéma tels que le plan, le cadrage, le montage et le son, et des éléments non spécifiques comme la conduite du récit, son rythme et son tempo, le décor...

En effet, la question de l'espace ne se pose pas de la même manière pour une œuvre romanesque que pour une pièce de théâtre. Dans le premier cas, elle n'engage que le libre arbitre de l'auteur pour en régler le débit et le fournir de manière peu ou prou abondante. Au contraire, dans le théâtre justement, l'espace fait l'objet d'une économie tout autre. Épisodiques, rares, voire laconiques, les indications scéniques qui dictent l'espace, entre autres éléments de la dramaturgie, s'amenuisent au profit de la parole qui trône en maîtresse incontestable. Au service de la vraisemblance, la règle d'unité spatiale, pour le théâtre classique au moins, en limite le développement. L'espace théâtral se plaît à être épuré de toute fioriture superflue et gagne en force allusive et symbolique ce qu'il perd en sobriété.

Certes, toute œuvre romanesque comme toute pièce de théâtre, pour être portées à l'écran, posent le problème de trouver un équivalent au discours scriptural dans le langage écranique. Mais, ayant affaire à la représentation de l'espace, une pièce de théâtre le pose de manière plus pointue. En effet, adaptée au cinéma, une pièce qui a la chance de ne pas figurer dans le chapitre du théâtre filmé et de ne pas être confinée au huis clos imposé au spectacle dramaturgique, se voit, par la force des choses, confrontée à repenser l'espace du film qu'elle va engendrer. Là où le théâtre se contente de la stylisation, le cinéma affectionne l'étalage. Là où le premier s'impose l'unité spatiale d'un lieu vraisemblablement fréquentable, le second a le loisir de varier les vues.

À vrai dire, le cinéma ne peut se délester de représenter l'espace sans heurter le regard. Il est là, il y est forcément développé

et élaboré. Plus fort encore, l'écran est en lui-même espace, au-delà de toute représentation référentielle d'un quelconque espace. La question devient plus délicate quand l'espace, dans son acception la plus étendue, est investi du rôle de dire le tragique de l'homme et de le matérialiser pour l'œil autant que pour les autres sens.

À toutes ces questions que nous venons d'évoquer, s'ajoutent d'autres, compte tenu du corpus que nous avons délimité avec l'accord de nos encadrants. Il a été arrêté essentiellement à des adaptations d'un même cinéaste d'œuvres relevant d'auteurs et de genres différents. Le choix de ce corpus n'est point arbitraire. Il essaie d'être assez représentatif de la variété générique certes, mais également il tient compte, dans la mesure du possible, des différentes périodes dans le parcours du cinéaste. Celui-ci, étant fortement souligné par les déplacements du réalisateur dans les quatre coins du globe, et malgré la difficulté de trancher la question de la nationalité d'un film, nous l'illustrerons respectivement par l'incontournable *Macbeth*, adaptation de la pièce de théâtre de Shakespeare portant le même titre, *Tess*, adaptée du roman *Tess d'Urberville* de Thomas Hardy et *Le pianiste* reprenant le même titre de l'autobiographie de Wladyslaw Szpilman. Un corpus, varié sans doute, mais point disparate, étant donné qu'il passe à travers le prisme unificateur d'une même vision, celle du réalisateur dont la filmographie se teinte d'un subtil pessimisme qui souvent dégénère dans des issues tragiques.

La question, pour nous, sera donc de voir en quoi consiste la spatialisation du tragique dans les différentes œuvres et leurs adaptations. Dans quelles limites le cinéaste parvient-il à restituer l'espace préfiguré par son hypotexte ? Advient-il qu'il le modifie et

sous quelles contraintes ? Celles-ci tiennent-elles du médium d'accueil ou d'un impératif autre ? Quelles en sont les conséquences, le cas échéant ? Quel rôle est imparti à l'espace aussi bien dans l'œuvre que son adaptation ? Est-il possible de penser une spatialisation du tragique, si tant est que forme et sens d'une œuvre sont consubstantiels ? Y'a-t-il des schèmes spatiaux qui font l'unité des adaptations polanskiennes pour dire le tragique et qui fondent par conséquent une esthétique et un style propres au réalisateur, abstraction faite de la diversité des auteurs qu'il adapte ? En somme, quelle mise en scène, le réalisateur fait-il de l'espace pour lui faire dire et signifier le tragique ?

Vu cette pléthore de dimensions et d'acceptions sous laquelle se décline le terme espace, les différentes approches nous aidant, nous comptons le considérer dans son sens général en vue de le cerner dans son sens le plus étendu possible. Cela ne peut se réaliser que si nous mettons à contribution toutes les approches de l'espace ici citées. Mais, faire appel à tout autre champ disciplinaire, qui serait en mesure d'en éclairer d'autres aspects, pourrait s'avérer secourable : philosophie, mythologie, sociologie, psychanalyse, sémiotique et autres disciplines s'y côtoient sans heurt. De ce fait, l'apport d'une approche pluridisciplinaire sera, nous semble-t-il, fructueux. Elle serait à même de révéler la pluralité des dimensions spatiales et du texte et de son adaptation : à entité plurielle, approche plurielle. Toutefois, du moment que nous confrontons différentes œuvres, vues à travers le filtre de médiums différents, notre approche est essentiellement comparatiste.

Certes, les différentes pistes d'appréhension de l'espace, que nous avons évoqués, seront à même de dresser une topographie des œuvres romanesques étudiées et leurs adaptations. Celle-ci profiterait à être synthétisée en schèmes récurrents de la spatialité que les œuvres étalent devant nos yeux ou offrent à notre perception consciente ou inconsciente. Les configurations que nous obtiendrons serviront de point de départ à notre interprétation, et ce à travers un décodage du référent des espaces montrés, des relations qu'ils peuvent entretenir entre eux ou avec les autres dimensions de la diégèse telles que le temps ou les personnages, avant de conclure sur la conception du monde qu'elles matérialisent.

Pour être en mesure d'éclaircir ces questions, il nous a semblé nécessaire d'abord de faire un tour d'horizon des différentes conceptions et approches de l'espace. Nous sommes appelés par la suite à nous demander en quoi les œuvres retenues et leurs adaptations sont essentiellement spatiales au sens premier du terme, avant d'aller questionner d'autres acceptions de cette même spatialité.

Dans un premier chapitre, nous allons faire le tour de la question, en confrontant différentes disciplines qui ont pensé l'espace. Nous nous y arrêterons également sur ce moment crucial marquant un tournant spatial dans la pensée humaine. Nous y soulèverons aussi le sens sous lequel nous entendons ce rapport tragique qui unit l'homme à l'espace et cette dimension spatiale irréfutable des œuvres constituant notre corpus. Le deuxième chapitre nous permettra de creuser davantage ce caractère tragique relativement à l'espace impliquant d'un même tenant la spatialité des médiums et celles auxquelles elles réfèrent. Par la suite, nous nous appesantirons sur les

constantes de la spatialité polanskienne qui en font une poétique caractéristique. Un troisième chapitre nous conduira, justement dans le sens de cette pluridimensionnalité de la notion d'espace, à ouvrir l'horizon vers d'autres acceptions convoquant le verbe, la parole, le monde sonore, le corps et le vêtement.

**Chapitre I : Déambulations dans l'espace ou le
tragique d'une conquête de l'espace**

Introduction

Il semble que les préoccupations au sujet de l'« espace » ont très tôt suscité l'intérêt des penseurs, des philosophes, des essayistes et des critiques, et ce malgré l'ombre où l'a si longtemps tenu la réflexion sur le « temps ». En littérature, la question de la part à accorder à sa représentation a varié selon les époques, les goûts, les tendances et les genres. Mais, elle ne demeure pas moins problématique quant à la place et à la fonction à lui octroyer dans l'économie générale d'une œuvre. Le cinéma en tant qu'art essentiellement spatial reconsidère cette donnée de la perception à son compte. Toutefois, ces deux modes d'exposition ou ces deux médiums, différents par leurs langages et par leurs techniques, ne peuvent s'entendre que dans la mesure où ils se ressource dans la pensée philosophique qui leur est immanquablement antérieure et qui, du coup, servira de soubassement à leurs approches de l'« espace ».

Cette réticence à prendre en considération l'espace au profit de la temporalité n'a fait que s'approfondir avec le structuralisme qui est de confession linguistique et s'inscrit largement dans ce qu'on a pu qualifier de tournant linguistique, *linguistic turn*. C'est l'immanence du texte. Cependant, le tournant spatial, *spatial turn*, ne tardera pas à percer. Toute une palette d'approches de l'espace voit le jour et celles-ci tendent à se systématiser. Leur multiplicité et leur variété même témoignent de la richesse du propos et de sa nature rétive en tant qu'objet d'analyse. Les œuvres que nous étudions méritent-elles d'être appréhendées du point de vue de leurs spatialités matérielles ou de celles auxquelles elles réfèrent ? Y aurait-il une dimension tragique à

rattacher à l'espace dans l'absolu comme dans le sens de l'économie sous laquelle il figure dans notre corpus ?

Il paraît qu'un détour du côté de cette panoplie de réflexions au sujet de cette entité s'impose pour pouvoir répondre à ces questionnements qui se sont donné l'espace comme matière de réflexion. Nous aurons donc à faire une percée dans la pensée philosophique des précurseurs, celle de la littérature et enfin celle du Septième Art. Nous serons ensuite amené à nous attarder sur ce moment crucial qu'est le *spatial turn* pour examiner enfin le bien-fondé de la question spatiale dans les œuvres étudiées dans son rapport au tragique.

1. Considérations sur l'espace

1.1 La philosophie questionnant l'espace ou l'espace des philosophes

Friande de questions épineuses, voire insolubles, la philosophie s'est très tôt entichée du concept de « l'espace » qui justement exclut toute réponse simplement univoque. À s'y confondre, l'esprit erre à définir à quoi correspondrait l'espace. Est-il une donnée concrète ou bien une conception abstraite ? Fait-il indissociablement corps avec son contenu ou en est-il distinct ? Dans le cas où il s'en distingue, quel serait le statut de l'objet dans son sein ? Plus radicalement encore : est-il une réalité absolue ou bien, au contraire, le résultat d'un travail de construction et d'abstraction ? Les approches de l'espace en philosophie étonnent par leur variété, gage

d'un concept rétif à toute tentative prétendant en épuiser la richesse et en sonder la profondeur.

Pour remonter aux sources des termes plus ou moins proches de ce que de nos jours nous appelons « espace » et « lieu », il faut probablement faire honneur à la terminologie platonicienne qui est aux origines des autres dénominations. Il y aura sans doute lieu de constater la profusion diffuse et déroutante des termes renvoyant à des espaces. Mais, c'est dans le *Timée*²⁵, œuvre de maturité de Platon, qu'est faite mention de *chôra*, espèce de masculin de *choros*, dans cet exposé que le personnage éponyme tient face à ses interlocuteurs, Socrate et Critias. Le *Timée* est, à ce titre, fondateur dans la mesure où, comme le souligne si bien Augustin Berque, il constitue une cosmogonie doublée d'une cosmologie, voire une ontocosmologie :

Un long exposé, fait par Timée, sur l'origine du monde (le kosmos) et sa composition. Les deux vont ensemble, dans un arrangement rationnel ; c'est-à-dire que le Timée, plutôt qu'une cosmogonie (un récit, à tendance mythique, de l'origine du monde), est une cosmologie (une étude, à tendance scientifique, de la formation du monde). C'est en même temps une ontologie, car cette origine des êtres est aussi une théorie de l'être — une métaphysique²⁶.

Selon une analyse minutieuse de François Pradeau, évoquée également par Berque²⁷, deux termes rivalisent dans ce traité platonicien : *topos* et *chôra*. Ils correspondraient à nos termes modernes « espace » et « lieu ». Pradeau les oppose ainsi :

La distinction des deux termes dans le Timée semble maintenant suffisamment claire. *Topos* désigne toujours le lieu où se trouve, où est situé un corps. Et le lieu est indissociable de

²⁵ PLATON, *Timée - Critias*, trad. Luc BRISSON, Paris, Flammarion, 2017.

²⁶ Augustin BERQUE, « La chôra chez Platon », in Thierry PAQUOT, Christiane YOUNES (éds.), *Espace et lieu dans la pensée occidentale : de Platon à Nietzsche, op. cit.*, p. 15.

²⁷ *Ibid.*, p. 16.

la constitution de ce corps, c'est-à-dire aussi de son mouvement²⁸.

Par ailleurs, il constate que dans le *Timée* il est plus question de *chôra* que de *Topos* dont fera grand cas Aristote dans la *Physique*²⁹. Dans le même sens de cette distinction, Augustin Berque conclut au fait que différencier ces deux termes revient à répondre à deux questions différentes :

En somme, dans le texte du *Timée*, *topos* correspondrait à la question banalement factuelle : « Où est-ce ? », tandis que *chôra* correspondrait à une question beaucoup plus complexe, et ontologiquement plus profonde : « Pourquoi donc cet où ? »³⁰.

Aussi, sur l'ensemble des acceptions répertoriées par le Bailly³¹, il distingue deux familles en plus du sens de la notion d'intervalle. Dans la première famille, *chôra* renverrait à cet espace solidaire à l'être qui s'y trouve. À ce titre, il serait un attribut (physique ou social), plus ou moins dissociable de l'être, au même titre qu'un vêtement³² qui l'enveloppe. Plus concret dans la seconde famille, il serait synonyme de la contrée ou du territoire propre à une cité.

Mais en somme, et justement en raison de cette pléthore de sens que supporte le mot *chôra*, le terme lui-même perd sa consistance et son aptitude à conclure, sans ambages, à un sens unificateur. Selon les termes mêmes d'Augustin Berque, le propos de *chôra* est, le moins qu'on puisse dire, peu clair. C'est ce qui fait son infortune et qu'il soit

²⁸ Jean-François PRADEAU, Être quelque part, occuper une place. *Topos et chôra* dans le *Timée*, Les Études philosophiques, n° 3, 1995, p. 396.

²⁹ ARISTOTE, *Physique*, trad. Pierre PELLEGRIN, Paris, Flammarion, 1999.

³⁰ Thierry PAQUOT, Christiane YOUNES (éds.), *Espace et lieu dans la pensée occidentale : de Platon à Nietzsche*, op. cit., p. 16.

³¹ *Ibid.*, p. 17.

³² Justement, dans le troisième chapitre de notre thèse, nous consacrons un sort à la dramatisation du vêtement, vu comme un espace. Non seulement il reflète leur statut, mais prend également les couleurs et les marques du sort des personnages et risque de déraiper du rôle d'accessoire vers celui d'un actant à part entière.

détrôné et forclos par le terme prôné par Aristote : *topos*. En père tutélaire de la pensée philosophique, Aristote s'est penché sur la difficulté que soulève la question de l'espace, en témoignage de la résistance de cet item à l'élucidation immédiate. Toutefois, cela ne l'empêche pas de le définir comme une enveloppe vide qui coïnciderait avec la limite à l'intérieur de laquelle un corps est inséré. Cependant, cette définition porte en elle-même sa propre limite, car si toute chose dans l'univers a un lieu ou une sphère qui l'enserme, l'univers, lui-même, serait enserré dans « un quelque part » qui à son tour nécessiterait une enveloppe jusqu'à l'infini impensable et difficilement concevable.

L'approche cartésienne s'inscrira aux antipodes des conceptions de l'univers qui ont régné jusqu'au temps d'Aristote dans la mesure où elle fera coïncider l'espace physique avec la substance corporelle ou matérielle dans une sorte d'incorporation et de fusion indivise. Elle mettra un terme à cette confusion qui départage les conceptions de l'espace en vigueur jusqu'alors. Comme nous le rappelle Hervé Barreau dans une étude parue dans *La Revue de Métaphysique et de Morale*, ces optiques de l'espace hésitent entre deux pôles :

On pouvait faire appel soit à une cosmogonie plus ou moins mythologique (Hésiode et les Ioniens), soit à une mathématique plus ou moins matérialisée (Démocrite). D'un côté un anthropomorphisme pratiquement dénué de valeur scientifique, de l'autre un rationalisme sévère, mais qui confondait le modèle mathématique et la réalité³³.

³³ Hervé BARREAU, « L'espace et le temps chez Aristote », *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 80, n° 4, Presses Universitaires de France, 1975, p. 417.

Chez Rousseau, par contre, l'espace cesse d'être considéré en tant qu'entité en soi : il n'est vu – car il n'a de sens – que dans cette dialectique qu'il entretient avec l'homme. S'il est vrai que pour lui l'univers des hommes est si étouffant qu'il nous confie dans *Le contrat social* que « *l'homme est né libre, et partout il est dans les fers* »³⁴, il n'empêche qu'il est par conséquent un véritable arpenteur des espaces qui considère que l'homme ne se réalise que dans le mouvement qui fend l'espace et partant le fonde. L'espace est donc pour l'homme une expérience physique au sens corporel : elle traverse son corps. Chris Younès le dit dans ces termes :

L'être tout entier ne se réalise et ne s'épanouit pleinement que dans le mouvement qui traverse l'espace... Exister c'est se mouvoir, se déplacer, sillonner la terre, arpenter les distances, fendre les lieux. Il n'y a d'hommes que pour parcourir le monde et il n'y a de monde que pour être exploré par les humains³⁵.

C'est dire, d'une certaine manière, que l'expérience de l'espace chez Rousseau se souvient de l'ange déchu dont le corps sillonne cet univers étroit et dont l'âme aspire aux lointains éthérés. Par ailleurs, cette notion d'espace, étrangère à l'homme sauvage, à l'homme dans l'état de nature, serait une manifestation de son asservissement et de sa corruption par la cité. Et, tout démarre avec le premier geste qui a tendu à s'appropriier l'espace comme le souligne l'auteur des *Confessions* : « *Le premier qui, ayant enclos un terrain, s'avisa de dire : ceci est à moi, et trouva des gens assez simples pour le croire,*

³⁴ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Du contrat social ou Principes du droit politique et autres écrits du contrat social*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de Poche Classiques de la philosophie » 4644, 2003, p. 68.

³⁵ Chris YOUNES, « Jean-Jacques Rousseau : l'espace ou la tentation de l'infini », in Thierry PAQUOT, Christiane YOUNES (éds.), *Espace et lieu dans la pensée occidentale : de Platon à Nietzsche*, op. cit., p. 173.

fut le vrai fondateur de la société civile »³⁶. Geste inaugural, sans doute, de la cité des hommes, mais qui n'a pas manqué de se répercuter en inégalités parmi les hommes. À ce titre, il est un acte de discorde car la propriété en elle-même est synonyme de tyrannie. Il a semé le désordre dans la vie en harmonie avec un espace naturel qui, sans appartenir à l'origine à quiconque, appartient équitablement à tout un chacun et sans exception.

Mais où réside le tragique en tout cela ? C'est sans doute dans cette profusion de définitions et d'approches pour saisir l'espace qui toutes ne font qu'entamer ou effleurer le propos sans pouvoir en épuiser les sens et en dégager l'essence, la quintessence et la moelle substantifique. On dirait que l'Être a frappé de cécité l'Étant pour son hubris à vouloir percer à jour la sagesse et la raison suprême du *kosmos* par le truchement des mots. Une zizanie, digne de celle de la Tour de Babel, affectant le verbe a semé la discorde entre les prétendants à percer le mystère du monde. Donné à l'homme sans lui être acquis, l'espace scelle le tragique de la condition humaine. De ce fait, l'homme, à l'image des suppliciés de la mythologie grecque fait figure de damné. À sa douleur prométhéenne d'éclaireur s'ajoute l'illusion de pouvoir remonter le rocher à destination et lever le voile sur le mystère du monde et sur « l'espace » en l'occurrence.

D'ailleurs, c'est chez Pascal que s'exprime ce rapport tragique de l'homme à l'espace. Il trouve son expression la plus poignante dans cette frayeur et cette angoisse face à l'Infini doublement infini dans sa grandeur et sa petitesse, quand l'auteur des *Pensées* confie : « le

³⁶ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Flammarion, coll. « GF » 1379, 2008, p. 122.

silence éternel de ces espaces infinis m'effraie »³⁷. Lui qui a justement vécu à ce moment exact où la vision du monde fut bouleversée a également assisté à la révolution scientifique. Rompant avec l'image venant de la Bible et d'Aristote, la nouvelle donne a fait passer l'humanité du *monde clos à l'univers infini*³⁸ pour emprunter le titre de l'un des ouvrages d'Alexandre Koyré³⁹. Les découvertes scientifiques et géographiques sont derrière cette rupture d'avec l'ordre cosmique ancien. Elles ont assuré cette transition du monde clos des anciens et du Moyen Âge à l'univers infini des modernes. Justement, l'une des grandes révolutions qui ont fondé l'avènement de la société moderne est bien spatiale, à savoir la révolution copernicienne qui, d'un revers de la main, a fait basculer le centre du monde, ce qui a désorienté l'humanité. L'ordre cosmique ayant des rapports avec le divin, l'humanité s'en trouve désarçonnée et ne trouve mieux que de sacrifier le porteur de cette discorde, vu la gravité sacrée du rapport de l'homme à l'espace. Si l'homme est remis à sa place par la justesse percutante de ce questionnement sur sa position dans l'univers avec ce fragment qui en fait « *un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout* »⁴⁰, il ne perd pas moins les repères dans l'immensité de l'univers qui l'entourne :

³⁷ Blaise PASCAL, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1954, p. 1113.

³⁸ Dans une analyse condensée de l'ouvrage d'Alexandre Koyré qui porte le même titre, Paul-Henri Michel écrit : « *La conception aristotélicienne d'un monde véritablement clos, limité à sa plénitude hors de laquelle il n'est point de lieu, n'est plus acceptée en toute rigueur, car ceux-là mêmes qui professent la finitude de l'univers hésitent à assigner des limites à l'espace où ils le situent. L'infini ne pouvant être objet d'expérience échappe à toute science positive ; il est donc aussi hasardeux de le nier que de l'affirmer* », cf., « Alexandre KOYRE. Du monde clos à l'univers infini », in *Revue d'histoire des sciences*, vol. 17, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1964, p. 57.

³⁹ Alexandre KOYRE, *Du monde clos à l'univers infini*, trad. Raïssa Tarr, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2011.

⁴⁰ Blaise PASCAL, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, pp. 1106-1107.

Tout ce monde visible n'est qu'un trait imperceptible dans l'ample sein de la nature. Nulle idée n'en approche. Nous avons beau enfler nos conceptions au-delà des espaces imaginables, nous n'enfantons que des atomes auprès de la réalité des choses. C'est une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part⁴¹.

Ces questions vastes que sont celles de l'univers et celles de l'espace, d'autant plus qu'aux arguments de la science rationnelle se mêlent ceux de la théologie, s'avèrent également insolubles. Elles trouvent dans les créations littéraires des répliques qui préfigurent des univers et des microcosmes d'une perfection et d'une cohérence à la mesure de l'humain. C'est l'objet de la section suivante.

1.2 L'espace en littérature ou la lente promotion d'un circonstant romanesque

Pour peu que l'on veuille emprunter les sinuosités méandreuses des approches de l'espace en littérature ou en survoler le relief escarpé, on risque d'être pris d'un vertige viscéral. En effet, les écrits systématiques autour de cette dimension incontournable de tout acte narratif surprennent par leur éclatement, leur disparité et leur cohérence diffuse. Toutefois, ces déficits tous inclus, s'il y a lieu, ne pourraient s'expliquer par une réticence de la part des théoriciens à consacrer des études à ce propos plus qu'ils ne rendent compte de la résistance même de ce sujet et au statut fluctuant de l'espace dans les œuvres littéraires. La question se pose alors de savoir comment étudier et théoriser un paramètre qui déroge à toute règle, plus fort encore, un item qui, paradoxalement parce que sa nature est immédiate au point de relever de l'évidence, oppose une forte

⁴¹ *Ibid.*, p. 1105.

résistance à la critique et à toute tentative de systématisation. À en croire Jean Pierre Goldenstein, le statut de l'espace dans les œuvres romanesques a commencé par être minoritaire. Trop immédiat – plutôt, faussement immédiat – pour donner matière à réflexion et mériter une sérieuse prise en charge par l'autorité auctoriale, il a longtemps été relégué au second plan. Ainsi fera-t-il l'objet d'une économie lacunaire. Il se cantonne dans le rôle subalterne d'un circonstant, tellement il tombe sous le sens et que « *Tout roman a partie liée avec l'espace ; même si le romancier ne décrit pas, l'espace est de toute façon impliqué par le récit* »⁴².

Cela est d'autant plus vrai que le sort de l'espace ait dépendu de celui de la description qui n'a pas toujours eu bonne presse ni bonne audience auprès du lectorat. Pour en rendre compte, J. P. Goldenstein réfère aux œuvres de La Fayette et plus tard à celles des surréalistes, notoires par la parcimonie de leurs indications spatiales : peu au goût du lecteur de l'époque ou semblant aller de soi, l'espace n'était pas pris en compte comme levier narratif serti d'une signification qui excède sa signification et sa référentialité à un monde plus ou moins plausible pour faire vrai :

La théorie littéraire traditionnelle ne lui conférait qu'une fonction ornementale ou d'encadrement, l'excluant de la sorte de toute progression chronologique, de l'avancement de l'intrigue, de l'évolution des personnages et de la production de sens (Brosseau 1996 : 84 et 87). Synonyme de mode de description, l'espace produisait essentiellement un « effet du réel »⁴³.

⁴² Michel RAIMOND, *Le roman*, Paris, A. Colin, coll. « Coursus », 1991, p. 168.

⁴³ Antje ZIETHEN, « La littérature et l'espace », *Arborescences : Revue d'études françaises*, 2013, p. 10, [en ligne], URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017363ar.pdf> consulté le 14 juillet 2017.

Il s'est donc cantonné dans le rôle subsidiaire d'un décor propre à donner crédibilité à l'intrigue sans être en lui-même signifiant ou chargé de significations autres que ce que le préjugé lui a endossé dans une sorte de binarité à la manière d'un Lotman ou d'un Jean Weisgerber qui opposent, sur une échelle de valeurs, le « haut » divin au « bas » chthonien ou le côté dextre à celui qui est senestre.

Mais, qu'on ait voulu le sacrifier sur l'autel du goût et de la vogue ou sur leur bûcher, inévitable, l'espace tombe toujours sous l'évidence. Il y a, il y aura toujours de l'espace à inférer de tout acte narratif, celui-ci déployant toujours une spatialité en se déployant forcément, lui-même, dans une spatialité. C'est justement là où réside, encore une fois, cette relation, à la fois fatale et nourricière, qu'entretient l'espace littéraire, sans qu'il l'ait cherchée ou même préméditée, avec l'homme. Fatale, car l'espace pèse toujours de son spectre sur le texte, quand même tel auteur ou tel autre voudrait le délester de sa présence. Au-delà du fait qu'elle impliquerait un espace sans trop l'évoquer, la littérature ouvre au lecteur la voie royale d'un espace imaginaire qui se déploie selon les schèmes propres à l'imaginaire et à la faculté « imaginante » potentiellement propre à tout acte de lecture et forcément informée par le vécu. Et c'est sans doute là où elle s'avère nourricière : elle offre un élargissement cérébral et immatériel à l'espace physique vécu. Par ailleurs, elle matérialise une vision démiurgique, celle de l'auteur-créateur. L'espace fictionnel serait l'expression matérielle, ou plutôt

l'expression à mi-chemin entre l'idée et la concrétion, de l'intériorité du créateur.

Cependant, une prise de conscience se fait jour petit à petit quant au sort à réserver à l'espace qui, à bien y penser, au-delà du fait qu'il donne assise à toute action et que celle-ci ne serait point pensable en son absence, s'élèverait au statut d'une glaise dans laquelle seraient pétris et confondus actions, personnages, mœurs et caractères. Si la réflexion, en tant que telle sur l'espace, a très tôt sollicité la curiosité de *l'homo sapiens* comme en témoigne la pensée philosophique, examinée plus haut, l'intérêt de la littérature, et bientôt de la critique littéraire, à cette question est tout récent. Parent pauvre en littérature, l'espace va paradoxalement gagner en puissance, focaliser l'intérêt et river l'attention de la réflexion littéraire. Gaston Bachelard⁴⁴ ou Maurice Blanchot⁴⁵, bien avant lui, ont consacré leur attention à la production littéraire et honoré ce terrain encore en friche avec des réflexions qui outrepassent le sens étroit d'un espace géométrique mesurable pour en explorer d'autres prolongements.

En effet, dans son article, « L'organisation de l'espace en littérature », Roland Bourneuf, qui a essayé de faire le tour de la question, commence par signaler la lacune dont souffre la bibliothèque littéraire quant aux études consacrées à l'espace comparativement aux travaux sur le temps :

On ne trouve pas d'étude d'ensemble consacrée à la notion qui lui est pourtant étroitement corrélative : l'espace dans la

⁴⁴ Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, op. cit.

⁴⁵ Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2009.

littérature narrative (...) cette notion a été escamotée par les exégètes du roman⁴⁶.

Certaines des lacunes indexées par cet auteur tiennent directement du statut de la spatialité en littérature dont l'économie varie tenant compte des genres et des goûts. Si la nouvelle et le conte ne disposent pas d'assez d'espace pour faire honneur à l'espace, le roman, lui, en dispose suffisamment, mais selon l'ordre du jour, le goût pour les pauses narratives et pour la description à travers l'histoire de la création romanesque et de sa réception. À ce sujet, le théâtre reste à part du moment qu'il se contente d'indications sommaires pour camper son action, alors qu'il est destiné pour l'espace scénique, faute de quoi il ne remplirait pas sa fonction. D'autres lacunes relèvent de la représentation même de l'espace en littérature et soulèvent la question de l'authenticité mimétique où la traductibilité de la matérialité physique de l'espace se heurte au caractère conventionnel du signe linguistique.

Bourneuf en arrive à distinguer différentes approches de cette entité romanesque. Selon lui, elle peut être envisagée depuis trois points d'attaque selon qu'on questionne sa relation au créateur, au lecteur ou aux autres composantes de la diégèse. Ce critique voit que le premier champ d'investigation trouve une réponse dans *La poétique de l'espace* de Gaston Bachelard dont l'approche d'obédience phénoménologique se veut « *une étude du phénomène de l'image poétique quand l'image émerge dans la conscience* »⁴⁷. Quelque mérite que puisse avoir cette réflexion sur l'espace, elle pèche sans doute par le fait qu'elle ne le considère que dans sa relation au

⁴⁶ Roland BOURNEUF, « L'organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, *op. cit.*

⁴⁷ Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, 3^e éd., Paris, PUF, 1961, p. 2.

créateur dans le domaine poétique surtout. Le deuxième point d'attaque est amorcé par Michel Butor dans une courte étude s'intitulant « L'espace et le roman »⁴⁸. Il y est question de s'interroger au sujet du phénomène d'insertion de l'espace romanesque, fictif bien entendu, dans l'espace réel qu'occupe le lecteur, et au sujet du procédé par lequel cet espace relevant de l'imaginaire, prolonge l'espace réel. En vertu de cela, l'acte de lecture, lui-même, serait en mesure de transformer l'espace vécu. L'auteur de *La modification* parvient à la question cruciale qui constitue le troisième angle d'appréhension de l'espace, à savoir cette nécessité interne au roman à laquelle répond l'organisation de l'espace dans son rapport aux autres dimensions romanesques : l'intrigue, le temps et les personnages. Ainsi, Bourneuf en arrive à suggérer cinq pistes pour considérer l'espace romanesque à la lumière de cinq principaux axes⁴⁹.

Jean-Pierre Goldenstein, qui a consacré un chapitre à l'espace romanesque dans son ouvrage *Pour lire le roman*⁵⁰, commence également par souligner le caractère sommaire des indications spatiales dans les genres narratifs dans leur diversité :

Le début de nombreux contes évoque sommairement le lieu et l'époque dans lesquels se déroule l'action. Les nouvelles comportent elles aussi quelques précisions de lieu et de dates (...) Les romans, figuratifs dans leur grande majorité, ne

⁴⁸ Michel BUTOR, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Idées » 188, 1969, p. 48-58.

⁴⁹ Ces axes se déclinent en « description de l'organisation de l'espace ; inventaire des procédés mis en œuvre pour le traduire ; ses fonctions dans le roman ; sa nature et son sens ; l'espace romanesque considéré comme l'image d'une certaine conception du monde », cf., « L'organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, op. cit., p. 82.

⁵⁰ Jean-Pierre GOLDENSTEIN, *Pour lire le roman*, 6.éd., 4. tirage, Bruxelles, de Boeck, coll. « Formation continue », 1995.

manquent pas, quant à eux, d'indiquer au lecteur où et quand se déroule l'action rapportée⁵¹.

Toutefois, il concède au roman son aptitude à développer davantage les indications spatiales. Vu son ampleur, en comparaison avec la nouvelle et le conte que leurs natures ramassées et l'unité de leurs actions privent de trop s'étendre, il dispose de cette latitude qui leur fait défaut. Mais, il signale également que :

l'utilisation de l'espace romanesque dépasse pourtant de beaucoup la simple indication d'un lieu. Elle fait système à l'intérieur du texte alors même qu'elle se donne avant tout, fréquemment, pour le reflet fidèle d'un hors-texte qu'elle prétend représenter. C'est dire que l'étude de l'espace romanesque se trouve inextricablement liée aux effets de représentativité⁵².

En cela, il rejoint sans doute Weisgerber, cité, aussi bien par Antje Ziethen⁵³ que par Jean-Louis Lecercle⁵⁴, comme référence des critiques ayant réhabilité l'espace dans l'analyse littéraire, et qui sont allés jusqu'à lui concéder une place notable en le hissant au rang d'un personnage. Il accorde, en fait, à l'espace un intérêt particulier dans la mesure où il donnerait « *accès à la signification totale de l'œuvre* »⁵⁵, à plus forte raison qu'il est le produit d'un processus dynamique engageant plusieurs points de vue (narrateur, personnages, lecteur). Cet ouvrage, assez intéressant pour la profondeur du propos et l'étendue des œuvres du Siècle des Lumières passées en revue, pêche

⁵¹ Jean-Pierre Goldenstein, *Pour lire le roman*, 6.éd., 4. tirage, Bruxelles, de Boeck, coll. « Formation continue », 1995, p. 88.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Antje ZIETHEN, « La littérature et l'espace », *Arborescences : Revue d'études françaises*, 2013, consulté le 14 juillet 2021.

⁵⁴ Jean-Louis LECERCLE, « Jean Weisgerber : L'espace romanesque » [en ligne], *Dix-huitième Siècle*, n°12, 1980. *Représentations de la vie sexuelle.*, 1980, URL : https://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1980_num_12_1_1302_t1_0554_0000_2, consulté le 12 mai 2017.

⁵⁵ Jean WEISGERBER, *L'espace romanesque*, L'âge d'homme, coll. « Bibliothèque de littérature comparée », 1978, p. 227.

cependant par le fait que la thématique spatiale laisse à désirer quant aux réponses apportées par l'ouvrage. Jean-Louis Lecercle soulève ce fait avec une pointe moqueuse qui signifie la difficulté à aborder cette question délicate que cache à peine l'évidence du vocable « espace » :

L'auteur se propose de définir un matériau romanesque, l'espace, et de mettre au point une méthode d'analyse, en faisant quelques coups de sonde dans la littérature du 18^e siècle. Il se défend prudemment de tracer une histoire suivie de l'espace romanesque, et ne prétend pas atteindre à des résultats définitifs. Il a raison, car je ne trouve nulle part une définition précise de cette notion qui apparaît bien floue (...), mais on a chaque fois envie de lui rappeler : et l'espace ? Il répondra que l'espace n'est qu'une clé qui ouvre sur une explicitation globale de l'œuvre ; mais le critique a-t-il intérêt à privilégier une clé, en laissant de côté le reste du trousseau⁵⁶ ?

L'intérêt de (et pour) cette dimension spatiale en littérature principalement et les lacunes qui l'entourent, quand la critique veut s'y intéresser, sont largement soulignés par bon nombre d'essayistes et de théoriciens qui se sont penchés sur la question en vue d'en faire le tour. En somme, cet intérêt ne s'est pas démenti depuis qu'il a suscité la curiosité, preuve en est qu'il a évolué aux alentours des années 90 en ce qu'on a appelé après coup un tournant spatial « *spatial turn* », et ce depuis les travaux inauguraux et les réflexions des précurseurs tels Mikhaïl Bakhtine⁵⁷ et Youri Lotman⁵⁸. Ces derniers ont vite pressenti la productivité des structures spatiales de l'univers fictionnel, celles-ci étant « *spéculaires de la vision du monde qui s'y rattache* »⁵⁹. Par leur souci d'abstraction qui ambitionne de

⁵⁶ Jean-Louis LECERCLE, « Jean Weisgerber : L'espace romanesque », *op. cit.*

⁵⁷ Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Olivier Daria, Paris, Gallimard, coll. « Tel » 120, 2006.

⁵⁸ Youri Mikhaïlovitch LOTMAN, *La sémiotique*, trad. Anka LEDENKO, Presses Univ. Limoges, 1999.

⁵⁹ Antje ZIETHEN, « La littérature et l'espace », *op. cit.*, p. 4.

ressortir une théorie d'ensemble, totale et englobante, leurs approches séduisent là même par où elles pèchent. D'obédience poético-générique, l'approche bakhtinienne accorde en fait le primat au « temps » comme le souligne déjà son titre « *Formes du temps et du chronotope* ». Elle fait du *chronotope*⁶⁰, conciliabule entre temps et espace, le révélateur des schèmes spatio-temporels propres et caractéristiques des sensibilités d'une époque, dans ce sens où, comme le souligne Antje Ziethen, « *Le chronotope permet à l'auteur de faire sens de son époque et de transposer en narration le monde dont il est issu. Il est pour ainsi dire la condensation artistique-littéraire d'un espace-temps « réel* » »⁶¹.

Par ailleurs, sa démarche a cherché à isoler et à répertorier des lieux communs qui marqueraient par leur itérativité tel genre ou tel autre et qui seraient autant de transpositions artistiques d'un espace-temps réel. Ainsi, pour Bakhtine se différencient des chronotopes universels qui reviennent fréquemment dans toute œuvre romanesque et d'autres, plus spécifiques à tel ou tel genre. Lotman, lui, a beau porter l'abstraction à son comble, en développant une topologie en termes d'oppositions binaires, haut-bas, gauche-droite, bien-mal etc. sensée se substituer à une topographie diffuse, il ne résout pas la question de la spatialité ne fut-ce que parce qu'il fait perdre aux espaces leurs propriétés caractéristiques et singulatives.

⁶⁰ Dans ce recueil d'études où est inclus l'essai : *Formes du temps et du chronotope dans le roman* (p. 235-398), Bakhtine définit le chronotope comme « *la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature* », cf., *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 237. Michel Collot (2014, p. 121-123), retient que cette notion, introduite par Mikhaïl Bakhtine dans la théorie littéraire, désigne la corrélation entre les structures du récit et les représentations littéraires de l'espace.

⁶¹ Antje ZIETHEN, « La littérature et l'espace », op. cit., p. 4.

Gérard Genette, pour sa part, sans ignorer de parler de l'espace en littérature en tant que thématique et représentation d'un référent, réel ou imaginaire, préexistant ou non au texte, offre une extension non moins intéressante et point aisée pour aborder la question de la spatialité en littérature. En effet, aussi bien dans « *Espace et langage* »⁶² que dans « *La littérature et l'espace* »⁶³, ce critique-essayiste opère une distinction cruciale entre la spatialité s'agissant du signifié ou du signifiant. Il accorde, toutefois, plus de place à ce second versant longtemps occulté par la critique et l'intérêt porté à cette topique. De ce fait, les acceptions de la spatialité ne font que s'étendre davantage pour dire comment cette fouille archéologique de Genette a ramené au premier plan les couches souterraines de ce propos, enfouies dans l'oubli.

Il met, en fait, en évidence quatre dimensions de la spatialité à prendre en considération pour penser l'espace en littérature. L'espace, au sens propre, en tant qu'entité physique mesurable réelle ou fictive et que pourrait représenter une œuvre littéraire par le truchement du verbe, s'enrichit d'autres dimensions qui prennent en considération même la matérialité de l'espace textuel. Celles-ci ont trait au signifiant linguistique en tant que trace et en convoquent même la plasticité sémantique qui s'en trouve épaissie en contexte.

Ainsi incombe-t-il, en premier lieu, de considérer l'usage étendu que fait la littérature du champ lexical de l'espace, ne fut-ce que pour donner une assise vraisemblable au déroulement des événements. En second lieu, le texte lui-même impose sa spatialité

⁶² Gérard GENETTE, *Figures. I*, Paris, Seuil, coll. « Points Série essais » 74, 1993, pp. 101-102.

⁶³ Gérard GENETTE, *Figures. II*, *op. cit.*, pp. 43-48.

matérielle en tant que trace qui s'inscrit dans un espace. C'est cette spatialité qui est visée. D'une part, elle réside dans la linéarité textuelle des signes linguistiques et dans ces rapports et ces renvois qu'ils créent à l'intérieur d'un texte en faisant presque système. Tout en tissant des liens, voire des réseaux, verticaux ou diagonaux entre eux, les vocables confèrent au texte sa texture. D'autre part, la matérialité indéniable du livre en passant par celle des pages est à prendre en ligne de compte. Inhérentes au texte, elles lui confèrent sa consistance. L'histoire littéraire témoigne dans ce sens d'expériences inédites qui ont cherché à porter cette fonction spatialisante de la graphie du mot et donc du texte à son comble, quitte à défier la linéarité du texte : en témoignent, à titre d'exemple, les illustres *Calligrammes* d'un Apollinaire, le fameux *Coup de dés* d'un Mallarmé ou l'impressionnant *Mobile* de Michel Butor. Cette spatialité textuelle se décline de différentes manières. Donc, il faut tenir compte du texte, non seulement en tant qu'entité physique matérielle qui occupe et/ou se déroule dans l'espace (concernant l'écriture), mais également du texte en tant que structure où se tissent des liens, des symétries et des renvois sans lesquels une véritable lecture pourrait ne pas avoir lieu : la première est de l'ordre de l'évidence et s'impose aux sens, la seconde reste potentielle et relève de la réception et de la compétence du lectorat. Sans doute est-il question ici du texte dans son sens étymologique en tant que texture où tout se tient pour faire un tout harmonieux et signifiant, dont le liant garantit des dérapages des interprétations.

Puis vient à son tour cette spatialité d'ordre sémantique que décrit l'écart entre le sens littéral et la pluralité des sens que convoque

l'occurrence d'un vocable : en un mot ce nuage sémantique qu'il actualise dans l'esprit du lecteur et où ce dernier doit opérer des sélections pour générer le(s) sens possible(s). Cette spatialité textuelle tient des effets de style et se mesure, en somme, à l'aune de cet espace qui se creuse entre la lettre et l'esprit et qui hisse le littéral au niveau de la littérarité. Évoquant cette dimension spatiale du langage qui s'étale entre signifiant et pluralité possible de signifiés, Genette dit :

C'est-à-dire qu'un mot, par exemple, peut comporter à la fois deux significations, dont la rhétorique disait l'une littérale et l'autre figurée, l'espace sémantique qui se creuse entre le signifié apparent et le signifié réel abolissant du même coup la linéarité du discours. (...) C'est cet « en même temps », cette simultanéité qui s'ouvre et le spectacle qui s'y fait voir, qui constitue le style comme spatialité sémantique du discours littéraire, et celui-ci, du même coup, comme un texte, comme une épaisseur de sens qu'aucune durée ne peut réellement épouser et moins encore épuiser⁶⁴.

Ainsi, cette possible pluralité de lectures, bel et bien prouvée par l'expérience de lecture, superpose des strates de sens qui peuvent s'entendre spatialement.

Enfin, il y a lieu de tenir compte de ces rapports qu'entretient une œuvre avec d'autres textes en vertu du travail d'intertextualité⁶⁵.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁵ Sans doute les rapports qu'entretiennent les œuvres entre elles et les échos par lesquels elles s'interpellent méritent d'être pris en considération comme phénomènes littéraires qui ouvrent les œuvres les unes sur les autres ce qui par conséquent tisse des rapports entre celles-ci en tant qu'espaces (diégétiques, scripturaux, iconiques et autres). Mais, il nous semble que c'est là un vaste champ qui nécessite un traitement à part et une étude approfondie que nous réservons à un travail ultérieur. Toutefois, nous pouvons constater le travail en profondeur qui se trouve derrière chaque œuvre prise séparément et celui qui les fédère quand elles sont considérées comme un tout. Ainsi, à titre d'exemple seulement, les notes qui accompagnent l'édition de *Tess d'Urberville* sur laquelle nous travaillons font état d'au moins cent vingt-cinq échos et allusions à d'autres textes. Ceux-ci se répartissent essentiellement entre des échos mythologiques, bibliques et littéraires, dont quatorze renvois à l'œuvre de Shakespeare. Cet auteur est pour nous important non seulement parce que nous travaillons sur l'une de ses pièces, *Macbeth*, mais également, car lors de l'adaptation cinématographique Polanski a également rendu hommage à ce dramaturge et cette fois-ci dans *Le pianiste* où on découvre la première de couverture d'une ancienne édition de l'auteur qu'Henryk est en train de lire alors qu'il est retenu avec sa famille dans cette place avant

En instaurant des passerelles entre elles, ce dernier étend à l'infini un texte en le subordonnant à une sorte d'architexte, un *Texte*, somme de tous les textes. Convoqués les uns les autres, ceux-ci constituent un vaste espace de résonance qui s'impose pour une meilleure appréhension du (des) sens.

En somme, l'histoire du statut de l'espace en littérature est celle d'une conquête soutenue de terrains d'action et d'investigation continue. Il a commencé dans l'ombre, car trop visible pour être recherché pour lui-même. Puis, son entrée sur la scène de la réflexion littéraire lui a valu, comme tout acteur novice, un rôle de comparse peu à la hauteur de ses aspirations et de ses talents. Il a fini par gagner du terrain en faisant ses preuves en tant qu'actant à part entière. De l'indigence à l'opulence, sa carrière s'est construite. Le cinéma, en tant qu'art naissant qui met à contribution l'espace pour élaborer son langage propre, va ouvrir un prolongement aux dimensions de la spatialité.

1.3 Le cinéma redécouvrant et recréant l'espace

Sans doute la conception de l'espace romanesque s'est-elle enrichie, au fil du temps, du renouveau scientifique, technologique et philosophique au point d'en trahir les rudiments. Ainsi, l'espace n'est plus donné comme une entité qui préexiste au personnage. Au

leur déportation. Comme de justesse, l'ouvrage montré n'est autre que le fameux *Marchand de Venise* qui traite de la question antisémite. On aura droit à ces bribes de cette célèbre réplique de l'usurier Shylock qui, à juste titre, est le porte-parole de la cause juive : tout en militant pour un traitement humain de sa race, il souligner la menace qu'appelle la vengeance :

Si vous nous piquez, ne saignons-nous pas ? si vous nous chatouillez, ne rions-nous pas ? si vous nous empoisonnez, ne mourrons-nous pas ? et si vous nous faites du tort, ne nous vengerons-nous pas ? (46 min, 46 s).

contraire, ce dernier est bien ce filtre à travers lequel tout perce à jour. Avec l'évolution de l'art pictural, l'espace est devenu impression ; la photographie et surtout le cinéma lui ont imprimé mouvement. Ces renouvellements n'ont pas manqué d'influencer par conséquent la littérature quant à la saisie de l'espace et de l'espace mouvant. Mais, avec le cinéma, on est passé de la description figurative qui peine à diluer dans la linéarité du texte l'intensité instantanée du visible à l'immédiateté confondante de celui-ci. Du statisme descriptif on est passé à la monstration dynamique. En effet, quoiqu'entouré de *doute* et qu'il participe conjointement de la présence et de l'absence, l'espace au cinéma s'enrichit d'une pluralité de sens propre à le dénaturer et à le sortir d'une perception réaliste, car, entre autres, il fait l'objet d'une orchestration artificielle. Éric Rohmer⁶⁶, Noël Burch⁶⁷, André Gardies⁶⁸ et Antoine Gaudin⁶⁹ comptent parmi les figures qui ont nourri et mûri la réflexion à ce sujet.

En effet, si en littérature, le roman en particulier, l'ancrage spatial est médiatisé par la description et est cautionné par l'effort de reconstruction et les opérations de synthèse propres au récepteur, au cinéma, il tombe sous le sens de la lettre — ou il semble tel —, et quelque illusoire qu'il puisse être, il relève de la perception immédiate et instantanée. Comme le souligne si bien J-P. Goldenstein :

Au cinéma, espace et action sont donnés d'un même coup, *projetés* au visage du spectateur sans que celui-ci ait besoin qu'un discours spécial, parallèle au déroulement des événements, lui fournisse des renseignements sur le lieu où se situe la séquence,

⁶⁶ Éric ROHMER, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, *op. cit.*

⁶⁷ Noël BURCH, *Une praxis du cinéma*, *op. cit.*

⁶⁸ André GARDIES, *Le récit filmique*, 2. éd, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993.

⁶⁹ Antoine GAUDIN, *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*, *op. cit.*

les objets qui entourent le héros, la toile de fond sur laquelle se détache l'intrigue⁷⁰.

Compte tenu de ce rapport essentiel, voire *consubstantiel*⁷¹, de l'espace au cinéma, comme l'a si bien soulevé Antoine Gaudin pour introduire son essai sur l'espace cinématographique, et vu que « *l'unité de base du récit cinématographique, l'image, est un signifiant éminemment spatial* »⁷², A. Gardies à son tour en a souligné la primauté dans ces termes :

Art de la représentation, son langage est de nature spatiale : l'image mouvante est avant tout organisation mobile d'un espace bi-dimensionnel. Sans espace, point de cinéma. En ce sens il est premier et non point subordonné⁷³.

Cependant, avec ce nouveau médium, l'espace est souvent une question plus délicate qu'il n'y paraît. Justement, il l'est, car, alors que tout semble aller de soi à l'écran, tout y fait l'objet d'un tri, d'un agencement et donc d'une orchestration des moyens dont dispose le Septième Art pour s'exprimer. Ainsi, en plus des choix auxquels est astreint le discours verbal pour élaborer son message en choisissant aux niveaux paradigmatique et syntagmatique, le cinéma se trouve contraint de choisir également au niveau de la simultanéité et de la concomitance. Comme le soulignent Gaudreault et Jost « *le cinéma présente toujours (...) à la fois les actions qui font le récit et leur*

⁷⁰ Jean-Pierre GOLDENSTEIN, *Pour lire le roman*, op. cit., p. 91.

⁷¹ Antoine GAUDIN, *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*, op. cit., p. 5.

⁷² Pour mieux souligner cette primauté de l'espace sur le temps dans le récit cinématographique, les auteurs soulignent, à juste titre, suite à Gardies qui attire l'attention sur le fait que l'espace figure sur le photogramme, non le temps, que puisque « *le photogramme vient avant la succession de photogrammes, la temporalité au cinéma doit effectivement s'appuyer sur l'espace pour arriver à s'inscrire au sein du récit* ». André GAUDREULT, François JOST, *Le récit cinématographique : films et séries télévisées*, 3e éd. revue et augmentée, Malakoff, Armand Colin, 2017, p. 141.

⁷³ André GARDIES, *Le récit filmique*, op. cit., p. 69.

contexte d'occurrence »⁷⁴, Gardies parle de ce *troisième choix*⁷⁵ qui s'ajoute à la narration filmique, en plus de ceux de l'ordre de la combinaison et de la substitution, et qui différencie l'énoncé verbal de celui filmique.

En effet, à l'examen, cette dimension n'est pas pure évidence. Elle est constamment une imbrication d'espaces et ne peut se réduire à l'espace visible à l'écran. Elle dépasse de loin la somme des espaces montrés, sachant que ceux-ci ne peuvent être autrement que des espaces tronqués sur un espace physique plus large et continu avec lequel ils entretiennent une forte relation. Aussi est-il que l'espace montré au cinéma entre en rapport avec d'autres espaces qui ne seront jamais visibles et qu'il se déduit de la succession de ceux que le montage mettra côte à côte et/ou mettra dans un rapport d'opposition, de symétrie, d'analogie ou autres. Toutes ces latitudes intéressant la monstration des espaces au cinéma font qu'il n'est plus immédiat, mais découle d'une logique de construction mentale logée dans des zones cérébrales qui ne se limitent pas à ceux de la vision.

Par ailleurs, le paradoxe cinématographique réside, dans cette attitude qui tient le spectateur, face au phénomène qui se déroule devant ses yeux, à mi-chemin entre la crédibilité et l'incrédibilité, entre la certitude et le doute. Il est ainsi évoqué par André Gardies se rappelant les propos de Christian Metz :

Sitôt apparus les premiers sons et images, tout concourt à induire ce régime de crédulité singulier, que Christian Metz (1977) résume par cette formule ; « je sais bien, mais quand

⁷⁴ André GAUDREULT, François JOST, *Le récit cinématographique : films et séries télévisées*, op. cit., p. 141.

⁷⁵ André GARDIES, *Le récit filmique*, op. cit., p. 17.

même ». Je sais bien que ce n'est que du cinéma, mais quand même, je n'en suis pas tout à fait sûr. Il y a en effet quelque chose de bien réel durant la projection : le déplacement de ces objets filmés, là, sur l'écran, produit un mouvement visible, inscrit sur l'espace bi-dimensionnel. Dans le même temps je m'approprie imaginativement l'espace.

Ainsi, la réception-perception des images et des sons s'inscrit dans une expérience phénoménologique de l'« ici-maintenant » (...) Dès lors, ce qui va m'être raconté, bénéficiera d'une prime de vérité. La fiction n'est jamais totalement fictive puisque, quelle que soit ma part de rationalité et de lucidité, toujours un « quand même » me souffle autre chose à l'oreille. Alors, entretenu par cette hésitation, par cette ambivalence fort proche du compromis psychanalytique, mon imaginaire a libre cours⁷⁶.

Il faut sans doute reconnaître que le cinéma s'éloigne souvent dans sa reproduction de l'espace de l'ordinaire de la perception humaine, pour des soucis d'expressivité et/ou de narrativité, quitte à en fausser la logique. À se vouloir plus réel que dans la réalité, l'espace au cinéma est beaucoup plus à rapprocher d'un espace onirique que d'un espace réel, et ce par ces enjambées que décrit la caméra, ces transitions factices et ces passages hors norme d'une échelle à une autre qui ne tiennent pas compte de la vision ordinaire, car la caméra ausculte à la loupe et dévoile ce qu'une vision ordinaire pourrait rater. À ce titre, l'écran active l'imaginaire. Il fait autorité, comme il nous domine en tant que spectateurs :

Les objets qu'il me donne à voir sont hors de la mesure quotidienne. Certes le phénomène nous est devenu culturellement familier, mais (...) [on peut aisément] se rendre compte de la dimension proprement effrayante et hallucinatoire de l'image cinématographique (...) C'est bien ce caractère proprement fantastique (perte du réel et, conjointement, surcroît de réalité) [*qui est exploité*] (...) Le spectacle qui s'inscrit sur la surface de la toile a toujours à la fois quelque chose de

⁷⁶ *Ibid.*, p. 14.

fantomatique et d'hyper réel. Par cela se trouve favorisée mon activité d'identification⁷⁷.

Cependant, l'histoire du cinéma semble bien singulière. L'ironie du sort a voulu que cet art, héritier des arts de la représentation et de la figuration, au même temps qu'il en constitue la somme et l'aboutissement, pour lequel l'espace tient lieu de langage s'estompe au profit de l'action. Cette ironie semble inscrite à même l'origine du cinéma vu qu'elle en a paradoxalement modifié le destin et la trajectoire et a fait que « *ce moyen d'enregistrement de la réalité s'est très rapidement imposé comme une formidable machine à raconter des histoires* »⁷⁸, le plus souvent imaginaires, pouvons-nous surenchérir. Par conséquent le spectateur, obnubilé par l'apparence, rate l'essence première de ce langage essentiellement spatial. Comme c'est aussi le cas pour les mots dans la communication verbale, il paraît que la contrainte langagière première qu'assume l'espace au cinéma fait voile à sa réalité du moment qu'il devient utilitaire : l'idée à communiquer fait oublier, souvent, les mots qui la sous-tendent (s'agissant d'un texte) et la spatialité de l'image qui la supporte (concernant un récit iconique). En effet, l'espace n'est guère, ou peu s'en faut, pris en considération par le spectateur peu averti qui, à un large degré, constitue la masse spectatorielle et le public de prédilection du cinéma. Chose que Gardies souligne quand il note que « *sitôt qu'un film raconte, les lois du récit tendent à prendre le pas et à porter généralement au premier plan l'ordre actionnel* »⁷⁹.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 14-15.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 69.

Cependant, la spatialité au cinéma est des plus plurivoques. Beaucoup plus qu'en littérature écrite, où il est soumis à l'intelligence du lecteur, l'espace s'impose avec force comme assise du récit filmique ou, tout au moins, comme donnée qui s'offre à notre perception visuelle quand même il ne serait qu'une empreinte lumineuse d'un espace bien physique. Mais, la question d'espace, quoiqu'elle puisse sembler pure évidence, demeure, à l'examen, davantage complexe.

Nombre de critiques et de théoriciens du cinéma s'y sont attelés pour en cerner les contours. Mais, cette entité immédiatement perçue au cinéma, résiste aussi bien à l'appréhension qu'à la définition, tellement elle est plurielle et peut faire l'objet de réflexions multiples. S'il est vrai que tout cinéaste prête une attention méticuleuse à la délimitation des contours du cadre, le produit fini ne manque pas de soulever nombre de questionnements. Qu'est-ce qu'en fait l'espace cinématographique ? Déjà, l'étude sophistiquée faite par Eric Rohmer sur l'organisation de l'espace dans le « *Faust* » de Murnau, envisage de le subdiviser en trois parties. L'auteur entrevoit de distinguer :

— L'espace pictural, image cinématographique, projetée sur le rectangle de l'écran (...) perçue et appréciée comme la représentation plus ou moins fidèle (...) de telle ou telle partie du monde extérieur ;

— L'espace architectural [qui serait le référent objectif de l'espace pictural] ;

— L'espace filmique (...) espace virtuel reconstruit dans [l'esprit du spectateur], à l'aide des éléments fragmentaires que le film lui fournit⁸⁰.

Il en arrive, ainsi, à établir une relation entre ces différents espaces d'avec les modes de perception qu'ils sollicitent et les étapes de leur genèse du point de vue du cinéaste :

Ces trois espaces correspondent à trois modes d'aperception par les spectateurs de la matière filmique. Ils résultent aussi de trois démarches, généralement distinctes, de la pensée du cinéaste et trois étapes de son travail, où il utilise, chaque fois, des techniques différentes. Celle de la photographie dans le premier cas, de la décoration, dans le second, de la mise en scène proprement dite et du montage, dans le troisième⁸¹.

Plus élaborée encore et plus technique, tout en recoupant la répartition de Rohmer, l'approche proposée par Noël Burch dans sa *Praxis du cinéma*⁸² donne une segmentation assez édifiante de l'espace cinématographique. Il y distingue deux dimensions : *le champ*, à savoir tout ce qui est enserré dans le cadre de l'écran, et *le hors champ*, tout ce qui excède ce dernier. Si le premier est vite perçu par la faculté visuelle, le second, lui, intrigue par son absence-présence. Burch, toujours, le subdivise en six segments. Les quatre premiers renvoient aux côtés du cadre, les deux autres sont respectivement le hors champ derrière la caméra et celui qui lui est diamétralement opposé, tout ce qui vit derrière le décor.

Gardies, pour sa part, analysant les divers niveaux de l'espace au cinéma y distingue quatre types. Ceux-ci coexistent et cependant l'espace au cinéma fait l'objet d'une minoration. En effet, il différencie l'espace cinématographique de l'espace filmique. Le

⁸⁰ Éric ROHMER, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, op. cit., p. 11.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Noël BURCH, *Une praxis du cinéma*, op. cit., p. 39.

premier intéresse la salle de projection. Cet espace spectatorial est un lieu consacré qui contraint à un rituel spécifique à la réception du film, et qui transforme le sujet social en sujet spectatorial : acquisition du ticket, introduction par une ouvreuse, prise de place dans une répartition spécifique de sièges qui impose des attitudes requises par le visionnement d'un film dans un lieu public, etc., mais qui intègrent le spectateur au filmique en organisant l'espace diégétique par rapport à sa vision. De la sorte, des niveaux d'espace surgissent pour le spectateur et s'organisent en trois termes selon Gardies : *ici/là/ailleurs*⁸³. Ceux-ci correspondent respectivement à trois degrés : l'espace pyramidal dont le sommet serait le point de fuite principal et la base l'écran, l'espace non visible contigu au champ et l'espace évoqué à titre d'exemple par deux personnages et qui peut ou non participer de la diégèse.

Cette structure tripartite (...) rend compte de cette donnée proprement filmique qui veut qu'autour du champ et au-delà du cadre l'espace, bien que non visible, soit encore présent et susceptible de s'articuler sur celui qui, ici et maintenant, se donne à voir⁸⁴.

Dans notre approche de l'espace au cinéma, nous n'allons pas prendre en considération l'espace-cinéma⁸⁵, non pas qu'il est sans intérêt, mais d'autres y ont accordé plus d'attention entre autres Roland Barthes⁸⁶, Jacques Levy, André Gardies (...). Il est sans doute cet espace physique qui scelle le pacte spectatorial par lequel nous

⁸³ André GARDIES, *Le récit filmique*, op. cit., p. 71.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Pour plus d'informations sur l'espace-cinéma, se référer à André GARDIE, *Le récit filmique*, chapitre premier: « Les conditions cinématographiques du récit filmique », p. 9-25 ; ou bien à l'article de Jacques LEVY, « De l'espace au cinéma », *Annales de géographie*, vol. 694, n° 6, 2013, pp. 689-711, ou encore à Roland BARTHES, « En sortant du cinéma », *Communications*, vol. 23, n° 1, 1975.

⁸⁶ Roland BARTHES, « En sortant du cinéma », *Communications*, op. cit.

acceptons, ne fut-ce que le temps de la projection, d'être emporté dans le monde de l'illusion et de prendre pour argent comptant le récit et l'espace conté. Au demeurant, s'il y a un côté tragique à rattacher à cet espace, il serait sans doute de l'ordre du mythe et se souviendrait de l'intenable condition humaine préfigurée par l'allégorie de *la caverne*, développée par Platon dans le Livre VII de *La République*, et où l'homme serait sommé de n'avoir de la réalité des choses qu'un simulacre. Par ailleurs, n'y a-t-il pas du tragique, qui relèverait cette fois-ci de la condition humaine, dans cette retraite qu'offre le cinéma au spectateur, et que nombre d'études ont assimilée à une fuite utérine de la réalité, vu le confort, la posture, presque fœtale, qu'adopte le spectateur dans cette atmosphère presque amniotique où il baigne dans une salle de cinéma⁸⁷ ?

Quant au second, l'espace filmique, il se décline en deux volets : diégétique et narratif. Gardies commence par établir une petite différence, mais non moins conséquente qui oppose texte et film face à l'ancrage spatial. Si pour le texte il se suffit à être « dit » – au sens d'écrit – pour que le lecteur en prenne compte, dans le film il n'est pas uniquement montré, mais se donne des moyens pour en creuser la profondeur. Gardies parle en premier lieu de la *représentation* de l'espace, dans le sens où il attire l'attention sur les outils sémiologiques dont se sert le cinéma pour conforter chez le spectateur l'idée qu'il se fait de certains lieux et qui lui servent de balises et de repères pour reconnaître le lieu en question à travers la collecte et l'analyse de certains sèmes qui trouvent écho dans nos représentations

⁸⁷ André GARDIES, *Le récit filmique*, op. cit., pp. 13-14.

mentales, en tant que spectateurs, et réfèrent à un espace bien défini en renforçant l'effet de réel :

L'effet de réalité ne provient donc pas de l'adéquation entre l'image filmo-photographique et l'espace physique réel, mais de l'adéquation entre la figuration filmique et la représentation imaginaire que j'ai de l'espace de référence⁸⁸.

Gardies en arrive à confirmer que pour l'espace diégétique, il est plus question de le *signifier* que de le *représenter*. Puis, il juge nécessaire de faire une distinction entre *espace* et *lieu* sur le modèle de la dichotomie saussurienne langue/parole selon laquelle le second (*lieu*) serait une actualisation du premier (*espace*) qui reste à l'instar de la langue un système virtuel. Dans un certain sens, l'espace n'a d'existence qu'à travers l'image qu'on s'en fait : donc pour représenter tel ou tel espace, priorité est de mobiliser les sèmes et les motifs qui le signifient quitte à tomber dans ce qui est de l'ordre du stéréotype. Faute de pouvoir le montrer, le cinéma se doit de le construire au moyen d'une « syntaxe » qui lui est propre et qui se fonde sur la succession des *plans* et des *séquences*, entre autres procédés qui font le langage cinématographique.

Au niveau du plan s'impose la question de sa composition et donc de sa « *plastique* »⁸⁹, car forcément l'image cinématographique « le photogramme » rejoint l'esthétique de la photographie. Mais, du fait qu'elle est mouvante, elle construit son sens en entretenant un double statut de fermeture et d'ouverture :

⁸⁸ *Ibid.*, p. 73.

⁸⁹ Ici, Gardies renvoie à cet aspect de la spatialité filmique qu'Éric Rohmer, dans sa thèse de doctorat, désigne par *espace pictural* (*op.cit.*), dont l'essentiel a trait aux « *problèmes classiques de composition plastique qui sont envisagés : équilibre/déséquilibre, symétrie/asymétrie, dominantes chromatiques, lignes de force, verticalité/horizontalité/oblique, points forts du cadre, répartition des masses, travail sur les différents plans de profondeur, sources de lumière, etc.* ». *Ibid.*, p. 74.

L'image oscille alors entre deux tendances : celle du centrément sur elle-même (elle est comme auto-suffisante), celle de l'ouverture sur son « Dehors » (Belloi, 1992), qu'il soit visuel ou sonore... En ce sens, la composition plastique d'un plan donné, bien qu'elle ait sa propre valeur, s'articule toujours sur l'au-delà de cette unité-plan et doit être envisagée dans une perspective relationnelle⁹⁰.

À un degré supérieur de cette syntaxe filmique, on aboutit à la séquence qui est une suite de plans qui forment une unité organique (champ et hors-champ, visuel et sonore) et qui est à l'origine de la construction séquentielle de l'espace diégétique. Celui-ci du fait de la succession des plans, de la façon de leur agencement et de l'atmosphère dans laquelle ils baignent (son et lumière) peut largement excéder leur somme s'ils étaient additionnés les uns aux autres. C'est dire toute la richesse que recèle potentiellement le langage cinématographique et que lui apportent la combinaison des plans et leur montage. Selon Gardies :

Que les stratégies de combinaison entre l'« ici » et le « là », le son et l'image soient multiples et diverses, riches et variées, on s'en doute... Il est, croyons-nous, préférable d'insister (...) sur la « plasticité » de l'espace diégétique dès lors qu'il ne se réduit pas à sa seule dimension physique, car c'est là sa caractéristique majeure⁹¹.

Ingénieusement, sur un exemple tiré du *Salair de la peur* (Henri-George Clouzot, 1953), Gardies parvient à montrer que dans l'une des séquences de ce film, grâce à un montage alterné, deux espaces séparés dans l'espace diégétique, ce qu'André Gaudreault et François Jost nommeraient une « *disjonction distale* »⁹², pris isolément correspondraient respectivement à « *un espace de l'attente* » et à « *un*

⁹⁰ André GARDIES, *Le récit filmique*, op. cit., p. 75.

⁹¹ *Ibid.*, p. 76.

⁹² André GAUDREULT, François JOST, *Le récit cinématographique: films et séries télévisées*, op. cit., p. 170.

espace du retour », mais fédérés par une même atmosphère musicale, génèrent un nouvel espace qu'il dénomme « *espace de l'euphorie* ». Il en arrive à conclure :

L'espace diégétique... ne saurait être conçu comme constitué seulement de l'articulation du visible-audible et du non visible-non audible. Il prend appui sur la représentation (elle en est même la condition nécessaire), mais il la déborde et la dépasse sans cesse par les changements de niveau qualitatif qu'il demande pour son appréhension. Or ces changements ne sont pas matériellement inscrits dans le film ; ils sont le fait de l'activité interprétative du spectateur, preuve que l'espace diégétique résulte du travail conjoint du film et de son spectateur⁹³.

L'espace narratif est sous-jacent à la nature narrative d'un film. Il est à penser dans le sens de ses valeurs actantielles. Au-delà de sa valeur en tant que « *milieu à la fois physique et sémantique* », l'espace dans un film qui raconte est également une force agissante. C'est parler de sa fonctionnalité narrative dans la mesure où « *dans sa réalité physique* », il dépasse son rôle de « *simple réceptacle neutre de l'action* ». Il peut, dans sa réalité physique et matérielle de lieu ou d'objet, muer en force adjuvante ou opposante, assumer pleine fonction de protagoniste et, en termes actantiels, « *occuper ces deux fonctions d'entrave ou de soutien à la quête du héros* »⁹⁴.

Gardies examine ensuite la possibilité de voir l'espace occuper les autres positions actantielles (destinateur, destinataire et objet). Preuves à l'appui, il démontre que la seule fonction qui résiste à être assumée par l'espace est celle de sujet⁹⁵. Toutefois, elle reste possible

⁹³ André GARDIES, *Le récit filmique*, op. cit., p. 77.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 79.

mais au prix d'une anthropomorphisation de l'espace (exemple du Voreux⁹⁶ dans *Germinal* de Zola) :

Cette « humanisation » du sujet va de soi, puisque, dans la logique actantielle, le sujet se définit par son vouloir, devoir, pouvoir faire ou être... L'espace et les lieux, en tant que système comme en tant que réalité physique, sont donc exclus de la fonction actantielle centrale, sauf à jouer aux marges d'une figuration ambivalente⁹⁷.

Ici, il fournit l'exemple de la maison hantée dans les récits fantastiques qui « *tient ses pouvoirs de son ambivalence constitutive, à la fois lieu et être maléfique au comportement étrangement humain* »⁹⁸. Il dit ainsi cette relation dialectique qui unit personnage et espace :

L'entrée en scène du sujet s'accompagne d'une transformation de l'espace, soulignant ainsi la forte corrélation qui les unit.

Dans la mesure où lieux et espaces ne se réduisent pas à leur seule enveloppe physique, mais qu'ils sont porteurs de valeurs (sociales, économiques, culturelles, morales, collectives ou privées, etc.), ils peuvent en effet entrer dans un système d'échange avec le sujet⁹⁹.

Il découle de cette approche sémiotique, qui cherche à appréhender l'espace au-delà de sa dimension matérielle et physique pour en saisir la dynamique et la fonctionnalité narratives, que le sujet entretient constamment avec l'espace un rapport de « jonction », explicite ou allusif qui se décline de différentes manières. Ainsi se

⁹⁶ Comme son nom l'indique, cette mine a des propriétés voraces. En voyant des miniers y entrer et périr, le narrateur lui prête les traits d'un monstre qui dévore les misérables de cette contrée, le monde ouvrier en l'occurrence. C'est ainsi qu'il le présente dans l'une des toutes premières occurrences où il paraît dans le texte, vers la fin du chapitre premier de la première partie : « *le Voreux, au fond de son trou, avec son tassement de bête méchante, s'écrasait davantage, respirait d'une haleine plus grosse et plus longue, l'air gêné par sa digestion pénible de chair humaine* ». Cf., Émile ZOLA, *Germinal*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche » 145, 2006, p. 39.

⁹⁷ André GARDIES, *Le récit filmique*, op. cit., p. 79.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*, p. 80.

dégagent quatre cas de figure ou quatre matrices possibles de ce rapport :

- Disjonction – conjonction
- Conjonction – disjonction
- Conjonction – disjonction — conjonction
- Disjonction – conjonction — disjonction

Ces matrices, schématiques et générales qu'elles puissent être ou paraître insuffisantes pour rendre compte de la singularité de tel ou tel récit, profilent toutefois les grandes configurations des possibles narratifs.

Elles attestent le rôle déterminant que peut endosser l'espace dans la narration. Il est d'abord, en raison de ces diverses fonctions actantielles, ce partenaire-adversaire avec lequel doit compter le sujet tout au long de la dynamique actionnelle. Il est ensuite cet opérateur d'échanges de valeurs par lequel se constitue l'être du sujet. Tout à la fois il fait avancer le récit et lui donne sens¹⁰⁰.

L'approche qu'adopte Antoine Gaudin pour parler de l'espace filmique, quoiqu'elle restreigne le propos à ce que Rohmer appelle *l'espace filmique* qu'on vient d'évoquer, va encore plus loin quand elle se situe du point de vue de la réception du produit filmique par le spectateur et les effets qu'elle induit chez celui-ci. En critique du cinéma, Gaudin ne s'aligne pas moins sur la position qu'adopte Butor, Bourneuf ou Genette considérant l'espace romanesque. Il s'avère critique vis-à-vis des écrits sur l'espace filmique et stigmatise avec force leur réticence à le traiter comme il se doit. Il le dit ainsi :

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 82.

Ces écrits sont davantage conçus pour nous dire ce que le cinéma fait avec cet espace systémique que nous sommes déjà habitués à percevoir, que pour s'interroger sur la « capacité d'ébranlement » du médium cinématographique sur nos modes usuels d'appréhension de l'espace¹⁰¹.

Dans ces termes, il nous convie à l'appréhender autrement. Pour ce faire, il forge un nouvel outil d'analyse sur le parangon de *l'image-mouvement* chère à Deleuze. Pour lui, il serait légitime et bien approprié de parler d'une « *image — espace* » pour mieux évoquer l'espace filmique. Il s'en explique ainsi :

Dans la perspective théorique de l'image-espace, un film ne doit plus être seulement considéré comme un « spectacle de l'espace » ; il doit également être appréhendé comme un phénomène spatial en lui-même, qui engage l'ensemble de notre corps de spectateur, en particulier notre sens proprioceptif (...) Le phénomène film constitue ainsi *en lui-même*, par le mouvement de ses images et les mécanismes inférentiels que ce mouvement entraîne, une expérience spécifique de configuration de notre sensibilité spatiale proprioceptive¹⁰².

S'agissant donc d'une œuvre artistique, quelle qu'elle soit, elle s'impose comme une donnée spatiale à prendre en considération, au-delà de sa référence à un espace réel ou fictif. Ce n'est donc pas sans raison que, parlant de son recueil *La légende des siècles*, Hugo emprunte la métaphore architecturale, et par conséquent spatiale de son œuvre, en la rapprochant d'un édifice : « *un péristyle est un édifice* »¹⁰³. Dans cette même veine, G. Genette, évoquant Proust, rappelle que l'auteur de la *Recherche du temps perdu* compare son

¹⁰¹ Antoine GAUDIN, « L'image-espace: propositions théoriques pour la prise en compte d'un « espace circulant » dans les images de cinéma » [en ligne], *Miranda. Revue pluridisciplinaire du monde anglophone / Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world*, n° 10, Université Toulouse 2 - Le Mirail, 2014, URL : <https://journals.openedition.org/miranda/6216>, consulté le 31 août 2018.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 61-62.

¹⁰³ Victor HUGO, *La Légende des siècles. 1 : Histoire - les petites épopées*, Paris, Libr. Gén. Française, coll. « Le livre de poche Classiques » 16066, 2000, p. 43.

œuvre à une cathédrale. Vu son caractère *télescopique*, la spatialité du texte porte au-delà de l'espace qu'elle représente :

[Elle] ne réside pas seulement dans des rapports horizontaux de voisinage et de succession, mais aussi dans des rapports qu'on peut dire verticaux, ou transversaux, de ces effets d'attente, de rappel, de réponse, de symétrie, de perspective, au nom desquels Proust comparait lui-même son œuvre à une cathédrale¹⁰⁴.

Cet aspect de l'œuvre atteint son apogée et sa forme la plus accomplie avec des œuvres non figuratives, des œuvres qui ne réfèrent qu'à elles-mêmes. C'est bien le cas des œuvres picturales abstraites, mais également celui des œuvres filmiques qui répugnent à être narratives.

Néanmoins, la question de l'espace au cinéma demeure paradoxale. Jacques Levy ne manque pas de le souligner d'emblée dans son article « De l'espace au cinéma » dans ces termes : « *L'espace semble être partout au cinéma. En fait, il est plutôt nulle part, ou presque* »¹⁰⁵. Après avoir passé en revue la richesse des acceptions que suppose le terme s'agissant du cinéma, à la suite d'André Gardies, il révèle à quoi tient ce caractère ambivalent de la chose spatiale ou plutôt, pour lui emprunter son expression, « *ce caractère incertain de la présence de l'espace comme environnement et de la spatialité comme agir – de la géographicité, en somme – dans*

¹⁰⁴ La spatialité genettienne du texte littéraire est de quatre natures. D'abord, une spatialité langagière qui est de l'ordre des mots et des rapports qu'ils tissent en vertu de leur voisinage syntagmatique et paradigmatic. Ensuite, la spatialité textuelle qui est faite de relations de symétrie de renvois et de rappels. Puis, une spatialité sémantique, qui est de l'ordre de l'ampleur de la pluralité des sens, dans son acception première et figurée, signifié réel et signifié apparent. Enfin, il tient lieu de la spatialité de « *la littérature prise dans son ensemble, comme une sorte d'immense production intemporelle et anonyme* ». Cf., *Figures II, op. cit.*, pp. 44-47.

¹⁰⁵ Jacques LEVY, « De l'espace au cinéma », *Annales de géographie, op. cit.*, p. 689.

les expressions dominantes des langages cinématographiques »¹⁰⁶. En effet, « l'espace narratif » aussi bien que « l'espace diégétique », tels que Gardies les a définis, constituent des entorses à la perception habituelle de l'espace par nos sens. Subordonné à « l'action », car il n'a de sens que par elle, le premier peut être incohérent, voire invraisemblable, vu que « *le champ et le hors-champ ne dessinent pas une configuration spatiale crédible* »¹⁰⁷. Le second, quant à lui, pèche par le fait que « *la logique du récit impose souvent une absence de respect pour la géographie de la ville* »¹⁰⁸ ne fut-ce que du fait que la successivité des plans ne rend pas compte de la proximité et de l'écart le cas échéant.

Toutefois, la spatialité au cinéma n'est qu'illusion dans la mesure où celui-ci plaque une continuité spatiale sur une discontinuité d'espaces tronqués et du coup obtient une continuité temporelle diégétique d'une discontinuité d'instantanés. De la sorte, le film est une discontinuité continue, dans la mesure où il met côte à côte des bribes des scènes, etc. souvent disparates et espacées aussi bien dans le temps que dans l'espace, de façon à éluder les jointures, et c'est là tout le travail des raccords qui résultent du montage, tandis que le texte est inversement une continuité discontinue dans la mesure où une histoire unie et continue dans le flux du temps fait l'objet de cassures, de ruptures et d'hiatus que matérialisent les parties et les chapitres. Mais quelque illusoire que soit l'espace fictionnel et quelque incommensurable que soit l'écart qui le sépare de l'espace tel

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 690.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 691.

¹⁰⁸ *Ibid.*

que nous l'expérimentons au quotidien, les approches qui l'étudient ne se sont pas moins développées.

2. Approches de l'espace : état des lieux ou dans le sillage du *spatial turn*

2.1 Du *spatial turn* comme regain d'intérêt pour l'espace

Pendant de nombreuses décennies, la question du « temps » s'est accaparé le panorama de la réflexion, aussi bien philosophique que littéraire, reléguant de la sorte la dimension spatiale au second plan, quitte à la maintenir dans l'ombre. Ce rétrécissement du champ d'appréhension d'une œuvre n'a fait que s'exacerber avec l'avènement du structuralisme qui a tendu à couper l'œuvre artistique, quelle qu'elle soit, des conditions qui ont accompagné sa genèse en vue de la questionner en elle-même, en ce qu'elle recèle, en ce dont dépendraient ses qualités littéraires et/ou artistiques. On a pu parler, à juste titre, de cette fameuse immanence de l'œuvre artistique qui fait le deuil de l'auteur emportant avec lui les conditions qui ont présidé à son acte créateur ou qui ont accompagné son énonciation pour ne considérer que la création : l'œuvre. Celle-ci doit être vue en elle-même pour et en ce qu'elle est. Des questions cruciales, qui font abstraction de ces circonstances qui ont accompagné le geste créateur, voient le jour : qu'est-ce qui fait la littéarité de tel ou tel texte ? Qu'est-ce qui fait la beauté de telle autre ? La portée de cette démarche est bien louable, dans la mesure où elle questionne en profondeur le bien-fondé de ces structures sous-jacentes à une œuvre retenue comme telle, en vue de mettre plein feu sur les schèmes qui

sous-tendent des formes accréditées et qui font des genres spécifiques ou les particularités qui singularisent telle œuvre et la distinguent au point qu'elles détachent sur un arrière-fond standardisé toute performance artistique. Le structuralisme est d'obédience linguistique bien avant qu'il n'intéresse d'autres disciplines. Cela a fait que le tournant linguistique « *linguistic turn* » ait fait autorité. Ce mot d'ordre fait de la langue une entité qui se suffit à elle-même. Point n'est besoin d'aller chercher au-delà des mots qui s'érigent en systèmes et génèrent des potentialités inouïes, susceptibles d'une pluralité de lectures et d'approches qui, cependant, ne parviennent jamais à en épuiser les richesses. Cependant, déjà pressentie au début des années 60, la conscience de l'impact de l'espace dans la création se confirmera aux alentours des années 90, aussi bien qualitativement que quantitativement, en termes de répartition géographique des productions artistiques, leurs couleurs, leurs tons et leurs teneurs. Cette prise de conscience a été à même de redorer le blason de la spatialité et à remettre à l'ordre du jour sa prise en considération comme facteur incontournable pour une meilleure saisie de la profondeur d'une production artistique. C'est le tournant spatial. Bertrand Westphal ira jusqu'à en souligner le bouleversement dans la donne relativement au rapport au temps et à l'espace :

Si le *spatial turn* postmoderne a permis de rééquilibrer les épistémologies respectives de la spatialité et de la temporalité, le tournant moderne a permis au mot espace de quitter son habit temporel pour revêtir le sens que nous lui prêtons aujourd'hui. L'espace était au départ un espace de temps¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Bertrand WESTPHAL, *Le monde plausible espace, lieu, carte*, Paris, Minuit, 2011, p. 20.

Ce tournant aura des répercussions certaines sur la production artistique de manière générale, mais, particulièrement en littérature, son impact est bien notoire. Non seulement il orientera la façon d’appréhender et de considérer un texte, mais il fournira également des *topoi*, des postures et des procédures de production littéraire, poétique en l’occurrence.

De cette appellation on est redevables au géographe Edward Soja¹¹⁰. Marcel Gauchet, en 1996, la réitérera en parlant d’un « *tournant géographique* », s’agissant de cette « *prise en compte croissante de la dimension spatiale des phénomènes sociaux* »¹¹¹. Sous cette désignation, *spatial turn*, se devine une révolution copernicienne, si l’on peut s’exprimer ainsi, dans les sciences humaines. Une révolution propre à répliquer au *linguistic turn* qui a marqué de son hégémonie l’analyse littéraire, suite à la confirmation de la pensée structuraliste qui eut, comme nous venons de le signaler plus haut, à la fois le mérite et l’inconvénient de couper l’œuvre de son contexte pour mieux juger de sa pertinence en tant qu’œuvre digne de cette désignation : l’œuvre devant se suffire à elle-même pour rendre compte de sa valeur sans le secours des faits qui ont accompagné sa genèse et en premier lieu la vie du créateur. Christian Jacob définit cet élan spatial dans les sciences humaines ainsi :

On entend par *spatial turn* l’émergence d’un paradigme spatial dans les sciences sociales qui a mis en évidence des phénomènes, des dynamiques, des répartitions échappant à

¹¹⁰ L’auteur signale, en fait, que celui-ci est « *le premier à en avoir émis l’hypothèse (..) dans Postmodern Geographies : The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londres, Verso, 1989. », cf., Michel COLLOT, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, coll. « Les essais », 2014, p. 15.

¹¹¹ Introduction au dossier « Nouvelles géographies », *Le Débat*, n° 92, nov.-déc. 1996, p. 42.

d'autres types d'appréhension. Ce courant théorique a permis la circulation de concepts et de modèles entre la géographie et des disciplines comme la sociologie, l'anthropologie, l'histoire, la philosophie, les *cultural studies*, les colonial et *post-colonial studies*¹¹².

À juste titre, dans un bref article, *Le spatial turn en littérature. Changement de paradigme et transdisciplinarité*, Veronica Bernabei¹¹³ associe ce tournant spatial à un changement épistémologique dans le domaine des sciences humaines qui s'est manifesté dès la moitié du XX^e siècle, et qui est propre à repenser les pratiques sociales, littéraires en l'occurrence, à partir de leur dimension spatiale. Cela interpelle par conséquent la dimension spatiale de la construction des connaissances humaines.

Cet auteur distingue trois grandes étapes dans l'évolution de cet engouement des sciences humaines pour le versant spatial des activités humaines. Le premier moment, qui s'étend du début du vingtième siècle aux années 60, est celui d'une prise en compte de la dimension spatiale comme expérience sensible incontournable dans la construction de la connaissance. Le second nous amène jusqu'aux années 90. Il est celui du « *déplacement de la notion d'espace vers les questions de la territorialité* »¹¹⁴. Le troisième est, quant à lui, celui de

¹¹² Christian JACOB, *Qu'est-ce qu'un lieu de savoir ?* [en ligne], Marseille, OpenEdition Press, coll. « Encyclopédie numérique », 2014, URL : <http://books.openedition.org/oepr/423>, consulté le 14 août 2018.

¹¹³ Cet auteur associe « *le spatial turn ou le "tournant spatial" [à] un changement épistémologique dans le domaine des sciences humaines (géographie, histoire, anthropologie, philosophie, littérature et arts en général) qui a eu lieu à partir de la moitié du XX^e siècle... Il s'appuie sur les questions relatives à la dimension spatiale de la construction de la connaissance : Quelles sont ses dynamiques d'échange et de mouvement ? Comment l'espace agence-t-il les produits d'une société ? Dans quelle mesure cet agencement organise-t-il des savoirs spécifiques ? Quels sont les rapports et les hiérarchies entre les points/éléments d'échange ? Dans quelle mesure ces rapports retracent-ils de nouvelles cartes ?* », cf., « Le « spatial turn » en littérature. Changement de paradigme et transdisciplinarité », *Cadernos de Literatura Comparada, op. cit.*, p. 304.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 304.

l'épanouissement de la question d'espace et sa généralisation dans les différentes approches d'investigation en sciences humaines.

Ce tournant intéressera en premier lieu « la géographie », en tant que discipline récente qui fait de l'espace sa matière de prédilection, mais également « l'histoire » qui, à son tour, selon l'expression de Michel Collot, a « *tendance à se spatialiser* »¹¹⁵ comme témoignage de ce retour de la question de spatialité au-devant de la scène critique. Aussi cet élan spatial des sciences humaines et sociales vient, d'une certaine manière, remettre en question l'ordre établi : l'hégémonie de l'Histoire (et donc du Temps) dans l'appréhension des connaissances humaines semble céder la place à la dimension spatiale comme nouveau levier propre à appréhender les phénomènes socioculturels et à propulser les sciences humaines et sociales. D'où un renouveau aussi bien dans l'approche historique que celle géographique :

La « nouvelle Histoire » se montre particulièrement attentive au paysage comme reflet des mutations de la mentalité collective. Et la géographie de son côté intègre de plus en plus la dimension historique, en devenant géographie humaine, économique, sociale et culturelle, plus que géographie physique. C'est pourquoi les géographes dits « humanistes » se sont beaucoup intéressés à la littérature, en réaction contre une autre tendance de la discipline qui, à la faveur du perfectionnement des moyens techniques, mathématiques et informatiques mis à sa disposition, a tendance à privilégier une analyse objective et abstraite de l'espace géographique au détriment de sa dimension humaine et sensible¹¹⁶.

¹¹⁵ Michel COLLOT, *Pour une géographie littéraire*, op. cit., p. 16.

¹¹⁶ Michel COLLOT, « Pour une géographie littéraire : une lecture d'Archipel de Claude Simon » [en ligne], *Carnets. Revue électronique d'études françaises de l'APEF*, Deuxième série-3, APEF - Association Portugaise d'Études Françaises, 2015, p. 2, URL : <https://journals.openedition.org/carnets/1380>, consulté le 27 septembre 2018.

L'ouvrage de Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, a le mérite de bien inscrire cette tendance qui réhabilite la prise en considération de l'espace dans les sciences humaines dans son contexte général et d'en souligner les conséquences majeures. En effet, l'auteur part du constat que les années 90 du siècle dernier ont été marquées par un intérêt particulier consacré à « *l'inscription de la littérature dans l'espace et/ou à la représentation des lieux dans les textes littéraires* »¹¹⁷. Cela s'est soldé par l'émergence de disciplines qui revalorisent d'une certaine manière l'espace dans le sein des études et de la critique littéraires, disciplines qu'il cherche à situer les unes par rapport aux autres en les articulant après en avoir dégagé le souci et la portée. Avec l'émergence de ces nouvelles disciplines, dites géocentrées, essentiellement la *géocritique*, la *géopoétique* et l'*écocritique*, des concepts ayant trait à la spatialité reviennent en force : le *territoire*, la *frontière*, le *lieu*, le *centre*, la *périphérie* etc. Parallèlement, *les romans-géographes* et *la pensée-paysage* voient le jour.

Parmi les raisons auxquelles l'essayiste associe ce revirement dans la donne, à savoir ce regain d'intérêt pour l'inscription des faits littéraires dans l'espace et pour l'inscription de l'espace dans le texte littéraire, il cite d'abord le contexte intellectuel et littéraire qui fait état d'une réévaluation de la dimension spatiale dans les sciences de l'homme et de la société et qui se traduit par une attention particulière portée à l'inscription des faits humains dans l'espace. De ce fait le tournant spatial qui va marquer les sciences humaines est d'abord un

¹¹⁷ Michel COLLOT, « Pour une géographie littéraire » [en ligne], *LHT Fabula*, LHT Fabula / Équipe de recherche Fabula, 2011, URL : <https://www.fabula.org:443/lht/8/collot.html>, consulté le 15 janvier 2019.

tournant géographique dans le sens où cette discipline, encore jeune, cherchant à élargir et à varier ses approches, ira jusqu'à inviter à reconsidérer même l'histoire qui comme on vient de le mentionner tend à se spatialiser. À ce propos, il évoque Fernand Braudel qui a proposé le terme de « géohistoire » pour baptiser les rapports qu'entretient une société avec l'environnement spatial dans la longue durée, en incitant, dans un article qui date de 1997, à ne pas nier l'histoire, mais justement à l'articuler à une géographie. Aussi, la mondialisation a-t-elle bien fait de reconsidérer la manière linéaire dont l'histoire s'est toujours pratiquée jusque-là, car, selon Christian Grataloup qui a publié *Géohistoire de la mondialisation*¹¹⁸, dès qu'on prend l'échelle du monde forcément on s'aperçoit qu'il n'y a pas une seule Histoire, mais plusieurs Histoires et qu'il faut tenir compte de la géographie pour faire l'Histoire du monde. Ainsi, voit-on percer, à titre d'exemple, une histoire qui tient compte de la géographie et plus précisément du paysage¹¹⁹ et sa réception par les hommes.

Dans le sillage de cette mouvance d'inspiration spatiale, la géographie intègre davantage de dimensions socioéconomiques et humaines et prend un pas en avant par rapport à une géographie strictement géographique, au sens d'une géographie strictement physique, prenant progressivement ses distances par rapport à une

¹¹⁸ Christian GRATALOUP, *Géohistoire de la mondialisation : Le temps long du Monde*, Paris, 2007.

¹¹⁹ Michel COLLOT cite, à titre d'exemple, les travaux d'Alain Corbin qui font la part belle au paysage et le restituent dans une histoire des mentalités collectives. Il dit de son ouvrage *Le territoire du vide, l'Occident et le désir de rivage* (1988) qu'il « montre bien que ce paysage des rivages a longtemps été un paysage de répulsion avant de devenir pour les sociétés occidentales un espace de loisirs particulièrement favorisé, valorisé et prisé ». Cf., « Tendances actuelles de la géographie littéraire / Michel Collot » [en ligne], URL : https://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/tendances_actuelles_de_la_geographie_litteraire_michel_collot.14338, consulté le 30 septembre 2021.

analyse objective et abstraite de l'espace au profit de *l'espace vécu*¹²⁰. Cela plaide, en somme, pour une géographie humaine qui, en place et lieu de l'espace mathématiquement compassé, préfère plutôt le terme de « *spatialité* » qui porte en lui l'empreinte et l'expérience de l'homme. Voilà donc que la géographie, qui par essence est arrimée au sol, ouvre une brèche dans ses conquêtes, trouve un élan dans son étymologie même et part à l'exploration de ce que cet éminent géographe américain, Edward Soja, appelle « tiers espace », « *Third space* »¹²¹, et qui par ailleurs est à l'origine de cette idée d'un tournant spatial. D'où cet engouement assumé par cette discipline pour la littérature quand celle-ci pense, explore et dit l'espace. Cela s'est reflété dans le nombre important de travaux et de thèses des géographes portant sur des œuvres littéraires. Aux yeux de M. Collot l'un des plus illustres de ces travaux est cette thèse de Marc Brosseau qui à juste titre s'intitule « *Des romans-géographes* »¹²² et qui porte essentiellement sur le roman français contemporain. L'auteur y aurait décelé comme « *une pensée de l'espace* » qui fait que les romans ne doivent plus être considérés par les géographes comme de simples documents, mais force est de les appréhender comme œuvres faisant de la géographie à leur façon. De la sorte, les écrivains font de la

¹²⁰ L'auteur rapporte que l'expression reviendrait à Armand Frémont, géographe français qui a publié, en 1976, aux éditions PUF, *La région, espace vécu*, œuvre qui s'inscrit dans le sillage de cette tendance qui s'est développée aux alentours des années 70 aux États Unis d'abord, puis en France. Cette géographie humaniste prend au fond toute la mesure de ce que serait non pas l'espace abstrait, mathématisable, mais l'espace vécu, « la spatialité » même, que certains géographes utilisent pour désigner l'expérience humaine de l'espace. Cf., Michel COLLOT, *Pour une géographie littéraire, op. cit.*, p. 22.

¹²¹ *Third space* est le titre qu'a choisi Edward Soja pour son ouvrage qui parle de Los Angeles et qui milite pour cette autre dimension spatiale qui, à ses dires, est aussi réelle qu'imaginaire, la frontière entre les deux n'étant pas si étanche, cf., Edward W. SOJA, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge, Mass, Blackwell, 1996.

¹²² Marc BROUSSEAU, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996.

géographie à leur manière : une géographie qui fait la part belle à notre rapport à l'espace de façon à lancer un défi à cette géographie coutumière au sens étroit, qui ne considère l'espace que dans sa matérialité physique qui occulte son aspect vécu, ce rapport de l'homme à l'espace. Parlant de cette légitimité de prise en compte de la littérature pour appréhender le monde et donc sa spatialité, car, à côté des représentations scientifiques et la représentation sociale, elle constitue une troisième voie vers leur intelligibilité, Muriel Rosemberg, dans son article *La spatialité littéraire au prisme de la géographie* dit :

À la différence de l'homme ordinaire, qui objective rarement ce qu'il éprouve et comment il l'éprouve, et peine à le dire, l'écrivain, par son attention au langage et au monde, peut restituer en quoi consiste la spatialité, dans sa richesse et sa complexité... En l'incarnant dans la pratique d'un lieu, dans la rencontre effective d'une personne et d'un lieu, l'écrivain montre comment s'éprouve l'espace ; il ne dit pas ce qu'est la spatialité, il la montre en action¹²³.

En effet, quand il fait l'objet d'une transcription, dans un quelconque langage, l'espace porte forcément l'empreinte de la stèle du transcrit et subit les chatoiements de son filtre déformant. Il se trouve par la force des choses transfiguré par son imaginaire et par son écriture.

M. Collot ne manque pas également de souligner les soubassements philosophiques de cette question ainsi que ses prolongements, notamment dans la seconde moitié du XX^e siècle. Il rappelle que la phénoménologie, essentiellement, dans la mesure où

¹²³ Muriel ROSEMBERG, « La spatialité littéraire au prisme de la géographie » [en ligne], *Espace géographique*, vol. 45, n° 4, 2016, p. 292, URL : <http://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2016-4-page-289.htm>, consulté le 31 août 2021.

elle redéfinit « la conscience comme être au monde » intégré à la définition de ce qu'à plus forte raison Heidegger appelait le « *Dasein* » : l'être-là, vient remettre en question, comme on l'a mentionné plus haut, « la distinction cartésienne entre la chose étendue et la chose pensante »¹²⁴. Ainsi la localité, la spatialité deviennent constitutive de l'être-homme. D'autres perspectives philosophiques versent dans cette même veine notamment chez Deleuze et Guattari avec des notions comme « *territorialisation* » et « *déterritorialisation* » ou encore avec Foucault qui a écrit « les hétérotopies ».

Parmi les résultats de cette remise à l'ordre du jour de la question de la spatialité dans les sciences de l'homme, et plus précisément dans le rapport entre littérature et géographie, on ne peut occulter l'intérêt particulier que porte chacune de ces disciplines à l'autre. La montée en flèche des colloques, des séminaires et des thèses autour de cette question en est une manifestation. Non seulement elle y revient en tant que thématique notoire, mais aussi a-t-on vu poindre de nouvelles approches de création littéraire. Citons entre autres la vogue du récit de voyage comme nouveau genre. Ici, les répercussions excèdent bien évidemment la question générique pour intéresser en profondeur la pratique d'écriture elle-même. Ainsi voit-on proliférer des « *récits d'espace (...) où la trame narrative se réduit à un parcours spatial* »¹²⁵, pour reprendre l'expression de Collot évoquant des textes comme *Espèces d'espaces* de George Perec ou *Paysage fer* de François Bon. Bien évidemment, les conséquences

¹²⁴ Michel COLLOT, *Pour une géographie littéraire*, op. cit., pp. 18-19.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 32.

immédiates se font ressentir au niveau de l'enlissement de l'intrigue, la submersion du récit par la description, l'atténuation des traits du personnage et bien d'autres paramètres, mais surtout la tendance que l'écriture eut à se spatialiser dans la page.

Mais, avec cette revalorisation de l'espace que suppose le *spatial turn* on est déjà du côté de la perception postmoderne de l'espace, aboutissement logique d'un long cheminement qui a déjà démarré avec l'époque moderne, et que l'histoire occidentale fait coïncider avec la fin de l'hégémonie des empires romains et l'ouverture sur le Nouveau Monde. En somme, une nouvelle répartition du monde qui s'articule autour de la Renaissance¹²⁶. En littérature, le souffle géographe a donné naissance à une panoplie d'approches dont le dénominateur commun est l'espace. Elles sont toutes fédérées autour de ce lien entre littérature et géographie.

2.2 Géographies littéraires

En tant que discipline, la géographie de la littérature va naître au début du XX^e siècle, parallèlement à la constitution de la Géographie, elle-même, en tant que nouvelle « science » qui vient rivaliser avec l'Histoire. L'alliance entre la géographie, qui avant toute autre chose est une discipline spatiale, et la littérature est potentiellement présente dans le mot géographie : entendons une écriture de l'espace. C'est ce à quoi s'attelle Marc Brosseau en intitulant l'un de ses ouvrages « *Des romans-géographes* »¹²⁷. L'idée qui y est développée est que les œuvres littéraires, les romans en l'occurrence, font de la géographie à leur façon. Il laisse entendre que

¹²⁶ Bertrand WESTPHAL, *Le monde plausible espace, lieu, carte, op. cit.*, p. 19.

¹²⁷ Marc BROUSSEAU, *Des romans-géographes, op. cit.*, p. 20.

ceux-ci offrent un prolongement imaginaire à la géographie strictement topographique et physique, lequel prolongement invite à être exploré par les géographes. Nécessité, donc, est pour ces derniers de se permettre d'explorer ce regard que la littérature porte sur la géographie, regard qui ne peut qu'être enrichissant, car, comme le signale M. Collot évoquant M. Brosseau : « *Les romanciers contemporains ne fournissent pas seulement à la géographie des documents précieux, ils sont eux-mêmes, à leur manière, « géographes »* »¹²⁸.

Par ailleurs, André Ferré serait l'un des instigateurs de cette convergence entre ces deux disciplines quoique la pratique consistant à rattacher la production littéraire à son terroir lui soit bien antérieure. Ses sources remontent, bien évidemment, aux théories du climat ou du milieu défendues par Mme. De Staël ou par Montaigne, bien avant elle. Pour André Ferré, cependant, c'est cette relation intime qui unit espace et temps, qui rend cette investigation légitime :

Car les œuvres ne sont pas nées seulement en des temps, mais aussi en des lieux, les écrivains ont vécu dans l'espace comme dans la durée ; ils se répartissent autant en pays, en province et en terroirs qu'en siècles, en générations et en écoles¹²⁹.

Cette discipline pourrait s'entendre de deux manières complémentaires : une étude de l'espace dans la littérature – à comprendre comme une recherche des lieux réels représentés dans la littérature – qui se double d'une répartition des productions littéraires dans l'espace. C'est là le travail colossal mené par Moretti pour lequel :

¹²⁸ Michel COLLOT, *Pour une géographie littéraire*, op. cit., p. 10.

¹²⁹ André FERRE, *Géographie littéraire*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1946, p. 9.

La géographie est un aspect essentiel du développement et de l'invention littéraires ; c'est une force active, concrète, qui imprime sa marque sur les textes, sur les intrigues, sur les systèmes d'attente¹³⁰.

En tant qu'approche géographique de la littérature, elle cède à la tentation de cartographier la production littéraire et à suivre les itinéraires qui se profilent dans une œuvre littéraire en vue de les restituer et de les confronter avec un supposé référent concret en vue de voir ce qu'il devient comme texte. Certes, la tâche n'est point aisée et pourrait conclure à des faits qui ne manquent pas d'intérêt. Mais, à vouloir cartographier les déplacements et les mouvements à partir d'un texte littéraire, des pertes conséquentes affectent sérieusement la littérarité même du texte. À ce titre, Collot constate et s'interroge :

La carte ne saurait faire place au point de vue d'un personnage ; si ses déplacements peuvent y être reportés, il n'en va pas de même pour sa perception de l'espace, qu'il parcourt, habite ou contemple.

Comment cartographier par exemple une description qui, même en régime réaliste, métamorphose les lieux décrits¹³¹ ?

Cela l'amène à conclure sur une déficience de l'approche géographique de la littérature armée de la cartographie :

Une géographie véritablement littéraire ne peut que mettre en crise toute tentative de cartographie. Celle-ci ne saurait rendre compte, surtout si elle est générée automatiquement à partir d'une base de données textuelles. Pour y parvenir, il faut retourner au texte, et le lire de près pour découvrir son paysage, qu'on ne peut trouver ni figurer sur aucune carte. Et cela, c'est la tâche d'une approche géocritique¹³².

¹³⁰ Franco MORETTI, *Atlas du roman européen : 1800-1900*, trad. Jérôme NICOLAS, Paris, Seuil, 2000, p. 9.

¹³¹ Michel COLLOT, *Pour une géographie littéraire*, op. cit., p. 75.

¹³² *Ibid.*, p. 85.

Que la géographie détermine la production littéraire aussi bien quantitativement que qualitativement, en partant de la publication et du marché du livre au choix des couleurs et des styles littéraires est un fait, mais ne peut-on pas déplorer qu'une géographie littéraire, trop portée sur le relevé de données empiriques dans le texte littéraire, ne tourne le dos à l'essence même de la littérature : celle en vertu de quoi elle mérite sa littéarité, à savoir sa poéticité et son style lesquels prennent source en grande partie dans son exploration de l'imaginaire qui défie de par sa nature tout empirisme.

Ainsi, de crainte que la littérature, qui est bien un domaine dont les contours sont déjà suffisamment délinéés, ne perde sa spécificité et ne vive dans l'ombre d'une discipline récente, la géographie, il a fallu que naissent des disciplines telles que la géocritique ou la géopoétique parmi les plus productives.

Définie comme une « *poétique dont l'objet serait non pas l'examen des représentations de l'espace en littérature, mais plutôt celui des interactions entre espaces humains et littérature* »¹³³, l'appellation géocritique revient à Bertrand Westphal. Elle semble vouloir réussir le défi qui s'oppose à la démarche de la géographie littéraire que discrédite le recours au médium de « la carte » comme outil d'investigation. Et pour cause, celui-ci risque d'occulter cette dimension incontournable relative à la saisie de l'espace en littérature et où la vision subjective du lieu brosse un espace qui trouve ses sources dans l'imaginaire du percepteur, nullement représentable sur une carte.

¹³³ Bertrand WESTPHAL, *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, PULIM, 2000, p. 17.

Comme le souligne admirablement Westphal, lui-même, l'espace dans toutes ses acceptions fait un tout indivis dont il faut prendre compte, car l'imaginaire y rejoint le réel :

Cet imaginaire ne se scinde en aucun cas du réel. L'un et l'autre s'interpénètrent selon un principe de non-exclusion... Toutes les choses étant créées par Dieu, elles participent d'une même réalité transcendante, qui élude par avance les clivages qui émergeront plus tard entre réel et fiction, entre vraisemblable affirmé et invraisemblable supposé¹³⁴.

Pour mieux la distinguer de la démarche qu'adopte la géographie littéraire, M. Collot veut lui voir comme finalité :

L'analyse des représentations littéraires de l'espace telle qu'on peut la tirer d'une étude du texte ou de l'œuvre d'un auteur, et non plus de son contexte. Il s'agit pour elle d'étudier moins les référents ou les références dont s'inspire le texte que les images et les significations qu'il produit, non pas une géographie réelle, mais une géographie plus ou moins imaginaire¹³⁵.

Cependant, le préfixe « géo » en fait une approche géocentrée qui, au lendemain des agitations qui ont marqué la scène mondiale de l'après-guerre, prône une nouvelle appréhension du monde et nécessairement de l'espace-temps, car, aussi bien que la carte du monde ait changé, la notion de postmodernité supplante les anciennes convictions de l'humanité. C'est ce qui amène sans doute Westphal à porter une réflexion profonde sur ce couple solidaire quoiqu'on ait voulu parfois le dissocier. Même Bergson¹³⁶, en voulant faire la distinction entre temps successif et le temps comme durée, a eu

¹³⁴ Bertrand WESTPHAL, *La géocritique réel, fiction, espace*, op. cit., p. 8.

¹³⁵ Michel COLLOT, « Pour une géographie littéraire » [en ligne], *LHT Fabula*, op. cit.

¹³⁶ Le philosophe soulève cette dimension spatiale du temps dans ces termes : « *Quand je suis des yeux, sur le cadran d'une horloge, le mouvement de l'aiguille qui correspond aux oscillations du pendule, je ne mesure pas la durée, comme on paraît le croire ; je me borne à compter des simultanités, ce qui est bien différent* », cf., *Essai sur les données immédiates de la conscience : chapitre 2*, Paris, Flammarion, coll. « GF » 1521, 2013, p. 67.

recours à une image spatiale pour désigner celui scandé par les montres et les chronomètres.

Par ailleurs, la démarche géocritique est une approche interdisciplinaire. Elle conjugue l'apport de diverses disciplines, entre autres : géographie, architecture, philosophie et sociologie pour appréhender l'œuvre littéraire. Quand elle s'intéresse au lieu et plus généralement à l'espace, c'est beaucoup plus pour en mettre en évidence la « mémoire littéraire ». Plutôt qu'elle n'est égocentrée, elle se veut géocentrée. De ce fait, elle privilégie l'espace observé à l'observateur et consiste à croiser différents regards, portés sur un même lieu par différents auteurs, issus de différents horizons culturels et de différentes aires linguistiques. De ce fait elle est comparatiste. Dans cette préface au *Rivage des mythes. Une géocritique méditerranéenne. Le lieu et son mythe*, Westphal dit :

La géocritique (...) vise à connecter plusieurs regards tournés vers un même lieu. Il ne s'agit plus tant d'examiner la manière dont un écrivain rend compte de l'expérience que lui a inspiré telle ou telle ville, que de superposer les points de vue concernant un lieu privilégié¹³⁷.

Nombre de paramètres érigent cette approche en discipline à part entière. Caroline Doudet¹³⁸ les concentre dans un article succinct qui condense le manifeste théorique et méthodologique de la démarche géocritique. Entre autres préceptes, citons la « *transgressivité* », la « *référentialité* », « *multifocalisation* », la « *polysensorialité* » et la « *lisibilité* ». De par cette notion de

¹³⁷ Bertrand WESTPHAL (éd.), *Le rivage des mythes : une géocritique méditerranéenne, le lieu et son mythe*, Limoges : PULIM, coll. « Espaces humains », 2001, p. 8.

¹³⁸ Caroline DOUDET, « Géocritique : théorie, méthodologie, pratique » [en ligne], *Acta Fabula*, vol. 9, n° 5, Acta Fabula / Équipe de recherche Fabula, 2008, URL : <https://www.fabula.org:443/acta/document4136.php>, consulté le 14 août 2021.

« *transgressivité* », la géocritique salue cette nécessité d’appréhender l’espace dans sa pluralité hétérogène et dont la saisie requiert une mobilisation de sens autres que la perception. Les références à des notions antérieures de l’espace sont convoquées d’Even-Zohar à Deleuze en passant par Lotman et Foucault. Cette discipline pose également la question délicate de la « *référentialité* » qui interroge l’écart, pour mieux juger du rapport, entre expérience vécue de l’espace et fiction spatiale, car, comme le dit si bien M. Collot :

Pour tenir compte de l’écart entre la géographie réelle et la géographie littéraire, qui est toujours plus ou moins imaginaire, elle doit se faire critique, et se donner d’autres instruments que la carte¹³⁹.

Et, de préciser la distinction qui sépare ces deux disciplines qui font du référent spatial leur matière et leur métier, il dit, dans ces termes, le rapport de cette discipline naissante à la référentialité :

(Elle) a bien une fonction référentielle, mais cette référence littéraire n’est ni objective ni mimétique. Le texte ne renvoie pas directement au réel, mais à « une expérience du réel »¹⁴⁰.

C’est ce qui a amené Westphal à s’inspirer pour sa théorie de cette « *logique des mondes possibles* »¹⁴¹ telle que la nomme M. Collot. Celle-ci fait de l’univers véhiculé par le texte littéraire un « *tiers espace* » qui est à la fois réel et imaginaire selon l’expression de cet éminent géographe, Edward Soja. En somme, plutôt qu’elle ne décrit l’espace réel, déjà difficile à saisir, la littérature participe, en contrepartie, à produire de l’espace, à en donner une extension.

¹³⁹ Michel COLLOT, *Pour une géographie littéraire*, op. cit., p. 87.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 88.

¹⁴¹ Bertrand WESTPHAL, *Le monde plausible espace, lieu, carte*, op. cit., p. 25.

De ce fait la tâche qui incombe à la géocritique n'est point aisée. C'est qu'elle doit traquer un espace aux caractéristiques doubles, à savoir le « *lieu et sa mémoire littéraire* »¹⁴² : entendons le lieu et sa perception à travers un croisement de regards où celui de l'autochtone doit voisiner avec l'allogène... De cette disposition la géocritique fait le premier des quatre principes de sa méthodologie, à savoir la « *multifocalisation* ». Mais, c'est justement ce qui met mal à l'aise dans cette démarche qui est comparatiste : elle s'assigne comme tâche d'analyser et de synthétiser les représentations littéraires d'un référent spatial et se refuse de s'appliquer à un seul auteur ou à un seul texte. Elle affectionne plutôt de mettre côte à côte différents regards portés sur un même lieu. De surcroît, elle dénie dans son investigation tout investissement de l'ego, ce que Collot lui reproche d'ailleurs, car selon ce critique comment est-ce possible d'écarter le travail de l'ego tout en prétendant puiser dans les représentations de l'espace qui par la force des choses relèvent de l'imaginaire, dimension inséparable du moi ?

Le second principe est celui de la « *polysensorialité* ». Il convie à une synergie des sens pour parer les imperfections et les manques du regard à saisir le monde dans sa totalité. Sans aller jusqu'à cette synesthésie mystique d'un Swedenborg ou d'un Baudelaire, elle prône un concours total des sens pour un rendu sensoriel assez complet de la spatialité. La géocritique, consiste à rendre compte de ces strates qui s'accumulent relativement à la perception d'un espace dans le temps. Par son dernier principe, à

¹⁴² Michel COLLOT, *Pour une géographie littéraire*, op. cit., p. 90.

savoir « *l'intertextualité* », elle réfère au fait que toute représentation de l'espace serait la résultante d'expériences antérieures qui se répercutent à l'infini et se renvoient infiniment les unes les autres. Au terme de cette liste de prémisses théoriques qui fondent cette approche géocritique vient la « *lisibilité* » consistant en ce va et vient entre texte et lieu en vertu duquel le texte lui-même serait à l'origine de l'espace auquel il offre de la sorte un prolongement. Il intervertit d'une certaine manière l'habitude selon laquelle la création littéraire, spatiale en l'occurrence, serait un pâle décalque de la réalité. Autant de principes, propres à déjouer les subjectivités, et à même de ressortir les traits de la représentation spatiale en littérature. Et comme il n'y a de spatialité en littérature que celle en rapport avec l'écriture elle-même et les formes poétiques sous lesquelles elle prend forme la voie s'ouvre vers une géopoétique.

Quoique le terme soit revendiqué par deux poètes Michel Deguy¹⁴³ l'initiateur et Kenneth White¹⁴⁴ le fondateur, c'est sous la houlette de ce dernier que cette nouvelle approche prendra forme. L'idée de géopoétique aurait germé dans son esprit avant qu'il n'en donne le coup d'envoi en fondant en 1989 l'Institut International de

¹⁴³ En fait l'expression, ou plutôt ce néologisme, est apparu sous la plume de Michel Deguy mais avec un trait d'union « géo-poétique », cf., *Figurations*, Paris, Gallimard, 1969, p. 99.

¹⁴⁴ Dans sa préface au *Plateau de l'albatros*, Kenneth White reconnaît le fait et s'explique à ce sujet : « *il m'a été signalé récemment que ce mot était déjà apparu d'une manière fugace dans d'autres contextes, aussi bien littéraires que scientifiques. J'en prends note. Mais ce n'est pas une paternité que je revendique, c'est une poéticité. Non pas un mot, mais le développement d'un concept* ». En effet, la démarche géopoétique ne se réduit pas à la poésie quoique celle-ci y occupe une place de prédilection, mais elle tient de cette poétique propre à un auteur, à entendre comme manière d'écrire le monde. Elle outrepassé cette vision étroite comme elle se veut aussi bien un champ de recherche qu'une plateforme de création propre à revoir et rajuster le rapport de l'homme à la Terre, cf., *Le plateau de l'albatros : introduction à la géopoétique*, Paris, B. Grasset, 1994, p. 7.

Géopoétique. Son œuvre *Le plateau de l'albatros*¹⁴⁵ constitue une introduction à cette matière. Construite sur le préfixe « géo » qui instaure son ancrage dans la terre au sens large, elle compte rétablir ce lien que la société moderne a transgressé. Le mot « poétique » lui donne, semble-t-il, cet élan nécessaire pour *habiter le monde en poète* ou, à défaut, réinstaurer ce rapport immémorial entre l'homme et la terre. C'est sans doute pour cette raison que Rachel Bouvet, géopoéticienne canadienne issue de cette « archipélisation » vitale de cette approche, la définit, à la suite du maître fondateur, ainsi :

La géopoétique¹⁴⁶ invite à questionner le rapport entre l'homme et la terre, à ouvrir ses sens et son intellect à l'expérience qu'offre la vie sur terre et à susciter chez lui un sentiment de présence au monde. Sans aller jusqu'à rechercher une certaine forme de transcendance, comme le faisaient les romantiques, il s'agit de densifier le rapport au monde à l'aide du voyage, de la marche, des lectures, etc. Ces pratiques réflexives et créatrices visent à ouvrir un lieu d'échanges concernant un intérêt commun¹⁴⁷.

Plus qu'elle n'est interdisciplinaire, comme l'est la géocritique, la géopoétique va plus loin et prétend à la transdisciplinarité. Pour ce faire, elle convoque à conjuguer leurs efforts toutes les formes de la création humaine : art, littérature, science, philosophie, etc. Elle aspire de la sorte à baptiser une nouvelle conception de la culture : une culture où se fondent toutes ces

¹⁴⁵ Kenneth WHITE, *Le plateau de l'albatros : introduction à la géopoétique*, op. cit.

¹⁴⁶ Kenneth White ayant décliné l'idée de donner une définition globale de la géopoétique parvient à la définir ailleurs « *comme une théorie-pratique transdisciplinaire applicable à tous les domaines de la vie et de la recherche, qui a pour but de rétablir et d'enrichir le rapport Homme – Terre depuis longtemps rompu, avec les conséquences que l'on sait sur les plans écologique, psychologique et intellectuel, développant ainsi de nouvelles perspectives existentielles dans un monde réfondé* », cf., « Le grand champ de la géopoétique » [en ligne], URL : <https://www.institut-geopoetique.org/fr/textes-fondateurs/8-le-grand-champ-de-la-geopoetique>, consulté le 29 novembre 2018.

¹⁴⁷ Rachel BOUVET, Myriam MARCIL-BERGERON, « Pour une approche géopoétique du récit de voyage » [en ligne], *Arborescences*, n° 3, 2013, p. 5, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1017364ar>, consulté le 31 août 2019.

activités créatives de l'homme sans perdre de vue ce lien fondateur avec la Terre. De ce fait, les voyages, et le récit de voyage – genre hybride – comptent parmi les moyens et les supports de prédilection que prône cette discipline. C'est sans doute ce qui a conduit son fondateur à essaimer des centres de recherche dans les quatre coins du globe, mais aussi parce que le voyage est liberté du joug de la société et intensification de l'expérience de l'espace vécu. Pour mieux célébrer ce lien ombilical avec la terre mère, la géopoétique se veut une discipline à l'écoute de cet appel du dehors. Elle y cède et fait du voyage et du nomadisme des tremplins propres à reprendre contact, voire re-prendre corps, avec la Terre à se confondre. Mais également le voyage est-il cette seule garantie pour faire valoir cette « *dimension phénoménologique relative à la perception du lieu* »¹⁴⁸ et propre à la rendre perceptible par le lecteur, car elle risque de se perdre, pour les non-initiés, dans l'opacité des mots.

Aussi, la géopoétique est critique et création. M. Collot y voit cohabiter ces deux dimensions quand il affirme :

Le terme de géopoétique me semble susceptible de désigner à la fois une poétique : une étude des formes littéraires qui façonnent l'image des lieux, et une poïétique : une réflexion sur les liens qui unissent la création littéraire à l'espace¹⁴⁹.

La littérature, au sein de cette discipline naissante, serait investie du rôle fondateur, propre à revaloriser ce lien nourricier avec la terre pour fonder une culture et partant une civilisation humaine où s'invitent en y investissant leurs apports littérature, philosophie, sciences et arts.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴⁹ Michel COLLOT, « Pour une géographie littéraire » [en ligne], *LHT Fabula*, *op. cit.*

Pour sa dimension littéraire, le postulat de cette discipline instaure un lien entre « genre littéraire » et espace, un lien en vertu duquel tel lieu serait en rapport avec l'épanouissement de tel genre et inversement tel genre affectionnerait telle ou telle autre configuration spatiale. Collot rappelle ici que cette dimension littéraire de la géopoétique qui a trait à « *l'étude des rapports entre les représentations de l'espace et les formes littéraires* »¹⁵⁰, renoue quelque part avec la conception, déjà ancienne, de Franco Moretti selon laquelle :

Les caractéristiques formelles d'une œuvre informent l'image des lieux qu'elle propose : « des formes différentes habitent des espaces différents » (ARE¹⁵¹ 43) ; et que, réciproquement, les lieux élus par la fiction influent sur l'écriture : « les choix stylistiques sont liés à la position géographique : l'espace agit sur le style [...]. L'espace et les figures s'entremêlent »¹⁵².

Inspirée par la notion de *précompréhension de l'action* chère à Paul Ricœur, R. Bouvet propose la *préfiguration de l'espace* qu'elle décalque sur la triade qu'avance Benoit Doyon - Gosselin pour étudier l'espace romanesque, en *préfiguration* de l'espace (qui précède le récit), *configuration* spatiale par l'écrivain, *refiguration* spatiale par le lecteur. Par ailleurs, notre conception de l'espace du point de vue de la géopoétique influencée par la phénoménologie, préfère plutôt parler *d'espace vécu*, car :

Chacun possède sa propre perception de son environnement, sa propre manière d'habiter l'espace, déterminée à la fois socialement, culturellement, esthétiquement, voire dans certains cas poétiquement.

¹⁵⁰ Michel COLLOT, *Pour une géographie littéraire*, op. cit., p. 107.

¹⁵¹ Abréviation pour renvoyer à l'œuvre de Franco MORETTI, *Atlas du roman européen: 1800-1900*, op. cit.

¹⁵² Michel COLLOT, « Pour une géographie littéraire » [en ligne], *LHT Fabula*, op. cit.

Si les membres d'une même société partagent des connaissances géographiques de base, acquises grâce au système scolaire ou grâce aux traditions familiales, le rapport à l'espace évolue en fonction des pérégrinations à travers un quartier ou à travers le monde. Chacun a une perception de l'espace colorée par ses propres expériences, une préfiguration mentale qui précède le geste même d'écrire ou de lire un récit. Ce qui revient à dire que la dimension phénoménologique propre à l'espace vécu est aussi importante que la dimension sociale et culturelle¹⁵³.

Cela fait qu'en relation avec l'apport du percepteur à l'intelligence et à l'intelligibilité de l'espace que déroule devant lui la lecture ou tout autre médium, la notion de *paysage*¹⁵⁴ est des plus prisées par l'approche géopoétique. Par ailleurs, elle convoque, aussi bien en tant que création que comme analyse critique, une notion chère à la géocritique, à savoir la *polysensorialité*. Celle-ci la rendrait à même de faire état des multiples facettes de l'espace vécu dans toute sa richesse. Selon cette géopoéticienne, elle lui assure :

[D'] entrevoir un paysage non seulement contemplé, mais aussi pratiqué, vécu (...) [car] s'intéressant au rapport entre l'homme et l'espace qu'il occupe, l'approche géopoétique porte une attention considérable à la polysensorialité des paysages (...) puisqu'elle traduit une présence au monde, une conscience de l'instantanéité des perceptions et des facteurs intimes conditionnant l'expérience¹⁵⁵.

Cependant, à la suite de M. Collot, ce qu'on pourrait reprocher à ces approches qui se veulent géocentrées et branchées sur la Terre,

¹⁵³ Rachel BOUVET, Myriam MARCIL-BERGERON, « Pour une approche géopoétique du récit de voyage » [en ligne], *Arborescences*, op. cit., p. 12.

¹⁵⁴ Charles Avocat, cité par Rachel Bouvet, définit la perception d'un paysage par un sujet qui l'investit comme « [...] le point de rencontre entre deux réalités totalement différentes : d'un côté, une (ou plusieurs) image(s) sensorielle(s) correspondant à notre "vision" du monde, c'est-à-dire filtrées par notre imaginaire, notre psychologie, nos expériences antérieures, notre esthétique, de l'autre une réalité physique, objective, tridimensionnelle [...] », cf., *Lire le paysage, lire les paysages. Actes du colloque des 24 et 25 novembre 1983 - Collectif* [en ligne], p. 14, URL : <https://www.decitre.fr/livres/lire-le-paysage-lire-les-paysages-9782901559092.html>, consulté le 16 octobre 2019.

¹⁵⁵ Rachel BOUVET, Myriam MARCIL-BERGERON, « Pour une approche géopoétique du récit de voyage » [en ligne], *Arborescences*, op. cit., p. 20.

c'est qu'elles veulent rendre compte de l'expérience de l'espace vécu sans prendre à leur compte la dimension imaginaire ce qui nuit profondément à l'une des dimensions de la littérature et qui en constitue même la raison d'être : l'imaginaire, car à vouloir réduire la littérature à un décalque qui reproduit la réalité fidèlement, on peut s'attendre à un piètre résultat, face au génie de la nature qui, elle, le fait merveilleusement bien.

Cette effervescence de disciplines qui font de la Terre « géo » un mot d'ordre et de ralliement est symptomatique d'une conscience du schisme tragique auquel a participé la civilisation moderne en s'inscrivant en faux par rapport à la sagesse d'une harmonie avec la Terre. Celle-ci, faute de recouvrer son statut de déité digne des honneurs et des offrandes d'usage dans les religions païennes, profile un nouveau credo unificateur, un ciment fédérateur de la société postmoderne. Elle remet en question les convictions de la société moderne et en trahit le déclin par moult productions littéraires, artistiques ou autres qui attestent de la mort du sujet et de la linéarité de l'histoire pour introniser l'espace en nouveau dieu tutélaire. L'élan a été naturel de voir la littérature prendre contact avec la discipline la plus embrayée sur la Terre, la géographie en l'occurrence qui est bien évidemment encore récente en tant que discipline. Mais de crainte que la littérature ne se voie noyée dans un autre domaine au risque de perdre son âme, on a assisté à l'émergence de disciplines géocentrées promptes à venir à la rescousse de cette âme de la littérature : l'imaginaire. Mais toujours, y a-t-il une théorie ou une approche totale pouvant appréhender la thématique de l'espace ?

2.3 Face à l'espace : entre pluralité d'approches et aporie définitoire

Du fait même que la question de l'espace ait alimenté la réflexion philosophique témoignant de l'ébahissement de l'humanité face à l'univers qui nous entoure, il était impensable de ne pas y faire allusion ne fut-ce que de manière sommaire pour dire comment cette question a de tout temps été cruciale. Que cette thématique préside à la genèse des textes fondateurs et qu'elle soit au centre du sort de l'humanité, la pensée n'a pourtant pas été jusqu'à en éclairer les tenants et les aboutissants. La posture de l'homme dans son univers n'a fait dès lors que s'exacerber. Qu'il tienne de l'étendu, du clos, du fini ou de l'infini, de l'ordre ou du chaos, l'intelligibilité de l'espace défie l'entendement de l'humanité tout en la mettant face au tragique de sa condition, vu les limites où la confinent ses capacités de perception.

À ce titre, l'effort dont témoigne la créativité artistique dans les différents arts à reproduire le monde et par conséquent des espaces est sans doute un élan démiurgique disputé aux dieux. Il prolonge sans doute l'étendue physique de la spatialité à son versant imaginaire qui à bien des égards n'a point de réplique dans la réalité. Abstraction faite de la place plus ou moins importante que l'art mimétique accorde à figurer des espaces, celui-ci n'a cessé de revenir en force, quoiqu'il soit bousculé par son pendant, le temps. Le *spatial turn* comme nous avons essayé de le montrer a tendu à réhabiliter cette dimension incontournable au point d'en faire le pivot central de la réflexion. La pléthore d'approches qu'englobe cette mouvance témoigne elle-même

de cette richesse productive des thématiques de l'espace et de la spatialité de manière générale. Sans s'exclure l'une l'autre, à notre sens, ce sont des points de vue différents pour approcher, dans sa globalité possible, un propos étendu et difficile à cerner comme l'espace. Si les arts figuratifs autant que le cinéma en font une matière intrinsèque de leur expressivité, il n'y a pas même jusqu'à la langue qui de son côté déclare et étale sa dimension spatiale.

De ce qui précède, on peut vite voir que la multiplicité des approches visant à cerner l'espace est propre à dire que sa définition même touche à l'aporie. Faute d'une approche totale, à notre avis, opter pour telle approche sans telle autre serait réducteur. Ce serait sans doute le bon moyen pour escamoter les facettes cachées de cette dimension protéiforme, l'espace. Pour nous en parler, Westphal dit, dans son ouvrage *Le monde plausible*, de cette entité qui défie l'entendement :

L'espace est ce qui, indéfiniment ouvert, se déploie au-delà de la perception immédiate. Il n'est pas ici, il est là-bas, sans être tout à fait hors d'atteinte. Couvert d'un voile d'inintelligibilité, il échappe d'abord à l'entendement humain. À l'espace qui est toujours espace d'une énigme se superpose un désir qui engendre excitation et frisson¹⁵⁶.

Autant donc, faire appel à une approche plurielle, voire pluridisciplinaire, et favoriser telle ou telle autre quand elle s'avèrerait plus pertinente à éclairer notre propos, plus appropriée à en souligner une dimension ou une autre. Notre démarche comparative nous y engage fortement, vu que nous travaillons, d'une part sur des œuvres littéraires relevant d'auteurs, de genres et de siècles différents, d'autre

¹⁵⁶ Bertrand WESTPHAL, *Le monde plausible espace, lieu, carte, op. cit.*, p. 18.

part, sur deux médiums dont « *les affinités électives* » ont d'ores et déjà été mises en avant par bon nombre d'auteurs, mais qui toutefois ont chacune son langage propre et ses techniques caractéristiques. L'une des plus fameuses et des plus fraîches en date, qui porte d'ailleurs ce même titre, est sans doute celle de Jean Cléder¹⁵⁷. Cela fait que les techniques d'écriture et d'analyse littéraires jouxtent avec le langage cinématographique et les techniques d'analyse filmique et vice-versa. Cela dit, l'approche thématique n'aura rien à envier à l'approche sémiotique ou symbolique comme la force des choses nous amènera à concevoir l'espace non plus comme référant à lui-même, mais comme force agissante ou comme entité appelée à signifier autre chose qu'elle-même. À ce titre, Tzvetan Todorov a bien raison de condenser l'art romantique dans le mot « *symbole* », quand il affirme :

Toute l'esthétique romantique serait alors, en fin de compte, une théorie sémiotique. Réciproquement, pour comprendre le sens moderne du mot symbole, il est nécessaire et suffisant de relire les textes romantiques¹⁵⁸.

Les différentes conceptions de l'espace trouveront également leurs parts à proportions égales, qu'elles relèvent de la philosophie, de la mythologie ou de la psychanalyse quand, pour notre analyse au moins, elles s'avèrent porteuses.

Ainsi, dans la mesure où nous serons amenés, un moment ou un autre, à évoquer les rapports de l'homme aux espaces qu'il habite ou qu'enfante son imaginaire, nous serons, par la force des choses, de plain-pied dans une approche géopoétique. Le mot d'ordre de cette

¹⁵⁷ Jean CLEDER, *Entre littérature et cinéma : les affinités électives ; échanges, conversions, hybridations*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma-arts visuels », 2012.

¹⁵⁸ Tzvetan TODOROV, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, p. 212.

discipline étant « *le lien entre le rapport au monde et la création* »¹⁵⁹. Ce qui nous y encourage est sans doute le fait qu'elle soit ouverte sur d'autres approches, comme elle fait de la transdisciplinarité l'un de ces préceptes fondateurs. En cela, elle rejoint et excède, sans doute, l'interdisciplinarité prônée par la géocritique qui est comparatiste et pour laquelle la frontière entre espace et temps s'estompe de telle façon que ce dernier se spatialise. De ce point de vue, elle est aussi valable pour notre recherche, si ce n'est le fait qu'elle traque exclusivement l'imaginaire d'un même espace chez différents auteurs. Nous nous situons à ce propos à contre-pied de la démarche, vu que ce qui nous intéresse ici, c'est le point de vue unificateur d'un seul réalisateur, Polanski, à travers différents textes relevant d'auteurs qui s'ignorent. Toutefois, elles sont toutes ensemble des démarches intéressantes dans le sens où elles ne s'arrêtent pas à l'espace physique tel que le définissent les sciences exactes, mais le dépassent pour explorer l'expérience qu'en fait l'homme, non seulement comme il se l'approprie, mais également comme il meuble son imaginaire.

Sans être jusqu'à affirmer que la variété des approches de l'espace offre l'image d'une zizanie digne de celle d'une Tour de Babel, nous pouvons tout au moins dire qu'elle offre une palette de perspectives complémentaires qui enrichissent le panorama des approches, mais qui toutefois reste symptomatique d'une résistance du propos d'étude : l'espace. Insaisissable, difficilement raisonnable, dans l'économie étroite de la création humaine, celui-ci ne peut que faire l'objet d'une orchestration apte à en souligner la profondeur. Sa

¹⁵⁹ Michel COLLOT, *Pour une géographie littéraire*, op. cit., p. 105.

mise en scène s'impose pour l'arracher à un statisme insensé où il serait là juste pour faire cadre.

En effet, faute d'une saisie totale de l'espace, les arts mimétiques se confrontent à la question délicate de choisir l'espace à montrer et/ou à escamoter et se trouvent souvent forcés de l'arranger de façon à ce qu'il serve la cause de l'art en question, qu'il soit figuratif, narratif ou dynarratif. C'est d'autant plus ardu qu'ils se voient souvent appelés à donner au récepteur à saisir de manière subjective (langage ou images) un espace objectif ou censé être tel. Le cas des œuvres abstraites ne se pose pas, car celles-ci ne référant qu'à elles-mêmes, se trouvent réduites d'entrée de jeu à une organisation et donc à une mise en scène d'un espace qui leur sert de support et par lequel elles signifient. Leur degré de représentation et de référence n'excédant point les contours qui les délimitent dans l'espace absolu, elles ne souffrent aucune incomplétude. Elles sont totalité absolue.

L'espace montré est forcément partiel et du coup il est partial. Il est tronqué, et celui qui opère le choix des espaces montrés ou donnés à voir est ou incapable d'en montrer davantage ou bien il trahit sa partialité en sélectionnant et en coupant dans le monde visible. Dans la réalité des faits, ces deux impératifs coexistent et ne sont nullement exclusifs l'un de l'autre. Le premier relève d'une contrainte naturelle contre laquelle le créateur ne peut rien : il est la conséquence logique des limites de la perception humaine et de la matérialité finie du support qui va accueillir telle ou telle œuvre. Le second, par contre, dépend du libre arbitre du créateur et vient souvent remédier aux limites qu'impose le premier. De ce fait, l'espace d'une (et dans) une

œuvre artistique fait l'objet d'un savant dosage et d'un compromis entre *mimesis et poésis*. De ce fait, parler d'une mise en scène de l'espace sous-entend plier ce dernier à des volitions ou à des intentions dramatiques. Par conséquent, l'espace littéraire, artistique en général, n'est jamais l'espace, mais une vision de l'espace qu'une adaptation et un ré-ordonnement des références spatiales, entre autres réelles et mentales, vécues ou imaginées, cherchent à traduire.

En fait, on pourrait assimiler la monstration de l'espace au cinéma à une syntaxe¹⁶⁰ qui génère un phrasé qui défie, par là même qu'il remet en question, la perception naturelle à laquelle est habitué un être humain ordinaire. Une sémiologie de l'image est calculée de façon à faire converger les informations que se font les spectateurs sur l'espace montré pour une univocité optimale du référent en question, et qu'ils reconstruisent en ayant recours à ce réservoir qu'Umberto Eco nomme « encyclopédie personnelle » et que Gardies évoque légèrement lors de son analyse du travail de déduction qui s'opère dans l'esprit du spectateur lors de sa saisie d'une représentation spatiale. Il en arrive ainsi aux conclusions suivantes :

L'effet de réalité ne provient donc pas de l'adéquation entre l'image filmo-photographique et l'espace physique réel, mais de l'adéquation entre la figuration filmique et la représentation imaginaire que j'ai de l'espace de référence... La représentation de l'espace diégétique n'est donc pas une affaire de

¹⁶⁰ C'est dans le cadre d'une Table Ronde qui eut lieu le 2 juin 1966 à Pesaro (Italie), que ce grand critique du cinéma assure qu'il y a « une grande syntagmatique du film narratif. Un film de fiction se divise en un certain nombre de segments autonomes. Leur autonomie n'est évidemment que relative, puisque chacun ne prend son sens que par rapport au film (ce dernier étant le syntagme maximum du cinéma). Néanmoins, [il appellera] « segment autonome » tout segment filmique qui est une subdivision de premier rang, c'est-à-dire une subdivision directe du film (et non pas une subdivision d'une partie du film) ». Il distingue à ce titre six grands types de syntagmes dont la scène, la séquence, le syntagme alternant, le syntagme fréquentatif, le syntagme descriptif et le plan autonome; cf., « La grande syntagmatique du film narratif », *Communications*, vol. 8, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1966, pp. 120-124.

« captation » de l'espace physique réel, mais une affaire de sens : il s'agit non de « représenter », mais de « signifier » l'espace de référence¹⁶¹.

C'est donc que la monstration de l'espace fait l'objet d'une mise en scène appropriée. Mais, dans quelle mesure peut-on parler d'une mise en scène de l'espace pour les œuvres qui font l'objet de notre étude ? Si la question semble facilement s'élucider d'elle-même pour les adaptations filmiques, ne fut-ce que parce qu'elles opèrent un tri dans les éléments textuels, retranchent, ajoutent et réarrangent, les œuvres romanesques invitent à un certain éclaircissement, au moins pour *Le pianiste* qui est une autobiographie et qui est sensé non seulement rapporter des faits réels, mais aussi figurer des lieux aussi réels. En fait, même les autobiographies scellées par ce pacte autobiographique transcendent et enfreignent ce consensus, car l'auteur s'autocensure quand les instances habilitées pour cet effet s'en dispensent. Et s'il y a bien des tabous et des secrets que la pudeur, la bienséance ou la sensibilité censurent, il peut bien y avoir des lieux et des zones interdites qu'il ne serait point aisé de franchir.

Justement, ce travail pointu de mise en scène est indexé par Polanski lors de cette entrevue consacrée à l'émission « *eclectik* »¹⁶² sur Radio France. Il dit à propos du *Pianiste* qu'il considère, d'ailleurs, comme le plus important de sa filmographie, qu'il lui posait, au-delà du problème d'adaptation d'une œuvre par trop réaliste et de fraîche mémoire, la difficulté d'en reconstituer les scènes, car à

¹⁶¹ André GARDIES, *Le récit filmique, op. cit.*, p. 73.

¹⁶² Émission diffusée le 10 novembre 2013. Lien vers l'émission : <https://www.franceinter.fr/emissions/eclectik/eclectik-10-novembre-2013> via @radiofrance

l'origine le texte n'offrait que des événements décrits sans construction sans histoire.

Ce projet et cette entreprise visant à passer au tamis le pourquoi des espaces occultés, pour une raison ou une autre, risquent d'être laborieux et de rapporter peu. Contentons-nous de montrer en quoi cette orchestration et cette mise en scène de l'espace peuvent-elles faire des œuvres constitutives de notre corpus des œuvres éminemment spatiales, pour dire en suite comment pourrait s'entendre ce tragique relié à l'espace avant de traiter d'un élément essentiel qui accuse et accentue ce tragique, le cas échéant, et fait de l'espace une conscience.

3. Mettre en scène l'espace

3.1 Sous l'empire de la spatialité

À bien des égards, on peut considérer les œuvres susdites comme des œuvres essentiellement spatiales. Pas moins que d'autres œuvres littéraires ou filmiques, elles font appel à la représentation d'espaces divers pour donner assise et consistance à leurs intrigues. Notons, toutefois, en passant, qu'en cela, l'œuvre filmique dépasse de loin l'œuvre littéraire. En effet, si cette dernière donne à imaginer l'espace au fil de l'imprégnation dans (et par) l'expérience de lecture, l'œuvre filmique, elle, donne à voir de l'espace brut, quelque fictif qu'il puisse être. Elle nous plonge *ipso facto* dans sa spatialité propre, quitte à n'en donner qu'une illusion, tronquée de surcroît, qui déroge à l'impression de spatialité telle que nous en faisons l'expérience au

quotidien dans la réalité qui est notre avec les moyens dont nous a doté mère nature pour la percevoir et l'apercevoir.

Effectivement, d'une œuvre à l'autre, nous basculons d'un espace vers un autre, sans considération pour les hiatus qu'engendre l'élaboration filmique depuis le cadrage jusqu'au montage, etc. Abstraction faite de la complexité de l'espace, voire des espaces dans lesquels évoluent personnages et événements, tout est amené à s'inscrire dans une successivité immédiate qui bouscule largement l'expérience vécue de l'espace par tout un chacun.

Pour revenir un peu sur les œuvres littéraires adoptées dans ce travail, il y a sans doute à souligner que l'œuvre de Thomas Hardy constitue un cas particulier dans cet ensemble et se démarque par l'intérêt que porte l'auteur, lui-même, à l'espace. Il n'est, sans doute, pas inutile de rappeler que, pour asseoir les événements d'une large partie de ses œuvres, Hardy a dû ressusciter le Wessex, un terme lourd d'histoire comme le laisse entendre Isabelle Gadoin qui a co-rédigé les parties de *Destinées féminines (naturalisme européen)* :

Hardy emprunte le nom du royaume fondé par le prince saxon Cedric et son fils Cynric qui débarquèrent dans le Hampshire en 494 ou 495... (établissent) le vaste royaume des Saxons « de l'Ouest »¹⁶³.

Aussi, n'est-il pas vain de noter que l'auteur a dû répartir ses romans en trois catégories et au moment où il préparait la première édition de ses œuvres complètes en 1911. Ainsi a-t-il pu placer un vaste pan de son œuvre sous le signe de l'espace : à côté des « romances et fantaisies » et des « romans d'ingéniosité », on peut noter les

¹⁶³ Lucile FARNOUX, Isabelle GADOIN, Chris RAUSEO, *et al.*, *Destinées féminines (naturalisme européen)* : *Nana, Tess, Effi Briest*, Neuilly, Atlande, 2008, p. 73.

« romans de caractère et d'environnement » ou « romans du Wessex » où s'insère notre œuvre *Tess d'Urberville*. C'est dire toute l'importance que revêt l'espace dans la conception romanesque de l'auteur, et de là le rapport étroit qui s'établit entre « être » et « espace ». Isabelle Gadoin note que chez Hardy « *la géographie des lieux est toujours imprégnée d'histoire* »¹⁶⁴ et dit à ce propos :

En ressuscitant un terme chargé d'histoire, c'est donc aux sources même du monde anglo-saxon moderne que Hardy plongeait ses romans. Il importait évidemment, à cet auteur préoccupé du poids de la généalogie sur les destins individuels, d'inscrire ses personnages dans le plus large mouvement de l'Histoire¹⁶⁵.

Autant dire que l'espace est un grimoire qui porte en filigrane la destinée des êtres et un parchemin où se conjugue et se lit le sort des lignées. Ainsi, deux conclusions préalables à ces choix de l'auteur et à cette poétique hardyenne se profilent d'entrée de jeu : l'histoire est héritage, elle se devine à travers l'espace et déteint sur le cadre en général ; le personnage, qui en est partie intégrante, ne peut en éviter le poids et donc la fatalité.

En fait, l'espace dans l'œuvre romanesque de Thomas Hardy, *Tess d'Urberville*, et son adaptation étonne par sa variété. Qu'il soit rural, champêtre ou citadin, intérieur ou extérieur, il excède le simple prétexte de donner assise à la diégèse. Il se voit charger d'une symbolique à part qui souvent dit la déperdition de l'être. Chaque lieu ponctue le parcours du personnage d'expériences nouvelles au point de devenir synonyme de son accomplissement. André Topia, qui a préfacé l'édition sur laquelle nous travaillons, a eu, justement,

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 74.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 73.

l'intelligence de rapporter le parcours de Tess à sa formation, considérant l'œuvre du point de vue de sa parenté d'avec les romans d'apprentissage¹⁶⁶. Au-delà, c'est l'espace textuel, lui-même, qui devient signifiant.

L'histoire de *Macbeth* se déroule entre Écosse et Angleterre. Elles constituent un arrière-fond à la diégèse : deux espaces riverains pour deux royaumes. Loin d'être dans ce respect borné de l'unité d'espace que prône le théâtre classique, le drame shakespearien fait justement de cet entre-deux la réponse même à cette tragédie qui se prépare et qui n'aurait été résolue sans l'intervention d'un tiers. Cela dit déjà qu'un espace n'est jamais assez stable pour s'auto-suffire : sans l'intervention des Anglais, les héritiers du trône écossais n'auraient point été rétribués ni vengés de la tyrannie assoiffée de sang de Macbeth. Il a fallu que l'Angleterre s'ingère dans les affaires politiques de l'Écosse pour, non seulement venir en aide aux demi-frères écossais, mais pour asseoir la paix territoriale sur de bonnes assises, tellement les aspirations envahissantes de Macbeth sont propres à constituer une menace pour la stabilité de la région. C'est dire que l'espace joue en faveur du recouvrement de l'intégrité

¹⁶⁶ Compte tenu des déplacements de Tess au fil de l'œuvre, André Topia parvient à ramener son parcours à un ensemble repères spatiaux correspondant à sa maturité et à l'évolution de l'intrigue : « Dans la grande tradition du voyage allégorique, le récit s'ordonne autour de divers parcours de Tess, chaque lieu devenant un décor symbolique correspondant à une étape dans la trajectoire de l'héroïne et à une épreuve à laquelle son âme est confrontée... On rencontre ainsi successivement la maison familiale à Marlott ou l'innocence de l'enfance (III), la route où meurt le cheval Prince ou la première faute (IV), le manoir des Pentes ou le lieu de la tentation (V), l'auberge où dansent les paysans ou la dégradation de la nature en un cérémonial sexuel païen (X), la forêt de la Chasse ou le lieu de la chute (XI), le champ des moissons à Marlott ou le rachat par la pénitence et le travail (XIV), la laiterie de Talbothays ou le nouvel Éden et le retour à la vie (XVI), Wellbridge ou la prophétie du châtiment (XLVII), la batteuse ou le Moloch de la machine (XLVII), Kingsbere ou la tentation de la tombe (LII), l'hôtel de Sandbourne ou l'abandon à la corruption (LV), Stonehenge ou l'autel sacrificiel de l'immolation (LVIII) », cf., « Introduction », *Tess d'Urberville*, trad. Madeleine Rolland, Livre de poche, 2008, p. 20.

territoriale écossaise et assurer sa souveraineté, l'espace dans sa contiguïté avec un autre amical s'avère une issue à la crise.

Les actes du *Pianiste* se déroulent sous les cieux d'une Varsovie d'abord emblème de paix et de quiétude, mais qui, du jour au lendemain, mue en un véritable capharnaüm apocalyptique pour peu que ses frontières, et donc sa spatialité, aient fait l'objet de convoitise étrangère. L'espace, le territoire se voient caractériser de tous les qualificatifs : il est synonyme de liberté et de captivité, d'identité et de fierté, d'honneur et de déshonneur, de vie et de mort...

Par ailleurs, s'il y a bien un fil fédérateur qui unit nos œuvres étudiées, c'est bien une quête d'espace. Au-delà du fait que l'espace y est un préalable et une conséquence imparables pour l'assise d'une diégèse, il devient un enjeu primordial. Il est en passe d'occuper, dans une approche sémiotique toutes les fonctions d'un schéma actantiel. Il y a sans doute intérêt à examiner ici l'espace en tant qu'entité narrative et sa dynamique en tant que force agissante investie d'une dimension actantielle multiple.

Si Macbeth, de par sa nature de guerrier et donc de conquérant se doit d'allier des espaces pour s'assurer gloire, notoriété et faste, il se laisse méprendre et s'obnubile par ses quêtes insanes jusqu'à ce que le revers de sa démesure l'emporte. *Tess d'Urberville*, elle, s'ouvre sur les interrogations de Durbeyfield voulant savoir s'il y aurait des terrains qui lui reviendraient par descendance et qui subsisteraient encore à sa famille. Il s'enquit ainsi auprès du pasteur Tringham qui lui répond chaque fois par la négative :

Et, pasteur, sauf votre respect, où nous chauffons-nous maintenant ? Je veux dire où est-ce que nous demeurons (...) Alors, où sommes-nous enterrés ?... Et où sont nos châteaux et nos domaines de famille ?... Et pas de terre non plus¹⁶⁷?

Tess, elle, est à la recherche d'un espace vivable où elle pourrait faire le deuil de sa misère et celle de sa famille, chose qui la ramène au pied du mur. Autant dire que dans les deux cas l'espace acquis serait potentiellement garant d'un accomplissement de l'être. Dans *Le pianiste* la quête d'espace est multiple : au déploiement des forces d'occupation nazies répond un rétrécissement et une crise d'espaces vitaux, chose qui accule le personnage à se frayer un chemin dans le dédale du désordre spatial pour se trouver une bulle d'air, un espace amène. Ainsi, la fonction de l'espace en tant qu'objet est immédiate.

Dans sa fonction d'adjuvant, il est vite parasité par une dimension d'opposant. Cela s'illustre avec plus de clarté dans *Le pianiste* où l'espace se rétrécit de plus en plus autour du personnage à le priver de vie, comme s'aventurer hors de ses cachettes, en temps de guerre, serait se garantir une mort certaine. Certes, l'espace, ceint de dangers et d'embûches, est contraire à la vie et prive de liberté, mais en contrepartie, c'est ces petites cachettes indiquées par des amis où vers lesquelles le conduit l'impénétrable secret de la fortune qui lui ont permis de rester en vie et de perdurer. Pour se réaliser et pour naître à la vie, aussi bien Tess qu'Angel sont sommés de faire d'assez imposantes pérégrinations. Tess, en lieu et place de son « ivrogne » de père, doit faire du chemin pour « livrer les ruches aux détaillants de Casterbridge, avant l'ouverture du marché de samedi »¹⁶⁸. Le chemin à

¹⁶⁷ Thomas Hardy, *Tess d'Urberville*, trad. madeleine Rolland, Paris, Le Livre de Poche, 2012, pp. 34 -35.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 55.

parcourir est sensé préserver la famille du besoin pendant un certain temps et la prémunir elle-même du commérage des voisins après son accouchement d'un enfant illégitime. Il en est ainsi des autres déplacements qu'elle va faire dans les différents sens du globe. Ballottée entre Marlott, Trantridge, Talbothays, Wellbridge et Kingsbere, pour elle partir suffit. De même, Angel, qui eut du mal à accepter sa faute avec son cousin apocryphe, dut faire un voyage éprouvant, certes, mais qui l'a rendu à l'évidence et lui a dessillé les yeux sur la vérité des choses de la vie et l'a ramené à Tess quoiqu'en retard. Mais aussi est-il que ces chemins sont toujours semés d'embûches et de difficultés décisives. C'est en chemin que le cheval Prince meurt pour causer la ruine de la famille et la perte de Tess. C'est en allant se réclamer de sa famille qu'elle se fait violer par Alec. C'est en empruntant le chemin de Flintcomb-Ash qu'elle se fait courtiser grossièrement et insulter rudement. Bref, ses pérégrinations tournent au cauchemar et dégénèrent dans l'errance.

Il est aussi destinateur et destinataire dans la mesure où l'espace de vie étroit, peu vivable en somme, enjoint à Tess d'aller chercher ailleurs pour justement en faire profiter l'espace familial. De même, dans *Le pianiste*, il l'est doublement, que l'on se mette du côté du personnage ou de celui de l'hégémonie allemande. Si la raison d'État allemande, et donc sa configuration spatiale en besoin d'épandre son autorité et sa suprématie, dicte une stratégie d'expansion, c'est le territoire allemand qui s'en trouve bénéficiaire et s'en élargit. La même politique d'expansion du pouvoir anime les péripéties dans *Macbeth* qui s'ouvre sur des rumeurs de guerre. Si on se met du côté du point de vue du personnage dans *Le pianiste*, bien

évidemment le personnage est contraint chaque fois de changer de retraite par ce qu'elle devient simple incurie. De ce fait, elle dicte de fuir et par conséquent chaque nouvelle retraite mire l'espoir d'un nouvel espace de vie quiet.

Il en ressort d'après ces configurations matricielles¹⁶⁹, dégagées par Gardies, qui rétablissent les majeures relations possibles qu'entretient personnage et espace que la disjonction est le facteur commun de ces trois œuvres : ni Tess ni sa famille ne recouvrent leurs terrains espérés. Pire, sa famille jetée dehors par le propriétaire de la maison, elle va errer depuis sa sortie jusqu'au bout de l'œuvre où elle sera comme sacrifiée symboliquement sur l'autel fantasmagorique, surgi de nulle part, de Stonehenge. Dans *Le pianiste* la conquête allemande se solde sans doute par une perte d'espace. Heureusement, le personnage central finit par recouvrer de l'espace, mais, encore, avec quelles pertes : sa famille, leur maison qui, en principe, recèle toute cette affectivité avec l'espace..., tout n'est plus comme avant, tout s'est envolé. Presque pareil pour *Macbeth*, on passe progressivement d'une disjonction qui tient le personnage, guerrier de nature, dans l'instabilité du lieu, vers l'établissement dans un lieu propre avec sa consécration par le roi. Mais, démesure pour cause, à trop vouloir tout annexer : terres, sujet, pouvoir et gloire, *Macbeth* finit par tout perdre et sera rivé au pilori. Le tableau qui suit cherchera à rendre visibles ces cas de figure :

¹⁶⁹ Voir plus haut I.1.3.

Œuvre	Sujet	Configuration matricielle du rapport : Sujet – espace
<i>Macbeth</i>	Macbeth	Disjonction-conjonction - disjonction
<i>Tess d'Urberville/Tess</i>	Tess (et ses parents)	Conjonction - disjonction
<i>Le pianiste</i>	— Wladek — L'assaillant allemand	— Conjonction– disjonction – conjonction — Conjonction – disjonction

Voilà donc un survol rapide des différentes œuvres, mais qui montre, néanmoins, l'enjeu que constitue l'espace aussi bien en tant que thématique dans les œuvres étudiées comme en tant que force agissante. En quoi donc à l'espace pourrait s'appliquer ce qualificatif de tragique ?

3.2 Espace tragique ?

L'intitulé peut sembler incongru, à vouloir incriminer une entité de toute évidence innocente, l'espace. En fait, comment peut-on, hors d'un animisme peu défendable, car peu crédible, en vouloir à cet élément qui est là malgré lui, sourd et muet à tout ce à quoi il pourrait servir de cadre ou de réceptacle ? Cependant, à vouloir passer pour anodin en lui-même, l'espace est passible de suspicion jusqu'à preuve du contraire. Il l'est cependant en puissance au même titre qu'il défie les capacités de l'homme habité par des élans hors mesure,

mais également parce qu'il est inévitable et semble transparent alors qu'il est souvent d'une opacité inquiétante.

En effet, inévitable comme une fatalité, car il en faut toujours un, même minimal, même allusif et indéchiffrable, l'espace arbore les traits du tragique dans cette intimité rétive où il entretient l'homme, à lui être associé sans lui être donné, sans lui être acquis. Par contagion, pourrait-on dire, et dans un rapport métonymique, le tragique de l'homme déteint sur l'espace. Mais à y réfléchir, le tragique de la condition humaine, varié et multiple qu'il est, procède en partie de la nature même de l'espace, un espace qui nous lance à jamais le défi poignant de son caractère insondable. C'est justement que d'être privé de cette ubiquité divine que le sort de l'homme est frappé à perpétuité du sceau du tragique. Qui résisterait, en effet, à la tentation d'être « ici » et « là » avec la même intensité, autant dans le temps que dans l'espace ? Mais comment participer, dans l'instant même, de l'immédiat et de l'ailleurs ? Qui n'a jamais, peu ou prou, ressenti l'appel cuisant d'un ailleurs auquel ou il ne peut, malheureusement, répondre par impossibilité de locomotion, ou qu'il en ignore tout simplement les coordonnées ? Car la ligne nue qui délimite l'horizon « *est une question, une promesse, un appel* »¹⁷⁰, comme le souligne Isabelle Autissier dans sa postface à l'œuvre de Mauricio Obregon, on peut s'interloquer viscéralement avec Bertrand Westphal, face à ces questions cruciales auxquelles nous confronte la réflexion sur l'espace et l'irrésistible attrait de l'horizon : « *Que ferme l'horizon ? Sur quoi*

¹⁷⁰ Mauricio OBREGON, *Ulysse et Magellan, les premiers navigateurs*, trad. Marianne Saint AMAND, Paris, Autrement, 2003, p. 117.

ouvre-t-il ? Est-il une frontière étanche ou un seuil ? Quel est en définitive le statut de l'espace ? »¹⁷¹

L'évolution des arts picturaux a sans doute traduit cette obsession d'une saisie totale de la spatialité et des lieux. Avec le non-lieu de la peinture abstraite, qui est cependant espace pur et dur, ou avec la démultiplication des points de vue de l'art cubiste, l'homme dit sans doute qu'en lui l'essence dépasse ses sens et ses facultés de perception. C'est toujours, à en perdre haleine, cette même course derrière cette dimension cachée pour mieux restituer et mieux appréhender l'espace que traduisent sa découverte de la perspective cavalière, de la projection en trois dimensions ou la quête d'autres cieux. Rachel Bouvet et Myriam Marcil-Bergeron, après avoir mentionné cette belle réflexion de Michel Onfray où celui-ci affirme que « [r]êver une destination, c'est obéir à l'injonction qui, en nous, parle une voix étrangère »¹⁷², font mention également de cet appel d'un dehors ou d'un ailleurs, appel qui a souvent constitué un catalyseur pour la création et un argument pour la mobilité, essentiellement chez des écrivains comme Blaise Cendrars, Jules Verne auxquels peuvent s'ajouter bien d'autres comme Flaubert, Nerval, Rimbaud ou Baudelaire, et la liste peut s'allonger indéfiniment avec les pionniers du récit de voyage. Elles évoquent Eberhardt, l'une des figures de proue de cette soif d'absolu, qui oppose admirablement, dans ses *Écrits sur le sable*¹⁷³, ce « torturant besoin de savoir et de voir ce qu'il y a là-bas (...) [et cette] oppression

¹⁷¹ Bertrand WESTPHAL, *Le monde plausible espace, lieu, carte, op. cit.*, p. 17.

¹⁷² Michel Onfray, *Théorie du voyage. Poétique de la géographie*, Paris, Le livre de poche, 2007, p. 22.

¹⁷³ Isabelle EBERHARDT, *Écrits sur le sable T01*, Paris, Grasset, 1990, p. 28.

déprimante de la monotonie des décors »¹⁷⁴ et parle bien de cet appel d'un ailleurs, digne de cette fascination du regard de Circé, que matérialise une « route » :

Regarder la route qui s'en va toute blanche, vers les lointains inconnus, sans ressentir l'impérieux besoin de se donner à elle, de la suivre docilement, à travers les monts et les vallées, tout ce besoin peureux d'immobilité, ressemble à la résignation inconsciente de la bête, que la servitude abrutit, et qui tend le cou vers le harnais¹⁷⁵.

Mais, quoi de mieux pour nommer cet appel impérieux et pressant d'un ailleurs, voire d'une transmutation de l'être — car les capacités de l'être sont en dessous de ses aspirations : inadéquation tragique également qui tient de la dérélition de l'homme et de son (aliénation) à la grâce divine — que ces beaux vers de *Brise marine* ce célèbre poème de Mallarmé où le steamer préfigure cet aiguillage vers d'autres horizons inconnus invitant à habiter provisoirement sous d'autres cieux, avant que l'appel d'un ailleurs ne devienne pressant :

La chair est triste, hélas ! Et j'ai lu tous les livres.
Fuir ! Là-bas fuir ! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux !
...
Je partirai ! Steamer balançant ta mature,
Lève l'ancre pour une exotique nature¹⁷⁶ !

La poésie étant un domaine de prédilection du rêve, que dire justement des espaces oniriques ? Sont-ils reproductions plus ou moins difformées du réel ou prolongements et répliques immatérielles

¹⁷⁴ Rachel BOUVET, Myriam MARCIL-BERGERON, « Pour une approche géopoétique du récit de voyage » [en ligne], *Arborescences, op. cit.*, p. 8.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ Stéphane MALLARME, texte établi par Henri MONDOR, G. JEAN-AUBRY, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » 65, 1989, p. 38.

du monde sensible ? Le *noumène*¹⁷⁷ kantien aurait-il plus de crédit que le *phénomène* qui nous induirait forcément en erreur, car en flattant nos sens, il nous fait rater l'essence ? C'est un peu le fameux dualisme de la métaphysique platonicienne qui distingue l'apparence de l'essence, le monde sensible du monde intelligible, et où le premier serait aussi faux et illusoire que le second serait véritable et authentique. L'espace rêvé et l'espace du rêve ne seraient-ils pas plus vrais que réalité ? Ne serait-ce pas l'éphémère miroitement de cet espace jamais accessible par les hommes, réplique spatiale de cette métaphore du Temps béat que prête Baudelaire à cette sylphide qui s'évanouit au fond de la coulisse, et qui leur rappelle leur cuisante damnation et par conséquent leur tragique déréliction ? Le cri de l'Espace et des espaces encore inexplorés ne serait pas moins cinglant et enjoindrait à l'homme : « *Meurs, vieux lâche il est trop tard* »¹⁷⁸ pour me conquérir

Nul doute donc que l'homme entretient avec l'espace, à bien des égards, un rapport tragique. À ce titre, les réflexions pascaliennes en témoignent amèrement. Dans l'un de ses fragments les plus célèbres, le philosophe laisse s'exprimer cet effroi et cette angoisse qui sont bien ceux qui saisissent l'homme, lorsqu'il conçoit cette solitude qui est sienne, une solitude qui est de l'ordre de la déréliction

¹⁷⁷ « Terme créé par Kant et qui n'a guère d'usage et de sens qu'à l'intérieur de la philosophie kantienne. Le mot "noumène" est transcrit du grec, et sa signification littérale est empruntée à la philosophie platonicienne ; noumène (nouménon) est employé par Platon pour désigner les idées en tant qu'elles sont l'objet de l'intelligence pure (nous). Le noumène paraît donc d'abord s'opposer chez Kant au phénomène, comme l'intelligible au sensible chez Platon ». *Dictionnaire de la Philosophie*, Encyclopaedia Universalis, 2015.

¹⁷⁸ Charles BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal*, Paris, Libr. Gén. Française, coll. « Le livre de poche » 677, 2011, p. 131.

divine, dans l'immensité et l'immensité infiniment engloutissante de l'univers avec sa bi-dimensionnalité spatio-temporelle.

Quand je considère la petite durée de ma vie absorbée dans l'éternité précédente et suivante, *memoria hospitis unius diei praetereuntis*, le petit espace que je remplis et même que je vois abîmé dans l'infinie immensité des espaces que j'ignore et qui m'ignorent, je m'effraie et m'étonne de me voir ici plutôt que là, car il n'y a point de raison pourquoi ici plutôt que là, pourquoi à présent plutôt que lors. Qui m'y a mis ? Par l'ordre et la conduite de qui ce lieu et ce temps a-t-il été destiné à moi¹⁷⁹ ?

Le tragique de ce rapport de l'homme à l'espace se démultiplie pour peu que l'on considère les facultés sensibles limitées dont est doué l'homme et qui lui permettent à peine de le percevoir sans pouvoir en percer le mystère, quand même il serait cet heureux « *roseau pensant* »¹⁸⁰ qui est initié à la *technè* et qu'il puisse concevoir des prolongements aux limites que lui imposent ses sens en mettant au point microscopes et télescopes ou en peaufinant les divisions du temps et de l'espace du micro au giga..., car le tragique, le vrai, n'est pas tellement d'être même continuellement envoûté par l'appel d'un ailleurs ignoré où paix, quiétude et harmonie du corps et de l'esprit seraient enfin possibles, mais justement de se connaître inapte, ni à embrasser du regard, ni à concevoir par l'esprit l'immensité étale du monde et celle de l'espace à la fois qu'il déroule et où il se déroule.

Car l'espace est ce qui, indéfiniment ouvert, se déploie au-delà de la perception immédiate. Il n'est pas ici, il est là-bas, sans être tout à fait hors d'atteinte. Couvert d'un voile d'inintelligibilité, il échappe d'abord à l'entendement humain. À l'espace qui est toujours espace d'une énigme se superpose un désir qui engendre excitation et frisson.

¹⁷⁹ Blaise PASCAL, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1113.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 1157.

Ce tragique, relatif au rapport de l'homme à l'espace, se mesure à l'aune de l'abysse qui sépare les capacités réduites que lui offrent ses sens et la tentation ubiquiste qui l'habite. Mais, ironie tragique, nos sens ne nous sont fournis que pour nous faire toucher du doigt l'étendue de ce qu'on ne peut voir et entrevoir l'incommensurabilité de l'inintelligible que dissimule à peine la consistance de la matière tangible.

En effet, comme on a pu le voir, que ce soit en littérature, en philosophie ou en art, la question de la spatialité, pareille à une divinité sinistre, pèse de toute son omniprésence, quand même on voudrait l'occulter. Si elle est abordée très tôt par la pensée de l'humanité comme en témoignent les cosmogonies et la naissance du monde d'un point de vue mythologique, chose qui met à nu l'imaginaire de l'homme et ses hantises, la pensée philosophique a de son côté tenté de la retourner dans tous les sens pour en tâter le point névralgique. Mais, impénétrables, ses bastions ont toujours opposé leur résistance à toute intelligence et gardent jalousement leur secret. La littérature a adopté différentes postures à son égard avant de l'admettre dans son arsenal pour le voir progressivement frôler l'enflure avec le nouveau roman à titre d'exemple.

Par ailleurs, à vouloir asservir la nature qui l'entoure plutôt que de composer avec elle en harmonie, la rupture de l'homme avec le monde qui l'entourne n'a fait que s'aggraver et exacerber son aspect tragique. La chose s'explique avec cette prise de conscience, au lendemain de la Guerre Mondiale, qu'illustre entre autres l'émergence de la phénoménologie qui à bien des égards s'inscrit dans ce tournant

spatial et en constitue le soubassement théorique. En effet, la phénoménologie husserlienne et son prolongement heideggérien, prônent un retour au monde¹⁸¹ dont les manifestations palpables seraient sans doute ce regain d'intérêt pour l'espace et cet usage intensifié des termes spatiaux pour désigner des réalités autres, et qui n'ont point de rapport avec l'espace au sens physique. À juste titre, George Matoré voit percer dans cette montée en puissance de la revalorisation de l'espace l'expression du pressentiment qu'ont les hommes de leur errance. Pour lui, l'actualisation excessive de la spatialité témoigne d'une prise de conscience d'une faute dont l'homme essaie de se racheter en cherchant à renouer avec son monde, son espace vital en un mot :

Cette rencontre de l'espace et de la pensée n'est nullement fortuite ; liée au phénomène de l'angoisse, elle exprime le besoin qu'a l'homme d'aujourd'hui d'assurer son contact avec le monde et d'affirmer sa solidarité avec les autres hommes¹⁸².

Cet égarement de l'homme se justifie d'autant plus qu'étant trop dans le monde, membre dans un corps, il n'a pas vite pris conscience du « Tout » dont il participe, l'univers. Car en fait, à quel prix le membre prendrait-il conscience de faire partie du corps ?

Enfin, ne peut-on pas parler d'espace tragique dans la mesure où l'espace n'est pas toujours perméable au tragique qui se joue presque toujours entre visibilité/invisibilité, présence/absence ? En

¹⁸¹ En fait, il y a deux phases contrastées de la phénoménologie transcendantale de Heidegger. Elles se répercutent en deux attitudes différentes à l'égard du monde. En effet, Nathalie Depraz distingue une première période où celle-ci se détourne du monde et va même jusqu'à le mettre en question, et une seconde où elle opère un retour au monde, car dans la première elle ne s'en est détachée que pour mieux le ressaisir. Cf., « Le tournant pratique de la phénoménologie », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, vol. 129, n° 2, Presses Universitaires de France, 2004, pp. 153-154.

¹⁸² Matoré GEORGES, *L'Espace Humain*, Paris, Librairie Nizet, 1976, p. 22.

effet, si ce dernier est toujours dans une contiguïté immédiate avec l'espace montré, celui-ci lui fait souvent écran tout en lui servant d'assise. Rarement, il le rend prévisible ce qui en accentue le caractère sournois. L'aveuglement de l'humanité et son incapacité à prévoir l'imparable tient en partie, si ce n'est pas en grande partie, de et dans ce silence de marbre des lieux et des espaces où se trame et se déploie le destin fatidique. Tel passage descriptif qui campe l'espace ou telle séquence qui imprègne de l'espace diégétique ne sont jamais gratuits, mais semblent nous dire que c'est là que tout aura lieu, quand tragique il y a. En effet, dans *Tess* jamais rien dans le monde qui entoure les personnages n'annonce cette chute tragique. L'histoire commence dans la joie et finit dans le sang, la douce pucelle mue en criminelle, son présumé sauveur l'enfonce dans le péché, on attend la mort de la mère et c'est le père qui périt... Sinistre et impénétrable, l'espace est de l'ordre du fatum. Il affiche un silence total. Dans *Le pianiste*, le tragique est aussi sournois et ne se montre guère de front. Il prend, entre autres, les traits belliqueux de la guerre. Mais, soulignons ici l'usage singulier qu'en fait Polanski pour son film. Le premier bombardement qui secoue la radio où Wladek donnait son récital vient de cette dimension du hors-champ, assez originale en fait et relativement peu sollicitée dans le cinéma, qui se trouve derrière le décor¹⁸³. Mais par la suite, on en découvre à l'écran les monstrueuses conséquences avec ces cadavres qui jonchent les sols et l'écran qui, justement, fait voile à la véritable source du tragique, tapie hors cadre : les militaires et les blindés qui en sont la manifestation patente ne constituent en fait que cette partie émergée de l'iceberg. Ces

¹⁸³ Voir la segmentation de l'espace filmique proposée par N. Burch, déjà citée (I.1.3).

auxiliaires du mal et du déploiement du tragique ne sont que des pantins mus par une main exsangue et invisible. Leur manifestation n'en est que la partie émergée de l'iceberg, une monstration métonymique qui escamote l'instigateur véritable pour dénoncer l'agent exécutif : des militaires armés pour une cause qui les transcende.

Dans Macbeth, après toutes les remarques qu'on peut faire sur l'espace, le personnage éponyme est en rupture de ban d'avec l'espace physique, l'espace social qui dicte son éthique et sa morale. Il erre seul, mais secondé par son alter ego, sa femme, dans les steppes de son imagination fébrile qui réclame prestement de s'abreuver de sang. À le voir voguer contre vents et marées dans l'univers de son insanité, de sa démence et de sa folie, on dirait qu'*in fine* il est entré en contact avec une dimension autre, une dimension qui nous échappe nous autres. Il est happé, pour ainsi dire, par un ailleurs : un espace intérieur qui serait une réplique implosive à l'étendue explosive du monde physique visible ou visualisable grâce aux moyens dont la technologie pourrait armer l'homme.

Sans doute, la mort ne cautionne pas le tragique. Mais quelque judicieuse que puisse être l'affirmation de Jean Racine¹⁸⁴ la concernant, dans son rapport avec la tragédie, la finitude en elle-même demeure une question foncièrement tragique. Que la mort soit individuelle ou massive, il n'empêche qu'elle est une manifestation

¹⁸⁴ C'est dans sa préface à *Bérénice*, qui tient lieu de manifeste, que Jean Racine estime que « *ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie ; il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressent de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie* ». Cf., *Œuvres complètes I Théâtre - poésies*, France, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, coll. « NRF », 1980, p. 465.

élémentaire du tragique de la condition humaine en tant qu'elle est inéluctable. Que l'espace soit, en puissance, tragique ou non, l'espace des hommes mue souvent en un théâtre où ils se donnent tragiquement la mort. Ainsi, l'espace pourrait unir l'humanité, au sens de la condamner, dans un sort commun : précipiter la fin fatale.

En effet, quelque normale que puisse paraître la mort, en tant qu'aboutissement naturel pour toute forme vivante, il n'empêche qu'elle cache un côté tragique, abstraction faite de la façon par laquelle elle nous surprend. Certes, une mort après une longue vie peut paraître plus normale et plus acceptable qu'une autre qui nous fauche dans la fleur de l'âge. Une mort subite n'a pas le même effet qu'une mort subie, car cherchée. Cette dernière semblerait méritée comme châtiment là où l'autre aurait l'air intempestive. Plus grave encore est son statut, quand elle est indûment et iniquement administrée à un innocent en lequel l'espoir en la vie fleurit encore. Mais, toujours est-il, qu'elle a de tout temps fait l'objet de questionnements angoissés et angoissants pour l'humanité : ouverture sur un ailleurs ou fin qui emporte dans les replis de l'oubli quand le Temps, cet *Ennemi* baudelairien, nous enjoint, en dieu sinistre triomphant : « *meurs vieux lâche, il est trop tard !* »¹⁸⁵.

Il y a cependant à constater qu'elle sévit de manière phénoménale dans les trois œuvres. Par le nombre de meurtres qu'elle laisse envisager ou qu'elle signifie directement, *Macbeth* s'avère une pièce sanglante plus que nulle autre dans la littérature. *Le pianiste* peut

¹⁸⁵ Charles BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal*, op. cit., p. 131.

cependant rivaliser avec cette pièce dans cette effusion massive de vies d'innocents. Non plus quantitativement, mais qualitativement, la chose culmine avec *Tess* ou la mise à mort de Tess prend les accents d'un sacrifice gratuit qui incrimine toute une société. En effet, à part celle de Durbeyfield qui pourrait sembler normale vu que celui-ci est trop dans l'alcool – mais encore est-elle accidentelle, vu qu'on s'attendait à la mort de sa femme plutôt qu'à la sienne – la mort s'acharne, dirait-on, de manière aveugle, et sans discernement aucun, sur l'humanité. Dans *Macbeth*, elle est spécialement spectaculaire : provoquée plutôt qu'elle n'est naturelle, elle profile une réaction en chaîne : « *le sang appelle le sang* », comme l'aura constaté Macbeth (acte III, sc. 4). L'exécution de Cawdor par Duncan est sans doute justifiée par sa trahison, puisqu'il s'est allié aux ennemis jurés du royaume. Mais encore ignorons-nous le bien-fondé de sa trahison, s'il y a lieu, lui qui clame dans la version filmique : « *vive le roi* », avant de se lancer dans le vide, des chaînes autour du cou. La décapitation de Macbeth est, à vrai dire, plus légitime, vu qu'elle rétribue le criminel à l'aune de sa déloyauté. Mais le spectacle de la mort reste toujours horrible. Bien évidemment, le régicide est l'une des manifestations parjures de la mise à mort, d'autant plus que Duncan a tout l'air du roi juste et bon, comme il vient de gratifier son général Macbeth, son futur assassin, après sa réussite avec l'aide de Banquo à vaincre les envahisseurs aidés par Cawdor (sc. 2). Pour Banquo cependant, l'hypothétique rivalité qu'il constitue pour Macbeth auprès du monarque suffira comme motif pour le mettre hors-jeu par celui-là même. Le massacre de la famille de Macduff, innocente en somme, noircit davantage le tableau des trépas qui affecte la pièce... À côté de

ces mises à mort, l'exécution hors champ de Tess a la gratuité d'un sacrifice inique, même si celle-ci a fini par prendre la vie d'Alec qui lui a gâché la sienne. Mais, la mort prend de ces figures les plus hideuses dans *Le pianiste*, vu qu'elle s'abat sur des innocents, pris et ou partis sans armes dans une guerre sans nom. Intempestive, imprévue et nullement justifiée, elle arbore les faciès de l'absurde. C'est sans doute pour cette raison qu'elle n'est jamais montrée, mais on en découvre s'exercer, iniquement, les atroces exactions, sur des innocents : en voilà une guerre qui a perdu tout sens éthique, elle qui semble bien en avoir un.

Toutefois, nous pouvons constater qu'en conformité avec la bienséance en vigueur dans le théâtre, la pièce de *Macbeth*, est censée occulter le sang, quoique ça ne soit pas un impératif du théâtre élisabéthain. Ainsi la scène gore n'est pas prise en charge, car le père des Arts se donne comme impératif de laisser tout ce qui est horrible hors scène et donc hors cadre. Le langage seul se charge de le donner à voir. Cependant, son adaptation filmique par R. Polanski, qui d'habitude reste bienséant, choisit de ramener dans le champ l'horreur du meurtre. C'est dire combien le spectacle du sang s'avère nécessaire et ne peut être occulté sans nuire à l'intégralité du propos, quitte à enfreindre les règles : Beethoven composant sa neuvième symphonie a frôlé, semble-t-il, les confins de la parole avec les instruments de musique de telle façon que le chant s'est imposé comme couronnement de la symphonie, car le besoin s'en ressentait, chose qui n'est pas d'usage pour une symphonie qui est restée jusqu'à Beethoven sans paroles, laissant la part d'honneur aux instruments. Cette même atmosphère où l'effusion du sang et par conséquent de la

vie est la règle, semble dégénérer sans commune mesure avec la barbarie orchestrée par la machine de guerre dans *Le pianiste*. Les scènes horribles de cadavres jonchant les rues où les giclures de sang marquent de leur couleur dissuasive les murs et les différentes encoignures sont propres à dissuader et à semer la terreur dans les esprits. C'est ce que semble dire *Tess d'Urberville* de manière euphémique avec cette épine qui pique Tess ou ces égratignures qui écorchent sa douce peau alors qu'elle sert la monstrueuse machine : autre machine de guerre qui livre une bataille sans merci à la vie paisible de la campagne.

Ainsi, nous assistons aussi bien dans *Macbeth* que dans *Le pianiste* à un déploiement du mal, beaucoup plus patent qu'il n'est latent dans *Tess d'Urberville*. S'il reste souterrain et à peine perceptible dans *Tess*, nous en percevons les manifestations comme les éclats d'un feu d'artifice dans *Le pianiste*, tandis que *Macbeth* creuse en profondeur ce fléau qui assaille de tout temps l'humanité. L'intrusion des forces surnaturelles, qui consiste en l'apparition des sorcières, donne au texte sa dimension spectaculaire et l'interrogation sur le statut du mal devient complexe : est-il contre nature, partie intégrante de la nature, ou d'origine surnaturelle ? Est-il l'expression d'une corruption de l'âme humaine ou bien en est-il l'essence même ? C'est sans doute là où le cinéma exacerbe le tragique de l'existence et de la nature humaine en la mettant, avec la plus grande exactitude possible et la plus grande supercherie possible, face à sa fascination pour l'effusion du sang. Qui n'a pas peu ou prou admiré ce sang qui

gicle, fuse et dissipe la vie ? Jean Giono en a offert une paroxystique illustration avec son chef-d'œuvre, *Un roi sans divertissement*¹⁸⁶.

Déroutant et multiple, insondable alors qu'il semble relever du truisme, l'espace s'imposerait de manière tragique à l'homme d'autant plus qu'il ne lui a pas délivré tout son mystère, alors même qu'il préside en maître indiscutable à son destin et à son existence. D'ailleurs, comparativement au Temps, son corollaire, l'espace le dépasse de loin en potentialités tragiques. Il est certes difficile de ne pas être dans le temps, difficile d'esquiver ce flux informe et insaisissable, chose qui est de loin tragiquement imposée à l'homme, mais pour qu'advienne du tragique faut-il encore s'inscrire dans un espace. Le premier est tragique, car on ne peut s'y soustraire, le second l'est, car on aurait pu l'éviter, en tant qu'entité incontournable de l'accomplissement tragique, mais on n'a pu le faire ou on est passé fatalement à côté. C'est sans doute ce qui fait penser à une sorte de péché spatial s'agissant de la mobilité des personnages d'une intrigue. Il faut qu'ils fassent un pas au-delà d'un seuil imparable, pour qu'advienne l'inexorable. Mais pour mieux accuser cette dimension tragique que peut revêtir l'espace, il a fallu qu'il s'anthropomorphise.

3.3 L'espace, espèce anthropomorphe

Ce qui peut surprendre dans cette représentation de l'espace au fil des œuvres, plus ou moins facile à traduire en images - et c'est là sans doute les latitudes imagées dont est douée la langue et qui pourraient mettre en difficulté, sinon en échec, l'empire de l'image cinématographique- c'est que souvent elle s'anthropomorphise pour

¹⁸⁶ Jean GIONO, *Chroniques, I: Un roi sans divertissement*, Paris, Gallimard, 1972.

atteindre parfois un isomorphisme presque parfait entre homme et espace. Au-delà du fait qu'il est témoin du présent et miroir où s'infléchit le devenir des hommes, en s'anthropomorphisant, l'espace est en passe de devenir conscience. Il est, ainsi, à même d'exacerber cette conscience tragique des êtres et des lieux d'un même tenant.

D'emblée, les premières pages dans *Le pianiste* œuvrent à court-circuiter l'écart entre « êtres » et « espace » en vue de souligner ce rapport étroit qui les unit. À cet effet, la métonymie semble structurer le texte. Ainsi, au moyen de celle du contenant pour le contenu, ces premières pages, disions-nous, font de l'espace une conscience tragique de l'inévitable guerre : « *Au 31 août 1939, tout Varsovie était persuadé depuis déjà un certain temps qu'un conflit avec l'Allemagne était inévitable... la guerre était à l'horizon* »¹⁸⁷. Nulle échappatoire n'est possible, car les représailles guettent toute fuite vers l'horizon.

La guerre est d'autant plus menaçante qu'elle pèse de son aura fantomatique et détrompe même les esprits qui se bercent encore d'illusions et préfèrent vivre dans un espace autre, nourris de vains espoirs. Ceux dont le regard et les sens sont déviés par le divertissement, au sens pascalien pourrions-nous dire, de cette nouvelle religion que s'impose et qu'impose le nouvel ordre du monde (la guerre), et qui vivent dans un ailleurs illusoire : trafiquants de toutes natures, habitués de bistrot..., finiront par se rendre à l'évidence. Varsovie capitule, aussitôt. Quelques pages plus loin, deux jours se sont écoulés, la ville défigurée a perdu ses faciès.

¹⁸⁷ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, Paris, Laffont, coll. « Pocket » 11422, 2003, p. 11.

L'espace vital, à savoir la ville, s'en trouve dénaturé, car privé de cette essence qui en faisait la logique et la raison. Wladek s'aventure dehors, il la juge méconnaissable tant il la trouve sens dessus dessous. Il nous confie : « *Je suis revenu effondré, atterré par ce que j'avais vu. La ville n'existait plus. Ou du moins c'est ce que je pensais* »¹⁸⁸.

Que la ville soit invoquée comme métonymie des habitants dit, on ne peut plus, que le mal des hommes se spatiale, que l'espace devient corps et qu'il s'anthropomorphise. Une autre métonymie spatiale contribue à produire le même effet, en nous disant combien le corps-à-corps entre être et espace est consommé. Corps et décor se confondent à faire un tout indivis :

La panique a de nouveau saisi l'immeuble (...) En mettant bout à bout les exclamations terrorisées que je pouvais saisir, j'ai fini par comprendre que les Allemands avaient encerclé le bâtiment et qu'il fallait l'évacuer au plus vite, car ils se disposaient à le détruire au canon¹⁸⁹.

La déroute des êtres semble gagner l'espace « immeuble » qui se trouve par conséquent mandaté à dire celle des hommes. Nous serions tentés d'y voir une métaphore qui personnifie l'immeuble si ce n'est cette contiguïté entre habitant et habitat qui assure le transfert des affects des animés sur l'inanimé pour mieux ressortir l'intensité de l'image dans sa totalité. Ensuite, survient l'exode des civils, durant huit jours, et une autre image, une comparaison cette fois-ci, amplifie cette vision anthropomorphique de l'espace. La ville est vue comme un être vidé de son sang, de sa sève : les hommes.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 38.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 220.

C'était comme de voir le sang et la vie s'échapper d'un homme tout juste assassiné, à gros bouillons qui s'amenuisent peu à peu¹⁹⁰.

Les renvois, entre espace et êtres, structurent le texte au point qu'on serait enclin à parler d'un isomorphisme espèce-espace. L'espace « ville » est si fréquemment convoqué dans le texte pour souligner le mal causé par la guerre et pour en faire sentir l'impact. C'est à se méprendre et à laisser croire que l'espace compterait autant, si ce n'est plus, que les êtres. Les vies immolées sans jugement autre que celui d'animer des êtres juifs qui se sont trouvés dans le mauvais endroit au mauvais moment sembleraient importer peu. Aussi, la souillure que constitue l'envahissement de la ville est-elle dite dans les termes d'une atteinte à l'intégrité morale de l'espace plutôt que celle de l'être : « *C'était sa dignité que la ville venait soudain de perdre irrémédiablement. Là, avant tout, résidait la défaite* »¹⁹¹.

La ville est personnifiée, les questionnements du passage¹⁹² font du personnage un être qui vit dans un monde autre, si décalé de celui des hommes ordinaires, qu'on pourrait hésiter à décider si son attitude est héroïque ou écervelée. De même, suite à l'assassinat d'un chirurgien de grande renommée en plein exercice d'une opération chirurgicale, nous pouvons lire : « *Tout Varsovie, d'un côté du mur comme de l'autre, s'est retrouvé en état de choc* »¹⁹³. La métonymie spatiale du contenant pour le contenu ou de la demeure pour le demeurant est totalisante. Elle est propre à faire ressortir le mal dans

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 233.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 26.

¹⁹² *Ibid.*, pp. 25-26.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 124.

son intensité cuisante et à faire de la nation un tout qui fait corps avec son espace vécu.

Ainsi, un parallèle entre espèce et espace informe-t-il le texte. L'affection de l'un est synonyme de celle de l'autre, car ils tiennent l'un de l'autre dans une réciprocité totale et dans une consubstantialité organique parfaite. C'est ce que semble dire le texte dans une relation presque mathématique :

Pendant ce temps, les conditions de vie à Varsovie se dégradent de manière inversement proportionnelle à la résolution grandissante de ses habitants¹⁹⁴.

Ce duo harmonieux où espèce et espace vont de pair est vite regagné par le paramètre du temps pour constituer un trio solidaire signifiant le marasme tragique. D'ailleurs, pour dire la rigueur du temps climatique glacial qui s'annonce et son impact sur les hommes, le texte a choisi d'en faire sentir l'effet sur la ville avant les habitants, pour plus d'effet et de force. Car quand la pierre se laisse affecter du froid et que les « *averses glaciales commencent à balayer fréquemment la ville* »¹⁹⁵, nul besoin de faire un tableau de ce que serait son emprise sur les vivants. D'ailleurs, le temps semble s'être ligué avec l'occupant au grand dam des autochtones. Ainsi, commence l'un des paragraphes dédiés à l'injure du temps :

Sans s'annoncer, l'hiver a pris la ville dans sa main la plus cruelle, le froid paraissait vouloir s'allier aux Allemands pour décimer ses habitants¹⁹⁶.

Avec le printemps, des lueurs d'espoir selon lesquelles les alliés allaient attaquer pointent. Aussi, la ville même, synecdoque

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 31.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 53.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 58.

spatiale pour les habitants, « *bruissait* — [elle] *d'une joyeuse excitation* »¹⁹⁷. Mais, comble de dépit et leurre tragique, elles s'avèrent illusoire : l'attaque allemande était forte. De la sorte, les illusions vers lesquelles tend l'espace mental, aidé de quelque espoir qui s'accroche à la vie, ont-elles vite fait de s'étioler et de tomber. Car, plus les illusions que l'esprit étale sont heureuses, plus la déception rageuse de la désillusion est grande. Et, de continuer, le texte souligne avec plus de force ce sens tragique de l'espace, préalable à la condition humaine, qu'on a évoqué plus haut¹⁹⁸ : l'homme toujours tendant à vouloir être ici et là maintenant, désir que ne lui permettent point ses capacités sensorielles limitées. Il se trouve ainsi exprimé, à peine teinté de cette nostalgie affective des lieux perdus ou escamotés. On dirait un hymne rendu aux lieux chéris qui, d'ores et déjà, marquent du sceau de l'affect l'espace cérébral :

Soudain, la portion de la rue située de l'autre côté du mur devenait pour moi l'endroit le plus chérissable au monde, celui dont j'avais le plus besoin, qui à cet instant précis recelait tout ce que j'aurais désiré voir... Mais le mur restait le plus fort¹⁹⁹.

Le quotidien du narrateur – *chaque matin*, précise le texte –, devient, ainsi, une célébration rendue, chaque jour, à l'espace où il est sommé de vivre. Ses promenades matinales prennent les allures d'un « *rituel quotidien (qui) comprenait un long trajet par la rue Mila jusqu'à l'ancre ténébreux... une cérémonie codifiée* »²⁰⁰. On dirait un saint pèlerinage où il cherche à se revigorer d'illusions heureuses chez Yehouda Zyskind, concierge de sa fonction. Aussi restreint qu'il soit,

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 60.

¹⁹⁸ Voir I.3.2 Espace tragique.

¹⁹⁹ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, *op. cit.*, p. 72.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 74.

l'espace vécu devient l'un des plus tragiques, et ce d'autant plus qu'on vit dans la conviction d'une catastrophe à venir, dont on ne peut deviner ni les lieux, ni prévoir les temps par lesquels elle pourrait surgir et sévir.

Macbeth brode, à sa manière, ce lien symbolique et nourricier entre être et espace. L'idée de la participation de la nature ou du cadre naturel à la douleur de l'homme ou la projection de celui-ci dans le décor, idée romantique avant la lettre, trouve son expression sous la plume de Shakespeare ici :

Tu vois le ciel, comme ému par l'acte de l'homme,
Menacer la scène sanglante : et d'après l'heure
C'est le jour, mais nuit noire éteint la lampe errante ;
Est-ce la force de la nuit, ou est-ce la honte du jour,
Que l'obscurité enténèbre la figure de la terre
Quand la lumière devrait l'embraser ?²⁰¹

À cette exclamation de Ross, ce noble écossais, où la nature se voit doter de sentiments, devant le château de Macbeth après le régicide, un vieillard répond :

Contre nature,
Comme l'action qui fut faite. Mardi dernier,
Un faucon culminant au faîte de son vol
Par une chouette-à-souris fut frappé et tué²⁰².

L'ordre et le règne de la nature semblent fâchés contre l'avènement outrancier de l'Homme. Le dérèglement cosmique en est emblématique et le ciel serait un miroir braqué sur ici-bas : regard sans parole sur ce monde à l'envers qui rend en échos ce qui s'y trame. Même les chevaux de Duncan ont déserté les étables, fui le

²⁰¹ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, trad. Pierre Jean JOUVE, Paris, Flammarion, 2006, p. 133.

²⁰² *Ibid.*

monde des hommes, honteux, semble-t-il, de leurs exactions et de leurs agissements contre nature :

Et les chevaux de Duncan, chose sûre et très étrange
(...)
Ont repris nature sauvage, et brisé leurs stalles, ont fui
Hors de toute soumission, et comme s'ils voulaient faire
La guerre à l'espèce humains²⁰³.

À un non moindre degré, cette anthropomorphisation de l'espace transparait sous la plume de Hardy dans *Tess d'Urberville*. Elle se répercute sur le cadre général : espace, objets, nature, tout participe au dialogisme des personnages avec leur fortune. Il n'est pas rare de le voir attribuer des traits humains à l'environnement des êtres²⁰⁴. Mais, souvent chez ce romancier, le cadre où évolue le personnage se teinte de la conscience et de l'humeur de ce dernier. C'en est le cas quand Angel retourne chez lui pour prendre ses dernières dispositions avant d'émigrer au Brésil. La tour de l'église, mue par un certain animisme, semble lui parler son langage secret : « *La tour de l'église se dressait peu à peu sur le ciel du soir avec l'air de lui demander pourquoi il était venu* »²⁰⁵. Dans un jeu presque similaire, alors qu'il est rongé par l'angoisse de l'issue que prendrait sa carrière et la crainte qu'elle ne soit ruinée à cause de son mariage qui semble tourner au fiasco, il croit entendre les remontrances d'une bougie :

²⁰³ *Ibid.*, pp. 134-135.

²⁰⁴ Il en est ainsi dans cette description de ce champ de navets de Flintcomb-Ash : « *l'espace désolé du champ, d'une pâleur brune, était comme un visage privé de traits ; le ciel, d'une autre teinte, avait la même apparence : blanc et vide il semblait une physionomie sans linéaments. Ainsi tout le long du jour ces deux visages se contemplaient ; et rien n'était visible entre eux que les deux filles qui rampaient sur la face brune, comme des mouches* », cf., Thomas Hardy, *Tess d'Urberville*, *op. cit.*, p. 310. (C'est nous qui soulignons).

²⁰⁵ Thomas HARDY, *Tess d'Urberville*, *op. cit.*, p. 286.

Et la flamme de la bougie qu'il regardait en ce moment semblait lui dire, dans son langage muet, qu'elle était faite pour éclairer le visage de gens sensés, et non celui d'une pauvre dupe ayant raté sa vie²⁰⁶.

Qu'en est-il de la nature chez Hardy, celle-ci étant une partie intégrante du cadre ? En effet, chez lui, le cadre naturel revêt un intérêt particulier et il est des plus ambivalents. Il semble afficher une connivence avec le personnage en mimant son état d'âme. Mais, souvent, il est pure indifférence, quand il ne nuit pas, lui-même, aux êtres.

À bien des titres, les moments écoulés à Talbothays, espace foisonnant et riche, correspondent à une étape béate, à une trêve de la fatalité pour Tess. Ces phases, campées au beau milieu du texte et de la diégèse, préfigurent un semblant de nid douillet qui prémunit Tess des intempéries, un havre de paix tranquille à l'abri des marées et de leur ressac. D'ailleurs, l'aiguillage spatial décrit une volta totale puisque Talbothays est diamétralement opposé à Trantridge, espace lié aux malheurs de Tess. La ferme est symbole de vie, de chaleur et de petit paradis terrestre. La vallée de la Fromm où elle est sise est décrite comme un lieu d'abondance qui s'offre au regard d'Angel revenant de chez ses parents :

Il put de nouveau jeter les yeux sur la vallée de la Fromm, cette auge verdoyante pleine de sève et d'humidité. A mesure qu'il descendait sur les grasses terres alluviales l'atmosphère s'alourdissait, les langoureux parfums des fruits d'été, des vapeurs, des foins, des fleurs, y formaient un vaste lac d'odeurs, qui semblait assoupir les animaux, les abeilles, les papillons eux-mêmes²⁰⁷.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 291.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 197.

On penserait sans doute à une hibernation ou à un assoupissement des êtres et avec eux les malheurs de Tess. Considérons aussi ce passage où la symbiose semble totale entre Tess et le paysage :

Par les collines et les vallons solitaires, elle glissait d'un pas silencieux et tranquille en accord avec l'élément dans lequel elle se mouvait. Sa silhouette souple et furtive devenait partie intégrante du paysage. Parfois sa fantaisie capricieuse prêtait une telle intensité autour d'elle aux actes de la nature qu'ils semblaient appartenir à sa propre histoire. Et c'était vrai, car le monde est un phénomène de l'âme²⁰⁸.

Le mot est bien dit : « *le monde est un phénomène de l'âme* »²⁰⁹. Tout en disculpant la nature de quelque ingérence dans le devenir de l'être, elle n'est pas moins dans une correspondance avec son âme, tout au moins comme reflet pour ne pas aller chercher plus loin ce sens que Baudelaire lui attribue dans son poème *Correspondance* et qui en fait un livre ouvert qui délivre ses secrets aux initiés à son déchiffrement.

Cependant, dans *Tess d'Urberville* et son adaptation *Tess*, l'espace est aussi ambivalent. Tantôt favorable, tantôt opposant, il est surtout d'une indifférence poignante, car ironiquement peu indifférente. En cela, le texte de Hardy rejoint quelques passages de Wladyslaw Szpilman et de Shakespeare. De constater cette indifférence tragique du monde face aux soucis des hommes, le narrateur dans *Le pianiste* note qu'en dépit de l'arrière-fond de guerre et de désordre : « *Même dans les rares petits jardins du ghetto les lilas fleurissaient çà et là, les acacias se couvraient de grappes de fleurs en*

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 116.

²⁰⁹ *Ibid.*

bouton »²¹⁰. Cette indifférence absolue est telle que de tout temps elle a semé l'envie dans l'âme des hommes condamnés à faire leur cycle et de partir tandis que la nature après sa mort retrouve sa prime vigueur sous une fraîche couture. De même, à maintes reprises, sous la plume de Hardy, la nature semble sertie d'une force autonome ou d'une intelligence espiègle. Ainsi peut-on lire :

La nature, dans ses capricieuses supercheries, avait mis sur la physionomie de Tess une telle empreinte de virginité que Clare la contempla d'un air stupéfié²¹¹.

Ou encore :

Telle est pourtant la rusée malice de Dame Nature ! Tess avait été jusqu'ici aveuglée par son amour, au point d'oublier qu'il pouvait avoir pour résultat d'infliger à d'autres l'existence qu'elle-même avait déplorée comme un malheur²¹².

Cette autonomie du cosmos tourne souvent à la malice comme nous venons de le voir. Ainsi, lors du rapt de Tess, les éléments agissent, sinon de concert avec l'ignominie de l'acte d'Alec, du moins avec indifférence et semblent l'envelopper maternellement pour qu'il parvienne à son but.

Autour d'eux régnait la nuit et le silence ; au-dessus d'eux s'élevaient les ifs et les chênes antiques de la forêt où perchaient endormis les paisibles oiseaux (...) et autour d'eux passaient furtifs les lapins et les lièvres sautillant²¹³.

En fait, le cadre naturel affiche une sereine indifférence à l'égard de la misère de l'homme. Il en est ainsi du cadre, face à la douleur incommensurable de Tess qui vient d'être violée :

²¹⁰ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., p. 108.

²¹¹ Thomas HARDY, *Tess d'Urberville*, op. cit., p. 265.

²¹² *Ibid.*, p. 271.

²¹³ *Ibid.*, p. 103.

Les arbres étaient tout aussi verts, les oiseaux chantaient et le soleil brillait avec le même éclat ; autour d'elle, les objets familiers ne s'étaient pas assombris à cause de son chagrin et n'avaient point languï à cause, de sa souffrance²¹⁴.

Quoi de mieux pour signifier ce silence et cette indifférence du monde ! Le silence paisible de la nature jure sans doute avec la sauvagerie de l'acte. D'ailleurs, il est escamoté, étant parjure, et est à peine suggéré par la forme phallique des conifères. Il passerait inaperçu si ce n'est la voix du narrateur, porte-parole de l'auteur, qui s'élève et tonne indignée dans un assez conséquent commentaire :

Mais où donc était l'ange gardien de Tess ? (...) Pourquoi fallait-il que sur ce beau tissu féminin, plus délicat que toile arachnéenne, encore intact et blanc comme neige, le sort infligeât une empreinte aussi grossière²¹⁵ ?

Il en est de même dans *Macbeth* où tout semble plaire aussi bien au roi qu'à sa suite alors qu'il s'achemine vers sa fin tragique chez son hôte, Macbeth : l'espace comme le temps sont à la joie. L'espace n'est aucunement perméable au tragique à venir. Duncan, roi et invité de Macbeth, sur le point d'accéder au château de son hôte, s'extasie de son emplacement :

Duncan

Ce château est dans un lieu plaisant, et l'air
Rapide et doux le rend très agréable
À notre sens flatté²¹⁶.

Ce à quoi son général rétorque :

Banquo

Et l'hôte de l'été,
Le martinet familier des temples, assure
Par son amoureuse demeure, que la respiration du ciel
À ici exquise odeur²¹⁷.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 122.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 103.

²¹⁶ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 85.

Peut-on déceler là une indifférence tragique de la nature à l'endroit du roi, car elle n'est pas un franc truchement de son avenir ou plutôt peut-on y voir une duplicité complice de sa part, chose qui lui conférerait une âme et on serait du côté de l'animisme ? Rien n'est sûr, mais l'espace tient sans doute un rôle dans l'intrigue au point de devenir une force agissante favorable aux uns et pernicieuse aux autres.

Bref, d'une œuvre à l'autre, tout laisse croire en une intentionnalité participative de l'espace au tragique de l'homme, vus cette indifférence et ce mutisme « partial » de la nature à l'égard des hommes. Nous serions enclins à y rattacher du tragique à cette surdité et à ce mutisme de la nature indifférents à l'égard du destin de l'homme, compte tenu de ses multiples « postures » aussi bien dans *Le pianiste* et dans *Tess d'Urberville* que dans *Macbeth*. Mais en réalité, la nature n'est ni bonne ni mauvaise. Elle est beaucoup plus indifférence qu'elle ne semble entourer de sa tendresse maternellement caressante les êtres comme ont usé de le faire croire les romantiques. Et quand elle semble répondre en écho aux douleurs du personnage, cela résulte d'une projection illusoire de l'être sur son entourage. C'est ce qu'on peut inférer de cette coloration que lui donne la narration dans ce passage qui illustre l'effet de l'absence accidentelle d'Angel sur les quatre jeunes filles de la ferme et qui « en pincent » pour lui :

— Ah ! oui, dit le fermier Crick. M. Clare est allé chez lui à Emminster, passer quelques jours avec ses parents.

²¹⁷ *Ibid.*

Pour quatre filles passionnées assises à cette table, le soleil du matin disparut soudain et les oiseaux assourdirent leurs chansons. Mais aucune ne révéla par un mot ou un signe le vide de son âme²¹⁸.

C'est encore le cas, quand le cadre se charge d'évoquer l'effet de l'aveu de Tess sur Angel pour qui, à mesure qu'elle conte son rapt, change et s'en ressent.

L'aspect des choses extérieures semblait s'être transformé, à mesure qu'elle parlait : le feu qui brûlait dans la grille avait pris un air de méchanceté maligne de diabolique bouffonnerie, comme s'il narguait sa détresse ; le garde-feu ricanait (...) tous les objets environnants affirmaient leur irresponsabilité en une répétition terrible²¹⁹.

C'est ce que semble permettre la focalisation interne qui projette l'intériorité du personnage sur son entourage, essentiellement neutre et indifférent et auquel la caméra subjective de Polanski fait écho.

Ainsi, dans nos trois œuvres, l'espace s'avère d'une richesse époustouflante. Dans un rapport logique de contenant et de contenu avec le personnage, il ne peut en être séparé. Prolongement de son intériorité, il n'est pas pour autant mû d'une compassion pour lui. Il le définit et prend les teintes de son évolution. Comme nous avons pu le montrer, l'évolution des personnages dans l'espace constitue un doublet de leur destin fatidique, le cas échéant. De pérégrination en pérégrination, Tess en l'occurrence, est amenée à faire face à cette fin inexorable que matérialisent les monolithes de Stonehenge qui se dressent dans leur rectitude infranchissable et immuable comme les décrets du destin. Ce n'est sans doute pas surprenant de la part d'un auteur imbu des préceptes du réalisme et de sa continuité naturaliste.

²¹⁸ Thomas HARDY, *Tess d'Urberville*, *op. cit.*, p. 185.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 255.

Le déploiement dans l'espace est assorti d'une dimension temporelle non moins significative du devenir du personnage et de l'issue que trouve l'intrigue pour se résoudre.

Peu anodine, l'orchestration de l'espace, entendons sa mise en scène dans les œuvres susdites n'est guère l'objet d'un hasard. Elle témoigne de la réflexion ancestrale des hommes sur cette entité fausement évidente. Qu'il, soit truchement du monde dans sa noirceur ou reflet de l'homme, l'espace est hissé au degré d'une conscience qui ne peut qu'être tragique. Plus fort encore quand la déperdition de l'homme peut s'y lire et qu'il signifie triomphalement à celui-ci ses propres limites.

Conclusion

Comme nous avons pu le souligner, l'intérêt pour l'espace et sa nature, le monde et l'univers qui nous environnent a nourri, de fraîche date, la réflexion philosophique. Lui donnant du fil à retordre, la question n'a pas pour autant empêché de laisser couler de l'encre. Impliquant les intérêts du ciel-empyrée et la théologie, il n'a pas laissé indifférente la curiosité, parfois taxée d'athéisme, des sciences exactes depuis leur balbutiement. C'est que la question est bien cruciale et l'espace est au centre d'une révolution d'envergure copernicienne dans l'avènement du monde moderne.

La littérature, selon ses goûts et ses dégoûts, le mettra progressivement à l'ordre du jour. D'un simple circonstant, il évoluera vite en un actant à part entière. Il devient une dimension incontournable aussi bien dans la genèse des œuvres que pour asseoir

leur diégèse. À son arrivée, le cinéma, sans y avoir songé, va recréer l'espace et donner à le voir tout en étant espace lui-même. Entre présence et absence, l'espace s'y enrichit, bien évidemment, de toute la complexité de cette thématique en littérature et, comme mise en récit, le cinéma rend compte d'un plein où coexistent, à s'incorporer les uns aux autres, espace, temps et personnages.

Cependant, avec le tournant spatial qui fait date dans l'évolution de la réflexion humaine, la thématique de l'espace revient en force au centre des intérêts qui l'ont préoccupée de longue date. C'est l'essor d'une pléthore d'approches de l'espace unies sous l'enseigne des géographies littéraires. Elles convergent et divergent sur plusieurs points, mais sont toujours centrées autour d'un dénominateur commun : la Terre. Cela ne fait que souligner davantage ce caractère rétif de l'espace. Difficilement saisissable, difficilement acquis à l'homme toute tentative cherchant à définir l'espace touche à l'aporie. Mais, à défaut de pouvoir rendre compte de l'espace tel qu'il est vécu dans l'expérience sensorielle de tous les jours, encore que celle-ci soit lacunaire, les arts spatiaux se trouvent contraints de le mettre en scène et de le plier à leurs finalités narratives, expressives ou symboliques. Ainsi, ils se forment une nouvelle spatialité tout en constituant eux-mêmes, de par leurs matérialités, des dimensions spatiales certaines.

De surcroît, ces tendances cherchent à réhabiliter l'espace en en faisant cette matrice où toute création prendrait source : chose qui ne manque pas de justesse, car, à l'examen, les œuvres que nous avons retenues ont bien une part spatiale à prendre en considération. Il

s'avère, même, qu'elles en font une thématique cruciale ce qui n'est pas sans rappeler ce rapport conflictuel, voire tragique, que l'homme a de tout temps entretenu avec son univers. En fait, cette thématique centrale y est déterminante. Elle offre la possibilité de les appréhender comme des œuvres sous l'emprise de la spatialité. L'espace y devient une force agissante, en passe d'occuper toutes les positions d'un actant à part entière. Par des potentialités propres aux arts, celui-ci est hissé au degré d'un levier dramatique qui, au besoin, s'anthropomorphise et scelle leur couleur tragique.

Bref, en réhabilitant l'espace, l'homme ne cherche-t-il pas, lui-même, à se racheter de cette rupture peccable avec l'univers et l'harmonie du monde ? Faute de quoi il serait abandonné des dieux et des lieux, condamné, à tout jamais, à essuyer le silence du monde dans une espèce de dérélition divine. Cet intérêt porté à l'espace nous a conduit à creuser, dans la mesure du possible, les aspects sous lesquels il transparaît dans nos œuvres.

Chapitre II : L'espace à l'œuvre

Introduction

Sans doute, l'écart entre la représentation de l'espace dans un texte et son adaptation à l'écran est incommensurable. Celle-ci étant cautionnée par l'arbitraire du signe, il est de l'ordre de l'étendue qui se creuse entre le mot et la chose. Quand le texte se contente de mentionner que telle scène se passe à Blackmoor, en Pologne à Varsovie ou à Inverness, dans une place, une rue ou dans la steppe, le mot se suffit dans sa nudité évocatrice pour instaurer l'espace. À l'écran, au contraire, l'espace devient aussi crédible que la prestidigitation du cinématographe porte à le prendre pour vrai. Mais qu'en est-il d'abord des entorses qu'impose la différence des médiums à la spatialité même du matériau qui leur sert de support, déjà spatial de par sa nature ? L'adaptation parvient — elle à restituer ou à outrepasser l'espace imagé qu'érigent les mots ? À côté de toutes ces questions ayant trait au problème de l'adaptation de l'espace, le théâtre bénéficie d'un statut tout particulier. Parmi tous les genres littéraires, quand il s'agit de les adapter au cinéma, ne fût-ce que par sa nature discursive où l'espace ne se devine qu'insidieusement à travers les paroles, et surtout de par la parcimonie des indications scéniques qui ne s'étendraient pas sans en affecter la nature générique, le théâtre donne à repenser l'espace.

Par ailleurs, il est un autre trait qui rapproche les trois œuvres que nous étudions et leurs adaptations. Elles cultivent toutes ce rapport étroit, voire intime, que l'homme entretient avec l'espace et cette quête d'aires de plus en plus vastes pour y faire régner son autorité en signe de supériorité. Cette ambition que les hommes ont

d'annexer des terres dit fort leur dépendance des espaces : c'est de l'ampleur de celles qu'ils tiennent sous leur autorité qu'ils croient détenir leur valeur. Cependant, à trop vouloir étendre leurs pouvoirs, ils finissent par faiblir et par s'anéantir tragiquement dans la démesure des espaces convoités. « Mesure de toute chose » comme le veut Platon²²⁰ ou Protagoras bien avant lui, l'homme est également démesure incarnée. Mais, revirement spatial, l'enjeu risque de dégénérer dans le tragique qui s'accompagne presque inévitablement d'une exacerbation du mal.

Toutefois, il est toujours besoin qu'un seuil, qu'une frontière soit dépassée pour qu'advienne l'Histoire « avec sa grande hache » tout comme la petite histoire. De même que l'œuvre romanesque et l'œuvre filmique s'actualisent dans le franchissement d'un espace : la blancheur de la page ou celle de l'écran, leur action, elle, est tributaire de l'amplitude des frontières que les personnages se prêtent à franchir.

Est-il, enfin, possible d'entreprendre de broser une cartographie spatiale caractéristique du réalisateur Polanski, dans la variété des œuvres qu'il choisit pour ses adaptations, à la lumière du corpus, aussi restreint soit-il, auquel nous réduisent les contraintes de notre recherche ? Certes, établir des cartes peut s'avérer édifiant pour des études qui sont en rapport avec une réalité physique et cherchent à élaborer des rapports entre « fréquentabilité » d'espaces, de terrains et de personnages. Mais, comme au cinéma l'espace n'a de réalité que virtuelle, il serait peu conséquent, du moins pour l'étude que nous

²²⁰ Platon, *Œuvres complètes, Théétète*, trad. Auguste Diès, t. VIII, 2^e partie, Paris, Les Belles Lettres, coll. « des Universités de France », 1976, p. 1904.

entreprenons, de chercher à retracer les itinéraires du réalisateur et les espaces où il a évolué pour parler de ses films. Cependant, il sera beaucoup plus question ici d'empiéter, dans la mesure du possible et ne fût-ce que schématiquement, le pas aux personnages en vue de nous faire une idée des aires spatiales où ils évoluent et voir, le cas échéant, leurs impacts sur leurs psychés et leurs devenir. Mais aussi, en tant que choix opérés par le réalisateur, du fait même qu'ils sont irréels, ne traduisent-ils pas des schèmes spatiaux (voire mentaux) représentatifs d'une poétique spatiale propre au réalisateur ? Sans doute, ces espaces lui préexistent du fait qu'ils relèvent d'œuvres littéraires qui, d'une certaine manière, ont déjà balisé les terrains de l'œuvre adaptée à venir. Mais, il n'empêche que l'appropriation de ces espaces du point de vue du cinéaste n'est pas moins fixée par la caméra qui à son tour trahit une vision du monde : celle du réalisateur.

Certes, la gageure est de taille, mais, également, périlleuse, car, à vouloir schématiser une œuvre colossale à travers l'étude de cas isolés, on pourrait en réduire conséquemment la portée. Toutefois, l'intérêt serait grand de pouvoir saisir au vol les constantes et les occurrences spatiales itératives qui, à proprement parler, signent l'une des particularités d'une œuvre : ici, ayant trait à l'économie des espaces et à ses retombées. Pour ce faire, le souci synthétique s'imposant, il nous semble qu'une confrontation entre le texte et son adaptation s'impose. Ceux-ci, eux même, sont entendus comme des espaces, car il n'y a de spatialité ni d'espaces que ceux qu'échafaudent des mots ou que l'illusion des images laisse deviner. Il y a donc également lieu d'évoquer cette spatialité que fait naître la narration, et

c'est d'abord à la spatialité de ces deux éléments qu'elle met à contribution, texte et image, que nous allons essayer de réfléchir. Ensuite, nous essaierons de voir comment cette même entité vitale qu'est l'espace mue en un paramètre tragique au fil des œuvres. Il incombe enfin de brosser, ne fût-ce que schématiquement, les espaces de prédilection du réalisateur et les choix esthétiques qui les confortent.

1. L'espace entre texte et écran

1.1 De la spatialité propre à chaque médium

Faut-il, de prime abord, souligner un fait : le comportement vis-à-vis de l'espace préfiguré par un texte et celui donné à voir par le cinéma n'est, sans doute pas, pareil. Quand tel écrivain dit que telle scène se passe dans tel lieu, son assertion suffit et fait foi. Rarement un lecteur profane irait jusqu'à vérifier si effectivement ces lieux existent. Au cinéma, par contre, même si la conviction préalable est que ça se déroule dans un studio l'emporte et que dans le cas où les scènes seraient tournées dans des espaces réels correspondant plus ou moins aux lieux prétendus, il est toujours laissé au fort « *effet de réel* » de l'image de le faire prendre comme tel.

Polanski est souvent présenté par la critique comme quelqu'un qui reste fidèle au texte littéraire qu'il adapte : jugement hâtif, sans doute, voire préjudiciable à l'art du réalisateur. À juste titre, nous pourrions nous demander, dans quelles limites il pourrait donner crédit, lui-même, à cette allégation qui nuirait plus à sa carrière qu'elle ne la servirait. À ce sujet, A. Gardies, âprement excédé par le retour

aux devants de la scène critique de cette question classique d'équivalence entre les deux médiums, devenue poncif, s'explique fermement :

Soyons clairs et même abrupts : il n'y a point d'équivalence entre roman et film, entre littérature et cinéma ; tout au plus des similitudes dont il faut, de surcroît, saisir aussi exactement que possible les lieux et modes de manifestation. Adapter un roman à l'écran ce n'est pas établir une équivalence entre l'écrit et le film²²¹.

En effet, pour lui, la différence transcende le point fédérateur qui rapproche ces deux médiums en tant que producteurs de récits, et tient à leur essence même. Cette distinction procède du matériau langagier, ces matières de l'expression pour la sémiologie (Metz, 1971), qui, selon A. Gardies, sont plurielles et hétérogènes. Quand Anne Goliot-Lété et Francis Vanoye évoquent les spécificités de l'analyse filmique dans leur *Précis d'analyse filmique*, ils ne manquent pas de souligner cette particularité cinématographique :

La sémiologie a dénombré cinq matières de l'expression au cinéma : les images en mouvement²²², les paroles, les bruits, la musique et les mentions écrites. Même si une telle conception est assurément à reconsidérer en profondeur, elle a le mérite de pointer la grande hétérogénéité du matériau à analyser²²³.

Cette spécificité du langage cinématographique et du matériau dont il use influe considérablement, entre autres, sur ce que Christian Metz

²²¹ André GARDIES, *Le récit filmique*, op. cit., p. 4.

²²² En tant que signes iconiques celles-ci sont caractérisées par leur grand degré d'iconicité et leur grande valeur indicielle ce qui renforce cette impression de réalité. *Ibid.*, p. 18.

²²³ Francis VANOYE, Anne GOLIOT-LETE, *Précis d'analyse filmique* [en ligne], Paris, Colin, 2015, p. 18, URL : http://res.banq.qc.ca/login?url=http://www.numilog.com/bibliotheque/bnquebec/fiche_livre.asp?idprod=649263, consulté le 15 juin 2019.

appelle « *l'impression de réalité* »²²⁴ propre au cinéma. S'il est vrai que la tentation est grande de les rapprocher de ce point de vue, puisque le point de départ pour un film est inévitablement un texte, un scénario, il n'en demeure pas moins vrai qu'ils ont chacun sa propre façon de raconter. En effet, c'est une question qui intéresse les moyens mobilisés pour ce faire : le texte use de mots pour conter, et a fortiori donner à voir²²⁵, tandis ce que le film défile des images d'abord pour conter. Ce qui fait donc que les deux modes d'exposition sont presque diamétralement opposés à ce niveau. Ce que Gardies synthétise ainsi :

Le récit filmique ce n'est donc pas du récit mis en images et sons, mais des images et des sons agencés de façon à produire du récit. Il s'agit alors d'analyser en quoi le langage et l'expression cinématographique sont susceptibles de produire de la narration et non d'envisager le film comme un ensemble de réponses audiovisuelle à des questions narratives²²⁶.

Cet écart entre les deux modes tient, également, du fait que, comme nous l'avons déjà signalé plus haut, l'espace que profile une œuvre romanesque, littéraire en somme, relève en grande partie de l'imaginaire, tandis que la production filmique arrache, d'une certaine manière, une lecture possible du texte à l'étendue plausible des interprétations que suppose cet imaginaire qui, à son tour, différerait sans conteste d'un adaptateur à un autre : les adaptations de *Macbeth*²²⁷ par Orsen Welles (1948), Roman Polanski (1971),

²²⁴ Christian METZ, « À propos de l'impression de réalité au cinéma », in *Essais sur la signification au cinéma : tomes 1 et 2*, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique » 3/14, 2003, pp. 15-25.

²²⁵ C'est le cas de l'ekphrasis et de la description en mouvement.

²²⁶ André GARDIES, *Le récit filmique*, op. cit., p. 11.

²²⁷ D'autres adaptations de cette même pièce ont pris leur liberté par rapport à l'œuvre dont elles s'inspirent ne fut-ce qu'en apportant des modifications déjà au niveau du titre : *Le Château de l'araignée* (1957) d'Akira Kurosawa ou *Maqbool* (2004), la version indoue de Vishal Bhardawaj.

Geoffrey Wright (2006) ou Justin Kurzel (2015) diffèrent par leurs approches autant qu'elles se rapprochent par l'histoire de départ. Cela est encore plus vrai quant à l'adaptation littéraire d'une même histoire. Autrement, on n'aurait pas eu droit à toutes ces versions de *Faust*, de *La guerre de Troie*, d'*Ulysse* et j'en passe.

Aussi, en tant que résultant de points de vue différents, récit iconique et récit linguistique diffèrent foncièrement. Le premier serait un regard en quête d'une voix qui le verbalise alors que le second est une voix doublée d'un regard. C'est dire, donc, que cette question d'équivalence d'ancrage, même spatiale, ne peut qu'être illusoire et par conséquent périlleuse, dans la mesure où elle nuirait à l'essence même du langage et de l'un et de l'autre. Toutefois, il est possible de dégager les points d'écart entre les deux modes et qui, du reste, sont immédiats. Outre cela, toute tentative d'aller vérifier si Polanski a campé son histoire là où l'a voulu l'auteur qu'il adapte, reste vaine. Il importe peu, pour notre recherche, de découvrir que pour *Tess* qui naturellement se passe en Angleterre, Polanski ait choisi la Normandie et qu'il l'ait tournée en France. Il en est de même pour *Le pianiste* et *Macbeth* qui, en grande partie, sont respectivement tournés dans des studios en Allemagne et au Pays de Galles. Mais, cela n'empêche qu'il y ait de grands impératifs personnels ou politiques qui en ont décidé ainsi.

Toutefois, une autre question s'impose. Elle affecte l'œuvre écrite en tant que matérialité prenant forme dans une spatialité, celle de la page et partant celle du livre. C'est, indubitablement, là l'une des dimensions d'une œuvre qui échapperaient lors d'une adaptation. Elle

est condamnée par la force des choses à disparaître, faute de quoi on ne serait ni dans du textuel ni dans du cinématographique. Ce problème intéresse, évidemment, le passage d'un médium vers un autre et tient du transfert d'un code vers un autre. Ainsi, l'organisation en chapitres qui portent des titres, en actes et en scènes pour la pièce de théâtre etc., a de fortes chances de disparaître lors de cette opération. La question vaut aussi bien pour *Tess d'Urberville* et *Le pianiste* que pour *Macbeth* où l'adaptation risque de fausser profondément l'organisation scripturale du texte.

Pour considérer le texte de Shakespeare en premier, nous pouvons déjà constater qu'à l'origine il est poétique. Mais il perd cet aspect aussi bien dans la traduction française que dans l'adaptation filmique. En effet, au-delà de sa répartition en actes et en scènes, chose qu'occulte l'adaptation filmique, la pièce de Shakespeare accorde une place notable au vers plus qu'à la prose, même si la subtilité musicale et rythmique de sa versification est bien difficile à saisir, comme elle joue sur les régularités et les irrégularités du « vers blanc ». Portée à l'écran, et à plus forte raison si on s'intéresse à la version qui est passée par la traduction, la poésie shakespearienne a sans doute de fortes chances de se délester de sa substantifique moelle surtout quand on s'aperçoit qu'elle fait alterner le vers blanc avec des passages en prose (Portier à l'acte II, sc. 3 et Lady Macbeth folle à l'acte V, sc.1) dont l'importance en tant que traces physiques et spatiales disparaît dans l'adaptation alors qu'ils sont des indices de l'infériorité dans l'échelle sociale pour le Portier et de l'insanité démentielle pour L. Macbeth. Nous pouvons bien nous demander

quels équivalents écraniques, l'ingéniosité de Polanski pourrait y apporter.

Le même problème se pose avec l'adaptation de l'œuvre de Wladyslaw Szpilman. Tout en étant espace pur et dur, l'image ne fait pas état des titres des chapitres qui font échos à l'espace de manière directe. Signalons, en passant, que, sur dix-huit chapitres, sept font plus ou moins directement référence à l'espace, ce qui n'est pas négligeable. On est à plus du tiers, et pas loin de la moitié, des titres : *Marschallstrasse ! Marschallstrasse !*, *La valse de la rue Chlodna*, *Une fourmilière affolée*, *L'Umschlagplatz*, *Scène de ménage chez les voisins*, *Prisonnier des flammes* et *Une ville se meurt* sont autant de titres de chapitres qui supposent, voire soulignent, une spatialité. Cela fait que la thématique spatiale n'est pas négligeable face aux autres thèmes qu'évoque le reste des titres de chapitres (événement, musique, personnage ou autre). Certes, le langage cinématographique dispose d'une panoplie de moyens pour signifier ces passages d'une section, d'un chapitre ou d'un acte vers un autre : fondu enchaîné, fondu au noir ou carrément des pancartes ou des enseignes, etc., mais dans les films sur lesquels nous travaillons, il n'en est rien même si *Le pianiste* est ponctué d'indications temporelles. La tension temporelle rejoint la crise spatiale en un tout harmonieux quoique dans un rapport inversé. Le fait que le film juge nécessaire de souligner le temps plutôt qu'il ne fait de l'espace plaide sans doute en faveur de la nature spatiale du cinéma²²⁸.

²²⁸ Voir supra J-P. GOLDENSTEIN, note 70 et Antoine Gaudin, note 71 (I.1.3).

De même chez T. Hardy l'intérêt porté à la matérialité textuelle et sa répartition sur l'espace-livre n'est pas simple hasard. Il est même hissé au degré d'une poétique spatiale à part entière. Par ailleurs, cette poétique de l'espace, chère à Hardy, ne manque pas de déteindre sur l'espace textuel lui-même. En effet, le romancier charge la succession des chapitres (intitulés phases) du soin de souligner l'évolution de l'itinéraire psychique et psychologique du personnage parallèlement à son évolution dans l'espace : itinéraire de sa formation, sans doute, et ce depuis l'état de « jeune fille » (phase première) jusqu'à « l'accomplissement » (phase 7), puisque le roman tient du roman d'apprentissage, mais surtout celui du sort funeste et de la fatalité inéluctable qui scellent la damnation du personnage. Entre ces deux bornes, Tess passera sans transition de l'âge de jeune fille à celui de « Femme » à la phase 2 et paradoxalement avant de s'être réveillée à la vie (phase 3). Sans intermède, son rapt aurait brusqué ce passage. Naturellement, elle n'aura qu'à subir les « conséquences » (phase 4) et à payer comptant (phase 5). Le devenir du personnage est ainsi spatialisé.

La présence des titres des phases oriente donc le texte, et par conséquent le destin de Tess, vers une fin inéluctable puisqu'elle est déjà « écrite » plus haut comme l'avait si bien clamé Jacques le fataliste : « *Tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut* »²²⁹. À cette différence près que le discours de Jacques réfère à une autorité divine et occulte, ici le titre tient lieu d'autorité physique patente. Absents dans l'adaptation filmique, ces éléments paratextuels,

²²⁹ Denis DIDEROT, *Jacques le fataliste*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche » 403, 1994, p. 43.

ne fût-ce que dans l'esprit du spectateur, libèrent davantage le récit filmique d'une quelconque emprise externe. Mais, plutôt que de libérer le personnage de son destin, l'issue devient inattendue et de ce fait gagne en absurdité.

Mais, il serait aussi intéressant de réserver un sort à l'artifice de fragmentation en phases et en chapitres. À titre d'exemple, Hardy a choisi d'arrêter net « la phase 1 » sur le rapt non-dit de Tess par Alec après la chevauchée nocturne dans le bois de la Chasse. Passé sous silence ou à peine suggéré, car indigne de figurer sur la page, il le fait suivre, cependant, d'une intrusion de l'instance narratrice dont nous ne retrouvons d'ailleurs nulle trace et nulle équivalence dans la version filmique. Indignée de cet acte barbare, cette voix du narrateur incrimine, non sans ironie, « Providence » et « ange gardien » de Tess pour l'avoir laissée sans secours entre les mains qui vont souiller sa réputation :

Mais où donc était l'ange gardien de Tess ? Où était la providence de sa simple foi ? Peut-être comme cet autre dieu dont parlait l'ironique Tishbite, il causait, ou il était à ses affaires, ou il était en voyage, ou d'aventure il dormait et ne devait pas être réveillé²³⁰.

Et de continuer :

Pourquoi fallait-il que sur ce beau tissu féminin, plus délicat que toile arachnéenne, encore intact et blanc comme neige, le sort infligeât une empreinte aussi grossière ? Et pourquoi si souvent l'être grossier prend-il possession de l'être supérieur, l'homme de la femme pour laquelle il n'était point fait, la femme du compagnon qui n'était point pour elle²³¹?

²³⁰ Thomas HARDY, *Tess d'Urberville*, op. cit., p. 103.

²³¹ *Ibid.*

Ainsi, disions-nous que la narration continue après une ellipse temporelle de quelques semaines sur une nouvelle phase que Hardy intitule « *Femme* ». Il semble que ce hiatus – échancre et déchirure – est à même de figurer cet abysse propre à enterrer l'ignominie du rapt éhonté de cette pureté de nymphe, à simuler l'abîme où devrait s'engouffrer Tess et cet « immense abîme social » qui, comme le souligne le narrateur :

(...) allait dès lors séparer la personnalité de notre héroïne de celle qui avait franchi le seuil de sa maison maternelle pour aller tenter la fortune au poulailler de Trantridge²³².

Le passage d'un chapitre à l'autre ou d'une phase à celle qui suit est souvent remarquablement significatif chez Hardy. Sans doute, cela était dicté par les conditions de publication en épisodes dans les journaux et l'exigence de suspens qui cherche à tenir en haleine les lecteurs. Mais, il est un autre passage qui ne manque pas d'être surprenant d'autant plus qu'il s'agit d'un moment clé, un moment charnière qui fait tout virevolter. D'ailleurs, il vient au beau milieu de l'œuvre. Il y est question des deux aveux des nouveaux mariés qui se confient – dernier geste de dévouement et d'honnêteté ! – leurs « frasques » passées. Mais, contre toute attente, les confessions qui devaient rapprocher et unir les deux amoureux vont par contre les séparer et occasionner un schisme au sein de cette union naissante. Effectivement, les aveux des deux personnages pendant leur première nuit de noces font l'objet d'un traitement singulier. Faire basculer celui de Tess de l'autre côté, dans un nouveau chapitre, plus fort encore dans une nouvelle partie, est propre à dire que ces deux confidences,

²³² *Ibid.*, p. 104.

identiques en essence, ne le sont pas du point de vue d'une société virile où la femme n'est pas l'égale de l'homme. Une société qui, par conséquent, ne traite pas sur un pied d'égalité la faute masculine et celle féminine. C'est, paraît-il, ce que tend à dire cette entorse à la logique des échanges. D'ailleurs, quoique Tess soit rassurée par Angel pour faire son aveu, elle s'est leurrée en estimant que son aventure avec Alec « ne peut pas être plus sérieuse (...) parce que c'est tout à fait la même chose »²³³.

Les effets des deux confidences sont traités séparément, non seulement chacun dans un chapitre, mimant de la sorte la rupture entre les deux amoureux, mais dans deux parties différentes : là où l'aveu d'Angel est pris en charge par le personnage dans un discours direct, celui de Tess est juste narrativisé. De par la forme discursive qu'ils prennent, le premier détient toute sa légitimité, le second est expédié comme chose indigne de figurer, pour épouser le point de vue d'Angel dont l'éducation conservatrice ne tolérerait pas un traître mot de ce que sa promesse lui révèle. Le récit de Tess vient après celui d'Angel, il clôt la phase intitulée « *la conséquence* », mais son évocation enjambe cette partie et s'étale sur la suivante « *La femme paye* » pour mieux laisser entendre la fêlure et la déchirure qu'il va produire. Leur rupture sera, sans doute, provisoire puisqu'ils vont se retrouver ensuite. Cependant, les jeux sont faits pour décider du sort de Tess : délaissée par son amoureux et éprouvée par la misère de sa famille, elle cédera derechef aux poursuites d'Alec. D'ailleurs, la réapparition tardive d'Angel, simulacre d'ange gardien, n'arrangera rien. Pire encore, il

²³³ *Ibid.*, p. 254.

n'arrachera sa Tess d'entre les bras d'Alec qui l'a soudoyée, que pour lui faire commettre le geste grave, le meurtre, l'acte qui, irrémédiablement, la mène à la potence. Stonehenge, lieu réel et terme du périple sacrificiel de Tess, est choisi de manière significative, puisque construit sur les deux racines « stone » et « hang » qui auraient respectivement pour équivalents en français « pierre » et « pendre ». Mais, aussi souligne-t-il l'inexorable fatalité qui trouve l'expression de sa force dans la rectitude impassible des menhirs antiques qui se dressent de toute leur verticalité, défiant l'injure du temps. Raphaëlle Costa de Beaugard en parle dans ces termes concernant l'adaptation de Polanski :

Stonehenge à la fin de Tess offre au réalisateur de ce point de vue un décor incomparable par la réputation de sauvagerie et de sacrifices païens qui l'accompagne dans l'imagination populaire²³⁴.

Polanski, attentif à ce traitement séparateur des deux aveux, a fait appel à des focales qui permettent un jeu du flou et de la netteté. Il a aussi reconstitué l'aveu de Tess qui dans l'œuvre romanesque est juste narrativisé pour n'accorder une ample place qu'à ses fâcheuses conséquences. Ainsi, lors de l'aveu d'Angel pour Tess, celle-ci est prise de dos dans les justes dimensions d'une amorce²³⁵. De la sorte, elle s'efface pour donner droit à l'homme qui occupe en toute légitimité la totalité du cadre d'un plan taille.

²³⁴ Raphaëlle COSTA DE BEAUREGARD, « Une femme d'aujourd'hui », in Alexandre TYLSKI (éd.), *Roman Polanski, l'art de l'adaptation*, Paris, France, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006, p. 82.

²³⁵ « Un personnage ou un objet est en amorce quand il est placé au premier plan au bord du champ. C'est souvent le cas dans une conversation filmée en champ-contrechamp », cf., Marie-Thérèse JOURNOT, Michel MARIE, *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, A. Colin, coll. « 128 », 2004, p. 5.



Figure 1 : La femme-amorce s'efface au profit de l'homme-récit. (*Tess*)

Mais, contrairement, au moment de l'aveu de Tess, Angel ne s'efface pas complètement (voir figure 2). Il est momentanément plongé dans le flou, le temps d'écouter l'aveu. Cependant, une fois l'aveu fini, le jeu du flou gagne Tess comme si elle est tombée dans l'oubli, elle n'est plus ce qu'elle était. Angel ne tardera pas à le lui signifier ouvertement :

« Vous étiez une personne, vous en êtes une autre » (1 h. 33 min. 50 s)



Figure 2 : Après l'aveu, Tess tombe dans l'ombre. (*Tess*)

De même, cette scène cruciale bénéficie de traitements esthétiquement différents en passant du texte à l'image. Si Hardy charge les accessoires, entre autres l'élément igné²³⁶, la flamme étant la métaphore de la passion, pour dire par la transformation de son intensité le revirement de situation suite à l'aveu, Polanski fait jouer,

²³⁶ Après l'aveu de Tess, le regard du narrateur se porte sur le décor, et donc l'espace qui les entoure, et on peut lire : « *Mais l'aspect des choses extérieures semblait s'être transformé, à mesure qu'elle parlait : le feu qui brûlait dans la grille avait pris un air de méchanceté maligne de diabolique bouffonnerie, comme s'il narguait sa déresse ; le garde-feu ricanait paresseusement ; la lumière venant de la carafe ne s'intéressait qu'à un problème chromatique ; tous les objets environnants affirmaient leur irresponsabilité en une répétition terrible. Et pourtant rien n'était changé depuis le moment où il l'avait embrassée ; du moins, rien dans la substance des choses ; mais leur essence s'était transmuée* », cf., Thomas HARDY, *Tess d'Urberville*, op. cit., p. 255.

en plus de ce passage d'un feu brasillant à un feu presque éteint, le motif des surfaces réfléchissantes ou transparentes pour mieux souligner et signifier ce moment de vérité. Moment de vérité où, non seulement les deux personnages se découvrent leurs vérités l'un et l'autre, mais surtout la fausseté de l'illusion d'un amour défiant toute épreuve.



Figure 3 : Moment de vérité, les surfaces planes et réfléchissantes, révélatrices de la fausseté et de la fragilité de l'amour. (*Tess*)

Ainsi conçus, la spatialité des deux médiums est bien attestée même s'ils se trouvent souvent aux antipodes l'un de l'autre de ce point de vue. Ces particularités propres à chacun d'entre eux et qui

font forcément partie de la panoplie des moyens dont ils disposent pour signifier, contraignent souvent l'adaptation à s'écarter plus ou moins de la mise en route de la narration originelle et à intervenir profondément dans l'organisation de la diégèse avec des conséquences notoires sur sa spatialité même, voire sa signification.

1.2 Variantes de la mise en scène entre texte et écran

Au-delà de ces considérations formelles et matérielles qui font la particularité de chaque médium, il y a, en fait, un autre aspect, et point des moindres, qui les différencie. Il intéresse cette fois-ci le contenu, la diégèse même, et affecte par conséquent cette spatialité signifiante qu'est le film. Il concerne en somme les modifications apportées au texte adapté à l'écran : ajouts, suppressions, restrictions ou transformations. Prétendre traquer dans le détail les différences et les constantes entre la version textuelle et son adaptation serait peine perdue. Toutefois, il serait judicieux de s'arrêter sur quelques modifications que cette dernière apporte au texte. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous ne pouvons qu'en signaler quelques-unes, sachant qu'au fur et à mesure que nous avançons, nous serons amenés à revenir sur d'autres de manière ponctuelle.

Parmi les ajouts les plus importants que le réalisateur a apportés à son adaptation de *Le pianiste*, nous ne pouvons passer sous silence cette histoire d'amour naissant entre le protagoniste et Dorothea, sœur de son ami Jurik, dont nous ne trouvons nulle trace dans l'œuvre romanesque. Non seulement elle insuffle vie au texte par cette veine romancée qu'elle lui apporte, mais elle est cruciale dans la mesure où elle épargne au réalisateur de tomber dans la platitude du

documentaire sur la guerre. Chose dont il se défend vivement et qui, justement, a retardé son projet de relater une histoire portant sur cette période de guerre qui lui tient tellement à cœur puisqu'il l'a vécue viscéralement. Aussi, n'est-il pas intéressant que ce conflit entre la mort et l'amour naisse dès le début de l'œuvre filmique. Tout en relevant l'histoire, la portée thématique et idéologique s'en trouve renforcée. N'est-ce pas dramatique que la passion naisse là où tout s'y oppose ? Pour *Macbeth* l'un des ajouts les plus conséquents est sans doute cet effet de boucle, qu'on aura à commenter plus loin, et qui fait que la même tragédie menace de repartir à neuf emportant l'humanité dans une circularité d'infinie cruauté. D'ailleurs, c'est sur le tableau représentant ce lieu inquiétant, car de triste mémoire, que le film s'arrête dans un plan fixe, le temps de faire défiler le générique final. Il y a également lieu de mentionner cette scène intercalée entre la première séquence et la seconde et qui justement va servir au réalisateur de faire défiler le générique d'ouverture sur un fond de guerre avec tout l'intérêt que ça représente pour la lecture polanskienne de la pièce. Aussi, à considérer les cauchemars qui hantent la veille et le sommeil de Macbeth version polanskienne, dépassent de loin ceux qu'actualise vraiment la pièce. Entre autres, citons cette vision cauchemardesque, propre à couper le souffle, qu'il a dû avoir au beau milieu du film (1h. 9min. 13s -1h. 9min. 55s). Reflet du personnage, le film se présente, tout comme lui, habité de frayeurs assassines.

De même, Polanski intervient conséquemment dans les œuvres pour mieux les orchestrer. Il en est le cas pour le morceau joué par Wladek lors de sa rencontre avec le militaire allemand, et qui donne

son nom au chapitre 18, « *Le Nocturne en ut dièse mineur* ». Il est abandonné pour un autre morceau de Chopin : *la ballade numéro 1 en sol mineur*. Nous pouvons également regretter que l'adaptation se soit passée de cette scène pathético-tragique percutante de l'œuvre adaptée où il est question de l'évacuation des orphelins vers les camps²³⁷ : un voyage pathétique en musique vers la mort, vers l'au-delà et vers l'inconnu qui nous semble offrir une réponse au tragique par la voie de la musique. Mais les exigences de l'adaptation parfois imposent des choix et donc des sacrifices. Cela n'empêche pas que les événements de la diégèse soient également réarrangés pour plus de dramatisation. Si dans le texte c'est l'inattention de Wladek qui l'a mis face à face avec l'officier allemand, dans le film c'est la chute de la boîte de conserve qui va d'une certaine manière le trahir en roulant jusqu'à ses pieds dans un mouvement horizontal auquel succédera un traveling du bas vers le haut pour découvrir la stature imposante du soldat. Aussi est-il que ce dernier est moins froid et moins austère que ne l'est le personnage du film quoiqu'ils soient sympathiques l'une et l'autre. De même, le 12 août, vers midi, des inquisitrices frappent soudainement à la porte de Wladek et lui enjoignent d'ouvrir ou de le dénoncer²³⁸. L'adaptation filmique a choisi d'imputer cet incident à une imprudence de Wladek dont les mains, habiles à jouer du piano, s'avèrent gauches à fureter pour trouver de quoi calmer la rage de ses entrailles et finissent par le dénoncer. La diégèse y gagne certes en saveur en chargeant les maladroites du personnage de remplacer le hasard. L'empathie envers le personnage n'est que plus grande.

²³⁷ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., pp. 136-137.

²³⁸ *Ibid.*, pp. 202-203.

Aussi y a-t-il de ces modifications d'autre nature qui affectent certains détails. À titre d'exemple, nous pouvons noter ce moment où le texte mentionne ce stylo et surtout cette montre de marque Omega que le personnage chérissait tant et qu'il conservait amoureusement, mais que, dans le film, il a dû sacrifier pour survivre à ce froid qui s'installe et ces dangers qui le cernent. Il l'a donnée à Szalas pour la troquer contre des vivres, comme pour lui la nourriture importe plus que le temps. De même, quand le texte se tait quant à l'identité de celui qui a sauvé Wladek acheminé avec sa famille aux camps de concentration, *in extremis*, l'adaptation filmique motive ce silence et fait sortir de l'anonymat l'auteur de cet acte et l'attribue à cet ami de la famille de Wladek embrigadé pour l'armée nazie en vue de sauver sa peau. De même, dans *Macbeth*, si l'annonce de l'arrivée de Duncan est prise en charge par le personnage éponyme, c'est un serviteur qui s'en acquitte dans la pièce. De même lorsque Malcolm est nommé Prince de Cumberland le texte se contente de le mentionner en passant alors que Polanski en fait une scène (21 min. 12 s - 21 min. 58 s).

Nous pouvons également nous interroger sur ce rôle que Ross n'a pas à l'origine dans le texte mais que lui confère l'adaptation filmique. Entre autres, il est le troisième des meurtriers engagés par Macbeth pour assassiner Banquo. Mais par ailleurs il marque de sa présence la scène. Il devient l'exemple de l'homme qui ne se fait pas de scrupules. Il est l'archétype de la noirceur du politique. Il passe allègrement du service d'un monarque vers l'autre sans nulle crise morale ni remords. D'abord affilié à Duncan, il sert Macbeth, aide à l'exécution de ses crimes, il donne à Macduff l'épée pour venger sa

famille exécutée par Macbeth, alors que c'est lui qui a veillé à l'exécution de cette boucherie.

Par ailleurs, de par sa nature même, le théâtre pose avec plus d'acuité cette question de transposition écranique et spécialement s'agissant du rendu de l'espace. À ce titre, son adaptation constitue, de manière générale, un cas particulier. Inutile de rappeler cette grande redevance du cinéma balbutiant au théâtre filmé : dette dont il s'est acquitté largement en allant d'abord sur les pas du père des Arts, avant de se confirmer, lui-même, comme art à part entière, en prenant progressivement ses distances de la tutelle du théâtre, comme tout enfant prodige qui veut faire ses preuves.

En effet, relativement à la restitution de la spatialité d'une pièce de théâtre, l'adaptation se trouve face à l'obligation de la reconstituer de bout en bout, vu la parcimonie des indications qu'y accorde le texte. Chaque adaptation en serait une concrétisation, parmi d'autres possibles, dont s'enrichissent les potentialités que recèle l'état brut où la conserve le texte. S'agissant de l'espace scénique de *Macbeth*, quelques remarques préalables s'imposent. Les indications scéniques relatives à l'espace sont rares²³⁹ ou floues. À ce flou caractéristique de l'espace, aussi bien du lieu où se déroulent les événements que leur qualification, s'ajoute le flou verbal. Mais, à cette parcimonie des indications scéniques dans la pièce de *Macbeth* répond un grand recours aux références à la spatialité et à l'espace dans les propos des personnages. La quasi-absence d'un espace pur et dur, physiquement constitué est contrebalancée par une panoplie

²³⁹ La traduction française les réduit davantage (acte I. sc.7, pp. 88-89), et va même jusqu'à les sacrifier (acte II. sc.1, pp. 98-99).

d'images. À défaut de se substituer à un plein spatial, celles-ci laissent deviner la place faite à l'imaginaire de la spatialité aussi bien chez les personnages que représente le théâtre shakespearien (ne fut-ce qu'à travers cette pièce) que, par voie de conséquence, la représentation propre au dramaturge qui ne trahit pas moins sa vision du monde. Par ricochet, se devine celle de Polanski qui a donné forme à cette spatialité en gros suggérée. De ce fait, la pièce fait état d'une cohérence spatiale plus métaphorique qu'elle n'est logique ou physique : les espaces réels y jouxtent ceux douteux habités par des forces occultes et ceux cotonneux tissés par le rêve.

L'adaptation filmique du *Pianiste*, par contre, semble apporter quelque chose que le texte laisse diffus et en suspens, à la libre imagination du lecteur, relativement à la délimitation des pourtours de l'espace. En effet, le film accentue l'impression d'enfermement d'entrée de jeu, en démultipliant les prises d'intérieurs où le regard finit toujours par se heurter aux parois et se priver de tout horizon. On est bien à des lieues de cette caressante fermeture bachelardienne qui flatte l'intimité et la flagorne : le songe en a déserté les parois, et les plafonds ont beau être voûtés, ils ont perdu ce principe d'intimité qu'ils réfléchissent en leur centre²⁴⁰. Dans les scènes d'extérieur, un entassement spécial de l'espace contribue à reproduire, par l'usage de focales spécifiques, le même étouffement qui s'installe au fur et à mesure, de près en près, dans l'intimité d'une ville, d'une maison ou d'une place, vécues auparavant comme des espaces paisibles. Ainsi,

²⁴⁰ Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 4.

d'un espace qui se referme jalousement sur des moments de bonheur, nous basculons dans un espace fermé à tout élan de joie.

Il est également fréquent de voir le réalisateur intervertir l'ordre de la diégèse. Les occurrences sont si nombreuses que nous ne pourrions que nous contenter de quelques exemples. Ainsi, la réception de la lettre dépêchée par Macbeth à son épouse est antérieure à l'adoubement de Malcolm, alors que dans la pièce, elle, suit. Polanski parvient, de la sorte, à faire une simultanée de ce que le texte inscrit dans la successivité. Parfois, le film, parvenu à un certain ordre de répliques, régresse puis progresse en toute liberté²⁴¹. De même, entre autres exemples, dans *Tess* le réalisateur a préféré commencer son film sur des scènes du chapitre deux (la danse en procession du mois de mai) au lieu du chapitre premier (rencontre de Durbeyfield avec le pasteur).

Mais, s'il arrive souvent au réalisateur de modifier ou d'ajouter des motifs pour des exigences dramatiques, il sacrifie fréquemment des passages. Si les épisodes rajoutés sont nombreux, ceux élagués ne sont pas moins importants. Ainsi, presque tout le premier chapitre du *Pianiste* a été escamoté. Polanski fait également l'économie du personnage de la servante et c'est Henryk qui prend en charge ses paroles qui par conséquent prennent une tournure moqueuse dans sa bouche, concernant Wladek rentrant après le bombardement (2 min. 54 s).

Par ailleurs, l'adaptation filmique, en tant que reconstitution à l'aide des images d'un récit de vie, se prive-t-elle d'une dimension

²⁴¹ On en trouve des exemples aux pages 80, 164, 166 et 168 de notre édition.

non négligeable du texte en tant qu'espace scriptural, à savoir les commentaires faits par le narrateur-personnage au moment de l'écriture. Car, à considérer le récit filmique comme un espace, il dérogerait au moins à une constante dans le texte de Wladyslaw Szpilman. Si ce dernier est ponctué de commentaires et de réflexions à part ou après coup, le récit filmique, lui, s'en dispense. Mine de rien, cette dimension textuelle sacrifiée cache en elle-même un versant tragique. Le tragique réside en fait dans la continuité du drame au niveau de la mémoire du narrateur comme une trace indélébile, une plaie encore béante. Un commentaire difficile à traduire – ou plutôt qu'a omis la traduction – en langage filmique qui explore la mémoire, cet espace mental tragique. Entendons un espace tragique marqué du sceau du malheur, mémoire tatouée à jamais de l'empreinte indélébile du malheur²⁴². Les intrusions du narrateur, donc après la guerre, sous forme de commentaires qui dégagent des vérités résistent en fait à l'adaptation en l'absence d'une voix-off. À maintes reprises assiste-t-on à un empiétement du temps de la narration sur le temps du récit. Peut-on penser l'enchevêtrement du temps du récit avec le temps de la narration, temps de réflexion également, comme une manifestation tragique quelque part ? Sans doute, il y a une part de vérité à cela, d'autant plus que ce n'est point un retour nostalgique dans le passé à la manière dont nous ont habitués les romantiques. En effet, qu'un espace-temps empiète sur un autre, surtout avec cette remontée des

²⁴² En témoigne ce passage où se chevauchent trois strates de la temporalité. Le présent de la narration, le passé de l'événement et la prise de conscience ultérieure de la réalité du fait: « *C'est bien plus tard seulement que j'ai appris que le millier d'hommes arrêté dans le ghetto ce jour-là a été conduit droit au camp de Treblinka, et que les Allemands ont expérimenté avec eux les nouvelles chambres à gaz et les nouveaux fours crématoires qu'ils venaient d'y installer* », cf., Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., p. 110.

regrets et des amertumes du passé dans le présent, et que les plaies non pansées du passé affleurent et surplombent le présent, est manifestement contraire à l'élan vital qui porte vers le futur.

Le choix de Polanski d'effacer, dans la mesure du possible, ces interventions est, sans doute, à même de nous faire revivre cette tourmente avec le personnage et non le personnage-narrateur (l'utilisation de cette voix-off éloignerait de nous l'histoire, et échouerait à nous impliquer). On peut rencontrer d'autres illustrations de cette même idée dans la même œuvre et dans *Tess d'Urberville*. À titre d'exemple, le rapt de Tess est à peine suggéré par Hardy alors qu'il est motivé par Polanski sans trop donner à voir, et là où le romancier porte le regard sur les ifs et délègue à la voix narrative d'insinuer et de dénoncer cet acte, le réalisateur mandate l'espace sonore à en souligner la violence. De même, pour *Macbeth* et son adaptation, on ne retrouvera nulle trace de la scène V de l'acte III qui fait jouer Hécate et une sorcière. Le réalisateur a, sans doute, jugé cette scène inutile comme le précise, d'ailleurs, une note qui accompagne le texte et qui la qualifie d'« inutile à l'action, sinon nuisible »²⁴³. C'est également le sort de la scène qui la suit et qui fait intervenir Lennox et un seigneur.

La différence est, donc, conséquente entre texte littéraire et adaptation au cinéma. Elle ne se limite point à quelques détails plus ou moins signifiants et ne peut se réduire à des différences locales. Mais elle affecte en profondeur les entités signifiantes des deux médiums. Que les écarts soient formels ou qu'ils relèvent du contenu, ils

²⁴³ Voir note 16, William SHAKESPEARE, *Macbeth*, op. cit., p. 219.

soulignent davantage les propriétés expressives des deux modes. Ils sont pour un texte le tribut à payer pour passer par l'épreuve de la mise en scène pour l'écran et ses exigences. Si différence il y a, elle est bien celle de deux langages différents et de deux modes d'exposition propres à chacun des deux médiums. Ceux-ci ne se rencontrent que pour se séparer aussitôt, déclinant de la sorte leur autonomie et leur identité. Toutefois, l'écart entre ces deux médiums est fort heureusement souhaitable. Il est d'autant plus légitime qu'à trop vouloir plier l'un à mimer l'autre serait signer son arrêt de mort en le maintenant dans une posture subalterne. Cela dit, il semble que le texte est un précieux point de départ qui n'est pas forcément un point d'arrivée et la fidélité entre les deux arts entend que la liberté est un impératif de la survie de cette passion qui les a toujours unis. Maintenant que la dimension spatiale des deux médiums est confirmée et que le fait qu'elle excède la simple fonction subalterne de reproduire ou de mimer le réel ne supporte aucun doute, il convient de faire un sort à l'économie spatiotemporelle qui les sous-tend.

1.3 Espace-temps ou spatio-temporalité du tragique et du mal

Tout sauf un décor neutre, l'espace, secondé par le temps, se charge, à plusieurs reprises, de dire le tragique de moult façons. Tantôt, il se contente d'en porter les marques ou d'en témoigner des stigmates, tantôt il le prophétise symboliquement, tantôt il est pure indifférence au tragique de la condition humaine : surdité spatiale qui n'est pas moins tragique.

Cela est bien manifeste dans *Le pianiste* où l'essentiel de l'action se passe à Varsovie en temps de guerre. L'espace devient

témoin de cette poussée du tragique qui s'imprime sur et dans les moindres recoins de la ville et les infimes gestes de ses occupants. La ville mue en texte. Elle est comme envahie progressivement par le déferlement de la guerre. On dirait une vague qui progresse petit à petit : d'abord échos à la radio, elle prend progressivement forme et gagne en consistance. Elle s'installe avec une série d'affiches placardées ou comme infos de presse écrite renseignant sur le déclenchement des hostilités. Le réalisateur du film a veillé à être fidèle à cet état d'esprit en zoomant sur des journaux. Un éclat par-ci, un éclat par-là, elle s'impose comme réalité monstrueuse, enfin, et culmine en un beau tableau sinistre du ghetto épuré.

En effet, les murs d'abord arborent des proclamations et des affiches adressées par les Allemands aux Polonais et un paragraphe spécialement adressé aux juifs. Puis, « *les premiers décrets promettant la peine capitale aux récalcitrants ont commencé à être placardés* »²⁴⁴, et au fil du texte et de son adaptation, une série d'affiches, décrets, avis et autres vont ponctuer les événements des décisions prises par les Allemands quant à la conduite à adopter par les citoyens de Varsovie. Ainsi, peut-on lire, plus loin, que la ville est ratisée et qu'elle « *a été couverte d'affiches annonçant le début de l'entreprise de "réinstallation"* »²⁴⁵, puis au bout d'une semaine, les mêmes affiches reviennent²⁴⁶. Mais, il semble, en fait, que les trois œuvres s'accordent à faire de telle sorte que le texte et l'écriture spatialisent le tragique à venir. À ce titre, le recours au texte semble un fil conducteur qui fédère les œuvres étudiées : des sentences écrites en

²⁴⁴ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., p. 44.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 126.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 161.

rouge qui accompagnent les pérégrinations de Tess aux lettres adressées par Macbeth à sa femme et, comme nous venons de le mentionner, les affiches qui abondent dans *Le pianiste*, il n'y a pas grande différence. Il semble que le texte ait une force telle qu'il rendrait vrai ce qui n'est encore que projeté. Au même titre qu'il prépare à prendre pour argent comptant ce qui est stipulé, il régule à la conformité le comportement des hommes à même de sceller leurs destins. Il est *Verbe*, au même titre qu'un texte sacré, qu'on ne peut ignorer sans être damné ou condamné. Il édicte obéissance aveugle et stricte soumission. Le sort aurait toujours une part « écrite », semble-t-il !

Par ailleurs, c'est sans doute parce que le tragique emprunte les termes du verbe que, dans *Le pianiste*, le texte accorde un intérêt particulier à la lecture des espaces et à la manière dont ils évoluent avec la progression des nouvelles. Il semble que les espaces publics vibrent à l'unisson avec l'imminence de la guerre comme « *les rues se sont vidées rapidement... [et que] bientôt, le silence des artères désertées* »²⁴⁷ s'installe. Dans l'espace de huit heures seulement, la ville est devenue fantomatique : « *Varsovie était méconnaissable* »²⁴⁸. Ainsi, l'espace est-il toujours pris à témoin pour juger des mues de la situation : magasins, boutiques et autres lieux publics oscillent au rythme des exactions perpétrées par les Allemands et leurs capricieuses volontés : « *Les magasins avaient été fermés* »²⁴⁹. La ville est progressivement désertée, et, seules, sont en vue, les voitures en partance hors de la cité, qui dessinent, en la sillonnant, un lieu vidé de

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 115.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 23.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 127.

sa sève et de sa vitalité : Varsovie, la cité pétillant de vie, mue subitement en entité cadavérique, exsangue. Corps saigné à blanc, la déroute de la force vitale de la ville s'offre dans une image burlesque. En effet, à considérer la description du défilement du détachement de soldats disparate, décousu et défait, censé cependant la protéger contre l'assaillant, le moins qu'on puisse en dire, c'est que la cité est désormais devenue sans défense aucune :

Ils [les soldats] avaient cessé depuis longtemps d'appartenir à une machinerie aussi régulière aussi précise et rigoureuse que l'est une armée régulière²⁵⁰.

Survie oblige, et toujours abondant dans ce sens de la ville-texte, le personnage est élevé au statut d'un lecteur d'espace hors pair. Depuis sa fenêtre, il jauge la situation en l'examinant :

La rue s'était vidée peu à peu, les fenêtres de l'immeuble en face se sont éteintes l'une après l'autre, mais les Allemands ne venaient toujours pas. Mes nerfs étaient tendus à se rompre, au point que je me surprénais parfois à souhaiter qu'ils enfonce la porte au plus vite, si tel devait être mon sort²⁵¹.

Être aérien, surplombant la scène, il scrute les lieux en vue de voir où en est la crise. Ses postes de garde varient et se démultiplient, quelque réduit que soit l'espace qu'il occupe : « *je suis allé me placer à mon poste d'observation...* »²⁵², « *je suis retourné à la fenêtre* »²⁵³... Cette aptitude du personnage à lire l'espace est à même d'évoluer en un instinct mâle, voire animal de survie, abstraction faite d'une bonne fortune, d'une bonne étoile ou d'un ange gardien qui l'aurait prémuni contre les dangers. C'est ce qui fait que même si Helena Lewicka

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 23.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 196.

²⁵² *Ibid.*, p. 212.

²⁵³ *Ibid.*, p. 214.

surgit et qu'elle lui enjoigne de descendre dans la cave, vu le danger en temps de soulèvement, il préfère, « *fidèle à un instinct qui [l'] avait déjà sauvé maintes fois (...), de rester là où il [se trouvait]* »²⁵⁴. Il s'aventure hors de son studio, il est vite forcé d'y retourner, après le bombardement de l'immeuble au canon, de crainte qu'il ne croise les SS qui remontent les escaliers :

Sur une impulsion que je serais encore incapable d'analyser rationnellement, un appel de l'instinct de survie, j'ai changé tous mes plans. Déjà j'étais sorti sur le palier et j'avais agrippé l'échelle qui conduisait au grenier²⁵⁵.

Certes, il y a échappé par miracle. Ce n'est d'ailleurs pas la seule occurrence de cet instinct de survie insoupçonné qui le mène là où sa vie sera sauve, parfois même au moment même où il pense se donner la mort et déjà il se prépare à se suicider qu'il n'en sera rien : la vie tiendrait, semble-t-il, à lui plus qu'il ne tienne à elle ! Éthos serait-il plus fort que Thanatos ? La tentation de la vie l'emporterait sur celle de la tombe, c'est bien le cas de le dire, ou bien faut-il y voir le tragique d'une existence imposée par une force occulte au moment où tout se dispose à lui prendre la vie, à annihiler son existence ?

On dirait qu'il y a un esprit des lieux qui se joue du destin du personnage. Instinct ou destin, ce qui est sûr est qu'il est à la merci d'un espace habité par la mort et qui lui ouvre les voies secrètes du salut. Mais, n'y a-t-il pas du tragique dans cet état des choses à se trouver condamné au rôle effacé d'un spectateur interdit de participer aux actes qui scellent l'Histoire (liesse et actes de libération inclus). Il

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 211.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 221.

assiste²⁵⁶, par une belle aube, à l'assassinat d'une femme accompagnée de son mari sans pouvoir « brancher ». La marche de l'histoire et le sort, paraît-il, ont pris soin de museler en lui le redresseur des torts. C'est autant dire qu'autant l'espace met en sûreté, autant il prive de « bravoure », à plus forte raison que le personnage n'en a pas la carrure.

Par ailleurs, à mesure que la guerre resserre sa prise sur la ville, celle-ci prend l'allure d'un corps démembré. Estropiée, tout un pan va. Aussi pour mieux dire la déroute et la débandade occasionnées par la guerre au sein de la ville, naguère quiète et paisible, l'auteur recourt à une métaphore spatiale singulière. Cette belle image spatialisant le désarroi de la population reprend en fait le titre du huitième chapitre. Elle rapproche l'espace d'une « *fourmilière* » agitée et bouleversée par l'envahissante intrusion des nazis :

Je ne vois qu'une image capable de donner une idée de notre existence pendant cette terrible période, et c'est celle d'une fourmilière qui s'affole. Qu'une brute se mette en tête de la piétiner de son talon clouté et les insectes vont s'agiter en tous sens ; chercher une issue dans un désarroi grandissant, tenter de se préserver. Mais au lieu de s'éloigner en toute hâte, ils retournent obstinément à l'intérieur²⁵⁷.

De même est-il une belle métaphore qui spatialise derechef le tragique en ménageant un hiatus spatial entre le monde des candidats à la mort et celui des vivants. Alors que son père est emporté par le flot des déportés, le narrateur vit spatialement, dans une version à peine inversée du déluge, cette déchirure et cette rupture d'avec le patriarcat, garant de sécurité et de pérennité :

²⁵⁶ *Ibid.*, pp. 216-217.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 128.

Il m'a aperçu, a fait deux ou trois pas dans ma direction et s'est arrêté. Très pâle, il hésitait. Puis ses lèvres tremblantes ont formé un sourire navré, il a levé une main et m'a fait un signe d'adieu, comme si j'étais revenu dans le fleuve de la vie et qu'il prenait congé de moi de l'autre côté de la tombe²⁵⁸.

Dans cette même veine du mythe, l'espace autour du personnage mue en un espace labyrinthique où il perd les repères. Dans le film, il dit : « *il m'arrive de ne pas savoir de quel côté du mur je suis* » (1 h. 17 min. 41s).

Dans *Macbeth*, l'espace est d'emblée sous le signe de la fatalité tragique, dans les vocables des protagonistes. En ces termes, ils prennent toute leur valeur dans la bouche de Lady Macbeth évoquant l'entrée, sans retour, du roi dans sa demeure : « *La fatale entrée de Duncan // Sous ma muraille* »²⁵⁹. Dans cette métonymie du château, l'espace est invoqué à titre de théâtre qui va assister au tragique. En effet, c'est dans ce château qu'auront lieu les actes de cette tragédie. Il a toutes les caractéristiques d'un antre de monstre dont on ne peut sortir indemne. Aussi, n'est-il pas anodin que le destin funeste de Macbeth soit prédit spatialement et de manière symbolique, à double reprise²⁶⁰ :

Apparition 3

Macbeth ne sera pas vaincu jusqu'à tant que
La grande forêt de Birnam vers le sommet de Dunsinane
Ne s'avance contre lui²⁶¹.

Sous cette allégation de l'une des trois sorcières, ce trio d'apparitions, s'entend une spatialisation métaphorique de la fin tragique du

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 149.

²⁵⁹ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 81.

²⁶⁰ Dès la première scène de l'acte premier, il est question de fixer, et dans le temps, « *Avant le coucher du soleil* », et dans l'espace, « *lande déserte* », la rencontre avec Macbeth (voir acte I. sc. 1, p. 47).

²⁶¹ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 203.

protagoniste. Elle prive le personnage de tout atout, au point d'en faire un pantin à la merci d'une possible conjoncture, réalisable en somme : puisque prononcée, elle est annoncée. Elle est à venir. Le texte est inexorablement fatal : rien n'est dit qui n'advienne.

Comme nous venons de le souligner, l'espace a déjà été pris à témoin par L. Macbeth. Plus loin, c'est la maison dans sa totalité qui répond et répand en écho l'acte irrémédiable de Macbeth. La saturation tragique à son comble, pourrions-nous dire, est telle que l'espace lui-même dénonce l'action fatidique. Macbeth, disant sa dualité schizophrène, aussi bien dans le dédoublement des voix que dans la multiplicité des titres acquis dans une fulgurance frénétique, s'esclaffe :

Macbeth

Il me semble entendre une voix qui criait :
« Ne dormez plus ! Macbeth a assassiné le sommeil »
(...)
Et ça criait à toute la maison « Ne dormez plus !
Glamis a tué le sommeil et donc Cawdor
Jamais ne dormira plus ! Macbeth ne dormira plus²⁶² !

Ainsi, souvent pour se dire, le mal et le tragique trouvent-ils leur expression dans des tournures qui les spatialisent. Macbeth ira même jusqu'à donner une métaphore spatiale de la vie :

Macbeth

J'ai vécu assez longtemps : et *le chemin* de ma vie²⁶³
Est *tombé* dans les feuilles jaunies et séchées
Et tout ce qui devrait escorter le vieil âge
Honneur, amour, hommage et cohorte d'amis,
Je ne dois pas espérer les avoir (...) ²⁶⁴.

²⁶² *Ibid.*, p. 111.

²⁶³ Nous soulignons.

²⁶⁴ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 261.

Parlant, plus loin, au médecin du mal qui tourmente sa femme, il l'assimile à quelque chose de physiquement spatialisable :

Macbeth

Guéris-la de cela !

Ne peux-tu assister à un esprit malade,
Enlever de la mémoire un chagrin enraciné,
Effacer des tourments inscrits dans le cerveau (...) ²⁶⁵ ?

Faisant écho aux propos de Macbeth, le médecin ira jusqu'à se plaindre de cet espace malsain dont celui-ci lui demande d'analyser « l'urine » pour en diagnostiquer le mal. Sous les traits du diagnostic, Macbeth reconnaît l'espace malsain en « *Dunsinane* » ²⁶⁶.

Tout cela contribue à nous conforter dans l'idée que l'espace bénéficie d'un traitement propre à lui faire dire le tragique des hommes. Par ailleurs, s'il y a bien un temps vécu, comme le laisse entendre cette expérience éprouvante du temps dans *Le pianiste* lors de la traversée de la rue qui sépare deux lieux et qui se mesure en durée ²⁶⁷ et donc en temps vécu dans le sens où l'entend Bergson, alors que le narrateur nous confie « [qu]'au bout de ce qui [lui] a paru des heures, [il est] enfin arrivé au bâtiment sombre et désert » ²⁶⁸, ici on fait, bel et bien, l'expérience de « l'espace vécu ». Fuyant à travers chemins, ruelles sinueuses et raccourcis pour éviter de croiser une sentinelle allemande, le personnage nous dit comment il a vécu

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 263.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 265.

²⁶⁷ Cette idée maîtresse du philosophe qui vient révolutionner notre conception du temps est « *La durée toute pure* ». Elle « *est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs (...)* La pure durée pourrait bien n'être qu'une succession de changements qualitatifs qui se fondent, qui se pénètrent, sans contours précis, sans aucune tendance à s'extérioriser les uns par rapport aux autres, sans aucune parenté avec le nombre : ce serait l'hétérogénéité pure », cf., *Essai sur les données immédiates de la conscience : chapitre 2, op. cit.*, pp. 53-61.

²⁶⁸ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste, op. cit.*, p. 228.

l'espace et non le temps, tellement l'espace est devenu menaçant : « nous allions très vite, en prenant des raccourcis, et cependant le chemin m'a paru interminable avant que nous ne parvenions au but »²⁶⁹. Plus loin encore, le personnage suffoquant après une mise en feu des lieux qu'il occupait, perd conscience et après avoir repris ses esprits, il a dû faire le mort pour déjouer la vigilance des sentinelles puis ramper pour ne point attirer l'attention :

Je me suis couché à plat ventre et j'ai commencé à ramper en direction de l'hôpital... à chaque fois je faisais le mort... Dès que je pouvais, je reprenais mon avance, mais j'avais l'impression que je ne serais jamais capable d'atteindre l'autre côté de l'avenue. Au bout de ce qui m'a paru des heures, je suis enfin arrivé au bâtiment sombre et désert²⁷⁰.

L'espace étant toujours un grand enjeu, il est ici garant de la survie du personnage.

C'est bien là des exemples de mise en scène de l'espace eu égard à ce qu'il peut receler en termes de potentialités tragiques. Conjugué au temps, son corollaire, ils jouent de concert pour mieux actualiser le tragique de la condition humaine.

Comment, en fait, peut-on évoquer l'espace sans convoquer le temps ? Envers et endroit d'une même pièce, ils sont solidaires au point de constituer un tout indivis. Mais inversement, quoiqu'ils soient corollaires l'un de l'autre, l'opposition entre « espace » et « temps » est bien fondamentale : l'un est de l'ordre de l'évanescence, tandis que l'autre est du côté de la permanence, sauf intervention d'une force destructrice humaine ou transcendante. L'injure du temps peut faire de telle sorte qu'un espace s'use ou s'anéantisse alors que, tant qu'il est

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 185.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 228.

vivant, un espace conserve un temps, une époque mémorables frais dans la mémoire. C'est ce qui, sans doute, ramène à l'esprit de M. Collot l'épigraphe choisie par Claude Simon à l'un de ses ouvrages²⁷¹, dans cette étude qu'il consacre à deux de ses textes²⁷², et que celui-ci emprunte à Bismarck : « *Le seul facteur permanent de l'Histoire, c'est la géographie* »²⁷³. D'ailleurs, si l'archéologie permet de se faire une idée sur les temps révolus, c'est bien grâce à la lecture de l'espace et des traces qui s'y sont imprimées avec le temps. Cependant, la démarche inverse reste, jusqu'à preuve du contraire, improbable. De ce fait, l'espace est la mémoire du temps, alors que le postulat inverse est difficilement défendable.

Mais, paradoxalement, beaucoup d'études ont été consacrées au temps aux dépens de l'espace qui, au contraire, aurait mérité tout l'intérêt, car il est présence et permanence, tandis que le temps est insaisissable dans ce sens où l'instant est vite gagné par son devenir. Il est un flux où nous passons et qui nous traverse sans que nous puissions en garder des repères tangibles et authentiques autres que ceux, artificiels, que l'humanité s'est fabriqués pour ne pas se perdre dans son mouvement, ce que semblent immortaliser ces vers puisés dans les méditations lamartiniennes :

L'homme n'a point de port, le temps n'a point de rive ;
Il coule, et nous passons²⁷⁴!

En somme, le temps relève de l'éphémère. Il « est » et il « n'est pas », car même le moment présent est tirillé entre un passé qui n'est plus et

²⁷¹ Claude SIMON, *L'invitation*, Paris, Minuit, 1988.

²⁷² Il s'agit d'*Archipel* et de *Nord*.

²⁷³ Michel COLLOT, *Pour une géographie littéraire*, *op. cit.*, p. 215.

²⁷⁴ Alphonse de LAMARTINE, *Méditations poétiques*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche. Classiques de poche » 21024, 2006, p. 144.

un futur qui reste à venir. L'espace, cependant, offre de manière plus optimale ce qui fait défaut au temps, car, comme le dit Bachelard :

On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans des espaces de la stabilité de l'être, d'un être qui ne veut pas s'écouler, qui, dans le passé même quand il s'en va à la recherche du temps perdu, veut « suspendre » le vol du temps. Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça²⁷⁵.

Bergson, d'ailleurs, comme nous venons de le soulever, abonde dans ce même sens, quand il qualifie d'espace le temps mesurable et quand il postule qu'il n'y aurait de temps au vrai sens du terme que le temps vécu, le temps intériorisé qui se conçoit en termes de « durée ». Plus fort encore, et de continuer, l'auteur de la poétique de l'espace affirme :

On ne peut revivre les durées abolies. On ne peut que les penser, que les penser sur la ligne d'un temps abstrait privé de toute épaisseur. C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours. L'inconscient séjourne. Les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont mieux spatialisés. Localiser un souvenir dans le temps, n'est qu'un souci de biographe et ne correspond guère qu'à une sorte d'histoire externe, une histoire pour l'usage externe, à communiquer aux autres²⁷⁶.

Ainsi pour ce philosophe, temps et espace tendent à se confondre et à continuer l'un l'autre. Si le temps a un aspect abstrait, l'espace a bien un côté amorphe qui, pour son étude en tant qu'espace vécu, met en échec mathématiques et géométrie.

Une remarque préalable à toute analyse de la dimension temporelle dans les œuvres s'impose. Elle consiste en fait à faire la part des choses entre temps global de l'œuvre, son tempo et le temps

²⁷⁵ Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 27.

²⁷⁶ Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 28.

naturel. Il y a également à signaler que les œuvres dans leur totalité s'accordent à relater des périodes assez longues ce qui fait, sans doute, que le cinéaste a opté pour le long métrage comme forme convenable pour leurs adaptations filmiques. Ainsi, *Tess d'Urberville*, aussi bien l'œuvre romanesque que l'œuvre filmique frappent par l'étendue de leurs temporalités. En cela, Polanski a, semble-t-il, tâché de rendre compte de cette impression temporelle en réservant à l'intrigue près de 165 minutes avant d'en donner une version remaniée et écourtée (136 minutes) correspondant à quelques années de la vie du protagoniste : depuis la danse inaugurale au mois de mai, où elle doit avoir seize ans, jusqu'au châtement qui clôture l'œuvre et ferme le chapitre d'une existence fulgurante qui n'excédera pas son vingt et unième printemps.

Comme le dit si bien Florence Godeau²⁷⁷, parlant du roman de Hardy, la linéarité du récit, en réduisant la part des achronies (*analepses* et *prolepses*), a pour effet de mimer la vie et de donner au lecteur l'impression de la vivre à côté du personnage comme tend à le faire la représentation théâtrale. Mais, au-delà, une autre impression semble se dégager de ce tempo. En suivant le personnage sans relâche, il en ressort comme traqué, tel une proie, par une force occulte ou par la fatalité. *Chronos* se fait l'interprète de cette emprise d'une fatalité supérieure. Le plan séquence inaugural, dans la version filmique, en donne la mesure. Il dure près de six minutes (1 min. 00 s- 6 min. 51s). En s'appesantissant, le temps se concrétise comme outil de torture et d'épreuve. Sur Tess, corps et âme, s'imprime son effet éprouvant

²⁷⁷ Lucile FARNOUX, *et al.*, *Destinées féminines (naturalisme européen) : Nana, Tess, Effi Briest*, *op. cit.*, p. 64.

comme nous aurons à le voir dans un autre point consacré au corps et au vêtement.

Sous la plume de Hardy le temps est, beaucoup plus qu'il ne l'est chez Polanski, un continuum ouvert de part et d'autre. Le début *in medias res*, ou presque, et la relance que laisse présager le départ d'Angel avec Lisa Lou, sa belle-sœur, après l'exécution extradiégétique de Tess, donnent au temps une continuité abyssale qui préfigure l'infini acharnement du destin. Le temps revêt ainsi l'aspect titanique d'un gouffre sans fin, d'un monstre sans queue ni tête, où l'homme ne fait que passer et repasser en ressassant la même histoire. Réduisant l'homme à un point perdu dans cette immensité, le temps redouble cette infime petitesse de l'être dans l'espace. Toutefois, l'épilogue hardyen peut, néanmoins, supporter une interprétation optimiste à vouloir croire en un renouveau avec le nouveau couple (Angel-Lisa Lou) qui prend la relève après l'échec de l'union entre Angel et Tess : nouvelle version d'Adam et Ève qui généreraient une société plus juste envers la femme sacrifiée en la personne de Tess ! Le narrateur donne probablement à le voir ainsi, après l'exécution de Tess hors champ :

Les deux spectres muets se prosternèrent comme s'ils priaient et restèrent longtemps immobiles ; le drapeau flottait toujours. Aussitôt qu'ils en eurent la force, ils se levèrent, se prirent la main et continuèrent leur route²⁷⁸.

Mais, la lecture polanskienne a voulu s'arrêter abruptement sur l'arrestation de Tess et sa conduite au jugement, accompagnée des policiers. En nous privant de tout espoir de renouveau, la vision du

²⁷⁸ Thomas HARDY, *Tess d'Urberville*, *op. cit.*, p. 422.

cinéaste est sans doute plus désabusée et plus pessimiste. Créant une sorte de fermeture, elle condamne davantage l'être humain en soulignant le tragique de sa condition. Cependant, son traitement de *Macbeth* cherche à produire un effet contraire : là où la pièce du dramaturge s'arrête, le cinéaste a choisi d'ajouter en épilogue le possible retour cyclique de l'histoire tragique de Macbeth en faisant jouer en guise de coda le chant dissonant, mais pas moins ensorcelant, des trois apparitions qui ont scellé la destinée tragique de Macbeth. Le chant maléfique s'adresse cette fois-ci à la bonne intention de Donalbain, frère de Malcolm, qu'une trajectoire pareille à celle de Macbeth semble guetter. L'idée d'un retour cyclique du mal sous-tend la version polanskienne comme l'a si bien souligné Jackson Russel²⁷⁹.

Nous venons de le mentionner, cette ampleur temporelle, nécessaire pour rendre compte d'une vie qui a brillé le temps d'un éclair, donne sans doute, au lecteur comme au spectateur, la sensation de pister Tess et de la traquer comme une proie, mimant en cela l'acharnement, sans trêve, du sort sur elle jusqu'à son affaissement. Mais, cette sensation de longueur se double sans doute d'une impression de lenteur et de langueur qui traduisent une dimension psychologique éprouvée de la temporalité. Cela explique sans doute l'abattement de Tess du fait des rigueurs qu'elle endure. Comme nous le savons tous, sous la tension, le temps psychologique devient étale. Ainsi, dans *Le pianiste*, l'attente semble souligner davantage cet effet psychologique du temps, sa durée, dira Bergson, comme nous l'avons signalé auparavant. Cependant, l'attente en elle-même reste ambiguë.

²⁷⁹ Russell JACKSON (éd.), *The Cambridge companion to Shakespeare on film*, Cambridge, UK ; New York, Cambridge University Press, coll. « Cambridge companions to literature », 2000, p. 126.

Relève-t-elle du temps ou de l'espace ? Sans doute, le ghetto transforme l'espace en un lieu d'attente²⁸⁰. Mais nous sommes bien au confluent des deux : est-ce qu'on endure l'espace qui peut devenir étouffant ou est-ce qu'on souffre à cause du temps qui semble stagner ? En fait, les deux se conjuguent. S'il est vrai que les personnages étouffent du fait qu'ils sont condamnés à végéter dans un même espace sans que rien n'advienne ni ne change, ils sont également sous la menace de ce destin inconnu que le temps répugne à dévoiler.

D'autre part, et cette fois-ci dans *Tess d'Urberville*, la succession des saisons ne semble souffrir aucun dérèglement. D'une régularité métronomique, le temps naturel est indifférent aux sentiments du personnage. Et quand il semble son complice et arbore son humeur en se grimant à son image, il risque d'induire en erreur. Car en fait, nous l'avons déjà mentionné en haut, la nature est toute indifférence, c'est plutôt le personnage qui semble s'y projeter et s'y mirer. Ainsi, à la suite des remarques superstitieuses de Mme Krick, la fermière, qui soutient qu'il y aurait « *quelqu'un d'amoureux dans la maison* »²⁸¹, comme le beurre ne prenait pas dans la baratte, Tess s'en trouve toute confondue et veut sortir dehors. Le temps semble compatir pour elle, mais en fait ce n'est qu'un leurre :

Certainement aucun ne savait combien elle en avait été touchée au point le plus sensible. En ce moment, le soleil du soir lui paraissait dans sa laideur, pareil à une grande blessure enflammée dans le ciel. La voix fêlée d'un ortolan solitaire des marais, caché dans les buissons au bord de l'eau, l'accueillait

²⁸⁰ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., p. 139.

²⁸¹ Thomas HARDY, *Tess d'Urberville*, op. cit., p. 163.

d'un ton triste et machinal ; comme celui d'un ami passé dont l'amitié se serait usée²⁸².

De par sa nature générique même, *Le pianiste* s'inscrit dans le flux du temps en tant qu'autobiographie censée relater une époque vécue. L'auteur, n'ayant pas omis de signaler qu'il avait sur lui son « *calendrier de poche* »²⁸³ sur lequel il cochant ensuite soigneusement les jours, entreprend de conter sa propre expérience sous les auspices de la Seconde Guerre mondiale. Elle commence avec les hostilités allemandes en Pologne et spécialement à Varsovie le 31 août 1939, dure à peu près six années en s'étendant quelques semaines après « *le nouvel an 1945, le sixième depuis le début de la guerre* »²⁸⁴ coïncidant avec la fin de la débâcle pour l'essentiel. Mais la temporalité se perd dans le flou d'un indicateur temporel qui nous ramène au temps d'écriture dans une sorte de sommaire avec une telle affirmation du narrateur : « *il m'arrive parfois de donner des concerts dans l'immeuble du 8 rue Narbutt* »²⁸⁵. Nous sommes donc face à une œuvre sous le double signe de l'espace et du temps, comme tout se joue dans le temps entre espoir d'un gain ou la perspective d'une perte de terrains aussi bien du côté des Polonais que de celui des nazis. De ce fait, l'œuvre est sertie d'un ancrage temporel très dense. Elle est même sur-datée : à l'événement qui fait date dans les annales de l'Histoire, s'ajoutent les menues indications temporelles qui ponctuent aussi bien l'œuvre romanesque que son adaptation filmique.

²⁸² *Ibid.*, pp. 165-166.

²⁸³ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, *op. cit.*, p. 229.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 257.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 267.



Figure 4: *Le pianiste*, une œuvre sur-datée. (*Le pianiste*)

En effet, rien qu'à survoler l'œuvre ou à visionner le film, nous nous rendons compte que le temps y est ponctué au compte goûte. Aux multiples indications temporelles dans le texte, dans une quasi-fidélité à cet esprit, le long métrage répond par des pancartes et des enseignes qui renseignent sur le temps. Accusant la veine réaliste du propos, ces mentions de la temporalité scandent sans doute les moments forts de l'invasion nazie. Le temps est réglé sur le métronome de l'offensive et de l'invasion hitlérienne : expansion d'un côté, repli de l'autre, décrets et décisions prennent date. Mais il n'œuvre pas moins à dramatiser l'intrigue et à la soumettre à la tension de Chronos en faisant du « je », rapportant sa subjectivité des faits, un filtre à travers lequel tout perce à jour. Frôlant parfois l'enflure, les indications temporelles dissèquent les événements au

menu. Le temps est cette jauge propre à tâter la tension et la gravité de la situation en questionnant les mues de l'espace et inversement. Faut-il constater, en passant, qu'étant décliné au compte goûte, le temps semble se resserrer comme un étau ou comme les mâchoires d'un boa constricteur. Il a l'air de se complaire à stagner et à se figer dans la rigueur du vécu. En effet, les indications temporelles abondent et se resserrent de plus en plus comme dans ces pages :

Pendant ce temps... quelques heures plus tard... il était dix-sept heures... au moment où... à un moment... une heure plus tard... au même instant (...)²⁸⁶.

Ou encore :

Dix jours ont passé, puis douze, puis quinze. J'étais si affaibli que je n'arrivais même plus à me traîner jusqu'au robinet²⁸⁷.

Dans ces pages, les expressions du temps sont expédiées à une vitesse telle qu'on dirait que le temps agonise en se vidant de sens sous l'effet étouffant d'un espace qui se réduit au fur et à mesure : les jours se ressemblent dans l'ennui, la peur, l'inquiétude et l'inactivité contrainte. Sève vitale, le temps s'écoule, épandu comme la vie de Wladek et l'effusion de sang prend sens dans l'effusion du temps. On dirait que Chronos pâtit, se meurt sous l'emprise d'un espace étouffant. Il est par ailleurs paradoxal que le temps donne l'impression de couler, car au fond il doit stagner dans cette monotonie meublée d'attente et d'incertitude qui finissent par ronger les méninges du personnage. Cela est d'autant plus vrai que le temps menace de tomber dans une circularité démentiellement harassante. L'offensive

²⁸⁶ *Ibid.*, pp. 144-148.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 201.

est lancée, mais ironiquement, elle est allemande. L'Allemagne ravage et « bouffe » les espaces : après le Danemark, viennent la Hollande, la Belgique et la France. Le scénario est cauchemardesque. Il rappelle celui de la Grande Guerre de 1914. Il semble que le temps se spatialise à même de s'immobiliser en revenant sur lui-même. En se répétant, il perd sa fluidité liquide, stagne et se fige.

La vision du temps qui se dégage est des plus nuancées. Elle bascule entre sa perception immédiate, lors de la déroute sous les bombes, et la réflexion après coup, une fois la guerre finie et le temps d'écriture venu. Ainsi, dans l'un de ses retours au moment d'écriture sur le temps pour en donner une vision globale, la période entre novembre 1940 et juillet 1942 est vue comme un jour et non comme presque deux années. Vu comme un bloc indivis, le temps semble se figer. Il est certainement le temps de la monotonie et du ressassement éprouvant à la limite de l'humain ce qui en fait perdre la notion et les repères :

Lorsque je repense aujourd'hui (...) ma vie dans le ghetto de Varsovie de novembre 1940 à juillet 1942 me revient en une seule et unique image, comme s'il ne s'agissait que d'un jour et non de presque deux années. Malgré tous mes efforts, je n'arrive pas à la décomposer en séquences plus brèves qui permettraient d'apporter une certaine cohérence chronologique à cette évocation, ainsi qu'on le fait habituellement en rédigeant un journal²⁸⁸.

De la sorte, dans le texte coexistent et rivalisent les deux conceptions du temps : celle linéaire et donc le versant spatial du

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 68.

temps²⁸⁹ et celle plus ou moins amorphe et qui désigne la durée et qui est un bloc, un tout difficilement réductible à une succession de points indiquant le temps physique mesurable. D'ailleurs, temps et espace s'y trouvent solidaires au-delà de cette intimité avant la lettre qui a toujours uni ces deux dimensions du vécu. Ainsi, pour dire le temps écoulé dans le ghetto ; le temps et l'espace se retrouvent côte à côte, juxtaposés dans une expression hyperbolique « *l'ère du ghetto* »²⁹⁰ qui trahit la longueur infiniment étale de l'espace temporel lors de cette rude épreuve qu'est la guerre²⁹¹.

Il est sans doute une autre particularité propre au *Pianiste*. Elle découle de son obédience au genre autobiographique, se reflète dans sa facture même et a des répercussions conséquentes quant à la conception de l'espace et du temps vécu. Elle intéresse l'enchevêtrement du temps du récit avec le temps présent de la narration. Le phénomène n'est certes pas particulier à cette œuvre, mais se retrouve à divers degrés dans toutes les autobiographies, voire certains romans où surgissent les commentaires de la voix narrative, souvent confondue avec la voix auctoriale dans ces cas. En effet, en s'y manifestant, elle semble arrêter l'écoulement naturel de l'histoire qui, avec les temps du récit, semble se raconter d'elle-même. C'est le cas, à titre d'exemple, dans *Tess d'Urberville* où, suite à ce rapt ignominieux de Tess par Alec, le narrateur fait son incursion, arrête de

²⁸⁹ Bergson souligne dans ces termes cette conception duelle du temps : « *Il est vrai que nous comptons les moments successifs de la durée, et que, par ses avec le nombre, le temps nous apparaît d'abord comme une grandeur mesurable, tout à fait analogue à l'espace* », cf., *Essai sur les données immédiates de la conscience : chapitre 2, op. cit.*, p. 61.

²⁹⁰ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste, op. cit.*, p. 121.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 122.

raconter l'action pour la commenter, en incriminant la Providence qui n'a pas su veiller sur Tess, cet être sans recours et sans défense :

Mais où donc était l'ange gardien de Tess ? Où était la Providence de sa simple foi ? (...) Pourquoi fallait-il que sur ce beau tissu féminin, plus délicat que toile arachnéenne, encore intact et blanc comme neige, le sort infligeât une empreinte aussi grossière (...) ²⁹²

Ce qui nous intéresse ici n'est pas tellement cette manifestation du narrateur (réel ou fictif) dans le cours des événements en elle-même, mais, bien évidemment, cet entrecroisement, ou mieux cette concurrence, entre le temps de l'énonciation et celui de l'énoncé et l'effet qui en découle. À proprement parler, que l'un chevauche l'autre a pour conséquence de déranger, de dérégler le cours de la diégèse. Quoi de plus tragique, en fait, que cette remontée des regrets et de l'amertume du passé, expériences viscérales, dans le présent ? Encore indélébiles, les plaies du passé refont surface tant le temps n'a pas su suffisamment les panser. On dirait qu'un espace-temps le dispute à un autre en empiétant sur lui. Cela est sans doute tragique, dans la mesure où, ne fut-ce que le temps de cette écriture cathartique, supposée libératrice du passé, le narrateur se prive du devenir et se trouve condamné à rabâcher le passé dans une espèce de stase temporelle. On est bien ou presque héritier d'un malheur ancien et porteur d'un mal inénarrable, ce qui laisse entendre encore la voix du narrateur s'interrogeant sur le futur une fois la guerre finie :

²⁹² Thomas HARDY, *Tess d'Urberville*, *op. cit.*, p. 103.

Demain, je devais entamer une nouvelle vie. Comment y arriver quand il n'y avait que de la mort derrière moi ? Quelle énergie vitale pouvais-je tirer de toute cette destruction ?²⁹³

C'est dire tout le poids et toute l'emprise du passé d'autant plus que longtemps, bien longtemps après la fin de la guerre, l'espace rappelle le temps passé et ses rigueurs, devient mémoire indélébile du malheur vécu, mais encore cuisant, ce que semble souligner le localisateur « là » réitéré dans un rythme ternaire tragique qui spatialise le malheur.

Il m'arrive parfois de donner des concerts dans l'immeuble du 8 rue Narbutt, à Varsovie, là²⁹⁴ où ma brigade d'ouvriers juifs a été employée, là où j'ai charrié des briques et de la chaux, là où mes compagnons d'esclavage ont été abattus quand les appartements destinés aux officiers nazis ont été achevés²⁹⁵.

Ma chère aimée, Autant la temporalité dans *Tess d'Urberville* et *Le pianiste* est longue, lente et éprouvante, et mime partant une torture de plus en plus insoutenable qu'accentuent les affres de l'attente, de l'inconnu et de la déperdition, autant le tempo de *Macbeth*, comme le veut le genre d'ailleurs, est endiablé, porté comme par une flèche fatale vers sa fin fatidique : l'arc est bandé pour décocher l'ultime flèche. Emporté, le temps semble préfigurer cette montée, cette ascension frénétique de Macbeth qui en fait ne rend sa chute qu'éminemment fracassante. Il n'est pas encore Glamis qu'il est déjà Cawdor et bientôt roi : cette fulgurante vélocité à escalader les échelles de la notoriété est propre à précipiter dans les profondeurs abyssales d'une déchéance confortée par une déliquescence des

²⁹³ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., p. 264.

²⁹⁴ C'est nous qui soulignons.

²⁹⁵ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., p. 267.

valeurs humaines et une propension dans le mal. Dite en trois temps, par les trois sorcières, prophétesses du malheur, cette promotion fulgurante de Macbeth préfigure une succession ternaire fatale.

Aussi, est-il que le triomphe de la nuit en est une métaphore tout comme l'atmosphère générale dans laquelle naît et baigne toute l'intrigue : les premières scènes de l'acte premier (acte I, sc. 1 et sc. 3) précisent : « Tonnerre et éclairs. Entrent trois sorcières ». Plus loin, devant le château de Macbeth qui sera théâtre à son ignoble traîtrise, Ross constate que le temps ne s'accorde pas sur le temps des horloges :

Le vieillard

(...), mais cette nuit
Rend banal ce qu'on a connu.

Ross

Ah, mon bon père,
Tu vois le ciel, comme ému par l'acte de l'homme,
Menacer la scène sanglante : et d'après l'heure
C'est le jour, mais nuit noire éteint la lampe errante ;
Est-ce la force de la nuit, ou est-ce la honte du jour,
Que l'obscurité enténébre la figure de la terre
Quand la lumière devrait l'embrasser²⁹⁶?

Le temps « la nuit », en tant que complice, est convoqué pour escamoter dans l'aire du secret l'acte répréhensible que la clarté du jour ne saurait voir sans s'en alarmer et sans le dénoncer. C'est ce qui pousse Lady Macbeth, tentatrice maléfique, à presser son époux, Macbeth, qui lui annonce la visite nocturne du roi, à profiter de la nuit pour s'acquitter de son dessein criminel :

Macbeth

²⁹⁶ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 133.

Duncan vient ici cette nuit.

L. Macbeth

Et quand part-il ?

Macbeth

Demain, selon son dessein.

L. Macbeth

Oh, jamais

Le soleil ne verra ce demain²⁹⁷!

D'ailleurs, elle la convoque dans ces termes pour faire aboutir son projet fatal :

L. Macbeth

(...) Arrive donc, épaisse nuit,
Enveloppe-toi des fumées les plus sinistres de l'enfer,
Que mon couteau pointu ne voie pas la blessure
Qu'il fait, et que le ciel sous le couvert du noir
Ne vienne pas épier pour me crier « Arrête ! »²⁹⁸.

La même invocation de la nuit sera réitérée par Macbeth plus loin :

Macbeth

(...) Et viens, aveugle nuit,
Recouvrir l'œil plein de pitié du jour et de ta main sanglante et
invisible
(...)
Choses commencées dans le mal
Preignent force en soi par le mal :
Ainsi viens, je te prie²⁹⁹.

La nuit dans l'œuvre semble figurer l'espace et le règne sombre et insondable du mal : deux meurtres y sont perpétrés celui de Duncan d'abord puis celui à venir de Banquo. Il semble un moment propice à déployer les forces du mal que réprime le jour. Ainsi, le monde

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 83.

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 159.

semble se subdiviser en deux : le ciel (éthéré, pur, ...), celui du jour et son antonyme chthonien, qui affectionne la nuit. C'est de ces derniers que procèdent les forces du mal qui secondent et inspirent L. Macbeth dans ses projets de sang et guident, sous sa férule, la main traîtresse de Macbeth.

En somme, temps et espace semblent concourir, dans une connivence diabolique, à l'accomplissement de l'acte fatal : c'est ce que semble souligner Lady Macbeth à l'attention d'un Macbeth, déjà gagné par le remords, hésitant à aller au bout de son plan, ou plutôt celui insufflé par sa compagne :

L. Macbeth

(...) Ni le temps ni le lieu
Ne s'accordent alors vous voulûtes le faire ;
Ils se sont eux-mêmes faits, et maintenant leur accord
Vous défait vous³⁰⁰.

Dieu tutélaire, le Temps semble s'être ligué de même avec les Allemands contre les juifs. Mais surtout, là encore, c'est sur l'espace qu'est dite son emprise diffamante :

L'hiver a pris la ville dans sa main la plus cruelle, le froid paraissait vouloir s'allier aux Allemands pour décimer ses habitants³⁰¹.

Pareillement, dans *Tess d'Urberville*, au moment où Alec provoque leur errance dans la forêt de la Chasse pour forcer Tess à lui accorder ses faveurs, l'atmosphère s'alourdit progressivement comme pour empêcher celle-ci de fuir :

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 93.

³⁰¹ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, *op. cit.*, p. 58.

[Ce] faible brouillard lumineux qui, toute la soirée, avait flotté dans les creux, fût devenu général et les enveloppât³⁰².

À la tombée de la nuit, l'atmosphère devient simple incurie pour Tess :

Même la lune était couchée, et aussi, à cause du brouillard, la forêt était enveloppée de profondes ténèbres bien que le matin ne fût pas éloigné³⁰³.

Nous serions tentés de dire que les éléments agissent en faveur d'Alec en cachant son inconduite et son acte sauvage.

Comme nous venons de le constater, à l'examen de ces deux composants essentiels que sont le temps et l'espace, au fil des œuvres et de leurs adaptations filmiques, il paraît d'abord qu'ils sont solidaires l'un de l'autre. Loin du simple souci de donner à la diégèse un cadre spatio-temporel propre à la rendre crédible ou à la fixer dans l'espace et le temps, leur complémentarité est propre à souligner cet acharnement du destin sur les personnages que les titres des œuvres élisent d'entrée de jeu pour en essayer les rigueurs. Davantage, l'espace devient un enjeu décisif.

2. De l'enjeu vital à l'enjeu tragique

2.1 L'espace comme objet d'une quête

Sans doute, l'une des thématiques primordiales qu'abordent de front ces œuvres est celle de l'enjeu que représente l'espace pour l'homme, l'humanité, les sociétés et les régimes. Dans l'étendue des

³⁰² Thomas HARDY, *Tess d'Urberville*, *op. cit.*, p. 99.

³⁰³ *Ibid.*, p. 103.

déclinaisons sous lesquelles il peut s'entendre en tant qu'espace habité par les hommes : chambre, maison, quartier, ville, pays, lieu privé ou lieu public, il est gage de stabilité et de convivialité sociale. Garant de pouvoir et d'autorité, il rime même avec l'identité. En somme, il est enjeu crucial et fait l'objet de quêtes parfois effrénées.

Dans *Tess d'Urberville*, cette veine trouve son expression la plus élémentaire et la plus utilitaire et anime les convoitises de Jack Durbeyfield, alias sir John d'Urberville. Appâté par les allégations du pasteur Tringham, même quand celui-ci lui confirme qu'il ne demeure plus rien de la gloire passée de ses aïeux, ni terres ni châteaux, il boude sa condition de revendeur fauché et prend des airs de seigneur. Croyant sa fortune faite, il interpelle le premier venu, un adolescent qui croise son chemin, et le dépêche pour lui faire une commission, question de faire bombance :

— Petit, prenez ce panier (...) et quand vous serez arrivé à la Bonne Rasade, dites-leur de m'envoyer tout de suite un cheval ou une voiture pour me conduire à la maison. Et qu'ils mettent au fond de la voiture une mesure de rhum dans une petite bouteille... Et ensuite, allez chez moi dire à ma femme de laisser là son savonnage parce que c'est pas la peine de le terminer ; j'ai des nouvelles à lui dire³⁰⁴.

Les pérégrinations de Tess, sa fille, par la suite s'expliquent par ce même motif. Elle voguera contre vents et marées, dans tous les sens du globe, pour trouver bon port, un lieu qui pourrait la prémunir ainsi que sa famille de leur nécessité.

³⁰⁴ *Ibid.*, pp. 36-37.

Pas moins accusée dans *Macbeth*, cette quête prend des dimensions critiques. L'enjeu y est forcément spatial au propre comme au figuré : élargir l'espace de ses conquêtes rime avec étendre celui de son empire et de son autorité. Les rumeurs de guerre sur fond desquelles s'ouvrent la pièce et son adaptation filmique trouvent leur sens dans une politique expansionniste qui tord le cou aux dissidents. Mais, ce qui est inquiétant davantage dans cette quête avide d'espaces dans cette œuvre, c'est qu'elle se fait sur les décombres de la fidélité aux impératifs de la loyauté envers son roi. Plus loin, Macbeth, le régicide, ayant confirmé et bâti son autorité sur le sang est amené à marquer son territoire de sa présence effective et symbolique. En effet, alors que, près de la campagne de Dunsinane, fief du roi-usurpateur, se joue la coalition qui procédera au siège, on apprend que Malcolm avec la force anglaise s'amène accompagné de son oncle Siward et Macduff et qu'il va falloir les rencontrer à Birnam³⁰⁵. Alors de s'enquérir, Menteith, ce noble seigneur d'Écosse qui mène avec d'autres la cabale, demande : « *Et que fait le tyran ?* », Caithness lui répond : « *il fortifie durement le grand Dunsinane* »³⁰⁶. C'est dire combien l'espace n'est jamais acquis, à moins qu'il ne soit cultivé avec force intérêt et beaucoup de soin. Vincent Veschambre, invoquant Bourdieu, le dit dans ces termes :

En tant que vecteur de légitimation, ce marquage de l'espace pourrait être considéré comme la dimension spatiale de la violence symbolique... « l'espace est un des lieux où le pouvoir s'affirme et s'exerce, et sans doute sous la forme la plus subtile,

³⁰⁵ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 255.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 257.

celle de la violence symbolique, comme violence inaperçue »
(Bourdieu, 1993)³⁰⁷.

Cependant, c'est dans *Le pianiste* que cette recherche d'espace prend son aspect le plus alarmant et dégénère en catastrophe. L'adaptation filmique de Polanski a vite fait de réunir et de condenser cette veine spatiale dont l'enjeu est d'envergure. Dans l'une des premières scènes, elle superpose, quoique c'est dans la successivité, un espace physique « la maison » qu'il faut quitter et qu'on ne veut pas délaissier, un espace de sécurité à construire « *la ligne de défense de l'autre côté de la rivière* »³⁰⁸, l'espace scriptural « le journal » qui annonce le compartimentage de la ville et la construction des murs cernant le ghetto, et enfin l'espace sonore « la radio » qui annonce des coalitions entre riverains contre l'Allemagne : l'Angleterre et la France entrent en lice contre l'Allemagne en faveur de la Pologne.

L'expansion allemande et nazie dans l'œuvre de Wladyslaw Szpilman est l'expression pathologique, voire endémique, d'une quête fébrile d'espaces vitaux au même titre qu'elle est une démonstration et un étalage musclés de force, on ne peut plus spatialisables, pour signifier et étendre son autorité. Cependant, faire de l'espace une affirmation de l'identité ne peut qu'être une démarche désastreuse et dévastatrice, car tout affichage outré de l'identité comporte en lui-même une négation de l'altérité. À juste titre, Roger Martelli a écrit *L'identité, c'est la guerre*³⁰⁹. C'est bien ce à quoi nous assistons avec

³⁰⁷ Vincent VESCHAMBRE, « Appropriation et marquage symbolique de l'espace : quelques éléments de réflexion », 2004, p. 77. URL https://www.academia.edu/16262335/Appropriation_et_marquage_symbolique_de_l_espace.

³⁰⁸ Il s'agit de la Vistule.

³⁰⁹ Roger MARTELLI, *L'identité, c'est la guerre*, Paris, Les Liens qui libèrent, 2016.

l'expansion allemande au nom de la toute-puissance de la race aryenne. La dérive de l'identité aryenne prend les faciès d'une annexion nombriliste de l'espace : plus personne n'y a droit. Elle dévoile du même coup l'importance que revêt l'espace de vie, aussi bien pour l'individu que pour la société en passant par la famille et les petits groupuscules, sous l'emprise et la tourmente de la guerre. C'est sans doute pour ces raisons toutes réunies que les Allemands s'en prennent aux lieux :

[Ils] ont entrepris de raser les bâtiments les uns après les autres, de les dynamiter rue après rue... « les maîtres du monde », atteints dans leur honneur par le soulèvement juif, s'étaient juré de ne pas laisser debout une seule pierre du ghetto³¹⁰.

L'espace devient, ainsi, un haut lieu stratégique. Les Allemands s'y prennent, y livrent une guerre comme aux derniers vestiges et aux derniers témoins d'une race adverse dont on veut raser l'identité et la culture. Vincent Veschambre, lecteur de Pierre Bourdieu, l'exprime ainsi :

De même que toute domination repose sur un travail symbolique de légitimation, toute forme d'appropriation de l'espace passe par la production (et/ou la destruction) de signes afin de rappeler quel est le pouvoir qui s'exprime et dans le même temps de le légitimer. Le marquage de l'espace correspond de ce point de vue à ce que l'on pourrait appeler dimension spatiale de la violence symbolique, dans le sens défini par Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1993)³¹¹.

Aussi, de crainte que leur déconfiture ne soit dévoilée, les défaites que les nazis accumulent, et qui préludent à la débâcle, sont-elles justifiées par eux comme de simples replis stratégiques « *au profit d'une*

³¹⁰ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., p. 208.

³¹¹ Vincent VESCHAMBRE, « Appropriation et marquage symbolique de l'espace : quelques éléments de réflexion » [en ligne], op. cit., pp. 73-74.

“densification des lignes opérationnelles” qui leur serait avantageuse »³¹². Pour y remédier, ils se vengent sur les hommes en démultipliant les rafles et les exécutions aléatoires :

Le 15 janvier, un vendredi, rendus furieux par leurs revers sur le front et par la satisfaction évidente qu’ils procuraient aux Polonais, les occupants ont repris leur chasse à l’homme³¹³.

Cela dit l’impact des enjeux spatiaux qui se répercutent eux-mêmes en un resserrement dans l’espace du ghetto avec un plus de repréailles. Celui-ci devient, de ce fait, le siège d’une dynamique meurtrière :

Des cohortes de fourgons de police fonçaient vers les prisons et revenaient à vide pour emporter une autre cargaison de futures victimes des camps de concentration³¹⁴.

Le rapport de l’homme à l’espace est sans doute de l’ordre de ce lien ombilical qui unit à la mère - génitrice. Rappelons que, même dans les religions monothéistes, l’histoire de l’humanité commence par une réprimande d’ordre spatial : l’expatriation hors de l’Éden, la Chute. Cela accentue quelque part cette sensation d’exil qui pèse de son ombre sur presque les trois œuvres et leurs adaptations. L’exile étant comme le souligne Anne Cauquelin un des grands thèmes de la tragédie grecque :

[Il] laisse l’exilé dans une errance sans but, sans fin ; c’est un non-homme que celui qui erre loin de sa cité³¹⁵.

Se départir de son espace vital, son vivier, prend l’allure d’une mort symbolique qui peut muer en réalité effective. Dans *Macbeth*, en

³¹² Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., p. 208.

³¹³ *Ibid.*, p. 179.

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ Anne Cauquelin, « Aristote. Entre les causes et les choses », in Thierry Paquot et al., *Espace et lieu dans la pensée occidentale*, La Découverte « Sciences humaines », 2012, p. 40.

effet, la sortie ou le voyage de Duncan, le roi, chez Macbeth semble prophétique de l'ultime voyage dans l'au-delà. Il est métaphoriquement le signe avant-coureur d'une mutation dans un espace autre, avant qu'elle ne prenne forme avec le meurtre consommé. De même, la défaite de Macbeth est biaisée par sa sortie du château. Sortie qui prélude déjà à sa désertion définitive du monde des vivants. Quitter un espace usurpé pour lequel on s'est longuement battu s'est révélé fatal et s'est soldé d'une mort certaine. Mais le rapprochement de ces sorties de son aire sécurisante d'avec la chute de l'Éden prend tout son sens si l'on considère les personnages féminins. Si dans *Tess d'Urberville*, Tess détient les attributs du serpent. Quand elle baille, Angel trouve que « *le rouge intérieur de sa bouche, [est] pareil à la petite gorge d'un serpent* »³¹⁶, Lady Macbeth fait figure d'une Ève tentatrice, elle qui insuffle à Macbeth de contrevenir aux règles d'hospitalité envers le roi qui, d'ailleurs, est de droit divin, et est souvent désigné comme « *gracieux Duncan* », grâce qu'il détient, sans doute dans l'esprit féodal, de sa représentation de Dieu sur terre. La sortie des grâces du roi est une sortie de la miséricorde divine. Chose qui porte Macduff à voir dans ce meurtre sacrilège un crime qui attente au « *temple sacré du Seigneur* »³¹⁷ Pas moins intéressant également de souligner cet ajout apporté par Polanski dans son adaptation du *Pianiste* : la découverte en Dorothea de la passion amoureuse coïncide avec une descente en enfer, la guerre. Justement, le café que Wladek se voit interdire en compagnie de sa dulcinée s'appelle bien *Paradiso*, l'intertexte est sans doute

³¹⁶ Thomas HARDY, *Tess d'Urberville*, op. cit., p. 198.

³¹⁷ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, op. cit., p. 123.

voulu, car dirait-on que pas moins que la dégustation du fruit interdit, la découverte de la féminité d'Ève serait à la source de la chute. Le fruit, dont la chair procure plaisir, prend par conséquent valeur d'une métaphore du plaisir charnel.

Par ailleurs, le rapport à la terre oblige à l'honorer de sa défense pour ne pas vivre en infâme, car, comme le signifie Lady Macduff, empruntant cette métaphore du bestiaire shakespearien pour dire son indignation, la fuite de son mari est pure diffamation :

L. Macbeth

Sa fuite est folle, et quand ce ne sont nos actions,
Nos craintes nous font traîtres
(...)
Le roitelet, le moins grand d'oiseaux combattrait
Si ses petits étaient au nid, contre un hibou (...) ³¹⁸.

C'est également ce qu'enjoint Macduff à Malcolm, sur le point de céder face aux exactions de Macbeth. Ils se représentent la situation comme une alternative entre deux choses, deux choix possibles qui s'expriment également en termes de spatialité : ou céder face à la tyrannie et, dans ce cas, aller pleurer son sort dans une retraite isolée qui accueillerait leur désolation et leur infortune, selon Malcolm : « *recherchons quelque ombrage désolé, et là // Pleurons jusqu'à vider nos tristes cœurs* » ³¹⁹, ou alors faire bravement face à la situation, répondre à la force par la force et défendre son fief selon le noble Macduff :

Macduff

Plutôt.
Saisissons le glaive mortel et en hommes braves
Défendons notre mère patrie abattue :

³¹⁸ *Ibid.*, p. 211.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 221.

Chaque matin (...) d'autres malheurs
Giflent le ciel en face à tel point qu'il résonne
Comme s'il ressentait avec l'Écosse et proclamait
Mêmes syllabes de douleur³²⁰.

Notons ici que même l'espace, ici le ciel, ressent la douleur de la mère patrie, l'Écosse, et rend cette douleur en écho. Ce lien à la terre peut s'avérer si sacré qu'il serait indigne de l'homme de ne pas l'honorer, car le pays, l'espace-patrie, est à venger et à purger de son sang si besoin est. C'est ce que semble entendre Caithness s'adressant à Angus et à Lennox. Il leur enjoint d'aller donner allégeance à qui elle revient :

Caithness

Allons, allons, donc, donner obédience à qui elle est due,
Rejoignons le médecin de cet état malade, et avec lui versons
chaque goutte de sang, pour la purgation de notre pays³²¹.

Mais, de loin, au premier rang des espaces particuliers chéris par l'homme, se trouve la maison. Si Macbeth a hâte de retrouver la sienne après sa victoire, celle de Tess, quelque vétuste qu'elle puisse être, appert comme un nid douillet. Mais, c'est dans *Le pianiste* surtout qu'elle est saluée comme un havre de paix. Elle retrouve son vrai sens d'abri et de matrice maternelle paisible et bienfaisante en temps de guerre. Pour se prémunir des attaques meurtrières des têtes d'ogives égarées et du gaz, dont l'effroi précède les émanations asphyxiantes, les habitants de Varsovie « dans chaque appartement, (...) [calfeutraient] soigneusement la pièce qui devrait servir d'abri contre les gaz »³²². Le même jeu est repris avec l'épicière³²³ qui obture

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ *Ibid.*, pp. 257-259.

³²² Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., p. 11.

³²³ *Ibid.*, p. 13.

ses fenêtres pour s'abriter des éclats. Sommés de quitter leurs habitats pour aller dans les ghettos prédestinés à leur liquidation, les Szpilman, sans doute pareils aux autres juifs, y opposent une résistance tenace et se disent prêts à y laisser leur vie plutôt que de les quitter. Personne ne veut abandonner la maison, car il vaut mieux mourir chez soi³²⁴. Plus loin, le même scénario de résistance à quitter les lieux où on a vécu se reproduira alors qu'il est question d'évacuer le « *Petit Ghetto* » :

L'évacuation forcée était éminente, et concernait en premier lieu le Petit Ghetto (...). Conformément au fatalisme bien ancré dans la famille, nous avons choisi pour notre part de ne pas bouger³²⁵.

Les majuscules ont probablement, ici, une valeur affective, au-delà du fait qu'elles réfèrent à un lieu daté. Il serait légitime d'y croire un moment, car toujours est-il qu'à chaque déplacement des hommes de leur terre, l'impression laissée est celle d'un déracinement et d'une extraction douloureuse.

Dans sa *poétique de l'espace*, Bachelard a voué un hymne des plus élégiaques à cet espace fait d'intimité. À sa manière, nous pouvons nous interroger avec dépit : comment est-ce pensable de se départir de cet espace qui a bercé et a nourri nos rêveries, cet espace physique au seuil de l'espace des songes ? Car « *la maison natale est plus qu'un corps de logis, elle est, un corps de songes* »³²⁶, comment se déshabituer de cet espace pour lequel « *Le mot habitude est un mot*

³²⁴ *Ibid.*, p. 22.

³²⁵ *Ibid.*, p. 123.

³²⁶ Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 33.

trop usé pour dire cette liaison passionnée de notre corps qui n'oublie pas à la maison inoubliable »³²⁷?

Justement, la maison tient lieu d'enjeu crucial. Et si les trois œuvres y accordent un intérêt particulier ne fut-ce que parce qu'elles relatent la quête d'un espace paisible qui garantit une assise confortable à la mesure des ambitions, parfois démesurées, des personnages, elles ne racontent pas moins des dépossessions et des pertes de cette garantie de sécurité : la maison. Effectivement, au même titre que Wladek et sa famille emportant leurs attributs sur une charrette, nous retrouvons Tess et la sienne, éconduits après la mort du père, traînant les leurs.

³²⁷ *Ibid.*



Figure 5 : Tess ou Wladek, c'est toujours la même déchirure d'être expulsé de son home. (*Tess*; *Le pianiste*)

Macbeth perdra également la sienne à vouloir l'étendre démesurément aux territoires des autres : son hubris dépasse de loin celui de Durbeyfield dans *Tess d'Urberville*. Il la perdra au figuré bien avant qu'il ne soit exécuté. Ayant perpétré son crime dans sa demeure, il pressent qu'elle n'est plus vivable. Il lui « *semble entendre une voix qui criait : // "Ne dormez plus !Macbeth a assassiné le sommeil"* »³²⁸.

³²⁸ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 111.

En faisant perdre à la maison cette valeur de concentré d'émotions, de souvenirs et d'abri à la fois de la rêverie et du rêveur, telle que la définit Gaston Bachelard, c'est bien l'éclatement du cosmos vu depuis sa métonymie, « la maison ». Éclatement qui, par recrudescence contagieuse, intéressera, dans *Le pianiste*, aussi bien la ville que le pays, le monde et le grand Cosmos dans son sens étymologique d'univers harmonieux contraire au chaos. Cette même mue de l'espace de la maison en un lieu centrifuge se retrouve également dans Tess qui est ballottée dans tous les sens de l'univers au même moment que ses parents se perdent dans les vapeurs de l'alcool servi dans les bistrots du coin. Son père est un buveur invétéré qui traîne le pas depuis l'orée de l'œuvre romanesque et filmique. Les tavernes sont nombreuses. La Bonne Rasade rivalise avec celle des Rollivers. La Fleur de Lys à Chaseborough, située à trois ou quatre kilomètres, offre une escapade aux villageois de Trantridge. L'endroit est réputé avoir « *aussi un défaut invétéré. On y buvait sec* »³²⁹. Si la taverne des Rollivers³³⁰ est perçue, par ses habitués, comme un lieu bénéfique, c'est qu'elle tient lieu de maison de substitution. Durbeyfield va y « *prendre des forces* », la mère y retrouve sa joie et y oublie ses tracas : on se croirait dans *L'Assommoir* de Zola. Lieu de divertissement, au sens étymologique du terme, l'auberge est un univers de déperdition par excellence, car même Abraham, le petit frère de Tess, trouve plaisir à y aller. Dépêché pour aller rappeler ses parents à retourner chez eux, il « *sauta vivement* » pour les rejoindre, s'y oublie et semble « *comme ses parents, pris et englué dans le piège*

³²⁹ Thomas HARDY, *Tess d'Urberville*, op. cit., p. 89.

³³⁰ *Ibid.*, p. 48.

de l'auberge »³³¹. Il a fallu que Tess aille à son tour les chercher. À considérer l'effet de l'alcool, le cabaret devient un lieu de sortilège. Il magnifie tout autour : les habitués venant y chercher la béatitude y arrivaient à « *ce degré de bien-être où leur âme se dilatait, s'échappait de son enveloppe et se répandait généreusement au-dehors* »³³². Ce n'est qu'alors qu'ils retrouvent la nostalgie de leur propre demeure, et ainsi « *la chambre et son mobilier prenaient une dignité et un luxe nouveaux* »³³³.

Par ailleurs, dans *Le pianiste*, le parcours du personnage central, au fil du texte comme de son adaptation, peut se résumer comme une quête d'abri. Faute de mieux, avec son frère Henryk, ils sont sommés de se rabattre sur un ersatz de giron « domotique » qui puisse les prémunir des traques et des rafles des patrouilles allemandes. Leur dévolue tombe sur le cabinet d'un chirurgien des conseils. Ils y seront en sécurité quelque inconfortable que puisse être leur cachette. Cependant, une fois sa famille déportée, il changera infiniment de cachette pour survivre. Il vivotera dans une infinité de configurations spatiales : souterrains, cachettes secrètes, maison d'hôte, infirmeries ou logis désertés, mais surtout il fera l'expérience des perchoirs aériens. Il changera de cachette au rythme de ce flair et de cet instinct de survie animal qui l'habitent. C'est tantôt une espèce de soupenne, un grenier, une mansarde ou un comble, mais qui, néanmoins, lui garantissent dans la précarité désolée de sa condition une bulle d'air protectrice : « *Suivant mon instinct et mes habitudes, je*

³³¹ *Ibid.*, p. 50.

³³² *Ibid.*, p. 51.

³³³ *Ibid.*

suis monté droit au grenier »³³⁴, précise-t-il. Contraint de changer constamment de cachette, il a élu domicile dans un autre grenier avec bien entendu un certain regret de l'ancien (grenier) quoiqu'il soit peu convivial et moins chaleureux. Mais une espèce de rapport de l'homme à l'espace s'est déjà installée, et qui lui dicte de retourner dans son ancienne cachette. Faute d'être espace, lui-même, l'homme dépend foncièrement de son espace au point de s'y confondre viscéralement et de s'y identifier. À cette façon qui lui est propre de le scruter pour mieux se l'approprier, on voit l'homme cet être spatial :

Aussi pratique et confortable qu'ait été ce nouveau gîte, je ne m'y sentais pourtant pas à l'aise ; peut-être parce que je m'étais accoutumé à l'autre³³⁵?

Attentive aux enjeux du marquage spatial, Fabienne Cavaillé³³⁶ qui a développé une thèse sur l'expropriation est quelqu'un qui a réfléchi sur ce rapport qu'entretient l'individu avec l'espace au point qu'il s'y identifie en y imprimant ses marques. Elle affirme avec justesse que « *notre identité sociale apparaît toujours en premier lieu dans et par l'espace* »³³⁷.

Ainsi, l'un des rares moments où le narrateur accorde à l'espace une description affective verse-t-il dans cette veine chantant l'espace vécu. Il prend les accents d'une espèce de paix retrouvée dans cet enclos, même réduit, où le personnage est acculé. Succédané de demeure, c'est un peu l'espace bachelardien dans sa poésie

³³⁴ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., p. 244.

³³⁵ *Ibid.*, p. 245.

³³⁶ Fabienne CAVAILLÉ, *L'expérience de l'expropriation: appropriation et expropriation de l'espace*, Paris, ADEF, Association des études foncières, 1999, p. 222.

³³⁷ *Ibid.*, p. 15.

retrouvé. Quoique Bachelard en fait un lieu triste, car l'homme est sommé d'y vivoter, Wladek semble s'y retrouver et s'y complaire. De la sorte, nous assistons à un mouvement ascensionnel, difficilement analysable comme une sorte d'apothéose, mais qui sans doute actualise une rupture avec la matrice protectrice que matérialise le contact avec la terre et que symbolise la cave dans la classification bachelardienne. Inversement, ne peut-on pas dire qu'il y a ici un renversement axiologique de la toponymie bachelardienne dans ce sens où « le grenier » dispute à « la cave » sa potentialité de vivier nourricier chose qui accuse déjà un monde à l'envers comme nous le verrons par la suite.

On voit ainsi combien est nécessaire à l'homme un espace où il pourrait évoluer aussi bien en tant qu'individu que comme faisant partie d'un groupe social. Ciment qui relie et fédère sous l'enseigne d'éléments identitaires, il donne aux groupes et aux sociétés leurs caractères et ces caractéristiques par lesquels ils se définissent par rapport à leurs semblables et forcément par lesquels ils s'en distinguent. L'enjeu déterminant qu'il représente fait que pas moins qu'il n'est habité, il dicte sa loi et enjoint à l'homme de le servir en contrepartie. Mais du reste, si l'espace vécu vaut en rapport avec l'intimité qui s'y instaure et celle qu'il abrite, il n'est pas moins vrai que sa valeur gagne en fonction de la qualité et de l'épaisseur des échanges nourriciers ou meurtriers qu'il a su entretenir avec son entourage. Cela fait que des zones et des barrières se créent de manière physique ou fictive entre des plages du vivant, chose qui parfois rend la transgression de certaines lignes et certaines frontières

une dynamique pas toujours facile à supporter et/ou à porter à fructification.

2.2 Dynamique des frontières, de la frontière nourricière à la frontière comme déclencheur du ressort tragique et comme seuil de l'irrémediable : « péché spatial »

La frontière est sans doute cette entité qui relève d'une spatialité, difficilement spatialisable, de l'entre-deux. En termes géographiques, elle consiste en une zone limitrophe sensible, plus ou moins matérielle, qui sépare autant qu'elle unit. Elle est une frange névralgique où s'entretiennent de part et d'autre des enjeux vitaux et où se trament souvent des destinées parfois tragiques. Elle peut, au figuré, s'étendre à toute ligne de démarcation virtuelle qui sépare au moins deux zones qui se démarquent et se distinguent sous un quelconque critère. Dans son article synthétique portant sur « *La littérature et l'espace* », Antje Ziethen constate que, quelque réductrice que puisse être la théorisation structuraliste que Youri Lotman fait de l'espace, et hormis le fait qu'on lui reproche de négliger l'espace en lui-même pour ne voir que ses rapports avec un autre dans une sorte de binarité statique, et qu'il sacrifie, au nom de l'abstraction topologique, la complexité des structures, ce théoricien a le mérite de faire de la frontière³³⁸ cette ligne à franchir faute de quoi

³³⁸ L'auteur définit la frontière comme « *la limite extérieure d'une forme à la première personne. Cet espace est « le nôtre », « le mien », il est « cultivé », « sain », « harmonieusement organisé », etc. par contraste avec « leur espace » qui est « autre », « hostile », « dangereux », « chaotique » ...)* La notion de frontière est ambivalente : elle sépare et unifie tout à la fois », cf., Youri Mikhaïlovich LOTMAN, *La sémiosphère*, op. cit., pp. 21-30.

rien ne risque d'advenir, car « *pour que se noue une intrigue, il faut un pas outre la frontière* »³³⁹. Il conclut ensuite au fait que :

Les théories de Lotman et de Bakhtine convergent vers un point commun qui fait naître le sujet à partir du mouvement, de la transgression spatiale et de la confrontation avec autrui. Ce fait se reflète autant dans la topologie de la frontière chez Lotman que dans les chronotopes transhistoriques du seuil, de la rencontre et de la route chez Bakhtine³⁴⁰.

C'est convenir qu'une zone, franchie ou non, présiderait toujours au tournant du sort. Cela semble un impératif aussi bien à tout acte conteur qu'à tout devenir que de passer outre à une borne. Aller du silence de la page blanche à la mise en scène de la parole, tout comme illuminer l'écran d'images qui se succèdent³⁴¹, peuvent suffire pour instaurer un récit dont la dynamique dépendrait de l'aptitude des personnages à franchir certains seuils. Que ceux-ci soient réels ou virtuels, spatiaux ou moraux déciderait de l'intensité de l'acte conteur. Dans le cas des œuvres que nous soumettons à la réflexion, il serait même légitime de parler d'un « péché spatial » qui aurait précipité l'irrépressible déploiement du rouleau compresseur du destin, car, passée une certaine limite, le revers du sort trouve l'amplitude nécessaire à son accomplissement.

En effet, avec *Tess d'Urberville*, *Macbeth* ou *Le pianiste*, nous sommes bien du côté de la frontière au sens dynamique que lui confère Youri Lotman. En empruntant certains sentiers, les personnages sont en passe de franchir des limites qu'ils n'auraient

³³⁹ Antje ZIETHEN, « La littérature et l'espace », *op. cit.*, p. 5.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 7.

³⁴¹ L'effet Koulechov semble offrir une version élémentaire de ce propos, *cf.*, Jacques AUMONT, Michel MARIE, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Colin, coll. « Armand Colin cinéma », 2007, p. 64.

jamais dépassées s'ils savaient ce qui les attendait de l'autre côté. Durbeyfield n'aurait pas croisé le pasteur Tringham s'il pouvait deviner l'aboutissement de l'histoire, mais sans cela rien ne serait advenu non plus. Nous dirions de même de Tess. Si elle n'avait pas pris le chemin que devait prendre son père, le cheval ne serait pas mort à cause d'elle et, par conséquent, elle ne se serait pas exposée au malheur en se rendant chez ses parents apocryphes chercher du travail ou de l'aide. Par conséquent, Alec n'aurait nullement abusé d'elle. En somme, son parcours est ponctué de frontières dépassées, souvent avec bonne volonté, mais le dernier mot revient toujours au destin d'en confirmer la couleur bénéfique ou tragique. En empruntant le chemin vers chez son parents hypothétique, Tess a tout l'air engloutie par un monstre, tellement le bosquet ressemble à un tunnel où elle est perdue comme une bouchée dans les entrailles d'un boa affamé.

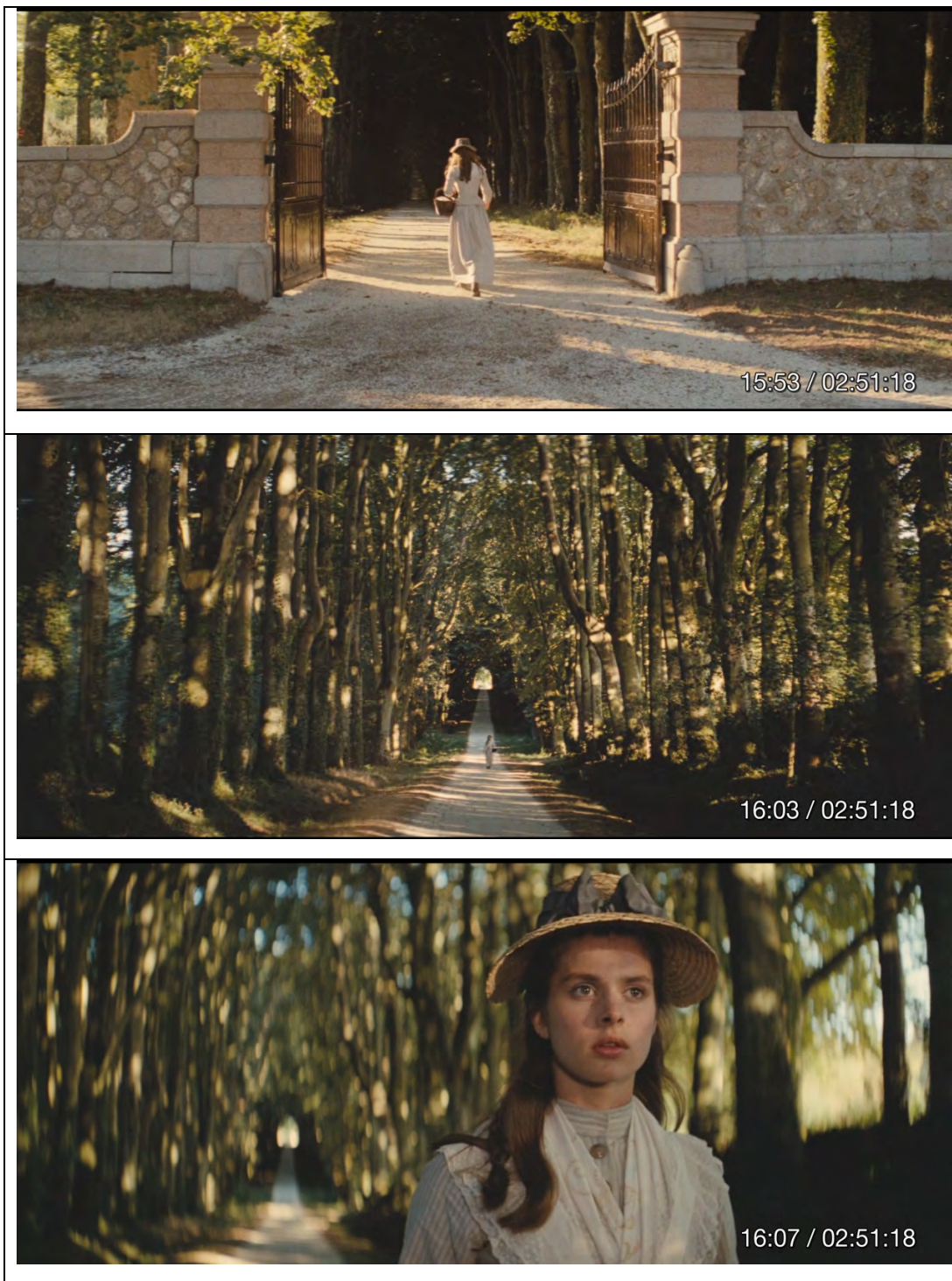


Figure 6: La voie vers la *fortune* ou dans les entrailles d'un boa constricteur.

(*Tess*)

De manière analogue, nous pouvons généraliser le propos pour le tournant qu'a pris l'Histoire à la suite de l'effraction, aussi bien de Macbeth que des nazis, dans le domaine de l'autre. Alors que dans le premier ces dérives restent dans les limites régionales, avec le second, elles gagnent en ampleur et atteignent des dimensions mondiales.

Aussi, il y a lieu de signaler qu'il y a toujours, en profondeur de tout récit, des frontières qui, en surgissant, exacerbent les rapports entre des milieux limitrophes. Ainsi, est-il le cas, dans *Le pianiste*, entre le ghetto et la ville. Au-delà de l'enceinte du ghetto s'établit un échange, le moins qu'on puisse en dire c'est qu'il est vital. N'oublions surtout pas les échanges entre les habitants du Ghetto et la résistance qui se consolide derrière les murs, surtout au niveau des armes et des munitions qui passent dans des sacs de denrées et retournent du haut des murailles pour armer la dissidence. Les barrières qu'instaurent les Allemands pour réguler les débits et la mobilité de la population décuplent la valeur des espaces à franchir, valeur qu'ils n'avaient certes pas ou qui, du moins, ne se ressentait pas comme telle du temps où la circulation se faisait avec fluidité et sans contrainte aucune.



Figure 7 : Les tensions nourricières des frontières. (*Le pianiste*)

La caméra de Polanski sait ressortir cette importance en jouant souvent sur les tons et la lumière. Toute la dynamique des frontières et ce qu'elles engendrent y trouvent leur expression. De même, l'espace frontalier se fait le siège d'une tension entre ville et ghetto. Elle culmine dans cette perte du sens de l'orientation dans les paroles du personnage central, dans l'adaptation filmique, quand il déclare : « *il m'arrive de ne pas savoir de quel côté du mur je suis* » (1 h. 17 min. 41s). Dans ce même ordre des idées, nous pouvons citer différents rôles que s'est vue attribuées une frontière pour mieux la dramatiser. Si dans tel cas elle consiste en muraille qui sépare, et s'est dressée face à la tentative d'escapade de l'un des personnages qui cherche à fuir les balles des rafles allemandes, dans le cas du personnage principal, elle n'a pas été suffisante, en tant que cloison, pour ouater le bruit qu'il a causé en provoquant la chute de tout un service de plats. Dénoncé par le bruit qu'il a causé, il s'en trouvera chassée de sa cachette et par conséquent exposé au danger. Qu'elle bloque ou qu'elle soit perméable, la frontière ne manque pas d'influer sur le cours des événements. D'ailleurs, que le personnage ait pu vivoter,

malgré la mort qui rôde aux entournares de ses cachettes, a largement dépendu du degré d'étanchéité des parois qui le séparent du reste du monde. Il a fallu qu'elles soient assez perméables aux victuailles pour qu'il ne meure pas de faim et assez fermes pour ne pas trop l'exposer aux divers dangers qui le cernent.

Parallèlement à cette situation de guerre, et sans faire appel au front qui, en lui-même, est la forme la plus critique des frontières, nous pouvons, bien évidemment, évoquer le travail de fond qui prépare le soulèvement de la résistance et la ligne défensive à construire du côté de la rivière, etc. Par ailleurs, le passage outre aux frontières par les Russes est tant attendu et compte pour un changement de la donne. Il accuse un revirement de situation qui fait basculer les rapports de force du côté des alliés. Concernant *Macbeth*, l'apport des riverains contre la tyrannie de l'usurpateur est bien notoire. Les coalitions et les ligues des conjurés ont pu enfin triompher, grâce à l'ingérence des Anglais.

Mais, au-delà des frontières physiques, tiennent en retrait d'autres qui sont moins matérielles qu'elles ne sont conceptuelles ou essentielles. Elles ne sont pas moins déterminantes dans l'engagement de l'action. Il y a, bien évidemment, dans *Macbeth* et *Tess d'Urberville* lieu de citer cette frontière un peu vague entre rêve et réalité, mais d'abord celles auxquelles Macbeth passe outre et les limites qu'il transgresse sont d'ordre moral et éthique : il ambitionne le statut de son roi. Ni l'hospitalité envers son hôte, d'ailleurs bon envers lui, ni la fidélité propre au système féodal, ni l'engagement envers l'amitié n'ont pu arrêter la férocité de son élan criminel. Ses

accès de délire ne sont pas moins des effractions dans une dimension autre, une dimension démentielle sans doute, qui passe outre aux valeurs, à l'humain, à la justesse et à la justice. C'est bel et bien une percée dans le monde de l'insanité et de la démesure contraires à la vie saine.

Dans Tess également bon nombre de frontières ne sont pas respectées : Durbeyfield ambitionne de passer outre à sa condition. Tess, elle, est contrainte de forcer certaines limites, d'abord celle de son âge : sa maman travaille à la rendre mature avant terme tout comme les fraises cueillies avant maturité d'où la catastrophe. À ce titre, nous pouvons considérer que le passage de Tess de l'âge de « *Jeune fille* » (première phase) à celui de « *Femme* » (deuxième phase) constitue l'une des premières frontières brusquées dont les lourdes conséquences ont mené ce personnage au pied du mur. La nature a sans doute donné à Tess une maturité précoce alors qu'elle est encore enfant, mais c'est Alec qui sans doute a précipité le ressort dramatique en faisant fi de l'intimité et des limites du corps. Les conséquences n'ont été pour lui que fatales. Il force par son rapt cette transition peu biaisée entre deux âges. L'acte final, par lequel Tess retranche en lui la vie de son agresseur, n'est pas moins un autre rapt où elle rend la pareille. Le couteau qui lui a servi est bien une réplique phallique de la verge qui en a voulu à sa virginité.

Au-delà de ces frontières de toutes natures, chaque œuvre se présente d'abord, de par sa matérialité même, comme une limite à franchir et, au-delà du paratexte, nous pouvons nous arrêter un moment aux seuils que constituent l'incipit et l'explicit. Leur

prégnance est telle qu'ils sont doublement incontournables comme passages obligés : on n'accède à une œuvre qu'à condition d'en transiter.

En effet, quelques différences que puisse accuser l'adaptation filmique par rapport au texte, la scène inaugurale pour la première et l'incipit pour le second, sont toujours des lieux consacrés où prennent naissance les enjeux de l'œuvre, tout autant que l'esthétique de l'auteur. Ils revêtent souvent une dimension programmatique où se devinent, a priori, le devenir de l'histoire relatée et le sort de ceux qui en meublent les actes. Ils contiennent souvent les germes de l'action à des proportions suffisamment peu visibles pour ne pas trop dénoncer l'action et en ébruiter l'intérêt. Car, comme le dit Andrea Del Lungo dans son ouvrage *L'incipit romanesque* : « *La parole du texte est entourée d'une aura de silence, pour susciter l'illusion d'un commencement "naturel"* »³⁴², ces seuils balancent entre dire et taire. Se contentant d'annoncer l'action de manière évasive, leur intelligence se confirme davantage dans une lecture à rebours, une fois franchi l'autre seuil de l'œuvre qu'il soit épilogue ou explicite. À la manière

³⁴² L'auteur développe ses propos au sujet de l'incipit en se référant à Italo Calvino : « *Frontière décisive de l'œuvre, seuil à doubles sens entre le monde et le texte, instant fatidique de rencontre des désirs de l'écrivain et des attentes du lecteur, l'incipit romanesque - « lieu littéraire par excellence », selon Italo Calvino- est une question cruciale dans la critique contemporaine, dont les contours restent cependant flous en l'absence d'une analyse globale. Au cœur de l'interrogation théorique que pose l'incipit se trouve la difficulté stratégique : à la fois lieu d'orientation et de perte, le commencement est un piège qui envoûte le lecteur par l'attraction sensuelle de l'écriture, par le pouvoir stupéfiant de la parole romanesque, par l'incessante recherche d'une différence. Tel est le sens de la réflexion ici présentée : saisir cette insaisissable séduction du commencement », cf., *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p. 15.*

d'une *coda*³⁴³, ce dernier invite souvent à relire le texte autrement qu'on l'a commencé.

Ainsi, en tant que frontière, il y a à considérer, pour chacune des œuvres et son adaptation, la scène d'exposition. Elle trône, dirait-on, au seuil des œuvres, comme un dieu tutélaire qui scelle les prédestinations des personnages et *a fortiori*, leurs destins tragiques et la fin funeste des œuvres, le cas échéant. Dans *Tess d'Urberville*, à titre d'exemple, le hasard des rencontres³⁴⁴ et des rencontres ratées semble orchestrer l'œuvre dans sa totalité. Il donne la note du chef sur laquelle se calque la trame narrative aussi bien filmique que romanesque. Notons qu'à juste titre Louis Aragon rapproche le début d'une œuvre de cette image d'*Hercule au carrefour*³⁴⁵. Polanski a bel

³⁴³ « Terme employé en musique dans le sens de terminaison, conclusion, péroraison, épilogue (...) C'est le plus souvent le premier thème principal qui est repris en guise de coda, arrondissant ainsi l'équilibre de la forme. », cf., Marc HONEGGER (éd.), *Science de la musique : formes, technique, instruments*, Paris, Bordas, 1976, p. 223.

³⁴⁴ En effet, Thomas Hardy fait de ces rencontres, ratées surtout, un véritable ressort dramatique. À se jouer, sans relâche, du sort du commun des vivants, la fortune a fait passer côte à côte les deux jeunes personnages aux affinités électives qui auraient fait de vrais amants et, peut-être, un couple heureux. Lors de la danse inaugurale qui ouvre la voie aux surenchères du destin, Angel n'a pas vite repéré celle qui par la suite aura une grande place dans son existence. Mais il ne la remarque que tardivement, au moment où il quittait la foule des danseuses. C'est sans doute pour cette raison que l'auteur a d'abord songé intituler son œuvre : « *Tardivement aimée* ». Effectivement, il ne l'aura rencontrée et reconnu en elle la personne qui lui conviendrait qu'après coup : la première fois après qu'Alec, le faux cousin, usurpateur de leur nom, ait abusé d'elle ; la seconde, à son retour du Brésil, après qu'ils se soient perdus de vue et qu'Alec en ait profité pour la rallier à lui et en faire sa compagne. Mais cette rencontre était, semble-t-il, vouée à l'échec d'entrée de jeu. La voix du narrateur commente dans ces termes leurs premiers échanges qui, après leurs retrouvailles à Talbothays, se déroulent dans une sorte de malentendu : « *Aucun d'eux n'ayant la clef de l'énigme de l'autre leurs révélations mutuelles les étonnaient et ils attendaient dans l'espoir de mieux connaître leur caractère et leur humeur, sans chercher indiscrètement à pénétrer leur histoire.* » Cf. Thomas Hardy, *op. cit.*, p. 156.

Leurs espoirs seront démentis par les rudes épreuves auxquelles devrait faire face leur union infiniment renvoyée à une échéance qui n'aura pas lieu à proprement parler.

³⁴⁵ Le poète s'exprime à ce sujet : « *Tout début, d'un poème ou d'un roman, fait renaître la vieille image d'Hercule au carrefour, qu'on a toujours considérée comme une fable pédagogique, une fable du destin de l'homme, de sa conduite dans la vie. Pour moi, la phrase surgie (dictée ?) d'où je pars vers quelque chose qui sera le roman, au sens illimité du mot, a ce caractère de carrefour, si non entre le vice et la vertu, du moins entre se taire et dire, entre la vie et la mort, entre la création et la stérilité. Et cela se passe non point au niveau de la volonté, de la décision*

et bien fait de le ressortir en réarrangeant la diégèse de façon à démultiplier les carrefours, ces points de rencontre où le hasard fait valoir sa loi, comme on peut le lire dans ce passage puisé dans le *Dictionnaire des symboles* :

L'importance du carrefour est universelle. Elle est liée à cette situation de croisée des chemins, qui fait du carrefour comme un centre du monde, véritable centre du monde pour celui qui s'y trouve placé. Lieux épiphoniques (lieux des apparitions et des révélations) par excellence, les carrefours sont hantés par les génies, généralement redoutables, que l'homme a intérêt à se concilier. Dans toutes les traditions, on a dressé aux carrefours des obélisques, des autels, des pierres, des chapelles, des inscriptions : c'est le lieu qui provoque à l'arrêt et à la réflexion. Il est aussi lieu de passage d'un monde à un autre, d'une vie à une autre, de la vie à la mort³⁴⁶.

La scène inaugurale du film fait alterner de manière symbolique deux parcours : celui de la procession des danseuses dont fait partie Tess, encore happée par la masse profuse, et le parcours de son père, ivrogne rentrant, en traînant le pas, chez lui, dans sa chaumière. Est-ce à dire qu'en se croisant, ces deux parcours participeraient tous deux d'une destinée commune qui se trame ?

En effet, et c'est justement à la croisée de ces deux chemins que Durbeyfield croise le pasteur Tringham, chevauchant sa jument grise (signe de malheur !). Ce dernier l'interpelle par son prénom affublé d'une particule de prestige « sir John ! ». Il lui annonce l'histoire de sa découverte généalogique selon laquelle celui-ci serait le descendant d'une famille prestigieuse qui, dans le temps, avait armoiries, caves,

herculéenne, mais dans le choix, l'arbitraire des mots empruntés (à qui ? pourquoi ?) comme par l'étrange détour de l'échangeur. Une constellation de mots, appelée phrase, joue ainsi le rôle du destin, pour la pensée», cf., Louis Aragon, Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit, Genève, Skira [u.a.], coll. « Champs », n° 98, 1981, p. 90.

³⁴⁶ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, 11. réimpr., éd. revue et augmentée, Paris, Laffont & Jupiter, coll. « Bouquins », 1990, p. 172.

etc., mais éteinte par l'injure du temps. Le pasteur, par sa position de hauteur, confortée par un jeu de champ-contrechamp et une caméra subjective tantôt en plongée (point de vue de Tringham) tantôt en contre-plongée (point de vue de d'Urberville), simule bien une autorité suprême mandatée à dire des sorts. Sort funeste en fait, voilé d'un leurre de prestige qui va précipiter toute la famille dans le gouffre. N'est-ce pas en courant derrière ce glorieux passé, dont lui restent une cuiller et un sceau frappés d'armoiries de ses glorieux aïeux, que le peu quiet qui reste aux Durbeyfield bascule dans le néant ? Le pasteur se serait tu, rien ne serait advenu. Cette fausse rencontre avec la gloire est « un pied de nez » de la part de la fortune à l'endroit des réprouvés de l'histoire, ces petites gens ignorés de la bénédiction divine. En un mot, ironie du sort, le Destin leur tient la bride haute.

Comme nous avons essayé de le montrer à travers l'examen des différents éléments constitutifs de l'œuvre, aussi bien romanesques que filmiques, il paraît qu'une force supérieure préside au sort et au devenir des êtres, Tess en l'occurrence. Cela est d'autant plus légitime que la lecture à rebours des seuils de l'œuvre et de son adaptation laisse croire en une écriture fataliste qui fait que tout est joué d'avance et que les issues s'abreuvent aux origines. Le héros, s'il y a lieu, a beau se démener pour s'arracher à son sort, il n'y parvient pas. Il porte en lui ses propres limites et en lui s'impriment, chemin faisant, les traces de sa malédiction. Mais, à y réfléchir de près, d'autres facteurs ne manquent pas d'informer le devenir des individus et des groupes sans toutefois relever du ressort d'une autorité occulte. Par conséquent, on voit bien que Hardy, fidèle à sa volonté de reconduire

le tragique dans son œuvre, n'ambitionne cependant pas de réécrire une tragédie stricto sensu. Mais, tout au plus, l'adopte-t-il pour mieux l'adapter à son époque. S'il l'invoque, c'est justement pour montrer son incongruité à emporter dans la fougue de sa colère un personnage qui ne s'y prête pas. Il en atténue donc l'austère rigueur pour mieux déposséder les dieux du pouvoir de conduire le sort des humains. Chose dont il s'alarme ouvertement quand il a fallu que la voix du narrateur commente la croyance en une ascendance :

Mais si la morale qui consiste à faire porter les péchés des pères par les enfants est assez bonne pour des dieux, elle est méprisée par la moyenne de l'humanité ; et, par conséquent, cette explication n'arrange pas les choses.

Des gens de la classe de Tess ne se lassent jamais de le répéter entre eux avec leur fatalisme : « Cela devait être ! » Et c'est une grand-pitié³⁴⁷!

Par cette ironie dont il accompagne la qualification de l'emprise du Destin, il montre que ce choix n'est pas obéissance aveugle aux classifications génériques étroites. C'est qu'en fait d'autres facteurs plus subtils en détiennent les ficelles, et qui relèvent du ressort de l'homme lui-même. C'est dire qu'au lieu du Destin, compris dans ce sens étroit d'une autorité occulte et immuable qui édicte le sort de l'être, Hardy préfère l'idée d'une destinée qui se forge au quotidien dans un rapport de conséquence et de consécuitivité aussi bien avec l'entourage qu'avec l'histoire. Polanski abonde, certes, dans le sens de cette acception hardyenne. Mais, en effaçant même les signes qui désignent et prédestinent les persécutés de la fatalité, il rend

³⁴⁷ Thomas HARDY, *Tess d'Urberville*, *op. cit.*, p. 104.

plus absurde le concours des circonstances tant elles deviennent imprévisibles.

Pour revenir un moment sur le générique, qui d'ailleurs compte énormément pour le réalisateur³⁴⁸, on peut vite déceler qu'il se fait en deux temps. D'abord sur un fond noir vont apparaître les noms des acteurs dans un ordre qui simule un escalier descendant. Puis le jour s'ouvre sur l'atmosphère de la diégèse et sur un arrière-fond de la danse inaugurale, le générique entame un mouvement ascendant. Il semble que rien qu'avec le générique tout est pré-dit : le film conte l'ultime dégradation des d'Urberville, d'une part. D'ailleurs, dans une sorte de redondance de l'ordonnancement des acteurs, une fois les premières images affleurent, le mouvement de la caméra commence par un panoramique aérien qui embrasse tout à la manière d'une omniscience fatale qui par la suite fait une descente (une chute !) sur terre sur un zoom arrière et un traveling vertical. Le tout semble prédire qu'une fatalité a élu son domicile, et veut s'exercer, ici-bas ! D'autre part, il profile une ascension, semble-t-il celle de l'âme de Tess, victime d'une société machiste. Par la même occasion, vu la dédicace à cette autre victime de l'obscurantisme sectaire, il élève un hymne en l'honneur de l'âme de Sharon Tate, l'épouse du réalisateur. Donc deux mouvements antagonistes, à considérer celui descendant de la caméra et celui ascendant du générique : l'histoire à conter ne sera pas de tout repos, semble dire ce parti pris.

³⁴⁸ Alexandre TYLSKI rapporte les propos du réalisateur. Selon ce dernier : « *Le générique fait partie de la composition même d'un film, cela lance le style et annonce le film. Je le comparerai à l'ouverture d'opéra. Et au sens même d'« ouverture » . Comme l'ouverture musicale où le compositeur doit dessiner les traits de sa pièce globale.* », cf., *Les cinéastes et leurs génériques*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008, p. 224.



Figure 8 : Illustration d'un générique programmatique. (*Tess*)

D'ailleurs, rien que de ce point de vue du générique, nos trois adaptations font l'objet de variations sur la manière de procéder pour légitimer un générique. Si dans *Tess* le réalisateur a procédé comme nous venons de le souligner, *Le pianiste* se passe de tout générique inaugural, chose que Tylski a fort bien analysée comme un clin d'œil, amer sans doute, à cette « *cruelle violence infligée aux patronymes pendant la Shoah*³⁴⁹ ». Dans *Macbeth*, il procède tout autrement : d'abord une sorte de prologue consacré aux trois sorcières, puis nous avons droit à un générique clignotant, dans des pulsations périodiques, les noms des acteurs et de l'équipe de travail. Par ailleurs, nous sommes au fait de ce soin méticuleux caractéristique au réalisateur qui, pour le générique de *Macbeth*, a dû chercher la première version de la pièce de théâtre. Alexander Tylski rapporte ces faits dans son fameux article consacré aux génériques de Polanski. Mais également celle des exigences typographiques que cultive le réalisateur et son intérêt particulier à coopérer avec de grands typographes. S'il tient tant compte de l'écriture, de la graphie, c'est qu'elle a pour lui un pouvoir évocateur : ici d'un point de vue sémiologique nous pouvons bien

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 231.

faire appel à Gardies quand il parle de cette iconicité du verbal et de cet intérêt, déjà ancien, au graphisme des intertitres au cinéma et de son importance « *particulier[e] dans les génériques* »³⁵⁰. Ainsi, le tragique ou la fatalité trouvent une expression écrite dans l'espace-écran. Nous pourrions ici étendre le propos aux transcriptions couleur de sang dans *Tess*, les affiches qui décrètent le confinement, la consignation à domicile, le couvre-feu, etc. dans *Le pianiste*, parfois cette écriture emprunte les sentiers du symbolique aussi bien dans *Macbeth* que dans les autres films.

Mais, toujours concernant *Macbeth* et sa scène inaugurale, nous pouvons souligner nombre d'éléments qui la caractérisent et instaurent cette aura qui surplombe l'œuvre et son adaptation. À quelques différences près d'avec le texte qui ne fournit aucune indication relative à l'espace, l'œuvre filmique démarre sur un paysage tout créé par Polanski. Subitement, au premier plan, on découvre un bâton tordu tenu par une main crasseuse. Il coupe la vue en diagonale. Trois sœurs étranges : deux vieilles flétries, dont l'une est aveugle, et une troisième, jeune et muette, s'affairent à creuser une espèce de trou ou de « tombe » sur la plage. Elles y enterrent un nœud coulant, un bras sectionné et un poignard qu'elles glissent dans la main. Elles parsèment les objets d'herbes, les recouvrent de sable et versent dessus du sang en grommelant : « *Le clair est sombre et le sombre est clair // Traversons la brume et l'immondice de l'air* »³⁵¹. Elles se donnent rendez-vous et s'évanouissent dans la brume sur fond de

³⁵⁰ André GARDIES, *L'espace au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 21.

³⁵¹ Paroles de la Sorcière 3 dans l'adaptation cinématographique de *Macbeth* qui correspondent à la réplique du même personnage dans le texte : « *Le clair est noir // Planons // Dans la brume et saleté d'air* ». William SHAKESPEARE, *Macbeth*, op. cit., p. 49.

laquelle défile le générique. Celui-ci est accompagné des rumeurs d'une guerre dont on découvre les atrocités une fois la brume dissipée. Tout laisse à penser que les sorcières avaient pré-ordonné la séparation, la mort et la mutilation qui se sont produites. Et du coup tout laisse entendre que cette ouverture n'est pas paysageante plus qu'elle n'est métaphoriquement prémonitoire. L'ouverture assume une fonction plus qu'elle ne fait décor.

Mais, il y a sans doute intérêt à rattacher la scène inaugurale à la scène finale. D'autant plus que, par le traitement qu'en fait le réalisateur, une sorte de dialectique les raccorde. Par un effet de boucle, l'épilogue entretient un rapport avec le prologue qui génère à neuf la portée de chacun des trois films que nous étudions. En effet dans *Le pianiste*, seule la reprise du motif de la musique jouée in, le lien est on ne peut plus voyant. L'effet de boucle est certes confirmé, mais l'effet produit s'entendrait sans doute comme une relance de l'Histoire. L'intervalle temporel qui sépare le premier morceau interrompu et le morceau joué à neuf ponctuent deux seuils décisifs de l'Histoire : le début et la fin de la Seconde Guerre mondiale. Par cet enchaînement sur le thème de la musique, la triste période semble une page tournée de notre sombre existence humaine. « L'Histoire fait sa marche et il ne faut pas s'y arrêter pour se lamenter » semble être la leçon à tirer, quelques rudes que fussent les épreuves. La même idée semble conforter la fin de *Tess* : sur cette triste page d'une existence furtive, celle de Tess, le soleil se lève encore sur cette aube grise. Que la vie continue ou qu'elle continue malgré tout, là sont les deux possibles au-delà desquels nul n'est possible : le mouvement de

l'Histoire est implacable. De même, par cet ajout que Polanski apporte à Macbeth, il donne aux résurgences du Mal un aspect cyclique et répétitif. La tragédie macbéthienne risque de muer en cauchemar.



Figure 9 : De la circularité et de l'effet de boucle, entre prologue et épilogue.
(Macbeth)

Pour étayer cette idée, le réalisateur a ajouté un épilogue à la pièce. Nous retrouvons les mêmes ruines abandonnées et hantées par ces créatures démoniaques, là où s'est scellé le destin tragique de Macbeth, emportant avec lui un nombre ahurissant d'innocents. Dans le détail, la même séquence qui mène Macbeth et Bunquo du côté de ce lieu enchanté au début du film est reprise dans l'épilogue avec un nouveau personnage. Celui-ci n'est personne d'autre que Donalbain, le frère démuné et handicapé de Malcolm, le nouveau roi de Scotland. Le

même air de musique, le même chant ensorcelant des trois sœurs, les mêmes intempéries saluent ce nouveau candidat, semble-t-il, à la démesure. Fixés par la caméra, ses regards de travers, lors de la nomination de son frère, ne laissent aucun doute sur son envie à peine contenue.

Ainsi, au nombre des frontières que nous venons d'évoquer, il y a celles plus matérielles qui servent de seuils aux œuvres étudiées, celles plutôt imaginaires ou réelles, mais toujours fictionnelles et enfin celles qui sont d'ordre moral. Comme nous espérons l'avoir montré, il y a constamment des frontières qui se dressent, pour une raison ou une autre, entre les hommes, entre les hommes et leurs destinées. L'Histoire, et par ricochet toute histoire, commencent avec le franchissement de ces limites qui peuvent prendre toutes les allures possibles. Dans le cas du tragique, nous avons même essayé de le rattacher, dans l'esprit de la faute tragique, à un péché spatial. Dans ce sens les seuils des œuvres étudiées sont à eux seuls des condensés de l'avènement du tragique. Cependant, la frontière n'est pas uniquement physique. Elle peut revêtir d'autres natures. Violer certaines limites peut s'avérer fatal, comme nous avons pu le voir. À certains moments, on pourrait même être porté à croire que l'espace semble prendre sa revanche sur celui qui n'en respecte pas la logique frontalière.

2.3 Revirement tragique de la spatialité

La folie des hommes est telle qu'ils se sentent par trop à l'étroit sous un même toit. Par conséquent, ils se livrent des batailles sans merci, des batailles intestines, souvent fratricides. Aussi bien dans la Genèse biblique que dans le Coran, Abel et Caïn donnent le coup

d'envoi à cette perpétuelle déchirure qui désunit des frères. Voltaire, dans cette nouvelle genèse que profile son conte philosophique *Candide ou l'optimisme*³⁵², offre aux belligérants des noms proches par leurs sonorités pour mieux indexer l'absurdité de leur fraternelle inimitié : des Abares et des Bulgares s'entretuent, s'entredéchirent et fauchent, chemin faisant, du commun des mortels les plus innocents. C'est dire cette difficulté qu'ont les hommes à vivre en paix dans un même espace, sous les mêmes cieux et à vouloir s'approprier cet élément essentiellement évasif : l'espace. Si à force de s'y identifier on peut mourir pour lui, il arrive souvent qu'on meure à cause de lui. De la sorte, il mue en une force antagoniste : au lieu de garantir sécurité et d'assurer stabilité, il peut provoquer de cataclysmiques ruptures et de profonds schismes entre les hommes. D'où une situation paradoxale qui écartèle l'humanité en l'absence d'une juste mesure et d'un arbitre impartial pour départager équitablement cet élément essentiel. Parfois, la tentation est forte de voir l'espace prendre sa revanche sur les hommes qui l'ont mal mis à contribution.

Certes, l'espace est un atout vital et un enjeu stratégique, comme nous l'avons souligné précédemment. Mais, une fois qu'il nous est acquis, serait-on en mesure de le préserver sans empiéter sur celui d'autrui ou d'en faire la cible des envies des autres ? Aussi, cet espace qui s'étend à coup de conquêtes ne risque-t-il pas de muer en un « Titan » apte à nous engloutir ? En effet, à trop s'élargir, l'espace peut se retourner contre nous et, à démultiplier nos conquêtes, nous risquons de brûler les lignes de non-retour et partant signer notre arrêt de mort. C'est bien le cas de Macbeth qui a été mené au bord de la

³⁵² VOLTAIRE, *Candide ou l'optimisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2008.

faillite par cette ambition débridée et cette convoitise goulue des territoires d'autrui. De ce désir insatiable de pouvoir effréné, qui mue en ivresse incontrôlable, la pièce semble offrir une image burlesque avec ce vieux portier qui évoque justement l'effet de l'ivresse sur la virilité : elle aiguise l'appétit et diminue la performance. Appâté par l'espoir de nouvelles conquêtes, il est piégé par la démesure de son appétit *spatiophage*. Leurré, il surestime la force de son château face aux assaillants qui s'appêtent à y faire effraction, et crie à ses généraux :

Macbeth

Suspendez nos bannières aux murs extérieurs ;
« Ils viennent » sera le cri ; la force de notre château
Va rire à mépriser un siège : et qu'ils soient là
Jusqu'à ce que la famine et la peste les dévorent (...) ³⁵³.

Ici, nous nous souvenons de Rousseau parlant du premier homme à avoir frappé l'espace du sceau de ses enseignes en guise de marquage de son territoire. Lançant de la sorte un signal d'intimidation et de dissuasion aux convoitises des riverains et des prétendants potentiels, et voulant en faire un enjeu stratégique, il en fait un foyer conflictuel. Cette même étourderie des hommes à vouloir s'introniser maîtres suprêmes de l'univers, de la nature et *a fortiori* de l'espace est soulignée par Pascal ³⁵⁴. Ainsi, aux enseignes renforcées de Macbeth ³⁵⁵, répondront les drapeaux des alliés et le grondement de

³⁵³ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 269.

³⁵⁴ Justement dans ses *Pensées*, le penseur consacre bon nombre de ses réflexions au rapport des hommes au monde qui les environne et notamment à leur prétention de vouloir en maîtriser les tenants et les aboutissant quand il décrète : « *Ce n'est point de l'espace que je dois chercher ma dignité, mais c'est du règlement de ma pensée. Je n'aurais pas davantage en possédant des terres. Par l'espace, l'univers me comprend et m'engloutit comme un point ; par la pensée, je le comprends* ». Cf., Blaise PASCAL, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1157.

³⁵⁵ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 269.

leurs tambours³⁵⁶ entrant en lice sous les ordres de Malcolm, Siward, Macduff et leur armée portant des branchages, camouflage oblige, pour faire diversion à la vigilance des vigies. L'indication scénique³⁵⁷ semble souligner un marquage criant de l'espace. L'étalage des forces avec force sons semble parler aussi bien pour l'ouïe que pour la vision.

Si le lien à l'espace engage prestement au dévouement, le culte qu'on lui consacre risque toujours de s'intervertir en insanité, quand il rime avec pouvoir et outrepassé la juste mesure. Dans *Le pianiste*, ce penchant fébrile à vouloir s'adjoindre des terres pour y étendre ses pouvoirs et y faire valoir ses droits a dégénéré en catastrophe humaine, de par le monde, dans une sorte de contagion pandémique. L'excès des conquêtes menées par les nazis a fini par affaiblir leur contrôle des terrains acquis à force d'ouvrir des fronts dans tous les sens et de s'attirer la foudre des rivaux. L'histoire s'achève, pareillement que dans *Macbeth*, par une perte cuisante suite aux pactes conclus par les Alliés. D'ailleurs, les premiers signes de déconfiture des Allemands se jaugent en termes d'espaces perdus. Revirement de situation, l'espace convoité indûment se retourne contre les nazis : il devient un bastion de résistance. La défaite devant Stalingrad constitue ce point de virage à partir duquel tout bascule : le rapport des forces entre Nazis et alliés s'est interverti.

Dans *Macbeth* ces manifestations se font sentir d'abord à titre individuel. Le personnage éponyme, par sa démesure et sa tyrannie,

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 275.

³⁵⁷ *Ibid.*

s'est mésallié les espaces riverains, chose qui va jouer contre ses intérêts. Ce que dira Siward auquel rétorquera Malcolm :

Siward

(...) Le tyran assuré
Se tient dans Dunsinane, et il a l'intention
De supporter le siège

Malcolm

Son plus grand espoir :

Car partout où il fut possible de s'enfuir,
À la fois grands et petits sont entrés dans la révolte³⁵⁸.

De ce fait Macbeth est irrémédiablement en perte de vitesse, car il perd bien des espaces. Cela le détrône d'une certaine manière, comme tout est question de stratégie géopolitique.

Envers de la médaille, encore une fois, et ironie du sort, l'espace tant convoité, tant cultivé et tant ambitionné va jouer en sa défaveur. Par ricochet, dans une sorte de retournement de situation, il se retrouve prisonnier de son château, les alliés du voisinage retirent leur allégeance et leur obédience. Au lieu de s'étendre, l'espace étal se resserre en étau léthal. Ainsi, le seigneur « Macbeth » se retrouve à l'étroit, logé à la même enseigne que l'apatride, Wladek, dans *Le pianiste*. Cette fermeture biaisée par le resserrement de l'espace est une métaphore de la tombe où, dans *Tess d'Urberville*, Jack Durbeyfield finit par être enterré y emportant ses rêves de gloire. En somme, à trop vouloir étendre son autorité en termes humains, mais aussi spatiaux, on est perdu par l'outrance insensée de ses « appétits ». S'il est convenu que la guerre enclenchée par les Nazis marque un déclin dans l'élan progressiste de l'Histoire et une dégradation de l'humain, les effets de la démesurée de Macbeth, ambitionnant régner

³⁵⁸ *Ibid.*, pp. 267-269.

en maître suprême et d'étendre son autorité débridée, voire tyrannique, ne se font pas attendre. Ils, lui font perdre même son sens de l'humanité, à force de jouer ce jeu difficile, voire fatal, de vouloir mener les hommes.

Macbeth

J'ai presque oublié le goût de la peur ;
Il fut un temps, mes sens auraient eu froid
À entendre un cri nocturne, et ma chevelure
Pour un récit funèbre se serait dressée
Comme animée de vie³⁵⁹.

Dans *Tess d'Urberville*, c'est également cet étourdissement que provoque la perspective de recouvrir les terres des aïeux, d'embrasser l'opulence et de baigner dans l'aisance qui a précipité la chute, voire la rechute des Durbeyfield. D'ailleurs, il n'est pas moins significatif que le patronyme soit en lui-même rattaché au sol, à l'espace. La chute des Durbeyfield, naguère d'Urberville, est déjà inscrite dans le patronyme altéré et destitué d'une certaine manière. Celle-ci n'est que le dernier épisode de la décadence de toute cette famille prestigieuse dont le spectre accompagne fantastiquement les ayants-droit, derniers héritiers de ce nom, à travers les ramifications d'une généalogie dépravée : si la particule « ville », en français, dans d'Urberville pourrait signifier, pour une famille anglaise, un plus de prestige propre aux gens policés de la cité, par opposition aux habitants des bourgs, elle est redevenue « field » qui signifie « champ ». De la sorte, le patronyme même rabat au ras du sol, de son piédestal, cette famille supposée noble et élevée.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 271.

C'est donc, là le revers de l'espace. Dans une espèce de loi du talion, il risque de prendre sa revanche et de se retourner à la défaveur de celui qui l'a acquis indûment, de celui qui y a prétendu de manière inique et même de celui qui s'est fié à sa dimension protectrice. D'ailleurs, même Wladek en se tenant à l'abri dans ses cachettes, l'espace a failli jouer contre lui, car il est devenu, dans sa totalité, insécurité et instabilité :

Je me suis mis à arpenter cette chambre qui une heure plus tôt m'avait semblé le plus sûr des refuges, mais dans laquelle je me sentais désormais en cage. Oui, j'étais enfermé là comme un animal promis à l'abattoir et les bouchers seraient bientôt à l'ouvrage³⁶⁰.

Plus fort encore, d'un espace sécurisant, sa cachette menace de se transformer, à tout moment, en un vrai tombeau avec ce soulèvement de la résistance juive et ces balles qui fusent de partout du fait qu'il ne peut sortir de sa cellule, vu qu'Helena l'a condamné à double tour en partant et que seule une de ses amies avait les clefs. Aussi, son ultime cachette se transforme en un véritable piège. Après les bombardements, il n'a plus aucune possibilité de descendre ni de fuir. Pris entre les flammes, il voit sa fin éminente, les yeux grands ouverts :

Telle allait donc être ma mort, finalement... Elle qui m'avait guetté sans relâche depuis cinq ans, et à laquelle j'avais pu échapper jour après jour, elle me rattrapait ici, en cet instant. J'avais souvent tenté d'imaginer sous quel masque elle se présenterait à moi, j'avais envisagé d'être capturé, torturé puis fusillé ou jeté dans une chambre à gaz, mais je n'ai jamais eu l'idée que je finirais brûlé vif.

³⁶⁰ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., p. 195.

Je ne pouvais que rire de l'insondable ingéniosité du destin, capable de me surprendre au tout dernier moment (...) je ne pouvais plus rien faire pour en changer le cours³⁶¹.

L'espace semblerait ainsi être orchestré par une force occulte qui serait à même de mettre face à face le personnage avec sa fin tragique en le mettant dans cette insoutenable posture de se sentir désarmé face au pire et de voir venir sa mort en douceur. C'est là un tableau haut en couleur du tragique de l'homme face à l'inéluctable.

Dans l'annonce de la marche de la forêt de Birnam sur Dunsinane nous pouvons justement voir une métaphore du revirement de l'espace. Il devient critique et synonyme d'insécurité dans les propres mots de Macbeth qui, pour répondre à la déclaration de son messager : « *je dis une forêt qui marche* », amène ses forces pour parer l'attaque de l'assaillant : « *Armez ! armez ! sortez ! // Si cela qu'il annonce est en train d'arriver, // On ne peut fuir d'ici, non plus rester ici* »³⁶². Autant il est peu sécurisant, autant on ne peut le fuir. Le bouclier retourne la morsure de ses dents contre son porteur ! D'ailleurs, Macbeth, pris au piège de cet espace qu'il a tant convoité, comptant en faire un bastion solide contre l'assaillant, dira sa perte en termes spatiaux ou plus précisément en termes de perte d'espace alors qu'il est immobilisé au pilori : « *Ils m'ont lié à un poteau ; je ne peux fuir* »³⁶³. Peut-on y voir une prise de conscience tardive, empreinte de regret, de l'homme pris au piège de sa quête ! L'amertume de cette déclaration est sans doute à opposer à la sagesse de l'homme libéré de toute prétention à devenir maître de l'espace, celui qui peut « *fuir ! là-*

³⁶¹ *Ibid.*, p. 223.

³⁶² William SHAKESPEARE, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 273.

³⁶³ *Ibid.*, p. 275.

bas fuir ! »³⁶⁴ comme le dira Mallarmé, celui-là même que chante Baudelaire et qui « (...) *peut d'une aile vigoureuse // S'élaner vers les champs lumineux et sereins ; // Celui dont les penses, comme des alouettes, // Vers les cieux du matin prennent un libre essor, (...) !* »³⁶⁵.

De surenchérir, Macbeth en appelle de toutes ses forces au déchaînement des éléments, au désordre apocalyptique du monde et, donc, à celui de l'espace :

Macbeth

Ah, je commence à être lassé du soleil,
Et je voudrais que tout l'état du monde fût défait.
Sonnez la cloche d'alarme !
Vents, soufflez ! Naufrage, arrivez³⁶⁶ !

Cela souligne, on ne peut plus, la faillite de cette convoitise insensée de nouvelles aires. Paradoxal, l'espace ne sert pas plus qu'il ne dessert. Autrement, cette quête d'espaces s'avère vaine ou mieux néfaste, car elle est pernicieusement préjudiciable au porte-étendard des conquêtes, Macbeth. Ce déchaînement métaphorique des forces de la nature qu'on retrouve à différents degrés, dans les autres œuvres pour dire la précarité de la vie dans des termes de spatialité, en est emblématique. Dans *Le pianiste*, il en est justement question. Le contraste de la vie des nantis avec celle éprouvante des damnés est décrite à travers une métaphore océanique pour mieux dire la dérive de la population :

Un océan de misère s'étendait autour des îlots constitués par la relative prospérité dont jouissait l'intelligentsia juive et par l'insolente opulence des spéculateurs³⁶⁷.

³⁶⁴ Stéphane MALLARME, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 38.

³⁶⁵ Charles BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal, op. cit.*, p. 55.

³⁶⁶ William SHAKESPEARE, *Macbeth, op. cit.*, p. 273.

³⁶⁷ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste, op. cit.*, p. 97.

Comme pendant à cette image océanique ou maritime, les fous dont pullule la ville ne sont-ils pas à même de rappeler *La Nef des fous* d'un Jérôme Bosch. « La femme aux plumes », qui a perdu la raison suite à la perte de ce mari dont elle demande des nouvelles à tous ceux qui croisent son chemin et « Rubinstein », ce fou qui fait des courbettes aux Allemands, offrent des exemples de ces fous sages, entre vérité et simulacre. Nous retrouvons à peu près cette même image qui évoque le naufrage dans *Tess d'Urberville*, non plus pour parler de la ville, mais quand il a fallu décrire la dérive de la petite famille de Tess sous l'effet de la boisson. Pour ses effets narcotiques, l'alcool est d'abord perçu comme une horrible réalité sociale, mais aussi est-il la métaphore de la perte de conduite et de contrôle. C'est sans doute pour cette raison que le texte développe une métaphore filée de navigation qui apparente cette fois-ci la famille Durbeyfield à cette même nef de fous ou plutôt au *Radeau de la Méduse*³⁶⁸ : famille nombreuse qui vogue, contre vents et marées, au gré des volontés insanes de ses chefs.

Tous ces petits êtres étaient passagers à bord du vaisseau Durbeyfield ; ils dépendaient entièrement pour leurs plaisirs, leurs besoins, leur existence même, du jugement de leurs aînés. Si les chefs de famille voulaient faire voile vers la gêne, le désastre, la famine, la maladie, le déshonneur, la mort, cette demi-douzaine de petits captifs sous le pont se trouvaient obligés de voguer avec eux³⁶⁹.

Ici, Hardy se souvient sans doute également du motif biblique de l'Arche de Noé et par conséquent celle du déluge à venir. Mais, à cette

³⁶⁸ *Le radeau de la méduse* (491 × 716 cm), peinture à l'huile, toile sur bois, est un célèbre tableau réalisé entre 1818 et 1819 par le peintre français Théodore Géricault (1791-1824).

³⁶⁹ Thomas HARDY, *Tess d'Urberville*, *op. cit.*, pp. 49-50.

différence près, le vaisseau de l'*anti-Noé* ne sera pas salvateur et la famille fera naufrage.

Par ailleurs, c'est tout un chamboulement de la valence des lieux habités ou arpentés par les hommes qui gagne l'espace. En effet, en temps de guerre et de rude épreuve, l'espace social se trouve foncièrement affecté à plusieurs niveaux. Il n'est sans doute pas anodin de constater que la ville ou plus exactement certains milieux de la ville parviennent à retrouver un semblant de vie normale : un cours de vie suspect, car paradoxalement « normal », pour mieux le dire. Mais en profondeur, Varsovie, la ville paisible, mue en un espace de magouilles où les uns s'enrichissent aux dépens des autres. Deux mondes diamétralement opposés y coexistent :

Et ainsi Varsovie a commencé à vivre deux vies distinctes bien que parallèles : la première officielle, régie par un ordre fictif qui contraignait les gens (...), et une autre, clandestine, où des fortunes amassées comme par miracle se construisait sur le trafic (...). Tout le monde n'avait pas accès à cet univers³⁷⁰.

³⁷⁰ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., p. 50.



Figure 10 : Quand le champ-contre-champ souligne le contraste entre deux univers et supporte un regard porté vers un ailleurs, (*Le pianiste*).

Aussi, le long de l'enceinte qui cerne le ghetto se jouent des trafics louches et des transactions furtives de survie. Parfois s'y jouent des scènes tragiques comme celle où un enfant meurt sous la matraque des Allemands de l'autre côté, alors qu'il essayait de se glisser à travers l'un de ces drains « destinés à laisser les caniveaux de la partie aryenne de la rue se déverser dans les égouts qui passaient sous la chaussée juive »³⁷¹. La ville mue en un lieu sourd au goût et aux raffinements, on n'y parle que profit. On est amené à faire taire le

³⁷¹ *Ibid.*, p. 90.

piano pour mieux apprécier le tintement des pièces en or³⁷². C'est dire que l'argent dicte sa loi.

En somme, la ville, sous la guerre, se transforme en un bourbier où se concluent des trafics de toutes natures. Le ghetto, particulièrement, devient un espace peu sain, un espace où germent et prospèrent les affaires suspectes des intrus et des corps pathogènes. Il est bien évidemment question des Nazis dont les affaires, le trafic, les « *usines et (les) ateliers ont poussé comme champignons après la pluie dans le ghetto* »³⁷³. C'est aussi le cas de ces magnats et des ces trafiquants de grand calibre tels Kon et Heller qui seuls en profitent³⁷⁴. Ainsi le malheur des uns fait-il le bonheur des autres. Mais, comble de revirement, dans cet espace peu sécurisant on finit par se faire prendre à ses propres pièges. C'est bien ce qui advient à ces deux derniers, ces deux nababs juifs qui ont longuement graissé la patte aux SS, et qui ont fini abattus par une faction SS rivale de celle qu'ils soudoyaient³⁷⁵. En effet, alors que la situation nuit aux uns, elle profite aux autres. Si l'espace public se ressent du malaise, les spéculateurs, eux, profitent de la situation alors que les citoyens s'entre-dévorent : « *les spéculateurs étaient déjà à l'œuvre* »³⁷⁶, souligne le texte. C'est également le cas avec un certain Szalas censé ravitailler Wladek sur l'ordre de l'ingénieur Gebczynski. Mais, il se révèle un escroc, ce « *drôle d'ange gardien* »³⁷⁷ qui disparaît des semaines entières pour revenir les mains vides :

³⁷² *Ibid.*, p. 94.

³⁷³ *Ibid.*, p. 128.

³⁷⁴ *Ibid.*, pp. 91-92.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 132.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 18.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 200.

Quand j'arrivais à rester prostré sur mon lit, épuisé par les privations et résigné à la mort, il se souvenait de moi et me livrait juste de quoi rester en vie et de prolonger ainsi cette torture³⁷⁸.

Par ailleurs, pas moins que la ville, le voisinage ne garantit plus la sécurité. Ainsi, le voisin immédiat risque de devenir une véritable menace. Si Tess n'est plus tolérée dans son village après sa faute, et si elle le fuit pour cette même raison, Wladek, lui, sera à la merci d'une voisine qui oublie de lui rendre visite alors qu'il est enfermé à double tour, ou alors il sera dénoncé par une autre voisine de circonstance dans une nouvelle cachette. L'espace citadin, lui, n'offre plus cette assurance qu'il est censé garantir. L'un des passages du *Pianiste* fait état des sentiments qui priment : panique, peur, anxiété, désespoir, horreur, indignation et j'en passe. Après l'heure du couvre-feu, occuper l'espace de la ville devient synonyme d'une mort certaine³⁷⁹. Il faut raser les murs et, à tout moment, l'indésirable peut surgir. D'un tournant de rue à une allée, on est vite débusqué comme un gibier rare, dans cette chasse prédatrice à l'homme :

« Vous êtes juifs ? » ... Le point d'interrogation était seulement rhétorique... Il y avait une nuance de triomphe dans cette proclamation de notre appartenance raciale, la satisfaction très nette d'avoir débusqué pareil gibier³⁸⁰.

Certes, le café semble un espace salvateur, un espace amène qui offre à Wladek un moyen de subsister ainsi que les siens, un lieu qui lui donne la chance de gagner, en y jouant du piano, de quoi survivre, mais pour y parvenir, il faut louvoyer à travers le dédale labyrinthique des ruelles du Ghetto. Ainsi, pour subsister, on est presque redevable à

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 201.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 53.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 54.

un lieu difficile à atteindre dans un espace ceint de dangers. La voie de la subsistance devient un véritable chemin de croix, comme veut l'entendre le narrateur :

Pour me rendre au café, je devais trouver ma route dans le labyrinthe d'étroites ruelles qui se perdaient à travers le ghetto³⁸¹.

D'ailleurs, la zone alentour du café est décrite comme contrôlée par des « *cerbères* »³⁸², métaphore infernale pour désigner les sentinelles allemandes. Plus loin, on réalise combien la circulation en ville devient une gymnastique dangereuse, une aventure cernée d'embûches. Alors que Wladek semble bien vivre sa vie en jouant du piano dans un café, c'est un nouveau rapport à l'espace qui paraît l'en priver. Il trouve dans « *la hantise du chemin de retour à la maison dans la soirée, une perspective qui suffisait à assombrir (ses) après-midi* »³⁸³. L'explication de cette hantise vient quelques pages plus loin :

C'étaient eux, ces cadavres égrenés par le typhus, mais aussi la famine, qui chaque soir transformaient en cauchemar mon chemin du café à la maison³⁸⁴.

Dans ce sens, nous voyons combien, sous l'autorité des hommes, l'espace peut devenir un véritable enfer. Par ailleurs, l'intimité des espaces au sens bachelardien se trouve frappée de désolation. Ces meubles qui naguère ont entretenu des liens forts avec leurs propriétaires et étaient témoins de leurs joies, leurs heurs et leurs malheurs sont désormais livrés à eux même et se referment à jamais

³⁸¹ *Ibid.*, p. 89.

³⁸² *Ibid.*, p. 93.

³⁸³ *Ibid.*, p. 97.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 99.

sur leurs secrets et, du coup, ils ont l'air vidés de toute essence. « Désormais, ils n'étaient que des objets livrés à eux-mêmes, jetés négligemment en tas, manipulés par des mains indifférentes »³⁸⁵. Chaque objet est prêt à livrer ses secrets et à conter son histoire, pour peu qu'on se livre à ce jeu. Mais, pour le personnage, la fuite dans un tel espace, celui de l'imaginaire, est contrecarrée par la prégnance du présent et de sa rigueur : la guerre !

On assiste, également, à une mue dégradante des lieux : autrefois prospère, cette place communiant avec tout est frappée d'excommunication. Ses ruelles qui fusaient autrefois, comme des cordons ombilicaux nourriciers, sont désormais comme cautérisées et bloquées :

Elles étaient maintenant bloquées par des portes et la place était devenue un centre d'enfermement pouvant contenir plus de huit mille personnes³⁸⁶.

Sous ces auspices, le pillage fait ravage. Sous le siège, le château de Macbeth est déserté après avoir été mis à sac. Dans *Le pianiste*, la ville, en tant qu'espace vital tenant du corps et de l'humain³⁸⁷, subit moult agressions. Après les affres de la guerre, ses tourments et ses exactions, c'est le tour aux pillards, charognards humains, de spolier les lieux : « vers la fin octobre... une de ces bandes d'hyènes a été pincée par les Allemands »³⁸⁸. Le narrateur a compté plus d'une trentaine de « visites impromptues de ce genre ». Autrement, l'humain perd tout son sens. La loi de la jungle bat son plein dans ce réduit

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 134.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 138.

³⁸⁷ Voir les images anthropomorphiques de la ville : I. 3. 3.

³⁸⁸ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, *op. cit.*, p. 236.

inhumain. En bons charognards, les hommes se nourrissent du sang de leurs frères et de la déperdition du prochain.

Dans la promiscuité de l'esplanade, l'homme est comme vidé, petit à petit, de sa quintessence. Il est dénaturé. L'esseulement, le mutisme et la faim le minent en profondeur. D'ailleurs, les hommes sont chosifiés : les camions venaient déposer « *leur cargaison humaine* » dans la place où ils font l'objet de toutes sortes d'intimidations³⁸⁹. Embarqués dans une nef dont la destination est inconnue, la même question fuse de partout : « *quelle était notre réelle destination ?* ». Pire encore, ils sont bestialisés. C'est à dessein que les Allemands « *avaient coupé l'alimentation en eau de l'Umschlagplatz* »³⁹⁰. C'est l'asservissement pur et dur de l'homme réduit à sa bestialité et au besoin de survie : l'eau et la nourriture. Des enfants mourants de soif et une image forte de poissons mourants parachèvent ce tableau sinistre :

Les petits... Somnolents, hagards, ils ouvraient et fermaient leur bouche desséchée comme des poissons de taille trop modeste abandonnés sur la rive par les pêcheurs³⁹¹.

La métaphore bestiale continue ainsi dans les propos d'un dentiste : « *c'est une honte pour nous tous ! Nous les laissons nous conduire à la tuerie comme des moutons à l'abattoir* »³⁹².

Le ghetto devient une sorte de jungle où les hommes sont tenus comme des bêtes en cage. Les Allemands s'y livrent à « *la chasse à*

³⁸⁹ *Ibid.*, pp. 140-141.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 142.

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² *Ibid.*, p. 143.

l'homme » et les juifs qui en font les frais sont tournés en bourriques : ils ne comprennent pas ce qui les attend, la chasse étant intermittente, elle s'ouvre insidieusement à leur insu. Ils ont beau se ronger les méninges pour en deviner l'échéance, ils ne comprennent pas et ne devinent pas les exactions à venir de leurs « maîtres ». Leur existence se transforme en souffrance au quotidien :

La question était donc de savoir quelle nouvelle idée leur était venue. Aussitôt, les hypothèses les plus échevelées ont commencé à circuler, et c'est une anxiété accrue, non un retour au calme, qui a prévalu³⁹³.

Condamnés à vivre, ou plutôt à survivre, les frères d'il n'y a pas longtemps se transforment en bourreaux, en tortionnaires. Engagés par les Allemands, ils sont bien pires. Ainsi, l'homme est-il bien un loup pour son frère l'homme, comme le dirait Hobbes, surtout quand ils vivent à l'étroit. Même Tess en aura la conviction après ses mésaventures. Elle trouvera paix et sérénité dans l'austérité farouche de la forêt mieux que parmi les hommes, car « *hors l'humanité, elle ne craignait rien pour le moment* »³⁹⁴, laisse entendre le narrateur. De continuer, il confirme :

Sa souffrance venait seulement de la conscience de sa condamnation par une loi sociale arbitraire, qui n'avait son fondement dans aucune loi naturelle³⁹⁵.

L'espace public devient une arène où s'engagent des combats meurtriers acharnés. Il est ponctué d'actes tragiques³⁹⁶ : incendies, exécutions, pillages... Thermomètre oscillant en phase avec le rythme qu'impose la guerre et miroir de son évolution, la ville devient prison

³⁹³ *Ibid.*, p. 105.

³⁹⁴ Thomas HARDY, *Tess d'Urberville*, *op. cit.*, p. 304.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 305.

³⁹⁶ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, *op. cit.*, pp. 218-219.

ou traquenard. Ainsi, la précarité de l'espace citadin, censé protecteur, est-elle déclinée dans *Le pianiste* :

La ville tout entière était devenue cible... si jamais l'immeuble sous lequel vous vous cachez était atteint c'était la mort assurée, la balle fatale dans cette roulette russe à laquelle Varsovie devait se soumettre³⁹⁷.

Ainsi, ce qui est censé abriter du danger mue subitement et devient guet-apens, piège... Plus loin peut-on lire :

Le commandant en chef ayant appelé les habitants à creuser des tranchées... l'une d'elles (les bombes) pourrait transformer notre tranchée en tombe³⁹⁸.

On assiste bel et bien à une transformation de la valence des lieux : la guerre instaure un monde sens dessus dessous.

Ces dérèglements, tous confondus, constatés à différents niveaux des œuvres témoignent de l'avènement d'un monde à l'envers. Somme de tous les désordres, l'espace habité mue en un *theatrum mundi* où on vit de faux-fuyants, de simulacres et de pis-aller.

Dans *Le pianiste*, nous assistons d'emblée à une théâtralisation des espaces de vie. Ils s'apprêtent, dirait-on, à abriter des scènes tragiquement cocasses où le burlesque cohabite avec du tragique, à accueillir les actes atroces d'une tragédie-monde. En préparatifs à la levée des rideaux sur ces scènes nonpareilles, les appartements en l'occurrence sont préparés en vue de servir de cadre. Ils sont supposés abriter les citoyens contre les sévices de la guerre, alors que l'habitat du personnage central semble sortir du lot. Sis en

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 28.

³⁹⁸ *Ibid.*, pp. 28-29.

hauteur, il offre sans doute une vue imprenable et fait du personnage un spectateur singulier à l'abri des odeurs nauséuses. Mais, revers du sort, il semble bien exposé pour une guerre !

Cette théâtralisation des scènes gagne en intérêt sous la caméra de Polanski qui a choisi d'invertir au moins l'ordre des incipit de *Tess d'Urberville* et du *Pianiste* en les mettant tous deux sous le signe de la musique : la première adaptation démarre sur la danse villageoise plutôt que sur la rencontre de Durbeyfield avec le pasteur Tringham, la seconde part sur les notes du nocturne de Chopin au piano, d'abord *off* puis *in*, plutôt que sur l'atmosphère générale de l'imminence de la guerre. En cela la tragédie, qui au sens étymologique est chant « *ôdiê* » du bouc « *tragos* », est redevable quelque part à la musique qui accompagne les cérémonies sacrificielles. C'est sans doute ce qui amène Nietzsche à mettre son ouvrage *La naissance de la tragédie* sous le signe de la musique³⁹⁹. Les sacrifices subséquents à ce déploiement inaugural de la musique, dont nous avons rapproché la présence de la tragédie, font sans doute l'élément fédérateur des trois œuvres : pour différents motifs, *Tess*, *Macbeth* et des milliers de juifs se rencontrent dans le trépas.

Par ailleurs, dans *Le pianiste* les rues ont pris un aspect surprenant, un air un peu carnavalesque, mais surtout étrange vu « *l'obligation de se déplacer avec son masque à gaz en bandoulière* »⁴⁰⁰, en plus du port du brassard. Cet air ne tarde pas à verser dans le tragi-comique avec l'une des scènes les plus touchantes qui, à juste titre, souligne ce clivage et cette fêlure qu'a provoqué la

³⁹⁹ En effet, le titre complet de l'ouvrage est *La naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique*.

⁴⁰⁰ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., p. 12.

guerre au sein d'un espace auparavant uni. Transfiguré, il est scindé en Grand et Petit Ghettos communiquant via la rue Chlodna qui signifie en français « froide ». Ces deux espaces mitoyens communiquent par « un col de bouteille » qui, si nous pouvons le dire ainsi, connaît un grand trafic et ne s'ouvre qu'intermittamment au gré des soldats allemands. Mais, dans l'attente de l'ouverture, ce col se transforme en un théâtre où se jouent des scènes lugubres et où les militaires allemands se plaisent à organiser des « *bal(s) sinistre(s)* », comme le précise le texte, où ils prennent un malin plaisir à former de couples de danseurs dépareillés : on y est à peu près de la cocasserie démoniaque des tableaux d'un Breughel tel *Les mendiants*⁴⁰¹ :

Des couples d'infirmes, de vieillards, de personnes très corpulentes alliées à d'autres d'une maigreur extrême se mettaient à virevolter sous les yeux horrifiés de la foule⁴⁰².



Figure 11 : Sous la tourmente de la guerre, un monde brueghelien. (*Le pianiste ; Les mendiants*)

C'est dire, d'une certaine manière, que si les dieux de la guerre tiennent au monde une musique, elle ne pourrait être autre que celle atroce du désordre chaotique : antithèse cinglante de l'épanouissement

⁴⁰¹ Pieter Breughel l'ancien, *Les mendiants* (18,5 × 21,5 cm), huile sur bois, réalisé en 1568.

⁴⁰² Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., p. 77.

et du corps et de l'esprit, elle ne peut engendrer que difformité monstrueuse. Cette même déperdition spatiale trouve son expression dans un plan digne de préfigurer un monde à l'envers. L'idéogramme, représentant, à l'envers, Wladek et le patron du café qu'il fréquentait, dit bien dans un langage spatial, spécifique au cinéma, ce bouleversement ; car le cinéma est bel et bien un langage essentiellement spatial, la littérature, dans certaines mesures, ne l'est qu'indirectement ou insidieusement.

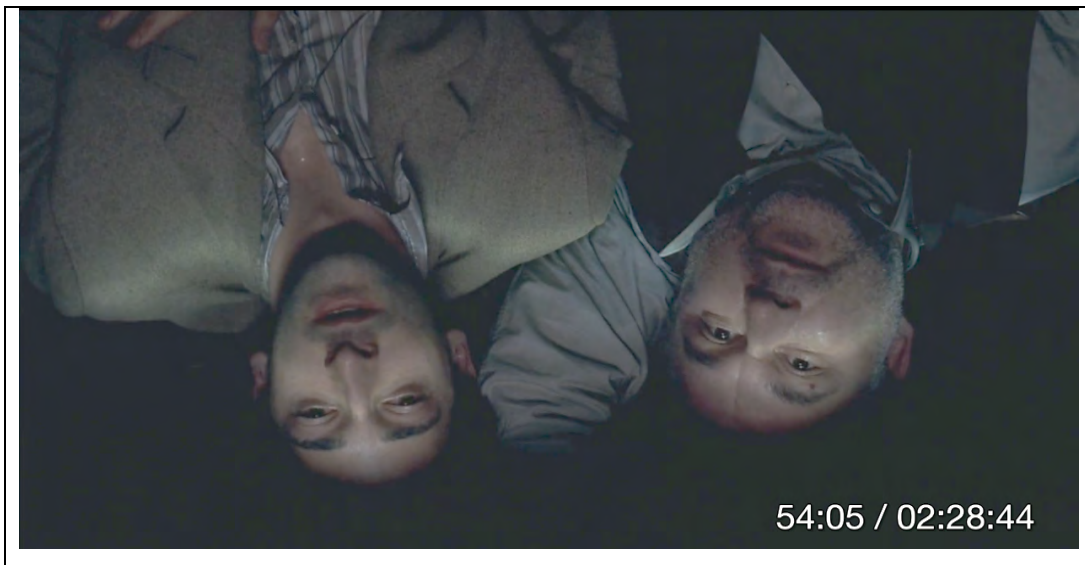


Figure 12 : Quand l'image suffit à dire un monde à l'envers. (*Le pianiste*)

Il semble, au final, que chaque œuvre brosse un monde qui trahit la vision du démiurge qui en actionne la mécanique. Mais, elles s'accordent toutes, semble-t-il, à dire que sous l'emprise des hommes, les espaces et les lieux qu'ils fréquentent risquent de muer en forces propres à afficher leur animosité à leur endroit. Sous la caméra de Polanski, ceux-ci se répercutent en des leitmotifs spatiaux propres à trahir une poésie du tragique de la condition humaine.

3. Une schématique de la spatialité polanskienne ou leitmotif spatiaux de la déchéance (écriture et écranisation du tragique)

3.1 Fermeture et enfermement du huis clos tragique

À bien des égards, nous pouvons considérer que le huis clos et la fermeture comptent parmi les configurations spatiales de prédilection que prône la filmographie de Polanski. Ils trouvent leur expression la plus prononcée dans d'autres films comme *Le Locataire* (1967), *Carnage* (2011), mais ils se retrouvent à des proportions inégales dans notre corpus. C'est-à-dire que ces motifs, dans leurs différentes déclinaisons, sont en passe de constituer un leitmotiv caractéristique de la production du réalisateur. Sans doute, l'enfermement en lui-même n'a rien d'inquiétant quand il est un choix assumé, mais quand il est contraint ou imposé par la société des hommes et ses folies, il ne peut qu'être dégradant et ses conséquences désastreuses. Toutefois, la fermeture spatiale n'est qu'une modalité parmi d'autres pour dire le tragique de la condition humaine. Elle est propre à en dénoncer les aspects les moins soupçonnés, et de physique elle peut devenir mentale.

Le pianiste offre sans doute une image bien évidente de cette fermeture qui dégénère en enfermement aliénant. Non seulement le personnage, mais, toute la société, se trouve progressivement acculée à vivre étroitement dans un espace de plus en plus clos et exigü, qui, à force d'interdictions, limite sa liberté. Le lecteur peut ainsi lire⁴⁰³ que les rues débouchant sur Marszalkowska sont condamnées par des fils barbelés et que les Allemands redoublent les mesures de sécurité, la

⁴⁰³ *Ibid.*, pp. 57-58.

porte du ghetto est lourdement renforcée de policiers qui contrôlent systématiquement « *les documents des juifs qui allaient rejoindre leurs postes de travail à l'extérieur* »⁴⁰⁴. Les panneaux du confinement dans le ghetto font leur apparition et limitent la mobilité des juifs dans leur espace. Mais, ce qui est dégradant pour les juifs, c'est sans doute d'être considérés comme des parasites et d'être confinés « *dans un espace dont l'idée remontait au Moyen Âge et qui n'avait donc plus sa place au sein de l'“ordre nouveau” européen* »⁴⁰⁵. C'est bien l'idée d'une léproserie qui est ici exprimée. Les Juifs seraient des parias dont la proximité serait contagieuse. Dans son autobiographie, Polanski s'en souvient, lui qui, tout jeune encore, avait un faible pour l'écran et profitait de loin de l'occasion des films de propagande dont s'est servi le régime nazi pour avilir les juifs polonais :

D'un poste d'observation en bordure de la route, il nous était possible d'assister aux séances hebdomadaires de cinéma en plein air que les Allemands organisaient place Pogdórze pour les habitants de Cracovie (...) De temps à autre, pendant les interruptions de la projection et les entractes, on voyait apparaître sur l'écran le slogan suivant : « JUIFS = POUX = TYPHUS ! » Nous devons offrir un bien étrange spectacle aux gens de l'extérieur, petit bouquet de visages blêmes derrière les barbelés, le cou démanché pour apercevoir une brique de ces macabres séances⁴⁰⁶.

La fermeture devient phénoménale dans ce film où les juifs, du jour au lendemain, se voient interdire progressivement des espaces vitaux. Nous assistons, à proprement parler, à une crise du territoire décrite dans un decrescendo spatial singulier. En effet, parallèlement à cette quête d'espace qui motive la guerre, le film conte une

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 180.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁰⁶ Roman POLANSKI, *Roman par Polanski*, trad. Jean Pierre CARASSO, Paris, Fayard, 2016, p. 28.

dépossession d'espaces viables pour les juifs de Pologne. Chassés de leurs demeures, leurs *oikos*, ils sont privés de ce « cosmos » qui garantit paix et vie paisible. Ils se voient interdire progressivement les espaces de la cité, essentiellement des espaces centripètes et forcément sociopètes qui, selon Edward Twitchell Hall dans *La dimension cachée*⁴⁰⁷, sont des espaces favorables à l'épanouissement, à l'échange, en un mot à la vie sociale.

Si Szpilman, père, se voit interdire de marcher sur le trottoir par un officier allemand après avoir été humilié et souffleté, parce qu'il n'a pas salué en passant, Wladyslaw, alias Wladek, ne pourra profiter de l'intimité d'un café dans son histoire d'amour naissant avec Dorothea. C'est bien là encore l'exemple de scènes imaginées par le réalisateur qui contribuent davantage à dramatiser l'histoire dans sa dimension spatiale. Ainsi, le personnage central, parce qu'il est juif, se verra interdire l'accès au café « *Paradiso* », lieu des élus. Cette interdiction prélude à un basculement dans son antonyme *infernus* aussi bien dans son sens géographique, comme un lieu bas, qu'au sens psychologique. Et là le paradis⁴⁰⁸ du latin ecclésiastique *paradisus* semble rejoindre son origine grecque *pardeisos* au sens littéral d'enclos pour animaux, ou son origine avestique *pairidaēza* composé de *pairi* « autour » et *daēza* « mur ».

Par ailleurs, les rues qui d'habitude sont des ouvertures sur l'horizon se heurtent désormais à des obstacles. On dirait que la ville

⁴⁰⁷ Dans cet ouvrage, entre autres points intéressants relativement à la manière selon laquelle les hommes s'organisent en société, l'auteur distingue deux configurations spatiales pour lesquelles il emprunte l'image de « l'étoile » et celle de « l'échiquier ». La première est « *sociopète* », la seconde est « *sociofuge* », cf., Edward Twitchell HALL, *La dimension cachée*, trad. Amélie PETITA, Paris, Seuil, 2014, p. 180.

⁴⁰⁸ Jacquenod RAYMOND, *Dictionnaire Étymologique*, Seine, 2007.

s'est transformée, comme par enchantement, en un labyrinthe d'où nulle échappatoire n'est à espérer.

Mais les rues du ghetto, et elles seules, finissaient toutes contre un mur. Il m'arrivait souvent de partir en marchant au hasard, sans but précis, et chaque fois j'étais surpris de buter sur l'une de ces barrières. Elles se dressaient là où j'aurais voulu continuer à avancer, m'interdisaient de poursuivre ma route, et il n'y avait aucune raison logique à cela⁴⁰⁹.

Le réalisateur a sans doute veillé à souligner cette atmosphère de claustrophobie en ayant recours à des focales qui écrasent l'espace et en démultipliant les plans où le regard se heurte aux murs de manière à rappeler cette sensation baudelairienne spleenétique de l'espace, où :

(...) la terre est changée en cachot humide,
Où l'espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris⁴¹⁰.

⁴⁰⁹ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., p. 71.

⁴¹⁰ Charles BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal*, op. cit., p. 124.

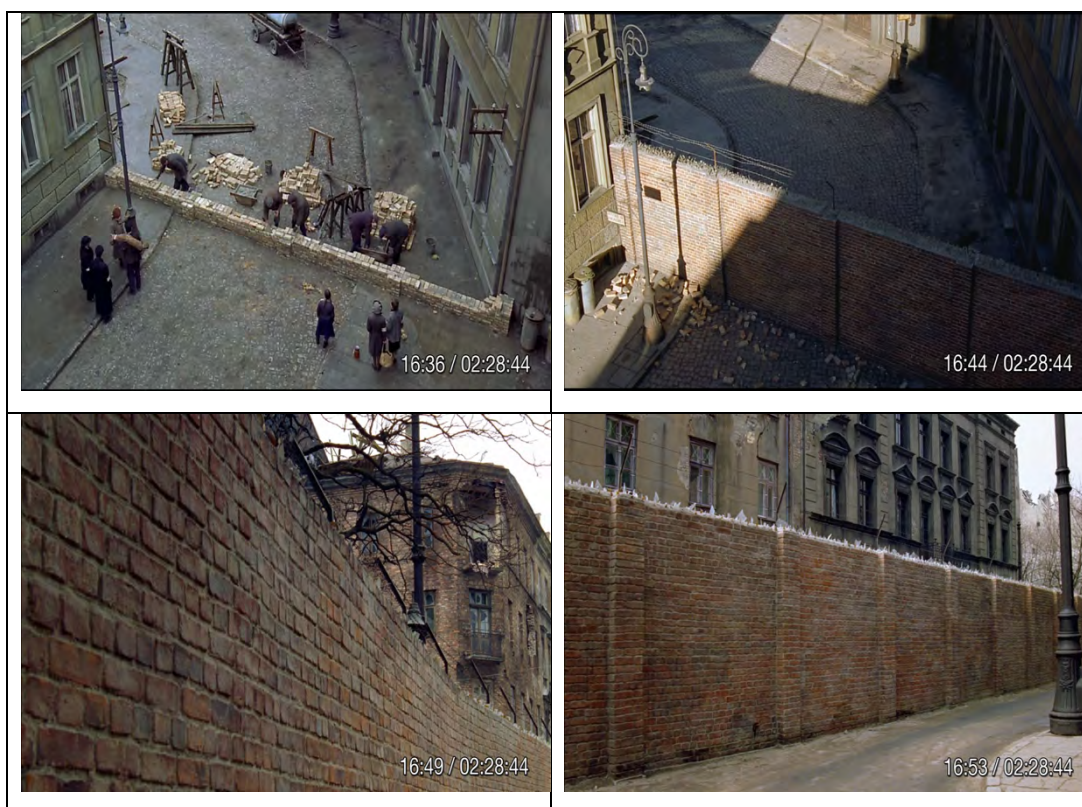


Figure 13 : Des murs et encore des murs dressés face à l'humanité. (*Le pianiste*)

Le pianiste est également l'histoire d'une quête d'espace pour contrer un rapt spatial, si nous pouvons le dire ainsi. En effet, l'espace fait l'objet d'un rétrécissement progressif, mieux accusé dans le film : tel une peau de chagrin nous le voyons se consumer à la mesure de malheurs consommés : « *Le ghetto rétrécissait toujours plus* »⁴¹¹, souligne le texte. Dans sa brièveté, en tant qu'« espace syntaxique », la phrase mime ce rétrécissement chagrin de l'espace vital. Aussi, la narration prête-t-elle à la propension allemande, propre à revigorer le Lebensraum⁴¹², des images et des métaphores géophages⁴¹³ :

Les Allemands *rognai*ent son (le ghetto) étendue rue après rue,
pâté de maisons après pâté de maisons. C'était exactement de la

⁴¹¹ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., p. 70.

⁴¹² *En italique dans le texte, c'est l'« espace vital » de la nation allemande, concept cher aux nazis (N.D.T.).*

⁴¹³ Autre image culinaire qui annonce celle-ci a déjà été commentée p.14

même manière que l'Allemagne modifiait les frontières des États européens⁴¹⁴.

Cette scène où la fille d'une épicière décore « *de petits drapeaux polonais et des effigies de dignitaires nationaux les plateaux de salade composée, de saucisses ou de tranche de jambon* »⁴¹⁵, en offre encore un exemple avant-coureur qui en donne la mesure dans une métaphore culinaire d'une Pologne qui sera comme « bouffée » par l'occupant, scène que le réalisateur n'a pas jugée digne de figurer dans son adaptation alors qu'elle est d'une symbolique singulière.

Ainsi, de la ville paisible, ouverte, dont la grande activité est justement soulignée par le chassé-croisé des plans rapides du documentaire choisis pour le prologue du film, nous basculons dans une cité méconnaissable, sens dessus dessous. Avec l'entrée des nazis, nous voyons des lieux s'interdire aux juifs (cafés, trottoir, etc.), puis le ghetto et en fin l'esseulement et l'isolement du protagoniste sauvé, *in extremis*, de la déportation dans ces non-lieux vers lesquels les juifs sont massivement transportés dans des trains où sont entassés les individus dans le déshonneur total de l'intimité de l'être humain. Il est confiné dans un espace de plus en plus réduit. D'abord, hébergé par des résistants qui le nourrissent, il se réfugie ensuite dans un hôpital déserté, puis dans les décombres d'une maison et enfin dans un grenier avant qu'il ne soit surpris comme un rat par un officier allemand.

Dans *Macbeth*, l'enfermement peut s'entendre à différents degrés. Sans doute, le théâtre est à l'origine un espace clos et l'impératif d'unité de lieu fait qu'il affectionne davantage le huis clos.

⁴¹⁴ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., p. 70.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

Mais, le théâtre élisabéthain, shakespearien en l'occurrence, enfreint cette règle coercitive, pour mieux être crédible. Porté à l'écran, son irrévérence à la fameuse unité est décuplée. Mais n'empêche que *Macbeth*, se joue également du huis clos, dans un tout autre registre. Il lui sert sans doute de ressort dramatique, car c'est bien dans le huis clos qu'aura lieu la supercherie tragique de l'assassinant de Duncan. De la sorte, il devient emblème de la traîtrise noire et sournoise. En fait, le crime a d'abord été fomenté dans le huis clos conjugal des Macbeth après avoir germé dans l'esprit de lady Macbeth qui l'a insufflé dans l'esprit de son époux. Cet espace fermé est, par ailleurs, métaphore de l'esprit où le personnage est de plus en plus renfermé sur lui-même, sur ses visions et sur ses fantasmes, etc. Cinématographiquement parlant, Polanski traduit cela par un large recours aux gros plans et aux voix off (plus que dans tout autre film adaptant Shakespeare) pour mieux plonger le spectateur dans les pensées secrètes du jeune couple. Dès le départ, nous sommes inclus dans leur conspiration, et nous accompagnons leur enlèvement dans l'isolement insane de leur psyché. C'est dire que le spectateur fait également les frais de la fermeture ne serait-ce que le temps du spectacle.

Généralement, cette configuration spatiale excède ce qui est purement physique pour en dénoncer le versant mental. Cette fissure de l'espace matériellement soulignée par des barrières, des barricades et des clôtures a bien son pendant moral. En cela, *Le pianiste* recoupe *Macbeth* dans cette grande épreuve de solitude. Aliénante dans le premier, elle est démentielle dans le second.

De moins en moins visité par ses amis dans ses différentes cachettes, Wladek plonge dans son isolement. Des jours passent sans qu'aucune rescouste ne vienne de Varsovie. Le personnage résigné à sa solitude et à son excommunication écoule ses jours dans un logis décrit dans des termes qui rabaisent l'homme au bas de l'échelle de la bestialité :

J'étais habitué depuis si longtemps à vivre *coupé du reste de l'humanité*, mon existence connue uniquement par une poignée d'amis, que je ne me résolvais pas à quitter ma *tanière*, à me présenter devant les autres habitants et à me faire accepter dans leur communauté d'assiégés⁴¹⁶.

On sent bien que le personnage est doublement assiégé. Comme les autres, il est ceint des occupants allemands ; mais seul, il s'est exilé de la communauté au point qu'il n'y reparaitrait point sans éveiller les soupçons et la curiosité. Les seuls moyens qui le relie au monde sont ses sens : gages d'une bestialité consommée !

Et donc je me suis résigné au seul contact que je gardais avec le monde et qui consistait à écouter les conversations de couloir caché derrière ma porte, l'oreille collée au battant⁴¹⁷.

Dans cette situation abandonnée où il est, son esseulement est d'autant plus accru que son salut dépend d'un ailleurs, d'un espace extérieur, d'un *Deus ex machina* contingent qui tarde à se manifester pour le secourir lui et les autres :

Mais les résistants ne recevaient pas de soutien de l'extérieur de la capitale, et dans [leur] secteur les nazis intensifiaient les représailles⁴¹⁸.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 218. (C'est nous qui soulignons).

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 219.

Aussi, cette solitude extrême du personnage est-elle dite dans une sorte d'emboîtement concentrique d'espaces déserts et abandonnés. Alors qu'il regrette le passé glorieux de ces lieux battant un plein de vie et d'opulence, la ville devient fantomatique et sa situation est dite dans un écho de solitudes :

Je vivais dans une solitude extrême, unique. J'étais seul *dans un immeuble*⁴¹⁹ abandonné, *dans un quartier* déserté, mais aussi *au milieu d'une ville* entière, qui deux mois plus tôt seulement vibraient d'une population d'un million et demi d'âmes⁴²⁰.

Enfermé dans le ressassement du quotidien, l'homme est abandonné à lui-même sans autre occupation que sa survie ou l'idée de sa fin éminente. D'ailleurs, au fin fond de son isolement, sa solitude n'est perturbée que par des pillards – des « *hyènes* »⁴²¹ humaines, précise le texte – ou par des soldats allemands qui les massacrent. En devenant bestiale, sa solitude est complète. Macbeth, dans la retraite de ses remparts, n'est pas moins rapproché d'une bête sauvage. En effet, le château se vide à mesure qu'on avance. Accusant de la sorte cet esprit farouche que contracte le protagoniste, chemin faisant, dans la quête de sa gloire, il ne figure pas moins une aire de rapace « inhumaine » surplombant le monde pour mieux élargir la portée de ses percées.

⁴¹⁹ Nous soulignons

⁴²⁰ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., p. 235.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 236.



Figure 14 : Vue du château haut perché : une aire rapace. (*Macbeth*)

Tess n'est pas aussi enfermée physiquement que les deux autres personnages, mais, à sa manière de trimer, elle n'est pas moins réduite à une bête de somme qui patauge dans son aire. Et quelque ouverts que soient les espaces dans lesquels elle va évoluer, comme nous le verrons par la suite, la configuration stylisée de ses parcours peut être ramenée à une forme circulaire où sa maison parentale occupe le centre et ses continuels départs, pour fuir ce centre, dessinent des rayons qui ne partent que pour l'y ramener encore et encore. Sa sortie définitive, comme nous l'avons sans doute déjà signalé, s'est résolue dans la mort.

Par ailleurs, l'impact de « l'enfermement » est ressenti au fur et à mesure que la progression des Allemands avance et qu'ils annexent d'autres aires. De ce fait, l'espace est vécu comme un étau qui fonctionne doublement : il se resserre d'un côté alors qu'il se relâche de l'autre. Plus fort encore, le rapport à l'espace est d'autant plus paradoxal que la posture des habitants du ghetto est ambivalente : tout en étant libres dans leur ghetto, ils ne le sont pas. La situation est

forcément intenable du fait qu'ils sont dans un semblant, un simulacre d'existence, ce que le narrateur ne manque pas de souligner en renseignant le lecteur que « *la vie dans le ghetto était d'autant plus atroce qu'elle gardait les apparences de la liberté, au contraire* »⁴²².

Le rétrécissement de l'espace physique est, par conséquent, accompagné d'une sensation d'asphyxie cérébrale que les protagonistes cherchent à détourner par des fuites mentales dans des divertissements de différentes natures. Macbeth aura beau organiser des spectacles, ils ne sont pas moins sanglants. La musique, lecture ou l'écriture ne prémunissent pas le pianiste de flancher et toute entreprise de fuir sa condition s'avère vaine. Dans ce sens le resserrement étouffant rime avec un amenuisement des chances de survie. Le suicide du président du conseil, Czerniakow, en avalant du cyanure en offre une illustration. D'ailleurs, le protagoniste, Wladek, n'a pas échappé à cette tentation. À maintes reprises, dans cet enfer claustrophobique, il a pensé mettre fin à ses tourments en abrégeant ses jours. En passant du confinement communautaire au confinement individuel, avec toutes les souffrances que suppose l'isolement et la solitude, le personnage frôle la folie et l'épreuve mentale dépasse de loin celle qui ronge le corps. Il semble logique que le suicide⁴²³, en tant qu'aboutissement tragique, soit l'issue pour sauver son honneur :

Condamné à l'oisiveté, contraint la plupart du temps de rester seul avec mes idées noires, hanté par le destin affreux que ma famille avait connu, je replongeais rapidement dans la dépression... La seule et unique forme d'espérance était

⁴²² *Ibid.*, p. 71.

⁴²³ Le personnage fait sans doute l'expérience de ce moment « *philosophique sérieux* » dont parle Albert Camus. Il s'est sans doute posé cette question cruciale de savoir si « *la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue (...)* [car] *le sens de la vie est la plus pressante des questions* », cf., *Le Mythe De Sisyphe : Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 2016, pp. 17-18.

d'arriver à me suicider avant de tomber vivant entre leurs mains⁴²⁴.

La ville devient un espace de déroute où on ignore ce qui nous attend, un lieu sinon interdit, un lieu d'humiliation, car « *les hommes d'origine juive avaient obligation de s'incliner devant le moindre soldat allemand qu'ils croisaient dans la rue* »⁴²⁵. Ainsi, l'espace vital, « ville », mue en un espace vil, un espace aliénant. L'enfermement dans le ghetto aura des conséquences telles que les hommes se « mangent » métaphoriquement les uns les autres.

La démultiplication des plans montrant l'érection des murs (voir fig.13) devient par ailleurs métaphorique. Au-delà de sa fonction de fermeture, le mur tient lieu d'un espace symbolique qui se dresse entre les hommes qui ont transgressé leur pacte de vie communautaire. Il est fait de haine plus qu'il n'est érigé de briques. Plus qu'il ne sépare des espaces, il s'arroge le droit de condamner et de juger des humains rayés par cet édifice du droit à l'humain :

Un tournant décisif : en l'espace de quelques heures, un mur de haine s'était édifié entre Allemands et Polonais⁴²⁶.

En fait, l'enfermement spatial peut être anodin pour le personnage, car il ne dépend pas de sa volonté. Mais, comme c'est ce à quoi le contraint la société des hommes et ses folies, il devient aliénant. Le même enfermement, cette fois-ci malsain, car psychologique, sévit dans *Macbeth*. Il a enfanté le mal et la monstruosité.

Ainsi, l'enfermement et la fermeture semblent des configurations où se rallie la spatialité des œuvres étudiées. Ils intéressent également

⁴²⁴ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., pp. 192-193.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 51.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 44.

la filmographie de Polanski. Tantôt subis, tantôt choisis, ils dévoilent toujours un côté sombre de l'humanité et de l'homme. Mais, cela ne veut point dire que Polanski n'excelle pas à capter des paysages d'une ouverture époustouflante et d'une beauté inégalée. *Tess*, en l'occurrence, et *Macbeth*, au moins dans ses toutes premières scènes, nous donnent l'impression d'être dans une configuration spatiale qui prend le contre-pied de celles vues jusqu'à présent. Mais l'ouverture n'est-elle pas une autre déclinaison de la fermeture, fermeture plus enfouie qu'elle n'est évidence ?

3.2 Ouverture sur la déperdition et l'errance

Si le plus clair des scènes tournées pour *Le pianiste* ne déborde guère l'enceinte de la ville ou celle du Ghetto, en somme des configurations spatiales⁴²⁷ où le béton et la brique obturent l'horizon, Polanski ne se prive cependant pas, pour le prologue et les premières scènes de *Macbeth* de filmer des scènes d'extérieur vastes et étales qui se généralisent dans *Tess*. Le premier démarre presque sur un paysage digne d'une carte postale. Le plan d'ouverture⁴²⁸ nous présente la vue d'une vaste plage de sable à l'aube baignée de riches rouges, oranges et violets qui se transforment en pâle lumière du jour. Dans le même sens de ces choses que la représentation théâtrale ne peut se permettre et que le texte se contente de suggérer, la vue panoramique qui nous fait découvrir le château de Macbeth traduit à merveille les propos du roi qui le découvre lors de la visite par laquelle il l'honore :

Duncan

⁴²⁷ Quand l'espace s'élargit c'est pour rendre compte des échos qui viennent d'un lointain vague, souvent désespérants, par voie de la presse, via les infos ou les rumeurs et les on-dit.

⁴²⁸ Pour l'analyse de cette ouverture se rendre à II.2.2

Ce château est dans un lieu plaisant, et l'air
Rapide et doux le rend très agréable
A notre sens flatté⁴²⁹.

Le second nous enchante par les beaux tableaux d'une Normandie luxuriante, donnée pour représenter le Wessex anglais. Que le réalisateur excelle aussi bien à mettre à contribution la composition du clos que celle de l'ouverture n'étonne point de la part d'un Polanski qui a d'abord fait ses débuts artistiques dans l'école des beaux-arts, vus ses talents de dessinateur, puis dans le théâtre, avant de regagner l'École Nationale de Cinéma de Łódź. Mais, face à la caméra de Polanski, sous la plume de Hardy ou dans les sobres indications scéniques de Shakespeare, l'ouverture spatiale est-elle garantie de paix et de quiétude ?

Sans doute, si on est au fait des difficultés matérielles que rencontre le réalisateur pour tourner ses films, on comprend davantage l'économie parcimonieuse qu'il fait de ces prises d'ouverture, dispendieuses en somme. D'autre part, on réalise que ces dernières répondent davantage à des soucis et à des exigences dramatiques plus qu'elles ne prétendent à l'authenticité du décor. Si dans *Tess*, elles servent d'alibi aux déambulations du personnage éponyme, dans *Macbeth*, elles métaphorisent son devenir : l'ouverture glauque des landes et des terrains vagues où se déroulent les premiers actes de la pièce est propre à semer le doute dans les esprits, au-delà de la déperdition physique qui peut en résulter. La quasi-ouverture qu'on retrouve à la fin du *Pianiste*, coïncidant avec la débâcle associée à la couleur grise des costumes des nazis qui a viré au vert en harmonie

⁴²⁹ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 85.

avec le cadre général, pourrait être synonyme d'espoir. Mais, hormis cet hypothétique souffle de reverdie que laissent espérer ces derniers tableaux du film, elle se plie à illustrer également l'errance dans les deux autres œuvres.

En effet, les œuvres qui retiennent notre intérêt développent des variantes de cette thématique qui en fait se retrouve dans différentes adaptations du réalisateur au point d'y constituer un leitmotiv caractéristique. En tant que phénomène patent, l'errance se traduit par une instabilité spatiale. Mais à l'origine, il ne peut y avoir d'errance physique sans sa réplique mentale. Le dictionnaire *Le Petit Robert* fait au moins état de ces deux acceptions qui se répercutent en deux cas de figure pour les œuvres étudiées.

Indubitablement, Tess d'Urberville est la concrétisation même de l'errance physique, spatialement évidente. L'incident qui a réduit sa famille à la nécessité, dont elle se sent d'ailleurs profondément coupable va peser de son ombre sur sa destinée au fil de l'œuvre. Il est à l'origine même de sa sortie du cocon douillet de la demeure parentale. De ce fait le personnage central, au fil de sa maturité et de son apprentissage, est-il profondément déterminé par ses pérégrinations. En arpentant interminablement, et de manière presque démoniaque, les quatre coins du Wessex, n'offre-t-il pas là une figure christique de l'errance ? Une figure qui, au fil du temps, porte les traces de son autoflagellation, et de son remords. Tellement Tess est pénétrée et convaincue de sa faute, elle est emportée dans un parcours de chute irrémédiable.

En effet, le personnage sommé de quitter Marlott (III), giron maternel pouvons-nous dire, synonyme de paix et d'innocence, est amené, d'épreuve en épreuve, à s'exposer à tous les dangers avant de s'étaler, en fin de compte vaincu, de toute son horizontalité sur l'autel sacrificiel de Stonehenge (LVIII). L'évocation⁴³⁰, au tout début de l'œuvre, des caveaux de Kingsbere-sub-Greenhill où gisent ses ancêtres, par le pasteur de malheur, met la diégèse sous le signe du macabre et ouvre donc la spatialité sur l'au-delà. La fonction prémonitoire de la scène n'est sans doute pas à négliger. L'ombre de la mort semble appeler le personnage de toute sa force et peser sur sa destinée avant même qu'il ne fasse son apparition au deuxième chapitre. Polanski crée subtilement cette atmosphère en faisant jouer une bande sonore⁴³¹ reproduisant, en sourdine puis dans un léger crescendo, un bourdonnement de mouches, excitées, semble-t-il, par le simple fait de remuer la triste mémoire des sépultures des ancêtres d'Urberville (4 min. 50 s - 6 min. 49 s).

⁴³⁰ Thomas HARDY, *Tess d'Urberville*, *op. cit.*, p. 35.

⁴³¹ Voir, III. 2. L'espace sonore.



Figure 15 : Tess ou l'aiguillage de la déperdition. (*Tess*)

Dans *Le pianiste*, comme l'enjeu spatial est, on ne peut plus, évident, les Allemands procèdent automatiquement à une politique aliénante des individus et des groupes vis-à-vis de l'espace qu'ils ont usé d'habiter, cet espace où s'est construite, inscrite et acquise leur identité. En effet, dans cette quête effrénée d'espaces vitaux, les usurpateurs allemands muent en dieux tutélaires qui privent les juifs de leurs habitats. Ils les concentrent dans un quartier spécialement aménagé à cet effet, le ghetto :

Tous les Juifs du Petit Ghetto ont été sommés d'évacuer les lieux avant six heures du soir⁴³².

Ils se livrent de temps en temps à la chasse à l'homme, traquent leurs victimes, leur donnent la balle du salut ou les envoient dans des camps de concentration. Ils procèdent au tri et décident du sort de ceux qui restent et de ceux qui partent vers l'inconnu. Il semble que « la roulette russe » bat son plein et qu'on essore de plus en plus le contingent dans l'étau du hasard : seuls restent ceux qui sont jugés bons à servir les « Aryens ». Sous les auspices de la guerre, la fatalité arbore les faciès d'une mécanique aveugle :

Les premiers jours, l'opération a été menée selon le principe de la loterie (...) Ils partaient à l'Umschlagplatz, le centre de rassemblement et de transit, montaient dans des wagons bondés et disparaissaient dans l'inconnu⁴³³.

Cependant, l'homme expulsé de son espace est comme déraciné, car privé de son identité aussi bien matérielle qu'immatérielle. Les fréquentes déportations auxquelles procèdent les forces nazies et les bombardements massifs sont à même de raser tout un patrimoine,

⁴³² Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., p. 135.

⁴³³ *Ibid.*, p. 127.

toute une mémoire culturelle qui se perpétue de génération en génération. Le déracinement trouve ainsi son expression la plus poignante dans l'errance, cette non-fixité qui fait perdre à l'homme le sens de son être au monde.

De la sorte, Wladek rejoint sans doute Tess dans cette expérience viscérale et la dépasse de loin : autant elle était volontaire à quitter la maison familiale, autant il y était contraint. Son errance est d'autant plus percutante qu'elle est forcée : avec les siens, comme tous les juifs de Varsovie, ils sont sommés de quitter leurs demeures. Ils sont mis dehors. De par ces scènes d'expulsions massives, on semble renouer avec l'Exode :

Ainsi l'inconcevable était arrivé, finalement. Tout un pan de Varsovie, une population de cinq cent mille âmes, allait être expulsé de la ville. Cela paraissait tellement absurde que personne ne pouvait y croire⁴³⁴.

À ce titre, notre personnage est « l'hébreu » au sens étymologique, celui qui erre, celui qui ne fait que passer. Incarnation même du sans-toit et du sans-logis, il partage avec Tess d'une certaine manière d'être des êtres errants. D'ailleurs, le frère de celle-ci s'appelle Abraham. L'allusion est, semble-t-il, au-delà de la simple coïncidence. Ainsi, le personnage offre une autre variété de cette errance physique dans la mesure où de tout son être, corps et esprit inclus, il se retrouvera, le long de l'histoire, à la recherche d'un abri. Il nous confie :

Je *marchais*⁴³⁵, je *marchais* tout droit sans me demander où *aller*. L'Umschlagplatz et le *trajet* qui avait emporté ma famille étaient loin derrière moi... Chaque *pas m'entraînait* un peu plus dans ma solitude, dans la conscience très aiguë d'avoir été

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ C'est nous qui soulignons.

irréremédiablement arraché à ce qui jusqu'alors avait été ma vie.
Je ne savais pas ce qui m'attendait, sinon que ce serait pire que
tout ce que je pouvais imaginer⁴³⁶.

Il y a, sans doute, du tragique à se trouver ainsi perdu comme une banquise solitaire bringuebalée au gré des vagues et allant à la dérive dans le grand large. Soulignons ici l'insistance de l'isotopie de la mobilité et la force du verbe « *arracher* » qui dit, dans toute sa violence douloureuse l'impact du déracinement que ressent le personnage. À se retrouver du jour au lendemain sans domicile fixe, il est mis en demeure d'errer sans demeure. Et, forcément, un pan de sa personne se meurt dans cette situation d'abandon où il se trouve. Dans ces conditions, l'homme est toujours prêt à s'agripper à tout objet qui puisse le prémunir d'un égarement total, à embrasser l'inconnu pour fuir l'inconnu. D'ailleurs, de même que Tess qui se lance dans cette aventure à son corps défendant et accepte l'aide de son parent apocryphe qui abusera d'elle, Wladek accepte l'aide d'une vague relation de sa famille, un policier douteux qui, en caméléon, a troqué son âme contre l'« uniforme infamant », le vêtement sécurisant de l'occupant allemand, et qui est prêt à ramper comme une espèce de vermine pour le servir pourvu qu'il survive, abstraction faite de sa dignité : c'est l'illustration vivante de l'homme avili par son alter ego, l'homme conformé à l'infamie.

⁴³⁶ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., p. 152.



Figure 16 : Wladek : le chaos spatial et la déchéance de l'être. (*Le pianiste*)

Apatride, il est déraciné de sa terre, et douloureusement coupé du giron maternel. Avant la résolution de la grande débâcle et la liberté retrouvée, son évolution dans l'espace peut être schématiquement ramenée à un mouvement ternaire : déracinement et perte d'espace d'abord, enfermement et clausturation enfin, l'errance vient en position intermédiaire. Au nombre imposant de changements d'adresses, de lieux, de domiciles de fortune, de cachettes délabrées et de cagibis honteux effectués par le personnage (Wladek) se confirme sa

transformation en SDF. Il serait aberrant de les inventorier⁴³⁷ ici au menu, mais laissons les propos du narrateur en rendre compte :

Un sursis venait donc de m'être accordé encore une fois. J'allais vivre. Mais pour combien de temps ? (...) J'avais un nouveau logis, le énième depuis le temps où nous vivions rue Sliska, avant la guerre⁴³⁸.

En évoluant, le rapport de Wladek à l'espace ne cesse de s'exacerber. Comme si sa peine n'était pas assez grande de se voir hors de sa demeure, laissant, derrière lui, tout ce qu'elle recèle de sa mémoire familiale ou personnelle, pour lui va commencer une nouvelle expérience digne d'une descente aux Enfers. Alors que le sort tombe sur lui et sa famille pour être déportés, le destin a voulu qu'il soit sauvé et sorti du rang des désignés pour la déportation grâce à l'entremise d'un policier juif au service des Allemands. Ainsi, le personnage sera condamné à chercher un abri. Accueilli par les uns, chassé par les autres, son déracinement n'est que plus accru et son errance consommée. Il vivote à la merci de ses bienfaiteurs, des rafles qu'organisent les nazis de temps en temps et qui le somment de chercher un nouveau refuge. Son établissement dans un lieu ne peut, malheureusement, durer longtemps. Plus fort encore, il vague la mort dans l'âme et mène une vie en sursis :

J'avais encore échappé à la mort, mais elle restait sur mes talons... J'étais tellement nerveux que je me suis perdu, moi qui connaissais pourtant fort bien cette zone de la ville. Pendant une

⁴³⁷ Les changements de domiciles auxquels Wladek sera contraint, et que l'adaptation filmique ne restitue qu'en partie, sont si nombreux. Ils réduisent le personnage à un être déraciné. Avant la déportation de ses parents il aura occupé avec eux au moins deux autres logis en plus de leur maison. Mais une fois rescapé il sera continuellement appelé à changer de cachette.

⁴³⁸ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., pp. 162-163.

heure, j'ai erré dans les artères les moins fréquentées avant d'arriver enfin à la destination que je m'étais fixée⁴³⁹.

Dictées par le hasard, ses cachettes le mènent parfois « *droit dans la gueule du loup* »⁴⁴⁰. Elles se démultiplient au nombre de ses pérégrinations et hésitent entre la topique du haut et celle du bas. Cette dichotomie dénonce son infortune. Si les cachettes au ras du sol le rapprochent de la tombe, celles du haut, de loin plus nombreuses, en lui faisant perdre tout rapport avec la terre, portent son statut d'être dénaturé à son comble. Ainsi, perché entre ciel et terre, Wladek se déplace d'un abri à un autre. À mi-chemin entre ciel et terre, mi-figue, mi-raisin, il n'est ni de l'ordre des anges ni du domaine du démon. Cette même dichotomie se retrouve dans *Macbeth* dans un tout autre registre. La souveraine éminence du château de Macbeth est contrebalancée par la sombre noirceur de son intérieur labyrinthique et ses quartiers sombres aux aspects troglodytiques. C'est dire toute l'ambiguïté du personnage. La correspondance entre lui et son château est emblématique de son naturel sournois et impétueux.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 204.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 206.

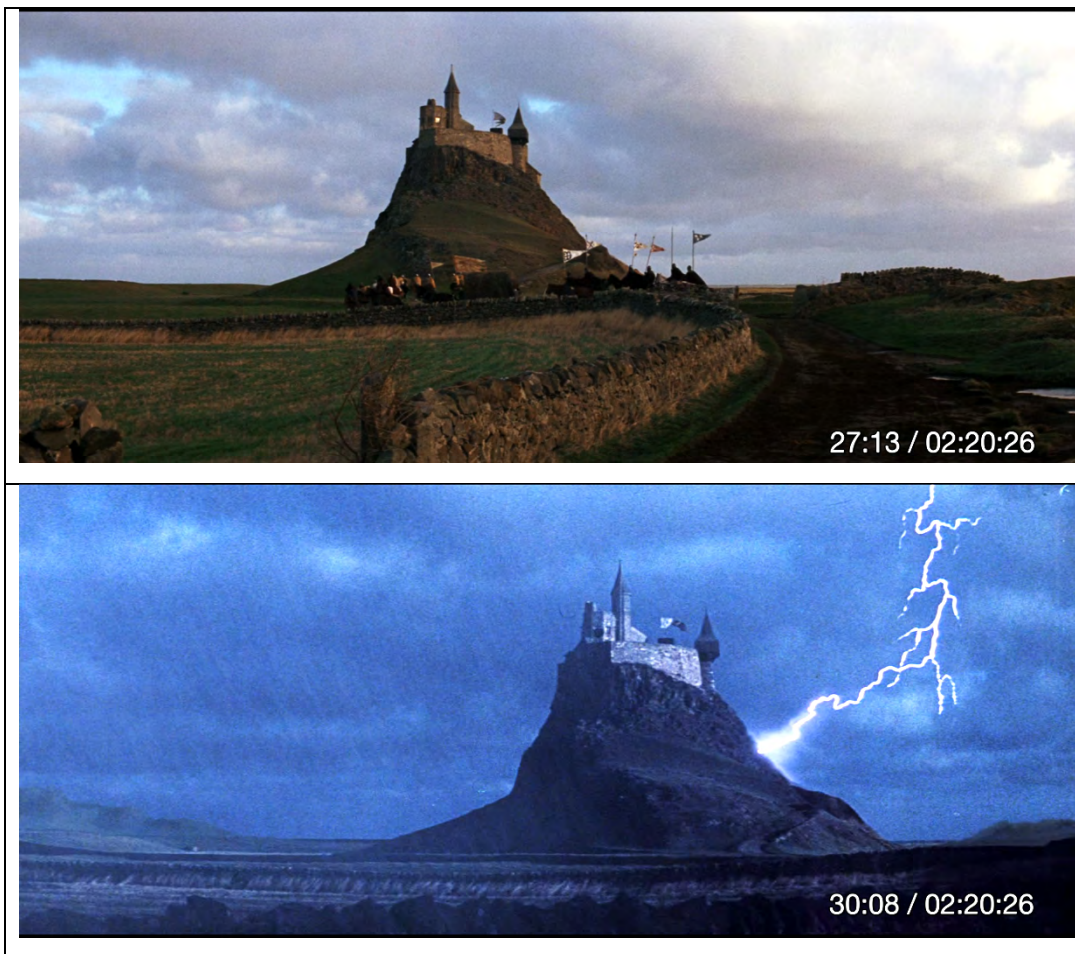


Figure 17 : Envers et endroit d'un même espace et d'un même personnage : paix sublime et terreur furax. (*Macbeth*)

Cependant, l'errance ne se limite pas à une expérience physique, si éprouvante soit-elle. Elle mobilise toute la sève vitale et travaille en profondeur la psyché : « Je marchais tellement perdu dans mes pensées... »⁴⁴¹, confie Wladek. Perdu dans un espace mental, le personnage ne réalise pas ce qui se passe autour de lui. Avec Macbeth cette déperdition mentale atteint son acmé. Le héros shakespearien est l'illustration même de l'errance essentielle : son errance mentale dédouble sa variante spatiale. D'ailleurs, les paysages sur lesquels s'ouvre Macbeth, en tant que steppes désertiques, à mi-chemin entre le

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 125.

rêve et la réalité sont propres à semer le doute dans les esprits surtout avec ces créatures diaboliques, ces sœurs qui surgissent et s'évanouissent dans le néant. Banquo et Macbeth auront à se demander si elles sont réelles ou si au contraire elles ne sont qu'enfantées par leurs esprits tourmentés et éprouvés par la guerre. Ces espaces ouverts sont les signes avant-coureurs de la déperdition avant que l'errance mentale ne prenne le relais. Aussi, Wlodek dans *Le pianiste* peut être considéré comme l'image inversée de l'occupant. Il a à lui tous les espaces sans pouvoir les avoir, tout comme l'expansion allemande a tourné au fiasco.

Bref, pour Polanski, que l'homme se trouve dans le large, il peut aussi bien en pâtir que profiter du grand air : l'homme serait également claustrophobe qu'il est agoraphobe. Dans le large, il peut errer autant qu'il peut suffoquer quand il vit étroitement. Il semble en fait que l'errance soit la réplique terrestre de cette rupture adamique, peccable par ailleurs, avec l'origine édénique. L'homme erre à trouver bon port, en passant d'une configuration spatiale vers une autre. Il peut bien s'égarer tout en étant à l'abri qu'il n'y est exposé dans l'immensité étendue du monde. L'ouverture aussi bien que la fermeture participent d'un régime métaphorisant plus qu'elles n'actualisent une géographie ou une toponymie qui est là juste parce qu'elle est là. Au-delà de ces configurations qui caractérisent les aires où évolue la caméra de Polanski, celle-ci semble se plaire à faire des retours sur les mêmes lieux.

3.3 La caméra de Polanski et la hantise du retour sur les mêmes lieux

Nous avons sans doute déjà biaisé ce propos en parlant de la place de choix que le réalisateur accorde aux seuils, entendons les incipits et les explicits, de ses œuvres et aux effets de boucles qu'ils créent en opérant des retours sur certains motifs iconiques, sonores ou autres. Mais également la chose peut se généraliser et intéresser les œuvres dans leur globalité. Nous serions à même d'y soupçonner une poétique polanskienne qui trahirait une relation affective qui se nourrirait de l'esprit des lieux. Ce retour sur les mêmes lieux peut intéresser non seulement les personnages mais aussi la caméra et le point de vue du grand imagier. Il assume diverses fonctions allant de la simple confrontation d'un « avant » et d'un « après » pour mieux ponctuer l'écoulement du temps et son impact, sinon son injure, au constat inquiétant qui semble figer le temps en passant par le commentaire qui déborde de nostalgie.

En effet, au fil des œuvres les personnages ne cessent de revenir sur les lieux déjà arpentés pour divers motifs. Ainsi, dans *Tess*, Clare Angel, après son retour du voyage au Brésil, ce périple d'ascèse qui lui a d'une certaine manière dessillé les yeux, retrouve avec, sans doute, un air de regret la place où a eu lieu la danse du mois de mai à laquelle il a pourtant participé, mais où il a raté cette rencontre avec Tess. De la sorte, d'un espace qui bat son plein, nous sommes passé à un espace meublé de silence, si ce n'est cette pâle réminiscence de la mélodie jouée lors de la danse et qui sonne déjà comme un rictus du destin. Le fameux carrefour, ce confluent de possibles, retrouve toute sa dimension symbolique de « voies du destin ». Le retour dans un

espace provoque une avalanche d'affects sensorio-émotifs proches de l'effet de la fameuse Madeleine de Proust⁴⁴² qui génère également un écheveau de récits, un lacis de commentaires et de réflexions.

⁴⁴² C'est justement dans ces belles pages du premier volume de la *Recherche du temps perdu* que l'auteur développe cette théorie de la mémoire affective, et comme par hasard c'est un espace que révèle le goût du gâteau savoureux :

Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir.

Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante (quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux), aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon donnant sur le jardin, qu'on avait construit pour mes parents sur ses derrières (ce pan tronqué que seul j'avais reçu jusque-là); et avec la maison, la ville, la Place où on m'envoyait avant déjeuner, les rues où j'allais faire des courses depuis le matin jusqu'au soir et par tous les temps, les chemins qu'on prenait si le temps était beau. (À la recherche du temps perdu, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1919, pp. 68-69.)



Figure 18 : Retour désolé sur les lieux du bonheur raté. (*Tess*)

Constatons, à ce propos, que l'acheminement même de la diégèse évolue vers la rencontre des Durbeyfield avec des lieux ancestraux pour renouer avec les aïeux, les d'Urberville. Quant à Wladek, une fois rescapé, grâce à l'entremise de ce policier qui est un proche de la famille, il retourne avec beaucoup de désolation, la mort dans l'âme, sur les lieux qu'il a naguère connus mais qui, d'ores et déjà, sont sens dessus dessous, sentent la mort et la pestilence des corps en décomposition. Macbeth, à son tour, retournera sur les lieux habités par les sorcières pour être au fait de ce que le destin dissimule quand il

dit « (...) *J'irai demain // De bonne heure j'irai trouver les Sœurs Fatales // Qui devront parler plus* »⁴⁴³. Ce retour réitéré du héros shakespearien sur le même lieu où il peut ouïr la parole prophétique dit cet impossible fuite du *fatum*. Il y est comme continuellement attiré, car il est pris dans les rets du destin pareil à une bestiole sur la toile d'une araignée. D'ailleurs, la prise en contre-plongée de Macbeth et de Banquo qui les sublime, certes, et prélude aux prophéties de leurs consécration à venir ne les rattache pas moins au sol comme leur destin est au rendez-vous avec les forces chtoniennes et celles de la magie que représentent les trois sorcières.



Figure 19 : La contre-plongée prélude à la consécration et rive au destin dicté par les forces chtoniennes. (*Macbeth*)

Si le retour des personnages sur des lieux trouve différents alibis dans l'économie des œuvres, celui de la caméra seule, regard détaché de tout rapport avec un quelconque prétexte qui ait trait aux mouvements des personnages, revêt un statut tout particulier. Souvent la caméra, et donc le point de vue du grand imagier, opère presque des

⁴⁴³ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 181.

arrêts sur image. Ceux-ci tiennent lieu de commentaires qui ne manquent pas de rendre un hommage tantôt débordant de nostalgie, tantôt lesté de commentaires saluant les lieux. L'une des occurrences les plus frappantes de ce retour sur les mêmes lieux est bien cette succession de trois plans dans un ordre à peine interverti.

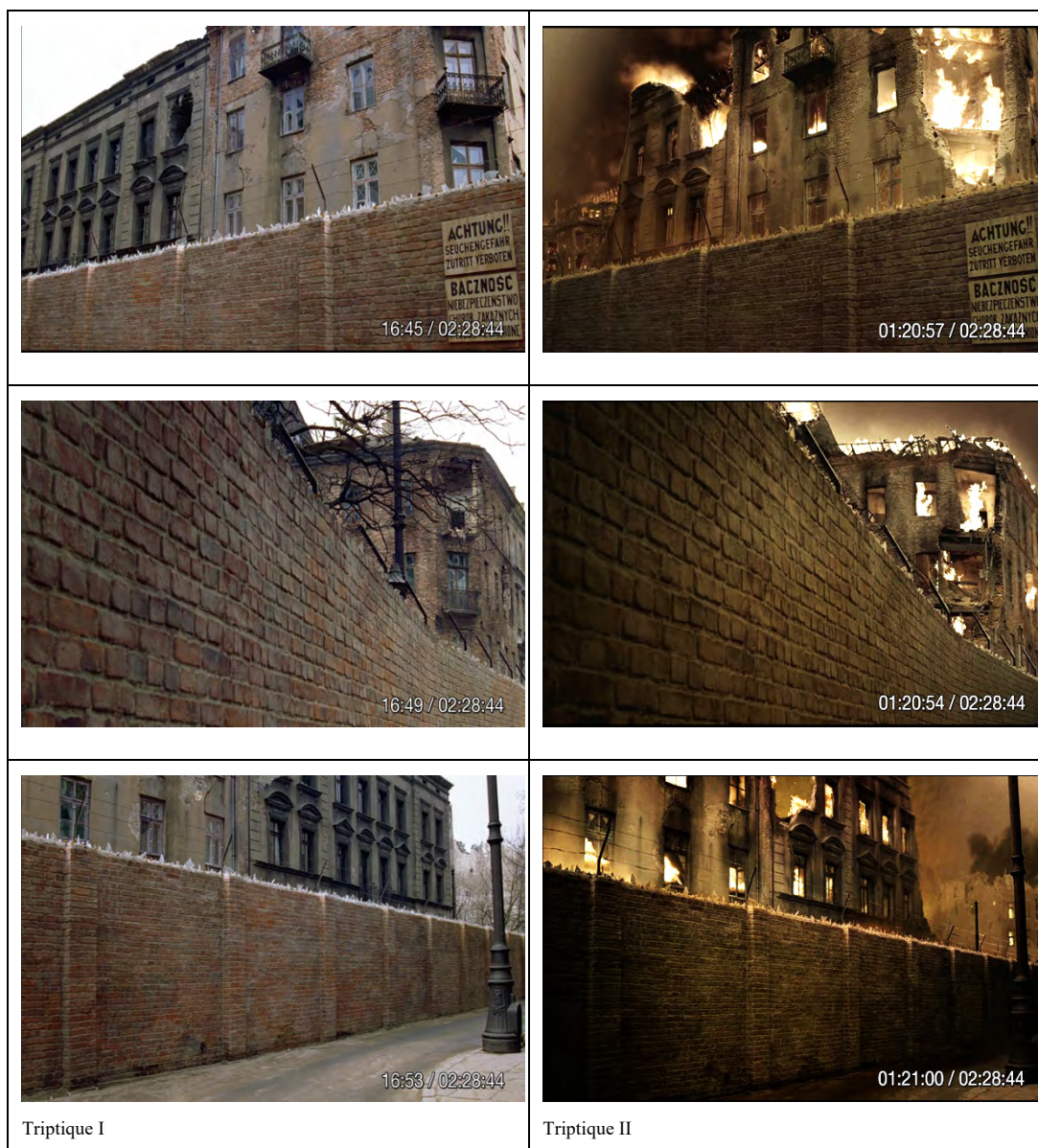


Figure 20 : *Bis repetita*⁴⁴⁴. (*Le pianiste*)

⁴⁴⁴ Le double triptique est à lire de manière verticale.

Ces constats tous confondus, sont propres à accuser une forte affectivité des personnages pour les lieux, le narrateur y est souvent inclus. Le retour sur les lieux, religieusement recueilli qu'il est le plus clair du temps, ne trahit pas moins, dans la religion du cinéaste, la nostalgie d'une *terre promise*⁴⁴⁵. C'est bien le cas avec ce même espace évoqué, à maintes reprises et sous des atmosphères différentes, à l'occasion d'un air musical joué de manière cérébrale. Il s'agit bien de cette allée où Wladek a accompagné Dorothea lors de leur première sortie ensemble. S'il est vrai que nous habitons des lieux, bien des lieux nous habitent et, vraisemblablement, les lieux ont leurs musiques.

⁴⁴⁵ Nous forgeons cette expression pour faire une allusion à la nostalgie qu'entretiennent les Juifs avec leurs Origines.



Figure 21 : Nostalgie des lieux dite en musique. (*Le pianiste*)

La fermeture n'est donc pas uniquement un topos qui se déduit de la configuration des espaces qu'affectionne le réalisateur pour orchestrer sa diégèse. Elle n'est pas un simple motif de surface, mais elle se trouve actualisée en profondeur dans la conduite même de la diégèse par ce retour des mêmes images. Par sa récurrence, ce procédé

devient un marqueur stylistique de l'approche narrative de Polanski et de sa vision du monde. Le tout est conforté par un cadrage resserré. Le plan rapproché est en vigueur presque dans la totalité du *Pianiste*. Souvent, dans ce cadrage entre plan d'ensemble et gros plan, le motif représenté n'est pris en charge qu'en partie par la focale de la caméra. Il accorde, ainsi, une place au contexte qui reste visible. Le conciliabule entre ces deux impératifs, à savoir saisir le motif principal, le personnage en l'occurrence, dans son *bain*, permet de souligner sa mise en évidence pris en tenailles par son histoire personnelle et celle du contexte environnant. Il arrive donc souvent que les personnages cherchent à fuir le cloisonnement, aspirant à se frayer des sentiers vers des ouvertures. Faute de pouvoir le faire par un déplacement physique comme le fait Tess, la psyché supplée aux inaptitudes du corps. La caméra lui sert de truchement, le cas échéant.



Figure 22 : Le plan moyen à la mesure de l'homme moyen, pris dans le pétrin du quotidien. (*Le pianiste*)

Mais l'ouverture, quant à elle, n'est pas toujours synonyme de paisible quiétude, à plus forte raison que, dans le large, les personnages se trouvent à la merci de la marche houleuse de leurs existences. Si Tess est vue par Thomas Hardy comme « *une mouche sur un billard immense et tout aussi insignifiante pour ce qui l'entourait* »⁴⁴⁶, Wladek n'est pas moins perçu par la caméra du réalisateur comme un point perdu dans le néant apocalyptique de l'après-guerre (voir figure 16).

Soulevées, ces affinités spatiales qui créent des échos entre les œuvres étudiées, pourraient sembler fortuites. Toutefois, elles

⁴⁴⁶ Thomas HARDY, *Tess d'Urberville*, op. cit., p. 136.

témoignent des angoisses des hommes et des thématiques qui ont de tout temps alimenté la réflexion humaine tout-court, et plus spécialement la réflexion artistique, libérée depuis longtemps du joug contraignant et avilissant qui consiste à reproduire la réalité. Plutôt que de la calquer, elle cherche davantage à en percer le mystère, à la questionner et à en interroger l'harmonie et les désordres. Mais, que ces constantes spatiales se retrouvent toutes réunies sous la caméra d'un même réalisateur, elles sortent du simple accident. Elles sont susceptibles du soupçon d'une esthétique ou d'une thématique qui hante la création polanskienne. La question s'il n'y aurait pas un rapport particulier du réalisateur à l'espace devient légitime. Nous entendons un rapport à l'espace qui relève de l'autobiographique et qui par conséquent déteint sur la création artistique.

En effet, sauf à vouloir faire de l'œuvre de fiction une dimension autobiographique d'une autre nature, dénaturée si l'on veut, Polanski dénie ferme toute volonté de vouloir y prétendre. Ses arguments sont probants. Car, pour lui, faire un film autobiographique de cette période sensible qui, à plus forte raison, lui est chère serait à même de la banaliser, il décline ainsi ses raisons, lors d'une interview accordée à l'émission « éclectique » sur France Inter :

Je n'écrirais jamais un film autobiographique... Déjà, quand on fait un film dans un lieu concret l'art du film commence à s'interposer sur du vrai et effacer un peu votre mémoire.

Le faire, surenchérit-il, serait contribuer à fausser la mémoire, car fiction et réalité se confondraient au point de ne plus pouvoir les démêler alors que la priorité va en faveur de préserver la mémoire intacte.

Certes, en toute légitimité, il est en droit de se défendre de verser dans de l'autobiographique comme il a pu le prétendre, mais il paraît qu'il ait fait l'expérience de l'une et de l'autre de ces modalités spatiales. En effet, à comparer l'autobiographie de Polanski avec celle de Wladyslaw Szpilman, on serait amené à constater combien les deux témoignages se rencontrent autant que les destins de leurs auteurs. Tout comme le personnage central dans *Le Pianiste*, Roman, Raymond de son vrai nom, a également été pris en charge par une famille les Wilk⁴⁴⁷. De même, il connut très tôt les déménagements et les changements de domiciles en fonction des assignations allemandes. Il nous confie :

Peu après mon retour, on nous assigna un nouveau logement de l'autre côté de la ligne du tram, non loin de la chambrette de ma grand-mère⁴⁴⁸.

Quoiqu'il s'en défende donc, nous ne pourrions croire Polanski quand il boude toute intention de verser dans de l'autobiographique à l'occasion de la sortie de son film *Le pianiste*. Celui-ci interpelle en fait de manière frontale sa propre vie en tant que descendant d'une famille juive éprouvée par la déportation qui constitue l'une des thématiques développées dans ce film. Il aurait voulu l'éviter à tout prix, il ne le pourrait : la part autobiographique tomberait sous le pied de la lettre comme un *lapsus* qui serait plus vrai que tout ce qui se dirait à bon escient. Il l'aurait voulu, il ne le saurait, lui qui justement avoue au tout début de son autobiographie :

Aussi loin que je remonte dans mes souvenirs, la frontière entre le réel et l'imaginaire a toujours été désespérément brouillée

⁴⁴⁷ Roman POLANSKI, *Roman par Polanski*, op. cit., p. 29.

⁴⁴⁸ *Ibid.*

(...) L'art et la poésie, la fantaisie et l'imaginaire m'ont toujours paru plus réels que les étroites limites du monde au sein duquel j'ai grandi dans la Pologne communiste⁴⁴⁹.

Non seulement la fiction est bousculée par l'autobiographique, et donc par le réel, mais également, l'imaginaire et les voies du rêve le disputent à la volonté de faire vrai. C'est sans doute ce qui amène Julie Wolkenstein⁴⁵⁰, lors d'une conférence consacrée au cinéma britannique, à souligner le fait que l'œuvre de Polanski s'est forgée au fil d'une grande *itinérance*, non seulement spatiale mais également générique, et au prix du cliché de son caractère *apatride* et *transnational*. En revenant sur ce même *incipit* qui ouvre son autobiographie, elle démontre en fait que Polanski, l'homme, surgit sous les innombrables caractères qu'ébauche sa filmographie, tellement, la tentation est grande d'affirmer que celle-ci serait une mise en fiction de sa propre condition d'exilé.

Conclusion

Entre texte et écran, l'examen des œuvres de notre corpus révèle qu'elles sont, effectivement, sous le signe de la spatialité. Au-delà des particularités spécifiques à chaque médium pour la traduire et à affirmer d'abord leurs spatialités propres, qui, forcément induisent des écarts et des variantes en passant d'un langage vers un autre, l'espace s'avère un enjeu crucial. Il est au cœur même des tragédies que tisse chaque œuvre à part. Qu'il soit objet d'une quête qui, à

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁵⁰ Cette communication a été filmée dans le cadre d'une journée d'étude du LASLAR consacrée au cinéma britannique. Cette journée s'inscrivait dans un programme d'études sur deux ans (2018/2020), organisé par l'Université de Paris 1, l'Université de Strasbourg et l'Université de Caen, avec six journées d'études et un colloque en juin 2020 à Cerisy La Salle. Cf. « Roman Polanski et le double standard | Canal U » [en ligne], URL : <https://www.canal-u.tv/chaines/la-forge-numerique/roman-polanski-et-le-double-standard>, consulté le 12 janvier 2022.

l'outrance, se retourne en tragédie ou que sa dynamique fasse qu'il se retourne périlleusement sur celui qui en fait une gageure qui tourne le dos à la juste mesure, il est toujours au centre des conflits qui animent les hommes.

Conjugué au temps, son corollaire, il devient lisible et partant transparent au tragique qui cerne les personnages et les guette. Il est à l'occasion pris à témoin de cet état des choses ou en devient une métaphore et donc acquiert le statut d'un langage. Par ailleurs, en place et lieu du temps vécu, les personnages font bien l'expérience de l'espace vécu. Mais, quelque difficile que puisse être la tâche de dépeindre, même schématiquement, les aires de prédilection où tel ou tel auteur fait évoluer ses personnages, il semble que les leitmotifs spatiaux qui motivent la création polanskienne trouvent une préférence pour la dichotomie du clos et de l'ouvert. Elles concourent conjointement à dire le tragique de la condition humaine. Quelques différentes que puissent être les configurations spatiales où se nouent les destinées de nos personnages, il semble que là où Wladek est attiré vers des espaces amènes, un parallèle est possible entre ceux désagréables vers lesquels Tess et Duncan sont entraînés. La première évolue vers celui où elle finira entre les mains de ceux qui vont mettre fin à ses jours, le second est comme subjugué par l'espace un peu rapace où vit Macbeth et où, justement, le terme de son existence l'attend. Happés comme des nymphes par une lumière qui les brûle, ces deux derniers sont comme aspirés par un espace maléfique.

Que les déplacements de Tess se laissent schématiser comme un interminable va-et-vient d'un centre vers une périphérie et

apparentent son existence aux déplacements d'une mouche perdue sur une toile d'araignée, qu'on progresse, dans *Macbeth*, de l'ouverture des champs de bataille vers le clos du château du personnage éponyme, c'est toujours pour embrasser d'un même tenant l'envers et l'endroit d'une même réalité : le tragique de la condition humaine. Autant le dehors dévoile sa grandeur, autant l'intérieur met grand feu sur la mesquinerie de l'être humain. Le parcours de Wladek, quant à lui, profile bien une forme en entonnoir, mais un entonnoir où l'issue tarde à se deviner et réduit l'existence du personnage à une attente infinie au sein d'une variété d'impasses. En somme, la poétique spatiale au sens de Polanski semble osciller entre l'ouverture sur l'errance et la fermeture de la retraite imposée ou pathologique. Personnages et caméra semblent flirter avec la promesse d'un espace défendu. La hantise du retour sur les mêmes lieux pour différents motifs corrobore esthétiquement cette fermeture qui condamne les êtres, d'autant plus que les cadrages ne se resserrent sur eux que pour mieux les étouffer et ne s'ouvrent que pour les perdre davantage dans l'immensité du monde. Dès lors, le parallèle entre personne et personnage est confondant tellement les traits du vécu du réalisateur transparaissent dans son œuvre.

Toutefois, n'est-il pas des espaces, autres que ceux plus ou moins physiques que nous venons d'évoquer, dans lesquels l'homme peut voguer, ou bien qu'il peut mettre à contribution pour donner libre cours à son imaginaire ? L'espace matériel, mesurable et quantifiable en termes d'étendue, est-il à même de rendre compte de la spatialité dans sa totalité étendue ? N'y a-t-il pas des espaces autres où l'homme

évolue sans prendre la peine de s'y aventurer physiquement ?
l'homme, lui-même, n'est-il pas gagné à la cause spatiale ?

Chapitre III : Des espaces autres ou vers d'autres horizons de la spatialité

Introduction

Certes, toutes ces modalités de la spatialité que nous venons d'examiner sont d'une richesse époustouflante. À leur origine se trouve toujours un texte, d'autant plus que nous travaillons sur des adaptations littéraires au cinéma. Donc, s'il y a spatialité, elle est, avant toute chose, textuelle ou écranique et relève de l'ordre de l'imaginaire. Déjà là, un espace autre que celui physique s'ajoute à l'étendue des sens que peut cacher ce terme. Cela conduit notre recherche à trouver d'autres extensions au sens premier d'un espace référentiel propre au déroulement de la diégèse. Il semble que nous y avons déjà fait allusion en évoquant les supports médiumniques et leur organisation, mais également s'agissant du sémantisme des mots et son étendue. Il y a sans doute intérêt d'y revenir un moment et d'ouvrir la voie vers des espaces autres. En effet, de par sa facture textuelle, la diégèse est d'abord commandée par le déploiement du texte qui lui tient lieu d'une prédestination en dehors de laquelle rien n'est possible. Mais, également, les mots autant que la parole préfigurent une fatalité qui scelle le destin et y rattache celui des personnages. À différents degrés, leur spatialité, dans nos œuvres, est déterminante dans le parachèvement du tragique. Celui-ci s'exprime par des mots sémantiquement parlant, au sein du texte, mais également syntaxiquement, au sens d'une syntaxe textuelle : l'accomplissement de la fatalité est tributaire du déploiement du texte. Par ailleurs, entre stase et enflure, les mots et les paroles peuvent se retourner fatalement contre leurs usagers dans une espèce d'ironie

verbale. Mais, toujours, l'un et l'autre supposent, en puissance, un espace sonore.

S'il est vrai que le texte (écrit) peut se passer de toute musicalité et de toutes sonorités autres que celles sous-jacentes à la matière phonique des mots qui le composent et celle inédite qu'insinue individuellement chaque acte de lecture dans l'esprit du lecteur, il ne va point jusqu'à brosser un monde sans voix, sauf si telle est la volonté démiurgique de l'autorité auctoriale. Dans ce cas, le silence même tient lieu de musique, une musique de l'absence. Les mots, en fait, de par leur sémantisme peuvent être porteurs de cette dimension sonore. Quand même ils se contentent de la signifier, la mémoire sonore que possède tout récepteur se charge de faire le reste du travail, et, si occurrence sonore il y a, elle reste tributaire de l'ampleur de l'expérience sonore de celui-ci. Cependant, s'agissant d'un film, cet objet artistique à la fois visible et audible, il semble que le cinéma a vite fait de réserver une place aux sons et particulièrement à la musique quand même il était encore *silencieux*, pour emprunter l'expression que Christian Metz préfère à celle de *muet*. En effet, à ses débuts, le cinéma a tiré profit de la musique de fosse qui accompagnait sur le mode de la mélodie harmonieuse, grinçante ou dissonante l'action, créant de la sorte moult rapports entre musique et image. Mais, l'ayant faite sienne, le cinéma entend la matière sonore de différentes manières et l'exploite à divers niveaux. Elle lui est devenue essentielle à tel point que Daniel Deshays, dans son avant-propos à son essai, définit le son ainsi :

Chair des images, le son est un formidable lieu de jeu d'esprit, une machine de guerre, un puissant rire de résistance à opposer au dispositif hallucinatoire et paralysant de l'image⁴⁵¹.

L'analyse filmique de cette matière plurielle distingue à ce propos trois niveaux sonores à savoir les paroles – dont on n'aura à parler qu'accidentellement en tant que caractéristiques vocales incluant le timbre, la force, etc. –, les bruits et la musique. Cette dernière est toujours à analyser dans son rapport à l'image. Elle peut être inhérente à la diégèse et donc à l'histoire. Dans ce cas, elle est dite *in* quand la source sonore est dans le champ. Dans le cas contraire, elle est simplement dite hors champ. Il arrive cependant qu'elle soit *off*, ce qui n'est pas rare, et surplombe simplement l'action et la commente quoique dans la réalité filmique les limites entre ces univers sonores ne soient pas si étanches. Ainsi, si les paroles sont cruciales pour l'intelligence de l'histoire, les bruits, eux, lui confèrent une profondeur sémantique propre à souligner l'effet du réel. Mais, la musique, elle, bénéficie d'un statut bien à part ne fut-ce que parce qu'elle bouscule cet effet de réel propre aux bruits dans ce sens où elle vient se surajouter à une atmosphère qui naturellement est sans musique : notre vie au quotidien n'est pas plongée dans un bain de musique comme peut l'être un film. Que ce soient des bruits, des paroles ou surtout de la musique, chez Polanski les effets sonores bénéficient d'une orchestration et d'une économie propres à les sortir de leur rôle utilitaire. Entre le laconisme et la surenchère, les sonorités peuvent aller de la note unique et évasive à la mélodie la plus

⁴⁵¹ Daniel DESHAYS, *Entendre le cinéma*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions » 55, 2010, p. 11.

soutenue qui accompagne la diégèse. Du simple accompagnement, elles peuvent constituer le thème central de l'histoire.

S'agissant des œuvres étudiées, non pas qu'il serait peu utile de suivre en quoi et comment les effets sonores participent à installer le monde et à servir l'effet de réel, mais il serait aussi intéressant, dans la perspective qui est notre, de dire comment cet effet de réel se double d'une *idéologie* sonore propre à souligner le tragique inhérent à la condition humaine. En effet, l'espace sonore participe souvent à souligner ou à creuser davantage ce tragique qui guette l'humanité, non seulement dans le cinéma qui techniquement l'intègre à son langage avec un degré d'iconicité assez fort, mais également, les textes ne s'en privent pas. Par conséquent, l'atmosphère sonore se trouve partagée entre dire le monde et lui servir de truchement, gloser la diégèse à l'unisson ou à contretemps ou bien servir de prolongement à l'espace physique pour un accomplissement optimal des êtres.

Cette fortune qu'a connue le terme « espace », à le voir utilisé pour signifier des choses qui n'ont rien à voir avec l'espace physique et son utilisation dans toutes les sphères de la culture et des sciences de l'homme, témoigne de sa profondeur insondable. Rien d'étrange alors à le voir appliqué à l'homme lui-même : à son corps, à ses attributs vestimentaires, mais également aux zones de la psyché.

En effet, compte tenu de sa nature duelle, l'homme est d'abord un corps et donc une entité physique aux contours spatialement délimités par une masse de chair qu'englobe une peau qui démarque

les frontières avec toute autre matière, mais il est également une profondeur psychologique que diverses sciences tentent d'explorer : psychologie, psychanalyse, neurosciences, sciences cognitives..., autant de disciplines qui partent à la recherche des régions les plus enfouies de l'homme pour percer à jour les mystères de l'intelligence, des émotions, de la mémoire, du raisonnement et autres centres nerveux où se décide tel ou tel comportement humain. Mais pas loin de nous, c'est sans doute à Pascal qu'on doit d'avoir sondé l'âme de l'homme dans toute sa profondeur ténébreuse. Et c'est dans ses *Pensées* que cette dimension spatiale de l'homme trouve son expression la plus heureuse quand, s'interrogeant sur la place de celui-ci dans la nature, le penseur estime qu'il est : « *Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout* »⁴⁵².

C'est dire toute cette profondeur abyssale de l'homme. En effet, de l'œuvre de ce penseur sourd une appréhension tragique de l'homme face au monde, face à l'immensité de l'espace qui l'entoure au point de le réduire à néant, de le néantiser quelque « roseau pensant » qu'il puisse être. Mais, en contrepartie, et quelque infime que puisse être la place qu'il occupe dans l'infini, c'est justement dans l'étendue insondable de sa pensée que l'homme rivalise avec l'infini des espaces qui l'entourent à l'engloutir. Certes, ce fragment est l'un de ceux dans lesquels Pascal exprime l'effroi et l'angoisse tragiques qui saisissent l'homme lorsqu'il est confronté, dans la solitude de sa condition, à l'univers qui l'engloutit dans l'éternité du temps et de

⁴⁵² Blaise PASCAL, *Œuvres complètes, op. cit.*, pp. 1106-1107.

l'infinitude de l'espace, mais il ne préfigure pas moins une dimension spatiale de l'homme même.

Cette immensité spatialisante de l'homme, pourrions-nous dire, s'exprime sous différents aspects dans les œuvres que nous étudions. Dans *Macbeth*, elle est propre à révéler les profondeurs obscures de l'homme. Lesquelles profondeurs abritent ces forces du mal auxquelles pourraient céder l'être humain le moins enclin à y avoir un penchant aux moments les plus insoupçonnés. Tess ne nous surprend pas moins que Wladek ne nous émeut. Ainsi, voit-on Macbeth, obnubilé par la grandeur et par une insoutenable tentation de la démesure, manquer aux convenances et aux obligations envers son hôte d'autant plus que, chose inadmissible, ce dernier vient le couvrir de gloire en l'honorant chez lui.

1. Spatialité verbale et tragique verbal

1.1 De la spatialité verbale à l'autorité du verbe

Un et multiple, le mot « espace » s'avère en lui-même polysémique. Il déploie une étendue sémantique telle qu'il serait légitime d'appréhender toute œuvre littéraire comme un espace à part entière, abstraction faite de ses références à un espace diégétique. Dans ce sens, il importe de prendre en considération aussi bien les mots, en eux-mêmes, que le produit texte et son support. Chacun en lui-même constitue une spatialité qui toutes fonctionnent de concert.

Partons d'une évidence. Les œuvres sur lesquelles nous réfléchissons ont d'abord commencé par être des textes, avant qu'elles

ne soient adaptées à l'écran. Par leur facture textuelle, elles s'imposent déjà comme des espaces préfigurés en premier lieu par la matérialité des mots transcrits sur les pages. Rappelons en passant que le mot texte dérive de son étymon « *textus* » qui a donné « texture » et « textile » qui, eux-mêmes, supposent un déploiement dans l'espace. Cette dimension de la langue, en elle-même, constitue une spatialité singulière qui pourrait nous intéresser dans ce sens où elle est cet espace qui prend forme sur la page d'une œuvre. À ce titre, elle est espace, bien avant qu'elle n'en génère d'autres : que ce soit en déployant un champ lexical de la spatialité ou en le suggérant ou en laissant entendre aux récepteurs cette étendue, donc cet espace, sémantique qui alimente les potentialités de tout discours allant du dénotatif au connotatif, de la locution à l'illocution. Simplement transcrit, mis en abîme ou ouverts aux possibles sémantiques, les mots et partant les textes étalent une étendue aux possibilités spatiales du verbe.

Par ailleurs, le livre, les pages qui le composent, les différentes parties, chapitres, actes ou scènes où se déploient les mots servent de support au texte, et constituent partant un espace particulier. Un espace qui n'est pas toujours anodin. Ainsi, dans *Macbeth*, l'enjeu spatial s'entend également dans cette rapidité des scènes⁴⁵³ (qui constituent la chair de l'espace textuel). Cette effervescence scénique trahit cette grande agitation qui se joue entre deux espaces riverains : Écosse/Angleterre ; Dunsinane/Birnam. L'atomisation des actes préfigure comme un rythme insoutenable qui mène le drame à sa

⁴⁵³ Cette pièce de maturité shakespearienne se décline en vingt-neuf scènes réparties sur cinq actes contre seulement vingt-six pour *King Lear* et quatorze pour *Othello*.

résolution tragique. De par son architecture même, la pièce reproduit une spatialité, à savoir la courbe en cloche correspondant au rythme de la fortune : ascension de Macbeth (actes I et II) puis sa chute (actes III, IV et V). Elle trahit de la sorte une conception cyclique de l'histoire. La répartition en phases de *Tess d'Urberville* et la courbe décrite par les chapitres du *Pianiste*, déjà évoquées⁴⁵⁴, concourent à corroborer cette même idée.

S'agissant de l'espace sémantique des vocables, comme nous l'avons déjà soulevé concernant l'étendue des acceptions sous lesquelles pourrait s'entendre le mot « espace » et plus particulièrement quand il est question de l'espace littéraire⁴⁵⁵, à G. Genette revient le mérite de porter notre attention sur l'espace linguistique et plus précisément sur le sémantisme des mots. Celui-ci creuse aussi bien syntagmatiquement que paradigmatiquement une étendue de possibilités sémantiques propre à figurer la richesse polysémique de la langue, non seulement en puissance en tant que réservoir des mots qui la composent et qui constituent les différentes entrées d'un dictionnaire, mais également quand ceux-ci (les mots) passent dans l'usage, une fois actualisés par un acte d'énonciation. Cette opération est propre à coiffer chaque vocable d'une nébuleuse d'associations qu'élargissent l'étendue des combinaisons qu'il supporte au niveau syntagmatique et les substitutions possibles qu'il suppose sur l'axe paradigmatique. À juste titre, la poéticité d'un texte et la pluralité des sens qu'il peut générer découlent également de cette

⁴⁵⁴ Voir II.1.1 De la spatialité propre à chaque médium.

⁴⁵⁵ Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire*, op. cit.

exploration de l'axe paradigmatique qui met en échec l'hypothétique immédiateté du sens syntagmatique. C'est l'espace sémantique.

Ainsi conçue, la langue mise en texte ou prise dans sa nomenclature élémentaire, à savoir les mots, ne manque pas de constituer une spatialité déterminante pour la construction du sens. Elle est en passe de faire autorité. S'il est vrai que les trois œuvres sur lesquelles nous travaillons et leurs adaptations concourent à dire de diverses façons ce destin fatidique de l'humanité, elles convergent également à tenir en haleine l'accomplissement du fatum au fil du texte. Faut-il signaler que c'est par le langage qu'est donné le tragique de la condition des personnages mis en scène et partant celle des hommes. À lui seul, il est à même d'ériger un espace verbal propre à figurer le mal. Cela est peut-être moins évident pour la prose de Wladyslaw Szpilman, mais il ne fait point de doute dans la prose d'un poète comme Thomas Hardy ou d'un poète-dramaturge de l'envergure de Shakespeare. En fait, il n'y a d'accomplissement du tragique que dans et par le déroulement du texte. Au même titre que le personnage est faux, car il est de papier, son destin est tributaire du déploiement des mots. Texte ou discours, langue ou parole, le verbe semble présider au sort des êtres. D'ailleurs, André Topia⁴⁵⁶, dans cette introduction à *Tess d'Urberville*, ayant imputé la chute tragique de Tess à ce qu'elle est une figure de l'entre deux, souligne entre autres facteurs sa double langue où entrent en conflit nature et culture, spontanéité païenne et éducation chrétienne. À ce propos il dit :

Elle [Tess] se trouve ainsi au centre d'une contradiction qui finira par la détruire : sa sensualité naturelle lui donne une

⁴⁵⁶ Thomas HARDY, *Tess d'Urberville*, *op. cit.*, pp. 6-7.

extraordinaire réceptivité à la vie, mais son idéalisme moral accumule des obstacles qui finissent par la rendre inapte à la vie, d'où une impasse qui ne peut qu'aboutir à la tragédie⁴⁵⁷.

Beaucoup plus pertinente dans *Macbeth*, genre discursif par excellence, où l'action détient toute sa force de l'intensité du verbe, cette dimension des vocables n'opère pas moins dans les autres textes à différents degrés.

Sans doute, au cinéma, vue cette iconicité de l'image dont nous avons déjà parlé, l'espace se laisse deviner beaucoup plus que ne le permet le texte, le signe linguistique étant arbitraire. Dans le cas d'un texte, en fait, il n'y a d'espace que ce qui se construit à travers la langue, les mots. Il est de nature verbale, pourrions-nous dire, car sans les mots l'image mentale de l'espace ne peut avoir lieu. Mais il y a lieu de signaler que, même en passant à l'écran, nos œuvres n'ont pas su contourner le « texte », et plus généralement le « verbe », de manière radicale. Nos adaptations y font communément appel quand bien même l'image trône en maître. Mis en abyme, le texte confirme son autorité.

Dans *Le pianiste*, à titre d'exemple, il y a du texte qui édicte la loi du plus fort, décide du devenir des damnés et le fixe noir sur blanc. Il consiste en ces nombreuses occurrences où il est fait mention de ces affiches qui scandent sentencieusement le destin tragique des juifs et la terreur qui s'en suit. On peut dire autant de *Tess d'Urberville* où l'homme au pot de peinture accompagne son retour chez elle à

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 7.

Marlott, une fois abusée par son parent apocryphe, Alec, de sentences écrites avec une couleur rouge :

TA, DAMNATION, NE, SOMMEILLE, PAS.

(...)

TU, NE, COMMETTRAS, PAS –⁴⁵⁸

De mauvais augure, ces traces écrites condamnent, de par leur sémantisme, une Tess qui vient de fauter avec Alec et fixe sa damnation. La couleur ocre, quant à elle, prophétise le meurtre qui va la conduire à l'échafaud. Ainsi transcrit, avec des lettres capitales, le texte semble imposer toute son autorité. La voix auctoriale n'a pas manqué de le signaler dans ces termes :

(...) en plaçant une virgule entre chaque mot comme pour donner à ce mot le temps de pénétrer dans le cœur de celui qui le lirait (...) Ces mots énormes, en vermillon, éclataient sur le paysage paisible, sur les teintes pâles des taillis en train de se flétrir, sur l'air bleu de l'horizon et sur les planches couvertes de lichen. Ils semblaient se crier eux-mêmes à pleine voix et faire retentir l'atmosphère⁴⁵⁹.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, pp. 110-111.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 110.



Figure 23 : De l'autorité du scriptural et des affiches, (*Macbeth*, *Tess* et *Le pianiste*).

Cette mise en abyme du texte dans le texte ou dans l'image sera, par ailleurs, entérinée par le recours à des communications épistolaires. À ce titre, la missive, dépêchée par Macbeth à sa femme est aussi déterminante que celle glissée par Tess à l'intention d'Angel. L'une et l'autre précipitent la dérive tragique de l'intrigue et constituent un ressort dramatique singulier. La première porte à maturation l'acte irréparable de Macbeth, à savoir le crime. La seconde, n'étant pas parvenue à destination, a entretenu Angel et Tess dans le malentendu. Un malentendu tragique sans conteste, sachant que celle-ci y a relaté ses fautes et, face à l'attitude d'Angel qui n'a

pas changé de comportement envers elle, elle a cru ses aveux sus et par conséquent ses fautes absoutes. Mise en confiance, elle cultivera son amour pour lui, dans l'ignorance du fait que sa lettre s'est glissée sous le tapis et qu'elle n'est point parvenue à destination. Par conséquent, son choc n'en sera qu'assommant, quand elle aura à faire son dernier aveu avant que leur mariage ne soit définitivement conclu. Par contre, si Angel avait effectivement reçu la lettre, de deux possibilités l'une aurait triomphé, et toutes deux sont bonnes et sans grands dommages ni pour l'un ni pour l'autre. Il aurait accepté et leur relation aurait continué ou alors elle s'arrêterait court et ne durerait pas plus qu'elle ne ferait durer les attentes de Tess et par conséquent ses tourments quand la vérité serait enfin révélée. C'est donc un pan de la vérité qui est resté en suspens, car raté dans les faits relatés par les mots de la lettre : l'ironie tragique tient encore dans une vérité escamotée sous forme verbale.

Cette omniprésence du texte l'investit d'une autorité telle qu'il en représente une autre : politique, militaire, religieuse, *etc.* Ainsi, la maman de Tess, Joan Durbeyfield, ne peut se passer de consulter aussi régulièrement que possible l'almanach du *Vrai Diseur de Bonne Aventure*⁴⁶⁰, d'y chercher des prédictions sur l'avenir de sa fille et d'y conformer son existence. Associés aux préceptes du catéchisme que lui a permis son éducation religieuse, les mots délimitent la sphère de ses aspirations et y ramènent tous ses élans. En eux se résume son monde comme ils décident de l'horizon des attentes du personnage et de ses aspirations.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 53.

Mais, bien plus qu'il n'édicte la loi d'une quelconque autorité, le texte s'érige, lui-même, en loi, et c'est dans les propos de Macbeth qu'est dite la force des mots. Emporté par la fougue de l'action criminelle qui le travaille et qui urge à être exécutée, il en arrive à dire qu'il craint qu'elle ne perde de son aiguillon, car « *les mots sur la chaleur d'action soufflent la glace* »⁴⁶¹. C'est tout dire de la force du verbe. Il peut aussi bien galvaniser et pousser à agir qu'insinuer un vent coulis de pleurerie propre à désarmer de tout atout.

Dans ce sens, le discours et sa force perlocutoire semblent à même de conditionner le personnage à emprunter son bonhomme de chemin dans les voies mystérieuses du destin. C'est sans doute ce qui advient avec la lettre que reçoit Lady Macbeth. On est, semble-t-il, ou peu s'en faut, de plain-pied dans le *Quand dire, c'est faire*⁴⁶². En effet, au tout début de la pièce, non seulement la lettre écrite par Macbeth à son épouse relate les faits et les prophéties des sorcières, mais constitue également une assise et un fondement à son univers de croyance. Elle l'y assujettit d'une certaine manière au point qu'il y accommode son destin. L'emprise de ces divinations est telle que Macbeth ajuste sa vie sur des prédictions tenues par des sorcières qui, plus proches de la vision que du fait réel, ont une consistance chimérique. Mais, comme l'aurait immortalisé Calderón avec sa pièce *La vie est un songe*⁴⁶³, où commence, en fait, et où prend fin la frontière entre songe et réel ? En donnant une consistance et donc une

⁴⁶¹ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 105.

⁴⁶² Nous empruntons l'expression à John Langshaw AUSTIN qui en fait l'intitulé de l'un de ces ouvrages qui traitent de la performativité du langage selon laquelle le simple fait de proférer certains énoncés suffit à leur exécution, *cf.*, *Quand dire, c'est faire*, trad. Gilles LANE, Paris, Seuil, coll. « Points », 1991.

⁴⁶³ Pedro CALDERON DE LA BARCA, *La vie est un songe*, trad. Bernard SESE, Bilingue, Paris, Flammarion, coll. « Texte intégral Garnier Flammarion » 693, 1992.

réalité aux prophéties, car elle les fait passer du « dit » à « l'écrit », la lettre en impose également à sa compagne qui du coup va surpasser son interlocuteur épistolaire (Macbeth) en « prenant tout pour argent comptant ». L'effet de cet espace scriptural que constitue la lettre et l'envoûtement qu'il jette dans l'esprit de cette dernière se laisse deviner quand elle confie à son époux : « *Tes lettres m'ont transporté bien au-delà du présent ignorant tout et je ressens maintenant le futur* »⁴⁶⁴.

⁴⁶⁴ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 83.

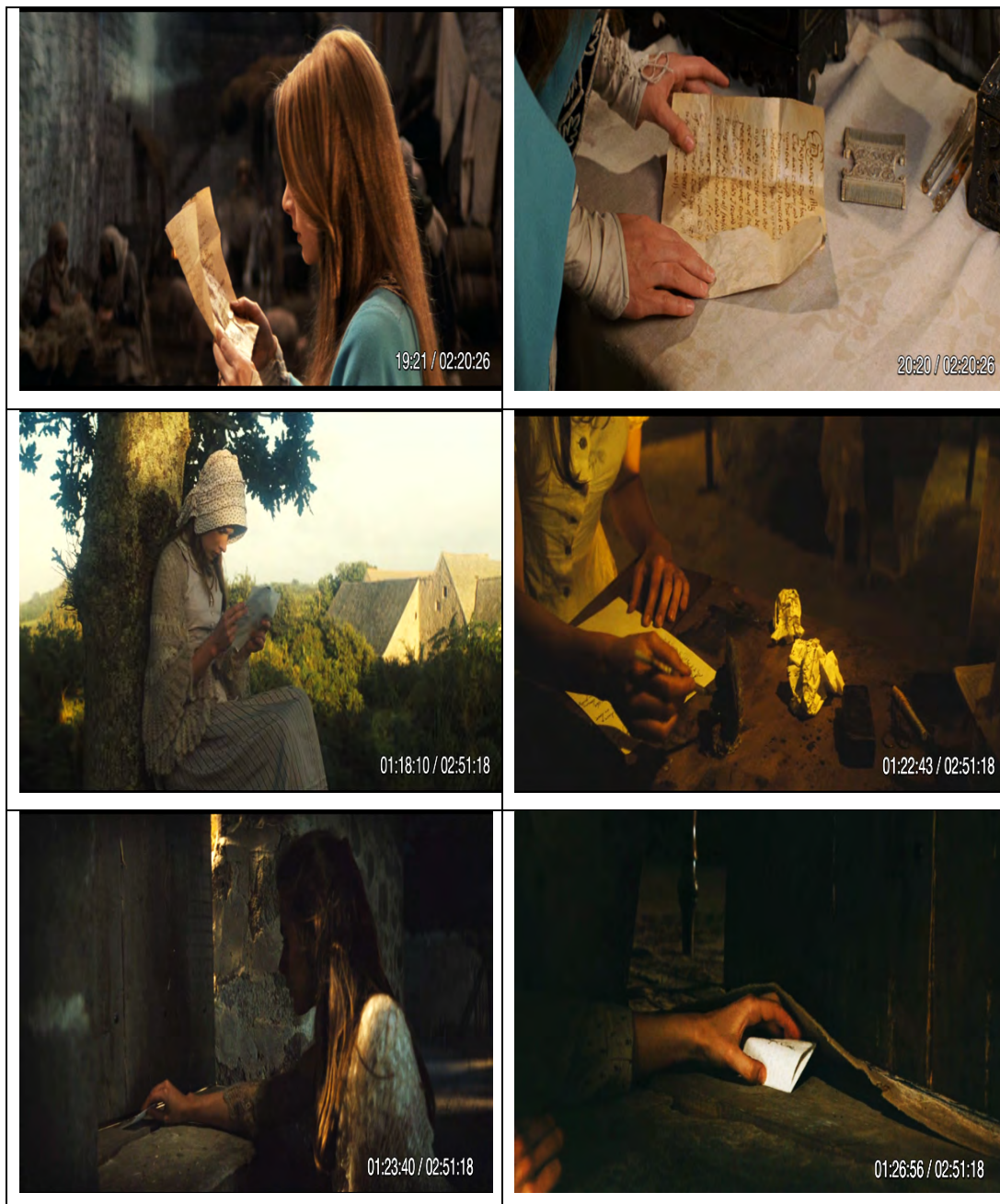


Figure 24 : L'homme (ou le destin) au rendez-vous des *lettres*, (Macbeth et *Tess*).

Les mots sont, ainsi, propres à transmuier dans un univers autre, car, à force d'y croire, la chose finit par devenir réalité pure et dure. L'univers des croyances du personnage se trouve renforcé, revigoré et informé de par la force illocutoire du verbe. Ici se rejoignent récit amphigourique et fabuleux des sorcières, celui relaté

par Macbeth dans sa lettre et le commentaire qu'y apporte L. Macbeth, qui, d'une certaine manière, constitue un double des sorcières dans le sens où elle renchérit sur leur prophétie. À ce titre, son rôle est déterminant. Elle fait office d'un faire-valoir des divinations en les faisant aboutir à concrétion. C'est donc là toute la force de l'espace scriptural qui est, lui-même, une transcription de ce qui a été « *écrit là-haut* »⁴⁶⁵, dirait Jacques à son maître : du *mektoub*⁴⁶⁶ qui informe les convictions et, donc, du verbe qui juggle au destin. Consciente de cet effet des mots, Lady Macbeth veut en éprouver la force et en exercer l'empire sur son époux :

L. Macbeth

Viens ici, que je puisse verser mes esprits
Dans ton oreille, et par la force de ma langue
Chasser ce qui t'empêche de ce cercle d'or
Par quoi le sort et le secours surnaturel
Semblent te couronner⁴⁶⁷.

Tout le pouvoir du verbe se trouve ici exprimé. Il est tel qu'il hisse à ce « *cercle d'or* », à cet espace de convoitise caressé par Macbeth et qui, bien entendu, est connu de sa compagne : régner et se couvrir de gloire. Davantage, le mot est propre à rivaliser avec le sort et à l'emporter face à l'inextricable fatalité. Il prédestine plus que ne le peut le destin.

D'ailleurs, Macbeth, convaincu de ce pouvoir des mots, est prêt à consulter, dans ses moments de doute, la parole devineresse des

⁴⁶⁵ Denis DIDEROT, *Jacques le fataliste*, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁶⁶ Le mot est en arabe. Il signifie littéralement « écrit », mais signifie également « destin » ce qui corrobore justement cette part de l'écriture dans la destinée de chacun.

⁴⁶⁷ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 81.

trois sorcières. Il dépend tellement de leur discours qu'il lui tient lieu de mot d'ordre et le maintient jugulé à ses injonctions :

Macbeth

(...) J'irai demain
De bonne heure j'irai trouver les Sœurs Fatales
Qui devront parler plus⁴⁶⁸.

Le même jeu opère dans *Tess d'Urberville* où les allégations du pasteur Tringham au sujet de la famille des Durbeyfield, autrefois illustres d'Urberville, précipitent toute la famille dans la misère et entraînent cette fin tragique de Tess. Ces paroles confinent dans l'étroitesse de leur sémantisme sentencieux et affirmatif leur destin. D'ailleurs, le pouvoir des mots s'avère dans tout son impact transfigurateur. Le pasteur Tringham croise pour la troisième fois le père de Tess (le chiffre trois peut être symbolique d'une fatalité et d'une magie numérique) sur son chemin et l'institue par trois fois sir John alors qu'il n'est que Jack Durbeyfield. Ce dernier s'interroge, tout interloqué, à ce sujet :

— Alors, pourquoi donc que vous m'appellez tout le temps sir John, quand je suis tout bonnement Jack Durbeyfield, le revendeur⁴⁶⁹ ?

Mais, chose étrange, aussitôt dit qu'il y croit ferme et en voit déjà les prestiges, il commande et fait la fête. C'est dire qu'au-delà du fait qu'ils font loi, une force incantatoire est rattachée aux mots et aux paroles. Ainsi, juste au moment où Duncan s'adresse à Malcom en déplorant, suite à la trahison de son sujet Cawdor, qu'il n'y ait « *Aucune science, // Pour trouver par le visage la signification d'un*

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 181.

⁴⁶⁹ Thomas HARDY, *Tess d'Urberville*, *op. cit.*, p. 33.

esprit »⁴⁷⁰, Macbeth surgit comme par enchantement. Cela dit également ce pouvoir prophétique du verbe. On dirait qu'il tient de l'adage : « *quand on parle du loup, on en voit la queue* ». En effet, Macbeth est le candidat potentiel par qui s'illustre cette réplique. Du coup, celle-ci se charge d'ironie tragique, puisque le personnage, sans le savoir, prophétise le mécanisme de sa perte et en exorcise l'instrument : c'est de la main de son sujet fidèle et son parent le moins soupçonné, Macbeth, que lui viendra la mort. Certes, ces mots constituent un clin d'œil aussi bien au lecteur qu'au spectateur, et assument, d'un point de vue narratologique, une fonction proleptique, vu leur rôle d'annonces. Il en est également le cas dans *Tess d'Urberville* : une fois proférés, les mots semblent condamner ces êtres de papier. En effet, alors que sa maman est en train de trinquer dans une taverne et qu'elle évoque sa fille devant ses compagnons de boisson, l'un des vieux buveurs lui dit de « *veiller à ce qu'elle n'engrave pas du malt vert* »⁴⁷¹ : une locution du pays qui signifie, dans un langage imagé, qu'elle doit faire attention à ne pas tomber enceinte. Et, comme par magie, c'est justement ce qui adviendra après le rapt que subira Tess. Inexorable, l'économie du verbe ne flirt aucunement avec la gratuité. Elle condamne. Elle est à craindre telle une fatalité. De là vient, sans doute, cette terreur de Macbeth face aux mots. Il est dans l'incapacité – au sens de la crainte – de nommer la chose par son nom. De ce fait, les crimes ne sont presque jamais nommés comme tels. Ils sont dits « *la chose* », « *l'action* », « *fait* »

⁴⁷⁰ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, *op. cit.*, pp. 73-75.

⁴⁷¹ Une note (n° : 1, p. 427) fournie par l'édition sur laquelle nous travaillons précise que l'expression est une traduction de "get green malt in floor", *cf.*, Thomas HARDY, *Tess d'Urberville*, *op. cit.*, p. 54.

(acte III, sc. 2, p. 157 et suivantes). La valeur « euphémisante » des substituts de l'acte trahit la frayeur que le verbe peut semer aussi bien dans l'esprit du locuteur que de celui de son interlocuteur. Ainsi, Macbeth, après avoir accompli son acte sordide, se contente-t-il de dire à sa femme : « *j'ai fait la chose* »⁴⁷². Il paraît qu'il ne peut nommer les choses par leurs noms sans en être secoué et profondément affecté. On dirait que dans les mots réside une réalité plus âpre que la réalité elle-même, car plus vraie.

De même, alors que Macbeth est au pal, défiant Macduff et la lame qui s'apprête à mettre terme à ses jours, et qu'il s'est targué, par trop de confiance et de démesure, qu'il « *porte une vie // Charmée, et qui ne pourra céder // A un né de la femme* »⁴⁷³, une fois son adversaire lui confie qu'il est l'homme dont il est question, car il « *fut arraché // Avant terme au ventre de sa mère* »⁴⁷⁴, il s'emporte contre la parole suborneuse dans ces termes :

Macbeth

Maudite soit la langue qui me parle ainsi, ...
Et qu'on n'écoute plus ces ennemis jongleurs
Qui nous ont enroulés dedans le double sens,
Qui ont mis le mot de promesse à notre oreille
Et le brisent à notre espoir⁴⁷⁵.

Tellement Macbeth croit au pouvoir incantatoire du verbe qu'il n'oppose pas grande résistance à l'épée vengeresse de Macduff. Il est déjà vaincu rien que d'entendre le sens caché de la promesse des sorcières. Ainsi, le « verbe » fait et défait d'un même tenant. Y a-t-il

⁴⁷² William SHAKESPEARE, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 107.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 281.

⁴⁷⁴ *Ibid.*

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 283.

également lieu d'évoquer le fait que les paroles de Macbeth, même quand il ment ou quand il feint jouer avec les mots, ne sont pas moins vraies. Ainsi est-il quand il parle de la mort de Duncan :

Macbeth

(...) à partir de cet instant

N'est plus rien de valable dans la vie mortelle :

Tout est jouet : l'honneur et la grâce sont morts,

Le vin de la vie est tiré, reste la lie⁴⁷⁶.

Étant feintes, ses paroles ne se sont pas moins avérées. En exécutant Duncan, qu'il a sans doute envié puisqu'il veut prendre sa place, il a presque exécuté son alter ego, dans un suicide réflexif avant la lettre.

La force performative du verbe et sa dimension incantatoire étant indubitables, les mots rivalisent avec le destin au point de se confondre avec lui. Plus fort encore, ils ont un côté fatal et en eux scintille la rhétorique de moult enjeux tragiques et perce l'ironie tragique du destin. L'autorité de mots mue en tyrannie tragique. D'ailleurs, Macbeth ne serait-il pas également victime de son propre langage dont l'éloquente poésie obnubile sa raison ? Il est manipulé, autant par son épouse et les trois sorcières que par sa faconde et sa griserie verbale. C'est, d'ailleurs, par le biais des mots que le tragique prend forme dans sa bouche. Il en est le cas, à titre d'exemple, dans cette réplique où il déploie toute une isotopie de la mort qui donne au texte, et partant à la pièce, cette couleur macabre faite de sang et de meurtres :

Macbeth

Le *sang* fut répandu ici, dans les époques disparues,

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 125.

(...)
Encore après, les *meurtriers* ont accompli des actions
Trop terribles pour l'oreille : il fut un temps
Où la cervelle étant ôtée, l'homme *mourrait*,
C'était fini : mais maintenant ils se relèvent
Avec vingt *meurtres mortels* sur leur crâne
(...) C'est plus étrange
Que le *meurtre* même⁴⁷⁷.

Elle s'érigerait par la suite, dans les propos de Macbeth en une logique sanguinaire dans cette fameuse devise qui tient de l'adage : « *il y aura du sang ; on dit : sang veut du sang* »⁴⁷⁸. Frappée dans un parfait alexandrin, elle en résume la stratégie. Par son retour à des moments clés du vers, le terme anaphorique « *sang* » en sature le mètre de telle façon qu'on voit déborder cette matière écarlate qui emporte Macbeth dans ses flots. La caméra du réalisateur n'a pas manqué d'immortaliser cette scène par l'usage de filtres rouges qui montrent Macbeth et son épouse baignant dans un « lit de sang ».

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 175.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 179. On retrouve la même idée un peu plus loin. Macbeth cultive la même logique sanguinaire quand il affirme :

(...) Je me tends pour savoir
Par les moyens les pires, le pire. Devant mon bien
Toutes raisons devront céder ; et dans le sang
J'allais si loin, que si je n'y pataugeais plus,
Reculer serait aussi dur que pousser. (*Ibid.*, p. 181)



Figure 25 : *Dans le sang j'allais si loin, que (...) reculer serait aussi dur que pousser*⁴⁷⁹. (*Macbeth*)

Dotée d'une spatialité propre, la langue fait valoir son autorité. Ironie du sort, cet empire du verbe peut receler tout le tragique qui guette l'homme, supposé, cependant, en être le maître incontesté.

1.2 Dynamique tragique du verbe

Sans doute avons-nous déjà évoqué cette part du tragique qui tient du déploiement physique des mots dans une fiction, sans lequel rien ne pourrait avoir lieu. Entendons leur mise en espace sous forme de texte, qui reste valable pour tout texte. Également, nous avons parlé de cette part du verbe à prophétiser l'inéluctable et, entre autres aspects de cette dimension spatiale des mots, nous avons avancé l'argument de l'étendue des sens qu'ils peuvent supporter. Dans ce sens spécifique que nous venons de lui préciser, la spatialité

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 181.

sémantique du verbe est déterminante dans le parachèvement du tragique.

Justement, dans *Macbeth*, cet aspect est pour une grande part à l'origine de cette dynamique tragique qui se nourrit de l'équivoque du langage et son interprétation erronée. En effet, cette œuvre s'ouvre sur le discours amphigouriquement allégorique des trois sœurs qui, dans l'ambiguïté même de la divination, scelle, d'une certaine manière, le destin de Macbeth. Préfigurant une fatalité occulte, elles prédestinent le personnage éponyme à une gloire si inespérée qu'il n'en revient pas, mais qu'enveloppe le flou du mystère tout comme cette atmosphère brumeuse où baigne la scène et dont rend compte le *sfumato* de l'adaptation filmique d'où surgissent ces trois sorcières pour s'évanouir aussitôt.

D'entrée de jeu, les propos de ces trois apparitions qui inaugurent la scène en donnent la note et tiennent dans l'obscurité duelle des mots les faits à venir. En réponse à la réplique de la première sorcière qui s'interroge quant à leur ultérieure réunion dans des conditions climatiques pareilles à celles qui les rassemblent cette fois, la seconde sorcière lui rétorque, avec ces beaux octosyllabes, que ce sera « *quand finit le tohu-bohu, // Le combat gagné et perdu* »⁴⁸⁰. Un peu plus loin, leurs voix s'accordent pour dire à l'unisson dans l'austérité sèche des monosyllabiques d'un autre octosyllabe que « *le clair est noir le noir est clair* »⁴⁸¹. Cette formule assez énigmatique est on ne peut plus floue. Se limite-t-elle à décrire le climat comme aura à

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 49.

s'en étonner Macbeth : « *un jour si noir et clair je n'en ai jamais vu* »⁴⁸² où bien excédera-t-elle le constat climatologique pour dire toutes les vicissitudes d'une existence : celle du héros éponyme d'abord, mais également celles de toute une nation et celles riveraines ? Sans nul doute, elle souligne déjà, de par sa tournure chiasmatisée, les revirements sans transition dont ces apparitions saluent Macbeth qui jusque-là est « *sieur de Glamis* » et qui déjà, et à son insu, est nommé « *sire de Cawdor* », mais qui « *plus tard sera roi* »⁴⁸³. Par là même, l'absence de coordination et de toute ponctuation dit, on ne peut plus, la brutalité et la violence sous-jacentes à ces transformations par lesquelles sera sollicité le personnage : c'est dans le sang qu'elles seront concrétisées. La tonalité de la pièce est ainsi fixée d'entrée de jeu. Elle est entière sous cette enseigne de la chose et son contraire au point que la frontière entre les deux rives n'est point étanche et tout peut se retourner sens dessus dessous. À ce titre, le langage équivoque remplit largement sa fonction tragique. Mais également, il y a lieu de souligner que les propos de ces trois sœurs sont déjà à l'origine de cette animosité qui va intervertir les rapports entre Macbeth et Banquo pourtant si solidaires l'un de l'autre. C'est justement le cas lorsque leurs divinations commencent à s'avérer et qu'entre autres choses elles prédestinent à ce dernier un lignage de rois bien plus fameux que celui prédit à Macbeth. De quoi lui mettre en fait la puce à l'oreille.

Cette dualité des propos gagne presque tout le texte. Ainsi, Duncan, le roi, déclarant, après la destitution de Cawdor, que ce que

⁴⁸² *Ibid.*, p. 61.

⁴⁸³ *Ibid.*

celui-ci « *perdit, le noble Macbeth l'a gagné* »⁴⁸⁴ peut s'entendre, au moins, doublement, car si Macbeth a effectivement gagné le titre dont le couronne le roi et son estime ainsi que les privilèges qui vont avec, il n'a pas moins hérité de la trahison de son prédécesseur puisqu'il se retournera également contre son monarque. C'est, bien évidemment, cette dualité confuse des choses non tranchées qui alimente le tragique de la pièce, à plus forte raison que Macbeth passe à côté des sens cachés de ces prophéties énigmatiques que lui adressent les trois sorcières. Il y a sans doute du tragique à voir perler aux confins du verbe la fatalité imparable de son destin sans être en mesure de le décoder. Car, à rater la portée du discours, on est condamné à errer sans rémission jusqu'à l'accomplissement du funeste, du tragique. En effet, Macbeth ne comprend pas la portée tragique des deux prophéties tellement « l'espace sémantique » du verbe qui les prédit et son étendue symbolique lui font écran. L'une des sorcières le rassure lors de leur dernière apparition, quand il était leur demander ce qui adviendrait :

Apparition 2

Sois sanguinaire hardi : et ris jusqu'au mépris
De la force de l'homme ; aucun né d'une femme
Ne pourra atteindre Macbeth⁴⁸⁵.

Puis, de surenchérir, l'autre sorcière le met en confiance en disant :

Apparition 3

Macbeth ne sera pas vaincu jusqu'à tant que
La grande forêt de Birnam vers le sommet de Dunsinane
Ne s'avance contre lui⁴⁸⁶.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 201.

Macbeth a tout à fait raison de rester confiant, car il est peu probable qu'un homme soit issu d'une matrice autre que celle d'une femme, et qu'à défaut d'une intervention surnaturelle, le fait reste peu plausible que « *Birnam monte vers Dunsinane* »⁴⁸⁷. Mais, le propos étant pris au pied de la lettre, de telles allégations sont propres à induire en erreur. Macbeth, aveuglé par le faste de sa gloire à venir, se rassure qu'il n'y ait rien à craindre tant que la prophétie ne s'est pas réalisée et qu'elle ait peu de chances d'advenir : que deux espaces viennent l'un sur l'autre relève en fait du merveilleux. Cependant, la prophétie se réalise comme vient le lui annoncer son messager :

Le messager

La forêt commence à bouger

(...)

Je dis, une forêt qui marche⁴⁸⁸.

La force énigmatique de cette prophétie tient dans le transfert que permet la métonymie : ce ne sont pas les arbres qui se déplacent, mais des guerriers camouflés sous des branchages qui s'avancent. Justement, elle exprime en termes de spatialité la déconfiture tragique qui guette Macbeth. Et, bizarrement, elle tient dans l'étendue sémantique de l'image. Son ampleur est propre à semer l'erreur dans l'esprit de Macbeth, lui, dont la force, justement, a dû faiblir avec l'étendue des conquêtes sanguinaires qu'il a perpétrées. C'est ce qui fait qu'il s'interloque en même temps qu'il se réjouit au sujet de cette image spatiale qui semble décréter sa gloire alors qu'elle dit également sa chute :

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 203.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 259.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 273.

Macbeth

Et jamais cela ne sera ;
Qui peut lever une forêt ? ordonner à un arbre
D'arracher ses racines nouées à la terre ?
Douce prédictions⁴⁸⁹.

De la même manière, la première prophétie est ouatée de mystère délétère. Elle semble trancher sur son invincibilité, alors qu'elle précise comment sera sa mort. Insoupçonnée, celle-ci lui viendra de la main de Macduff qui n'est pas né de manière naturelle de sa maman, mais par césarienne.

Mais, hélas ! la lucidité de Macbeth sera tardive. Il ne réalisera qu'après coup, alors que sa fin est devenue certaine, « *le double jeu de l'ennemi // Qui ment semblable à la vérité* »⁴⁹⁰ en se disant avec dépit « *et voilà la forêt // Qui va vers Dunsinane* »⁴⁹¹. À ce titre, les prophéties adressées à Macbeth constituent un ressort dramatique singulier dans la mesure où elles renferment à elles seules, car elles sont aussi obscures qu'elles semblent claires, toute l'ironie tragique du sort supporté par le verbe, à plus forte raison que le protagoniste, ayant soupçonné la fausseté de leurs paroles, les foudroie de ses imprécations qui l'impliquent au premier chef quand il s'adresse à Lennox au sujet de ces apparitions en damnant « *ceux qui croient en elles !* »⁴⁹² : lui, en premier lieu, tellement son interprétation des prophéties a été partielle et erronée.

Dans ce même ordre des idées, dans *Tess d'Urberville*, on peut mettre les anticipations sur le devenir du personnage éponyme sur le

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 203.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 273.

⁴⁹¹ *Ibid.*

⁴⁹² *Ibid.*, p. 207.

compte de cette dynamique tragique associée au verbe. À eux seuls, de par leur valeur proleptique, les mots sont aptes à souligner l'issue funeste de l'œuvre. Les occurrences sont assez nombreuses pour dire que leur valeur proleptique pourrait, à juste titre, être considérée comme une écriture de la fatalité et de la prédestination. Comment lire en fait ce détail sur lequel se focalise l'attention du narrateur, et partant celle du lecteur, alors que Tess est, semble-t-il, à l'abri du malheur, lors de la phase la plus gaie de son parcours, à Talbothays ? En effet, alors que ses compagnons de travail discutaient de l'âme et des possibles fuites du corps, le narrateur attire l'attention sur un détail qui anticipe sur la fin tragique qu'aura le personnage dans ces termes :

Le laitier se tourna vers elle (Tess), la bouche pleine, le regard sérieux et interrogateur, son grand couteau et sa fourchette plantés tout droit sur la table, comme une potence en préparation⁴⁹³.

N'est-ce pas là une annonce proleptique de l'issue de l'œuvre ? Ce détail aurait offert à la caméra de Polanski un bel insert, mais il le passe sous silence. Il en est de même de cet arrêt sur une bestiole insignifiante en apparence, mais qui, de par l'éphémère de son existence, prélude aussi bien à la fugacité du bonheur de Tess avec Angel qu'à l'éminence de sa prochaine faillite. Ainsi, tel Tess :

Des moucheron, ignorants de leur resplendissement éphémère, traversaient ce sentier miroitant, irradiés soudain comme d'un feu intérieur, puis en sortaient pour s'éteindre aussitôt⁴⁹⁴.

En fait, pour une bonne part, la scène inaugurale du film et l'incipit du roman acquièrent une valeur programmatique. Cela conforte sans

⁴⁹³ Thomas HARDY, *Tess d'Urberville*, *op. cit.*, p. 151.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 292.

doute cette acception fataliste des éléments proleptiques qui souvent sont symboliques ou métaphoriques.

De même que Macbeth n'a pas été au fait de la prophétie des trois sorcières, les Durbeyfield n'ont pas su lire sous le patronyme du supposé parent sa fausseté. Sous son apparence se cache une famille usurpatrice qui s'est greffé comme un chancre sur les branches de leur généalogie. La voix omnisciente du narrateur se laisse entendre et confie au lecteur dans le ton de la déploration combien ce patronyme fait écran à la vraie histoire des Stoke dont le père, après s'être enrichi, a dû changer de nom pour anoblir le blason de sa descendance :

La pauvre Tess et ses parents ignoraient naturellement (et pour leur grande déconfiture) cette œuvre d'imagination ; à vrai dire, ils ne savaient même pas que ce genre d'annexion fût possible et supposaient que, si la fortune pouvait, à la rigueur, vous doter d'une belle mine, un ancien nom venait de la nature⁴⁹⁵.

D'ailleurs, entre transparence et opacité, cette fatalité tragique qui guette la famille de Tess est déjà inscrite dans le nom de famille. La chute des Durbeyfield, naguère d'Urberville, est imprimée dans le patronyme altéré. Cette mauvaise passe par laquelle ils sont ici éprouvés n'est que le dernier épisode de la décadence de toute cette famille prestigieuse dont le spectre accompagne fantastiquement les ayants-droit, derniers héritiers de ce nom, à travers les ramifications d'une généalogie dépravée : si la particule « ville », en français, au lieu de « town », dans « d'Urberville » pourrait signifier, pour une famille anglaise, un plus de prestige propre aux gens policées de la

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 65.

citée par opposition aux habitants des bourgs, elle est redevenue « field » qui signifie « champ ». De la sorte, le patronyme même rabat au ras du sol, de son piédestal, cette famille supposée noble et élevée. On peut dire autant de la particule nobiliaire « de » qui, en devenant compacte dans le patronyme « Durbeyfield », lui fait perdre son lustre.

Ainsi, le destin tragique se trouve tapi dans les strates du sens. Perdu dans les plis et les replis du verbe et cette étendue sémantique que décrit l'échelle de ses acceptions, allant du sens propre au sens figuré et que peut supporter le passage de la langue à la parole grâce à l'actualisation, l'homme, obnubilé par sa force, peut errer à en percer le mystère. L'ironie tragique réside dans le verbe et dans les franges d'ombre de la parole. On mesure combien l'homme est dans l'erreur de se croire maître de la parole, de se distinguer de la bête par sa parole : il est beaucoup plus « parlé » par la langue qu'il ne la parle et elle lui réserve mille déconvenues dans ses zones sombres. De la sorte, Macbeth a certes péché par démesure, mais du fait que l'ironie tragique du sort le guette derrière un mot, un mot qui tue, on serait tenté d'imputer sa déconfiture à un « péché verbal ». D'ailleurs, après sa victoire et suite à l'intention du roi voulant l'honorer de sa visite à Inverness où il réside se laisse dénoncer par son inconscient⁴⁹⁶ où germe le crime et couve l'ouragan : en empruntant une image spatiale pour dire son empressement pour s'acquitter de la tâche d'aller annoncer cette visite à sa femme, sa langue – organe et langage – le trahissent et laissent entendre que la vie de l'héritier du trône, le

⁴⁹⁶ En l'absence d'une quelconque indication scénique qui en fait un aparté ou un monologue, cette réplique de Macbeth tiendrait du *lapsus*. Mais, Polanski l'a adroitement restitué à son statut correct de monologue intérieur.

prince de Cumberland, est une entrave à sa gloire et qu'il faut l'enjamber :

Macbeth

Je serais moi-même courrier, et joyeuse je ferai
L'ouïe de ma femme en raison de votre approche
(...)
Prince de Cumberland ! ceci est une marche
Sur quoi je trébucherai, ou que je devrai sauter,
Car elle se tient sur ma route. Étoiles, cachez vos feux !
Que la clarté ne puisse voir mes désirs profonds et noirs⁴⁹⁷.

C'est vraisemblablement là un autre versant du tragique. Pascal en a évoqué trois formes par lesquelles on peut pécher. Ici, en fait, au péché spatial que nous avons déjà évoqué, et sans lequel rien ne peut advenir, s'ajoute sa version verbale. Mais de l'autre côté trône le silence.

1.3 Aux antipodes de la parole : le silence

À tenir compte de l'économie des échanges verbaux dans les trois œuvres, il s'avère qu'aux antipodes de la parole, du mot et du texte qui tiennent la bride haute aux personnages de fiction, trône le silence. Envers de la médaille, si le texte fixe la parole, les protagonistes s'en trouvent souvent interdits et réduits au silence, vu leur isolement, pour une bonne partie de la diégèse. Les versions filmiques le soulignent plus que ne le fait le texte, car relater l'histoire ne peut se passer de mots et c'est uniquement à travers le verbe que le narrateur parvient à exorciser ce mal qui lui a imposé ce silence dans *Le pianiste* par exemple. À ce titre, le texte écrit est beaucoup plus à rapprocher d'un « cri du cœur » que d'une simple parole. En effet, les

⁴⁹⁷ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 77.

échanges verbaux des protagonistes s'amenuisent au fil de la diégèse et les interdisent de cette faculté propre à l'homme, celle qui en fait justement un « animal parlant », la parole. D'où, probablement, cette recherche d'un autre langage, celui de la musique par exemple. Tess fera cette même expérience du silence. N'est-ce pas qu'on la découvre souvent balbutier plutôt qu'elle ne parle.

En somme, les personnages semblent des êtres que musèle leur destin d'une certaine manière. Cela est peut-être bien évident pour Tess dont la langue est presque tranchée et qui est réduite à ruminer sans cesse ses pensées, ses mots et ses maux non pansés jusqu'à l'accomplissement de l'irréparable, le crime. Mais également, Wladek dans *Le pianiste* reste sans voix le plus clair du temps, du film et du récit autobiographique. La voix narrative signale qu'après trois mots balbutiés devant un soldat le personnage a observé « *quatre mois de silence total* »⁴⁹⁸. La parole ne sera acquise au personnage que comme narrateur, car, précisément, l'autobiographie vient ici exorciser le mal rabâché des années durant dans l'oubli, ce que prend aussi largement en charge l'autorité narrative dans *Tess d'Urberville*. Le silence devient de plus en plus inquiétant qu'on est assoiffés des nouvelles de l'extérieur et frôle l'angoisse quand « *Henryk [allume] la radio [et qu'] il [n'obtient] que le silence* »⁴⁹⁹ ou encore quand les rues de Varsovie retrouvent une apparence presque normale et qu'à la longue cette passibilité s'avère fausse et sournoise, car propre à induire en erreur : c'est justement ce silence qui précède la tempête.

⁴⁹⁸ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., p. 245.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 22.

Dans la pièce de Shakespeare, non pas que les personnages sont privés de parole : l'économie même du genre du théâtre ne peut s'entendre dans une stase verbale et sans déploiement de paroles, mais, justement, le protagoniste est beaucoup plus dans le monologue que dans le dialogue. C'est là tout l'intérêt de la pièce : le personnage est parlé plus qu'il ne parle effectivement. Par le nombre important de monologues qu'il tient, le personnage est trahi par une parole souterraine meurtrière qui n'ose voir le jour sans crainte. Ces monologues sont des manipulations fiévreuses d'une parole tapie qui le travaille en sourdine avant que de se déclarer à la lumière du jour.

D'ailleurs, Pierre Larthomas considère le monologue comme l'un des éléments qui doivent « *être immédiatement mis en valeur* »⁵⁰⁰ en tant qu'un parmi les procédés factices auxquels recourent conventionnellement les dramaturges. Terme difficile à définir et à en justifier la présence artificielle sur scène, il détient cependant sa légitimité de sa forte portée psychologique et dramaturgique, mais également du fait que, même dans la vie ordinaire, tout un chacun peut être enclin à monologuer ou à soliloquer, car « *nous pensons des lambeaux de phrases et la parole, en elle-même organisatrice, permet d'introduire la syntaxe, permet à la pensée intuitive d'accéder à la phrase* »⁵⁰¹. C'est dire que, lors de ce moment de solitude que constitue le monologue, la pensée est portée à maturation. Toutefois, Larthomas souligne cette crise que constitue le monologue en lui-même en tant que :

⁵⁰⁰ Pierre LARTHOMAS, *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 369.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 371.

Parole qui s'adresse en notre présence à un être imaginaire, comme l'indice d'un état plus ou moins pathologique (...) parce que le langage ne sert plus à ce pour quoi il est fait, c'est-à-dire la communication⁵⁰².

Effectivement, de par sa nature factice d'artifice théâtral, le statut du monologue est bien paradoxal. En tant qu'espace propice au déploiement de la parole intérieure, il tient également du silence que de la parole débridée. C'est un cri sans voix, une parole tapie qui réclame d'être exécutée plus que d'être simplement dite. C'est la forme parachevée du silence bavard. Il « *intervient le plus souvent à un moment critique pour un des personnages, il marque un moment essentiel de l'action, en souligne la gravité, attire l'attention sur le désarroi et la perplexité du héros* »⁵⁰³. Il témoigne également d'une grande solitude, spécialement une solitude tragique dans le cas de Macbeth, car, comme le dira l'auteur du *Langage dramatique*, « *La tragédie, c'est la solitude* »⁵⁰⁴. Justement, cette solitude est symptomatique d'un manque de confiance dans un autre interlocuteur, en dépit de cet alter ego que constitue L. Macbeth. Cela fait que l'une des figures les plus récurrentes dans les monologues est l'apostrophe qui par nature « *appartient au dialogue* ». Si elle infeste le monologue, c'est qu'elle tend à contrecarrer cet écart que constitue le monologue par rapport au langage ordinaire. Le monologue est également l'expression d'un effroi face à la découverte de l'immensité époustouflante de l'espace intérieur qui peut aussi bien surprendre un « moi » qui se découvre par hasard et ne parvient pas à toucher le fond

⁵⁰² *Ibid.*

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 374.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 373.

de son âme tapissée de crime, de mal et de noirceur, et qu'il suffit d'un rien pour les ramener à la surface.

Ce nombre conséquent de monologues que l'adaptation filmique va accentuer davantage – quatre pour Macbeth : l'assassinat qui se prépare (acte I, sc. 7), la première hallucination du couteau (acte II, sc. 1), les craintes à l'endroit de Banquo (acte III, sc. 1)... contre deux pour L. Macbeth (acte I, sc. 5); et un seul pour Banquo justifié par ses soupçons envers Macbeth et où se nourrit déjà l'envie et se prépare la tempête à venir (acte III, sc. 1) – est une véritable autopsie de l'âme tourmentée du personnage, une âme rongée par le mal infernal qu'elle porte et qu'elle cherche à exorciser par la parole. On est à la limite d'une auto-dissection de l'âme habitée par la calamité. Pris de vitesse par sa logique du mal, le personnage essaie d'en comprendre les rouages en se les disant. Les monologues offrent autant d'ouvertures sur l'espace mental, sur la psyché à laquelle la psychanalyse freudienne fait correspondre nombre de zones et donc qu'elle se déclinerait en termes spatiaux : plaie et couteau, victime et bourreau comme l'*Héautontimorouménos*⁵⁰⁵ baudelairien, le personnage ressent les effets poignants du mal, les décrit et livre au spectateur une percée troublante sur cet enfer qu'il porte en lui. Mais aussi, ces monologues sont des indices verbaux de cette grande solitude tragique qui pèse sur Macbeth et qui le mène à la folie, ayant emprunté la voie de l'erreur : en écoutant sa voix profonde, il a

⁵⁰⁵ Sous la bizarrerie de ce titre emprunté à la langue grecque et signifiant « celui qui se venge sur soi-même », l'auteur des *Fleurs du mal* donne un poème aux inflexions bibliques qui brosse les mortifications de l'âme pécheresse. Mais le poème reste ambigu quant à la nature de la douleur. Tantôt subie, tantôt donnée à autrui, le texte nous met face à une logique du mal entre sadisme et masochisme : « *Je suis la plaie et le couteau ! // Je suis le soufflet et la joue ! // Je suis les membres et la roue // Et la victime et le bourreau.* », cf., *Les fleurs du mal, op. cit.*, p. 128.

également flirté avec Até, la déesse de l'égarement. Ce sont là des moments où le héros met à nu son imagination débordante, cette imagination fiévreuse qui enfante des songes dont il deviendra la victime à force de trop y croire. D'ailleurs, par son rendu filmique (voir figure 14), l'assise du château de Macbeth qui ambitionne le toit du monde est choisie de façon à rendre compte de l'éminence d'une solitude poignante. Par le choix de son emplacement, le château est aussi inaccessible qu'il est isolé. Étant suspendu entre ciel et terre, la posture du personnage qui l'habite n'est pas moins proche de celle du *Pianiste* qui finit perché dans des espèces de nids : des greniers, des mansardes, etc., ce qui rappelle la toponymie bachelardienne et la grande solitude qui règne dans ces retraites aériennes abstraction faite du fait qu'elles soient béates ou malheureuses.

Il y a également lieu de faire un sort à ce silence auquel font face les personnages, ce silence qu'ils subissent, non plus qu'ils affichent pour une raison ou une autre. Si, tout comme Wladek dans *Le pianiste*, Macbeth plonge progressivement dans le silence, et faute d'une illumination divine, consulte les sorcières dont il reçoit une réponse séduisante au sens étymologique, dans le sens où elle l'égare plus qu'elle ne l'éclaire, Tess demandera conseil au pasteur du village, mais elle ne tirera que déni et silence du monde. Comme nous pouvons le constater, le long de ses pérégrinations, Tess préfigure le modèle même de l'errance et de la contrition. Perdue dans la répétition de ce même geste, lestée de son fardeau, ici son balluchon, on pourrait bien l'assimiler à une figure de l'un des suppliciés de la mythologie grecque. Elle a tout l'air de ce damné des déités de l'Olympe, Sisyphe.

Nul n'est à l'écoute de ses suppliques, ni les dieux, ni leurs représentants sur terre, ni leurs ouailles parmi les hommes. Tess fait bien l'expérience de ce silence déraisonnablement absurde du monde dont parle Camus dans son *Sisyphé*⁵⁰⁶. À cette différence près, la déréluction divine mue en abandon social.

Par ailleurs, il est possible de parler des silences des textes. Entre autres, nous pouvons de justesse faire allusion aux effets de censure qui musèlent la parole et enjoignent à T. Hardy, à titre d'exemple, de tronquer son texte initial jugé contraire à la bienséance et à la pudeur. En effet, les réactions très vives que suscitera la parution de *Tess d'Urberville* (1891) puis *Jude l'obscur* (1895) témoignent en fait de cette atmosphère générale de censure qui valut à l'auteur de remanier son texte, comme le rapporte Isabelle Gadoin :

Lorsqu'il commença la rédaction de Tess en 1889, Hardy avait obtenu un contrat avec Tillotson, mais lorsqu'il envoya ses six premiers chapitres, qui esquissaient la rencontre troublante de Tess et d'Alec, le contrat fut résilié d'un commun accord pour manquement à la morale⁵⁰⁷.

Ainsi, deux scènes, parmi les plus importantes, ont été censurées : la danse endiablée au son du violon (chapitre X) et celle qui lui succède et évoque la séduction de Tess par Alec (chapitre XI). Sur cette même ligne de compte, nous mettrons tous les silences par lesquels les adaptations filmiques ont jugé bon d'occulter certaines scènes pour une raison ou une autre. À tous ces cas de figure s'ajouteraient, sans doute, le néant pré-incipital sur fond duquel prend naissance l'histoire

⁵⁰⁶ Albert CAMUS, *Le Mythe de Sisyphé : Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 2016.

⁵⁰⁷ Lucile FARNOUX, et al., *Destinées féminines (naturalisme européen) : Nana, Tess, Effi Briest*, op. cit., p. 69.

et l'abysse post-clausulaire dans lequel sombre toute œuvre après le point ou l'image finaux. De ce fait, il serait légitime de se demander qu'advierait la relation de Lisa Lou et Angel après l'exécution de Tess, quel avenir attend Donalbain et quel a été le destin de cet officier qui a laissé la vie sauve à Wladek avant qu'il ne périsse dans cette prison russe pour détenus de guerre. Sans doute le silence de l'œuvre peut atteindre l'éloquence, mais parler de l'économie de la parole, du verbe et du silence en tant qu'absence de parole, en somme de la mise en acte du langage, ne peut se faire sans évoquer le son, surtout pour nos adaptations filmiques.

2. L'espace sonore comme écho et comme prolongement du tragique, entre dire et dédire le monde

2.1 Le bruitage entre création d'atmosphère réaliste et glose ironique

On risque, en fait, de trouver peu de commentaires à faire relativement au bruitage quand il se plie à rendre compte d'une atmosphère vivante, tellement il semble aller de soi et conforter, partant, cette grande impression de réalité propre au cinéma. Il serait fastidieux d'inventorier les cas où il évoque et accompagne la monstration d'une ville, d'un café animé, d'une nuit tranquille ou autre, bref, les cas où il lui est confié de faire vrai. Mais il ne serait pas moins intéressant de souligner les moments où, seul, le son se suffit pour dire toute une atmosphère, car, comme le soutient Daniel Deshays dans son essai *Entendre le cinéma*, « une "image sonore" est

réveillée en nous par l'écoute »⁵⁰⁸. C'est dire combien le son trouve écho et matière dans notre imaginaire.

C'est sans doute le cas dans *Macbeth* où le génie économe du réalisateur a su nous épargner les ravages de toute cette boucherie de guerre sur laquelle s'ouvre l'histoire. Certes, on peut être tenté à l'idée que le réalisateur ne voulait pas trop donner dans le spectaculaire. Mais qu'il soit dit en passant que Polanski avait des difficultés financières⁵⁰⁹ pour monter une scène aussi ruineuse que celle d'un spectacle de guerre vu l'arsenal, le personnel et les acteurs que cela doit mobiliser. Toutefois, quels que soient les faits, l'effet de cette parcimonie n'est pas moins convaincant pour imprégner l'esprit du spectateur de cette tragédie qu'est la guerre. Il a alors usé de stratagèmes pour contourner la monstration de la guerre. Le son semble lui avoir fourni l'artifice nécessaire pour dire sans trop montrer ce « jeu », oh ! combien tragique, auquel se livrent les hommes. En effet, après le prélude cabalistique, à valeur prémonitoire, des trois sorcières qui quittent la scène maritime, le réalisateur laisse tomber la brume et fait défiler le générique. Sur cet arrière-fond flou et brumeux, l'espace sonore seul – hennissement de chevaux, entrecroisements de fers, cris d'horreur guerre, etc. – se charge d'évoquer toute cette guerre meurtrière qui oppose Duncan à ses rivaux, sous les commandements de son vaillant général Macbeth. Sans doute, l'ingéniosité de Polanski se devine, on ne peut plus

⁵⁰⁸ Daniel DESHAYS, *Entendre le cinéma, op. cit.*, p. 13.

⁵⁰⁹ Dans ce collectif, Tyłski rapporte des bribes d'entretiens qu'il a eu avec le réalisateur. Il lui a confié : « *Je n'avais pas les moyens de filmer la bataille, mais je pouvais la suggérer par le son dès le générique, d'autant que Macbeth débute normalement après la bataille* », cf., *Les cinéastes et leurs génériques, op. cit.*, p. 225.

clairement, dans cet exemple. Par ailleurs, l'effet produit grâce à la cumulation de la scène de guerre occultée par la brume et le défilement du générique peut aussi signifier cette guerre menée par le cinéaste et son équipe pour surmonter toutes ces difficultés, matérielles entre autres, que rencontre la réalisation de leur film. Prouesse de maître : convertir en réussites les faiblesses. Il en va de même pour *Le pianiste* où de cette fameuse guerre on n'a droit qu'à ses rumeurs, et seules ses déflagrations s'invitent dans l'espace filmé en tant que sons hors-champ. Dans ce film, justement, l'espace sonore est porté à maturation dramatique au point de servir de truchement du monde. Il prolonge en échos de guerre l'espace coercitif où les personnages sont pris à leur corps défendant : espaces perdus, espaces recouverts, échos de coalitions, la France et la Grande-Bretagne déclarent officiellement la guerre à l'Allemagne⁵¹⁰, « *la France [entre] en guerre contre l'Allemagne* »⁵¹¹... Tout, ou presque, passe via les enceintes sonores : radios, récits ou rumeurs de guerre. Bref, ces nouvelles d'ailleurs qui rattachent davantage l'homme à l'espace et le font vibrer au rythme de ses remous⁵¹² : retraites, conquêtes, perte de terrains, victoire... D'ailleurs, le personnage, dans cet isolement où il passe d'une claustration choisie vers un enfermement imposé, car il ne peut sortir sans être pris au bout du fusil d'un SS pour cible, ne perçoit le monde qu'à travers ses palpitations sonores. Il est même amené à lire, dans ses moindres turbulences, le mouvement de l'univers qui l'entoure. L'espace sonore, à ce titre, se révèle le cordon ombilical qui le relie au monde. Claquemuré, alors que l'émeute bat son plein et se

⁵¹⁰ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., pp. 18-19.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 21.

⁵¹² *Ibid.*, p. 187.

généralise, le personnage est le témoin insoupçonné d'une scène de révolte de Varsovie. Il use de ses sens pour se donner un prolongement de l'espace restreint où il évolue. Ses sens aux aguets, tendus vers le dehors obstrué, cherchent à compenser les limites qu'impose l'emprisonnement spatial. Vision, ouïe et autres facultés sensibles sont autant de prolongements de nos limites physiques que des élargissements de l'espace perceptible. Un vaste usage du champ lexical de l'ouïe⁵¹³, une ouïe perçante d'ailleurs, développée grâce à son métier de musicien, permet au personnage d'élargir l'espace coercitif auquel il est contraint.

Ces exemples, comme bien d'autres, révèlent combien le réalisateur exploite le son en tant que signe révélateur de quelque chose de plus grand. Partie pour le tout, il joue un rôle métonymique dans ce rapport qu'il entretient avec ce qu'il ne fait que suggérer. La force suggestive du son passe de ce simple rôle de signe au degré zéro à celui plus élevé de symbole.

À ce titre, nous pouvons citer ce moment fatidique du rapt de Tess. Pour dire cette scène, signifiée plus qu'elle n'est montrée chez Hardy, Polanski charge la musique qui, par un crescendo paroxystique, grinçant et saccadé des instruments à vent parvient à simuler la brutalité du viol (37 min. 30 s - 38 min.14 s). Nous pouvons également renvoyer à ce moment crucial de cette scène où la famille de Wladek, agitée à faire ses bagages pour déménager sur un arrière-fond sonore de sirènes d'alarme, doit, à un certain moment, se poster

⁵¹³ Ce champ lexical est un peu éparpillé dans le texte, mais il est surtout bien prononcé à la page 219 et celles qui suivent.

devant la radio pour écouter les nouvelles (4 min. 00 s). On y assiste, en fait, à un grand dérèglement des programmes radiophoniques. Les nouvelles de la guerre et la voix du Führer chevauchent les émissions et donc l'espace sonore s'en trouve affecté : un chaos qui prélude à un autre, dirait-on ! Il offre, certes, une ouverture, mais là, il ouvre sur le malheur quand ce n'est pas sur une propagande fausse qui enfonce dans l'erreur les citoyens au sujet de la gravité de leur situation. « *C'était d'autant plus incroyable que notre propagande nous avait répété que les chasseurs et les tanks allemands étaient en carton-pâte* »⁵¹⁴, commente la voix narrative, d'où l'apostrophe désabusée d'un narrateur incrédule qui s'interroge : « *Alors comment des troupes aussi lamentablement équipées pouvaient-elles contraindre les nôtres à battre en retraite ?* »⁵¹⁵.

Cependant, Polanski se joue à maintes reprises des plans sonores pour leur donner plus de relief. Il parvient ainsi à mettre en valeur tel ou tel bruit, avec souvent un effet ironique, chose qui lui confère le statut d'une glose ou d'un commentaire où se laisse entendre la voix du « grand imagier ». Pour n'en citer que quelques-uns à titre illustratif, nous pouvons nous souvenir de la scène où sir John Durbeyfield, pouléché par la fortune, interroge le pasteur Tringham sur ses ancêtres malheureusement tous morts et dont on ne peut malheureusement espérer ni terres, ni châteaux, ni fortune. Polanski crée subtilement cette atmosphère en faisant jouer une bande sonore reproduisant, en sourdine puis dans un léger crescendo, un bourdonnement de mouches, excitées, semble-t-il, par le simple fait de

⁵¹⁴ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., p. 19.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 36.

remuer la triste mémoire des sépultures des ancêtres d'Urberville (4 min. 50 s-6 min. 49 s). Le commentaire sonore est on ne peut plus clair et empreint de sarcasme : en lieu et place de fortune, c'est la mort qui attend avec ses émanations pestiférées et nauséuses. Celles-là mêmes qui accompagnent la décomposition des corps dont se réjouissent, sans conteste, ces bestioles enragées. Pas moins ironique, la glorieuse rentrée de Macbeth dans son château à Inverness pour annoncer la visite du roi est accompagnée d'une musique *off* de célébration festive (22 min. 55 s), mais elle est vite chahutée par le cancan nasillard des canards (son *in*). D'ailleurs, les instruments choisis pour son exécution, principalement des clarinettes, lui confèrent un ton nasal que parachève le caquet de toute une basse-cour. L'effet cocasse obtenu est sans doute ironique. Polanski, très attentif aux effets sonores, introduit judicieusement cette dissonance qu'à juste titre la musique emprunte à ce palmipède en désignant une fausse note par le mot « canard ». Basse-cour contrefaisant la majesté de la « haute » cour, cela semble dénoncer la magouille qui se trame et qui finira en drame. D'ailleurs, la base rythmique de cette ligne mélodique guillerette a déjà commencé quelques secondes auparavant (22 min. 45 s) avec des plans montrant Macbeth quittant le château du roi en jetant un dernier regard sur son prédécesseur pendu. La musique seule sert de ligature entre ces plans macabres et l'atmosphère de fête. Tout en assurant cette interpénétration de deux humeurs et deux atmosphères contraires, ce raccord sur un thème musical ne peut que s'entendre ironiquement tragique : une gloire se construisant sur deux meurtres.

Dans le sens de cette veine symbolique que prennent la musique et les sons, nous pouvons prendre en considération l'usage que fait le réalisateur des bruits naturels. Le tonnerre, en l'occurrence, revient à maintes reprises comme pour prévenir du malheur qui se prépare. L'entrée de Duncan dans le château de Macbeth (28 min. 00 s) sera saluée d'une grande déflagration : la foudre est à venir. Comme par correspondance, c'est le monologue de Macbeth qui sera interrompu de tonnerre, de fuite des chevaux... Le déchaînement de la nature n'a d'équivalent que la fougue meurtrière qui l'anime. Elle est tellement intense que le règne naturel s'en trouve alarmé. En effet, un travail considérable est fait par le cinéaste lors du monologue de Macbeth. Alors que la pièce ne fait que mentionner au début de la scène VII de l'acte premier qu'elle se passe dans « *une cour du château de Macbeth* », le réalisateur du film a voulu que celui-ci monologue en plein milieu du dîner donné en l'honneur du roi Duncan. L'effet est très conséquent quant à la mise en scène et du corps et des sons. Macbeth, au sein du festin, assis à côté de son hôte, soliloquant, semble happé par son projet de meurtre si difficile à engager. Il est comme dépossédé de son corps, tellement le roi a dû le secouer de sa rêverie pour le ramener. De même, du point de vue sonore l'orchestration est probante : nous y distinguons deux niveaux. Parallèlement à une gymnastique de la caméra qui aboutit à un zoom sur Macbeth, ses paroles intérieures occupent progressivement le premier plan sonore jusqu'à submerger l'atmosphère bruyante qui accompagne la célébration, alors que l'ambiance générale et même les paroles du roi conviant ses compagnons de table à porter un toast sont jouées en sourdine. Une fois il revient à lui-même, la foudre frappe

derechef, puis suite de plans sur le dérèglement climatique... Du reste, le monologue est interrompu symboliquement de tempête et de tonnerre. La tempête germe en fait dans l'esprit de Macbeth. Précisons ici que le texte ne fait nulle mention d'une quelconque intempérie. Ajoutée par le cinéaste, elle joue un rôle climatique certes, mais surtout symbolique.

Dans *Macbeth*, également, il arrive que le dramaturge élisabéthain délègue à un bestiaire choisi de servir d'annonciateur du tragique. C'est le cas quand L. Macbeth invoque cet oiseau du malheur, qui s'en fait le parfait messager, dans la perspective de cette arrivée de Duncan, le roi, qu'elle sait tragique. « *Le corbeau même est enrôlé // Qui croasse la fatale entrée de Duncan // Sous ma muraille* »⁵¹⁶, se dira-t-elle. Ou encore, pendant cette nuit du crime, où l'épais silence nocturne ne sera effrayé que par l'arrivée tardive de Banquo et son fils Fleance qui, justement, sont de près intéressés par cet acte criminel. Puis viendra l'ululement des chouettes et des hiboux, cri de mauvais augure stéréotypé du malheur. « *C'était la chouette, le sonneur fatal // Pour le bonsoir le plus funèbre* »⁵¹⁷, précisera L. Macbeth. Ensuite, c'est le grand tintamarre causé par Macduff qui vient réveiller le roi à l'aube et cette délicieuse répartie du portier aux allusions sexuelles. En somme, une nuit assez agitée et assez bruyante pour dire que l'atmosphère générale n'est pas au beau fixe.

⁵¹⁶ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 81.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 107.

Dans *Macbeth* toujours, et d'un point de vue fonctionnel cette fois-ci, il semble également que les paroles, en tant que dimension sonore incontournable, souffrent un certain dérèglement. La profusion des monologues souligne, sans doute, un dysfonctionnement dans ce régime sonore. Faire de telle sorte que le personnage, et nous avec, n'entendons que la mégalomanie de sa voix intérieure hypertrophiée, est symptomatique d'une rupture d'avec le monde extérieur. Il témoigne d'un cloisonnement égocentrique dorloté par le retour en écho de sa propre voix. Narcisse ne s'est pas autant admiré dans l'onde. À ce détail près, ici elle est sonore. Il semble qu'il y ait un vide, fait de solitude, qui s'élargit autour du personnage, pour mieux lui faire renvoyer ses propres « maux ».

Sans doute, nous nous sommes limités à souligner cette dextérité du réalisateur à exploiter à fond la matière sonore. Nous ne pouvons malheureusement pas en épuiser la richesse, cela demandera un travail à part. Toutefois avons-nous essayé, dans la mesure des possibilités qu'offre cette recherche, de montrer comment le réalisateur, loin de la soumettre à son rôle élémentaire consistant à donner plus de crédibilité à l'image et de l'asservir à faire vrai, il la charge également de donner plus d'étendue à l'image en faisant participer le hors-champ sonore, comme pour briser cette frontière qu'impose le cadre à l'image et partant au champ. En imprimant son empreinte sonore dans le champ, il lui sert de prolongement et donne plus de liant au va-et-vient entre eux deux. Le dialogue qui s'instaure entre ces deux domaines contigus excède cette simple tâche pour devenir fonctionnel et symbolique. Cette symphonie concertante de

sons qui insufflent vie aux œuvres cinématographiques d'un réalisateur, sensible à la musicalité du monde comme Polanski, culmine en apothéose dans une quasi-célébration de la musique.

2.2 De la musique avant tout et après toute chose ou au bonheur de la musique

Il est peut-être une constante qui unit les trois adaptations de Polanski de ce point de vue : un bain sonore devance toujours l'entrée proprement dite dans l'univers de la diégèse. Cependant, les trois œuvres procèdent différemment quant à la mobilisation de la matière sonore d'attaque. Dans *Tess* c'est une musique d'orchestre qui, en accompagnant le générique sur un arrière-fond noir, biaise notre entrée dans le monde de l'histoire via un zoom arrière (un travelling optique) aérien doublé d'un traveling vertical : une descente qui semble dire que c'est ici que le destin a élu domicile pour jouer son jeu ! Elle cède la place aussitôt à une musique qui se diégétise au fur et à mesure que sa source sonore passe de l'arrière-plan au premier plan. Sur cette base commune aux trois œuvres, l'entrée en matière au *Pianiste* et à *Macbeth* a la particularité de partir sur des sons diégétiques qui se précisent au fur et à mesure. Ils consistent, pour le premier, en un morceau de piano qui accompagne les premières images d'archive en noir et blanc avant de nous introduire au studio où Wladek joue le même morceau pour la station radio de Varsovie. Pour le second, c'est d'abord le souffle du vent maritime et des grincements périodiques de ferraille, puis des toussotements et des cris d'oiseaux que révèle enfin l'écran, quand le texte se contente d'indications sonores sommaires que le réalisateur n'a pas respectées

à la lettre : la scène se déroule sur un fond sonore de « *tonnerre et [d'] éclairs* »⁵¹⁸, précise l'indication scénique.

Certes, pour *Macbeth*, les occurrences de musique peuvent se compter sur les bouts des doigts. Hormis les morceaux célébrant l'arrivée de Duncan dans le château de Macbeth, diégétiques cette fois-ci, ceux accompagnant la narration sont assez rares, laconiques, voire évasifs. La noirceur ténébreuse de l'histoire disconvierait sans doute à toute outrance mélodique. Toutefois, nous pouvons noter ces occurrences où « *musique et chant* »⁵¹⁹ accompagnent la disparition d'Hécate, les incantations des sorcières ou cette précision qu'apporte l'indication scénique « *des hautbois jouent* »⁵²⁰. Mais, elles sont si peu élaborées qu'en passant du texte à son adaptation, Polanski les a limitées à des sonorités grinçantes, voire dissonantes, en mettant à profit les expérimentations musicales du groupe « Third Ear Band ». Cela fait de *Macbeth* un film, « *dénué de musique emphatique* »⁵²¹, où dissonance et parcimonie se conjuguent pour dire un monde conflictuel et discordant.

Loin du simple ornement, la musique chez Polanski devient fonctionnelle. Ainsi, elle offre souvent un avant-goût de l'histoire. Il n'est toujours pas aisé de parler d'une musique avec des mots, autrement la musique serait de trop. Mais pour décrire *grosso modo* la musique⁵²² sur laquelle démarre Tess, on n'aura pas du mal à convenir

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁵¹⁹ *Ibid.*, pp. 183-197.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 205.

⁵²¹ Alexandre TYLSKI (éd.), *Les cinéastes et leurs génériques*, op. cit., p. 225.

⁵²² Une musique de Philippe Sarde conduite par Carlo Savina à la tête de l'orchestre symphonique de Londres.

qu'elle part sur une musique fracassante. Le fracas cinglant des cymbales et des cuivres, conforté par le roulement tonitruant des tambours, annonce déjà la tempête et la brutalité du malheur à venir. Un apaisement triste et solennel s'instaure avec l'entrée en ligne des cordes alors que l'image passe du noir et que le jour s'ouvre sur l'espace de la diégèse. Cette musique aux allures surhumaines se meurt petit à petit pour laisser percer une mélodie aux dimensions humaines, exécutée par un quatuor qui réunit un violon, un tuba, une trompette et un accordéon minuscule. Peut-on en y lire une confrontation entre une musique divine, celle du destin, et une autre plus humaine, celle des hommes. Rappelons⁵²³, puisqu'on en a déjà évoqué certains aspects, que le générique défile d'abord sur l'arrière-fond noir dans une configuration en forme d'escalier descendant, puis sur l'image dans un mouvement ascendant. Peut-on interpréter ces deux mouvements comme une chute relayée par une élévation, étant donné qu'effectivement l'histoire brosse la chute, si ce n'est la rechute des Durbeyfield, et bien évidemment celle de Tess ? Mais cette ascension, s'il y a lieu, ne peut être autre que celle de l'âme de Tess et, bien entendu, celle de Charonne Tate, compagne de Polanski sauvagement assassinée par la caste de Masson, à laquelle est dédié le film.

S'agissant de l'atmosphère sonore où baigne *Le pianiste*, il semble que l'œuvre filmique mise, d'entrée de jeu, sur une sorte de surenchère sur la diégétisation des sons et leur contraste. D'ailleurs, même le texte fait la part belle aux images musicales : l'auteur,

⁵²³ Voir II.2.2. Dynamique des frontières.

musicien de fonction, oblige. Ainsi, l'une des plus belles images pour dire l'espoir de salut que représente l'espace hydrique de la Marne en tant que bastion qui s'érige face à l'ennemi est-elle dite dans des termes musicaux :

La Marne était là, après tout, cette ligne de défense immuable sur laquelle tous les mouvements viennent s'immobiliser, tout comme dans *le point d'orgue* de la deuxième partie du *scherzo en si mineur* de Chopin, lorsque la vague tempétueuse des *croches* finit par mourir sur *l'accord final*⁵²⁴.

Ailleurs, une perception musicale du monde fait de la musique un baromètre apte à jauger la situation. Le narrateur se souvient du morceau qu'il a joué devant l'officier allemand dans ces termes :

J'ai joué le *Nocturne en ut dièse mineur* de Frédéric Chopin. Le son vitreux des cordes mal tendues s'est répandu dans l'appartement désert, est allé flotter sur les ruines de la villa d'en face pour revenir en échos étouffés, d'une rare mélancolie. Lorsque j'ai terminé le morceau, le silence n'en a semblé que plus oppressant, irréel. Un chat solitaire s'est mis à miauler dans la rue. Puis il y a eu un coup de feu en bas, ce bruit agressif, sans appel, si typiquement allemand⁵²⁵.

Glaise et glue, la matière phonique épouse l'espace et l'emplit de sa présence puis ramène dans ses inflexions l'empreinte du monde, tout en prenant la couleur du moi qui s'y investit. Par ailleurs, la musique qui accompagne les premières images d'archive en noir et blanc, d'abord « *off* », finit par devenir « *in* » avec les premières images en couleur. Le raccord sur motif musical entre ces deux moments de la narration – un avant et un après- cherche à dire un état des lieux paisible de la Varsovie d'avant-guerre qui continue jusqu'au présent

⁵²⁴ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., p. 62. (C'est nous qui soulignons).

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 251.

de la narration avant l'intrusion brutale des premières déflagrations de la guerre propres à couper la voix. C'est, semble-t-il, l'effet recherché par le cinéaste en tournant ces premières scènes, son *in*, dans un studio isolé d'un point de vue sonore. Un jeu subtil de contrastes s'y crée entre mutisme des hommes (un silence forcé, et un clin d'œil probablement au cinéma muet) et vocalises des instruments de musique et de guerre confondus, auxquels il cède la voix. La scène d'ouverture du film est, par ailleurs, assez riche du point de vue sonore comme on y voit se relayer dans un chassé-croisé singulier : voix et silence, sons *in* et sons *off*, harmonie et désaccord criard, appel de l'éros et vitupérations menaçantes du thanatos.

Dans cette même veine musicale, *Le pianiste* s'avère par excellence un film sous le signe de la musique, comme il y réserve une part toute particulière. De par son titre même, il la thématise, comme il est, d'emblée, mis sous le signe d'Orphée. D'ailleurs, c'est la musique qui sauve, *in extremis*, le personnage (musicien lui-même). Sa rencontre inespérée avec cette officier allemand, mélomane de surcroît, a été salvatrice. En termes actantiels, elle est à ce titre, une force adjuvante. D'ailleurs, ce n'est ni la première ni la seule occurrence où elle paraît telle. Aux toutes premières pages déjà, elle réussit le même exploit. En effet, surpris au-delà du couvre-feu en ville, le narrateur, son frère Henryk et son père, encourent une mort certaine. Mais, à cette question coléreuse d'un policier qui les surprend, à propos de ce qu'ils font dans la vie, la réponse de Henryk : « *Nous sommes musiciens* » a suffi à les sauver *de justesse* : « *vous*

avez de la chance que je le sois moi aussi, musicien ! »⁵²⁶ rétorqua leur bourreau potentiel.

Que la musique donne le coup d'envoi à la mise en récit filmique, avec tous ces effets de sens que nous avons essayé de dégager, est bien notoire, mais qu'un effet de boucle soit réalisé avec la musique, parfois avec le retour du même thème, risque de souligner davantage l'importance qui lui est accordée. Elle est aux images ce que la ponctuation est à la syntaxe. En effet, pour *Le pianiste*, le réalisateur a enserré les péripéties de son histoire entre deux occurrences musicales du même morceau et du même compositeur : un nocturne⁵²⁷ et son bis pour conjurer, semble-t-il, la noirceur de l'Histoire. De par ce retour du morceau de musique à la fin du film, l'œuvre de Polanski accuse une configuration en boucle, à peine biaisée dans l'œuvre de Wladyslaw Szpilman : le « *il m'arrive parfois de donner des concerts dans l'immeuble du 8 rue Narbutt* »⁵²⁸ qui clôt, pour ainsi dire, le texte reste flou et sommaire du point de vue de la temporalité avec l'emploi de l'adverbe « *parfois* ». Mais cette réapparition finale du même morceau dans le film devient une occurrence qui donne à la spatialité filmique un aspect bien défini : close par le retour, elle est ouverte dans le sens où celui-ci préluderait, semble-t-il, à un nouveau commencement. D'ailleurs, le réalisateur a fait jouer en épilogue la non moins célèbre *Grande Polonaise*

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁵²⁷ Il s'agit du nocturne en do dièse mineur (N°. 20) de Chopin.

⁵²⁸ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, *op. cit.*, p. 267.

*Brillante*⁵²⁹ *Op. 22* de Chopin dont l'orchestration semble ouvrir une nouvelle page de l'Histoire. À ce titre, le film serait plus nietzschéen que l'œuvre romanesque et peut-être l'un des plus nietzschéens du réalisateur. En effet, au-delà de cette thématique de l'éternel retour chère au philosophe allemand, cette œuvre est également l'expression accomplie de cet autre concept de *l'amor fati*, qui en est le corollaire, dans la mesure où elle est l'illustration même de cette réconciliation heureuse avec le malheur : sur un fond tragique de guerre s'égrènent des morceaux de musique tristes et joyeux à la fois, défiant tout basculement dans la noirceur pessimiste. C'est l'acquiescement béat à la vie avec ses accords et ses désaccords, ses consonances et ses dissonances. L'attitude du personnage est bien joyeuse au point de paraître écervelée : tenace, il veut continuer à jouer sous les bombes au début du film ; confiné, affamé et menacé de partout, il continue à pianoter ses partitions de mémoire pour mieux conjurer le mal. Le personnage de Yehouda Zyskind, est une autre illustration de cet optimisme béat qui, malgré les circonstances, ne flanche guère. Pour rien, on n'oubliera cette boutade que lui prête le cinéaste et dont il salue Wladek pour lui faire garder espoir : « *il faut toujours voir le bon côté des choses !* » (23 min. 32s et 38 min. 07s). La thématique de la musique est sans doute symbolique. Elle semble nous convier à aimer la vie comme un morceau de musique qui n'atteint son parachèvement qu'à condition de parvenir à conjuguer fougue enjouée

⁵²⁹ Ce même morceau est préparé au cours du film, il est déjà joué de manière cérébrale quand Wladek est dans une maison pour se cacher et où il découvre un piano dont il ne peut malheureusement pas jouer sans éveiller la suspicion et se faire prendre.

et triste langueur : la suavité langoureuse d'un *largo*⁵³⁰ *langoroso* ou le *lamento*⁵³¹ d'un *lento*⁵³² plaintif n'a rien à envier aux envols gaiement saccadés d'un *presto*⁵³³ ou d'un *allegro*⁵³⁴. Ce que l'un gagne en allégresse vivace, l'autre le récupère en profondeur chantante.

Ainsi, ce retour en coda du morceau de musique peut s'entendre comme ce fameux *Da capo*⁵³⁵ qu'évoque Nietzsche dans l'un des aphorismes⁵³⁶ de *Par-delà bien et mal* : un acquiescement joyeux à la vie qui dit « oui » au destin dans sa totalité tout comme une simple page triste de l'histoire tournée après un douloureux *sostenuto*⁵³⁷ qui laisse enfin espérer que la joie s'écoule à flots. Mais la musique de Chopin n'est pas que joie. Elle est joie douloureuse.

Ce retour en boucle d'un thème musical est également manifeste dans *Macbeth*. Cette fois-ci, c'est avec le retour du chant incantatoire des trois sorcières qui a tout l'air de nous ramener à la

⁵³⁰ Le terme « indique depuis le début du XVII^e s. un mouvement lent et grave (...) Chez Beethoven, le terme est lié à une expression pathétique. », cf., Marc HONEGGER (éd.), *Science de la musique : formes, technique, instruments, op. cit.*, p. 546.

⁵³¹ « Indépendamment de sa signification courante, qui s'applique à une pièce de musique de caractère plaintif (...) ce terme désigne un genre particulier de mus. Vocale du XVII^e s. qui s'est manifesté dans l'opéra, l'oratorio, la cantate et, à l'occasion, d'une manière indépendante. », *Ibid.*, p. 545.

⁵³² « terme indiquant un mouvement un peu plus lent que l'adagio », *Ibid.*, p. 550.

⁵³³ « Terme d'exécution musicale indiquant un mouvement très rapide, plus rapide que l'allegro. », *Ibid.*, p. 829.

⁵³⁴ « Indication de mouvement rapide, utilisée depuis le début du XVII^e s. mais à l'origine avec le sens d'une précision expressive plutôt qu'avec celui d'un tempo défini (...) son sens exact est fréquemment précisé par un qualificatif. », *Ibid.*, p. 18.

⁵³⁵ « Locution indiquant qu'il faut reprendre le morceau à son début jusqu'à l'endroit marqué du mot « Fine » ou d'un point d'orgue. », *Ibid.*, p. 279.

⁵³⁶ Il s'agit de l'aphorisme 56. Le philosophe y brosse cette acception béate de la vie dans ces termes : « L'idéal de l'homme le plus exubérant, le plus débordant de vie, celui qui dit le plus grand oui au monde, qui ne s'est pas simplement résigné à ce qui fut et est, et n'a pas simplement appris à le supporter, mais tout au contraire veut l'avoir de nouveau, tel que cela fut et est, pour toute l'éternité, criant insatiablement *da capo* ». Cf., *Par-delà bien et mal*, trad. Patrick Wotling, Paris, Flammarion, coll. « GF » 1057, 2000, pp. 106-107.

⁵³⁷ « Terme indiquant qu'il faut soutenir le son pendant toute la durée de la note. Lorsqu'il accompagne une indication de mouvement, il entraîne un léger ralentissement du tempo normal. », cf., Marc HONEGGER (éd.), *Science de la musique : formes, technique, instruments, op. cit.*, p. 951.

case de départ. L'histoire semble tendre à se reproduire et à se répéter à l'infini dans la sauvagerie et la perpétuation du mal. Dans *Tess d'Urberville*, ce même retour de la mélodie initiale signe la fin du film tandis que, s'agissant du texte adapté, il y a effectivement une musique rendue par un instrument titanesque qui semble rappeler le sacrifice et la trompette du jugement dernier. L'espace, en lui-même, mue en instrument sonore colossal qui, sans doute, répond tragiquement aux accords enjoués de la scène champêtre qui inaugure le texte. En effet, il est question de ce monstrueux temple de Stonehenge qui bourdonne, sous l'effet de l'air, à l'approche de Tess et d'Alec et qui, produisant « *un grondement pareil à la note de quelque harpe gigantesque à une seule corde*⁵³⁸ », semble aspirer Tess comme une éolienne en l'attirant vers sa fin au même titre qu'une toile d'araignée attire et englué ses proies.

⁵³⁸ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., p. 417.



Figure 26 : Stonehenge, l'ultime voyage ou l'appel des sirènes. (*Tess*)

Mais en réalité, il y a souvent, chez le réalisateur, deux musiques qui entrent en conflit. Dans *Macbeth*, deux instruments de

musique, et donc deux univers sonores, semblent entrer en lice : celui de la vie, « la cloche » qui ponctue les activités du quotidien, sera concurrencé par « le glas » emblématique du trépas. Celui de la mort bouscule celui de la vie. Envers et endroit d'une même médaille, la mort est à la vie ce que le glas est à la cloche. Par ailleurs, si l'on considère cette métaphore de musique infernale, que la littérature a souvent prêtée à la guerre (entre autres chez René Char, Voltaire, Louis Aragon...), on pourra souligner quelque chose de similaire concernant *Le pianiste*. Nous pouvons, bien évidemment, nous interroger au sujet du statut de la musique dans l'œuvre vu ce télescopage qu'elle opère entre guerre et musique. Tout comme cette effraction que fait la guerre dans l'écran sur ces premiers arpèges du Nocturne de Chopin, l'illusion d'un beau moment en musique que vit le personnage en famille, entouré de ses amis sera vite contrariée et vite déçue par les échos du dehors : le journal affiche en gros caractères « *PARIS EST TOMBÉ* »⁵³⁹. Que la musique, en temps de guerre, puisse avoir une place semble une question légitime, mais il n'empêche que de s'y adonner en de telles circonstances passerait bien pour une illusion encore qui voile d'un faux lustre la noirceur de la guerre. Autrement, serait-ce là un élan d'espoir pour contrer la musique satanique ?

Effectivement, dans le film, probablement plus que dans le texte, rivalisent une musique infernale et une musique divine. Celles du chaos et du désordre cosmique s'opposent à celle divinement harmonieuse. Si le texte se contente de rapporter des faits, il n'est pas

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 63.

rare de rencontrer des moments où musique et guerre font fureur en parallèle. Le film par contre, grâce à une mise en scène calculée, accuse davantage ce grand combat que se livrent, « sans merci », dionysiaque et apollinien. En effet, à partir de deux événements séparés, le cinéaste réalise une seule scène : celle montrant le pianiste jouer un morceau de Chopin, quand soudain les bombes viennent taire, d'une certaine manière, son récital. À l'origine, le texte mentionne seulement que le récital de Chopin, datant du « 23 septembre », a été le dernier que l'instrumentiste donne derrière un microphone de radio, alors que dehors les explosions battaient leur plein. Mais le second événement est ce « *Concerto pour piano en do de Rakhmaninov* »⁵⁴⁰, tronqué d'ailleurs par le cinéaste, et ce n'est pas notre pianiste qui le donne, mais il s'agit d'un enregistrement que « Radio Pologne » passait, quand une bombe allemande détruit le transformateur de transmission, réduisant au silence tous les postes radio. Mais, toujours est-il que ces vues sur le dehors sont fréquentes pour mentionner qu'à voir ce feu partout, on se croirait en enfer sur terre⁵⁴¹.

Pour emprunter la voie du mythe, cette rivalité de musiques n'est pas sans rappeler, avons-nous signalé, cette lutte constructive qui oppose Dionysos et Apollon. Mais, il paraît, également, que le film revisite quelque part le mythe du juif errant et cette lutte entre ces deux tendances sur base de la musique. Toutefois, il en donne une image inversée. Dionysos est cette divinité et cet être étrange et étranger dont le porte-parole est Pan et sa musique dissonante. Il

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 36.

préfigure le juif errant. L'allemand, quant à lui, cet être dont le nazisme glorifie la grandeur la pureté et l'harmonie, réfère à l'apollinien. Seulement, les rôles semblent inversés et l'apollinien a troqué son instrument de musique harmonieux et divin contre l'instrument dévastateur de cette musique belliqueuse de la guerre, tandis que l'être hybride, l'étranger et l'étrange a reconquis, en lieu et place de son pipeau dissonant, l'instrument harmonieux de l'accord parfait, le piano en l'occurrence. Cet instrument accompli qui chante et enchante avec ces morceaux de Chopin : un nocturne en C dièse mineur, une grande polonaise et une ballade, entre autres morceaux du répertoire de la musique classique mondiale⁵⁴², que nous devons au génie de ce grand compositeur, juif polonais, lui-même, comme le personnage principal et le réalisateur.

Dans *Tess*, il est également possible de parler de la participation de l'espace sonore à cette coloration tragique qui pèse de son ombre sur les œuvres étudiées. Ainsi au fracas de la musique d'ouverture et ses instruments cinglants, peut s'ajouter le chant des oiseaux indifférent au rapt de Tess, mais également les lourds silences de la voix auctoriale. Qu'Angel joue de l'instrument du faune, cet être difforme qui sème la panique entre les nymphes et les créatures sylvestres, celui-ci n'a pas eu moins d'impact dévastateur dans l'âme de notre héroïne. En effet, comme le signale habilement A. Topia, l'illusion que Tess a de se croire composer en harmonie avec les éléments, alors qu'elle est sous l'effet de la musique qui vient de la

⁵⁴² En fait de ce point de vue musical, *Le pianiste* de Polanski est un véritable hymne à la musique. On peut y savourer entre autres morceaux : la fameuse sonate n° 14 en C dièse mineur de Ludwig Van Beethoven et la non moins célèbre suite n° 1 pour violoncelle.

hauteur où se trouve Angel, est simple malentendu. C'est bien là le versant tragique de sa méprise où justement tient un rôle cette ironie du monde :

Elle semble flotter dans un espace fluide où se mêlent harmonieusement les effluves étherés de la musique qui descend du grenier et les liquides qui montent de la végétation... Mais ce qu'elle prend pour de l'harmonie est davantage du frottement et de la souillure⁵⁴³.

Par ailleurs, dans *Le pianiste*, la musique en elle-même offre un espace idéal et un temps autres de fuite, quand elle ne s'avère pas, à l'occasion, salvatrice et un souverain remède contre la précarité de vivre. Déjà, pour le père de Wladek, il est hors de question de se défaire de son violon. Son instrument l'accompagnera jusqu'à leur douloureuse séparation, alors qu'on le traîne de force pour l'embarquer dans le train de déportation. Dans le texte on le surprend en jouer malgré cette atmosphère tendue de la guerre⁵⁴⁴. Le narrateur nous confiera, quelques pages plus loin, qu'elle permet à son père de « *s'abstraire de la réalité en jouant du violon... (et de) refermer la porte qui protégeait son monde personnel, celui de la musique* »⁵⁴⁵. Il est singulier, en fait, que pour un violon l'une de ses parties qui lui donnent toute sa sonorité on parle de l'âme d'un violon⁵⁴⁶. Par extension nous pouvons avancer que l'âme du père de Wladek est son violon : il vivra pour nous tant qu'il n'a pas été séparé de cet instrument qu'il rechigne à abandonner pour y cacher l'excédent de

⁵⁴³ Thomas HARDY, *Tess d'Urberville*, op. cit., pp. 11-12. (A. Topia introduction à Tess).

⁵⁴⁴ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., p. 19.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁴⁶ Il s'agit d'un petit bâtonnet en bois, installé précisément dans la caisse de résonance du violon, sous le pied du chevalet, du côté de Mi. Faisant le lien entre le fond et la table d'harmonie, il a pour fonction de transmettre les vibrations dans tout le corps. Il est le premier responsable de la résonance de l'instrument.

sous que possède la famille et que les autorités nazies leur interdisent de garder avec eux. De même le violoniste de l'épilogue, Zygmunt Lednicki, collègue de la radio polonaise du narrateur, ira jusqu'à laisser éclater sa colère, après la débâcle, contre les Allemands en captivité : « (...) *vous m'avez pris ce que j'avais de plus cher, moi, mon violon* »⁵⁴⁷, là où la version filmique préfère : « *Vous m'avez pris mon violon. Vous m'avez pris mon âme.* » (02 h. 18 min. 31 s). Ainsi, l'instrument de musique coïncide avec la vie, et de même que le monde sonore offre un prolongement qui s'oppose au confinement spatial, la musique, elle, sert de fuite dans un espace-temps autre. D'ailleurs, à maintes reprises, on découvre le pianiste jouer sa musique de manière cérébrale. À la noirceur du temps physique sous la guerre se substitue le temps vécu, la durée au sens bergsonien, la musique étant pour lui expression même du temps brut. Elle est un univers de fuite propre à contrer le mal, un remède contre les rigueurs du temps et ceux de la guerre, même si elle n'a pu sauver ni le violoniste⁵⁴⁸ ni l'officier qui, en vertu de sa foi en la force de la musique, a épargné à Wladek de passer par les armes.

⁵⁴⁷ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., p. 265.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 41.



Figure 27 : De la musique cérébrale comme fuite du monde ou quand la musique devient un ersatz de vie. (*Le pianiste*)

Après sept mois de séparation d'avec son instrument, on retrouve le pianiste pour la première fois face à son instrument. À la demande de Mme Gebiszynska, ses mains en frôlent péniblement les touches, dans une sorte d'ascèse qui le transmue dans un ailleurs

(scène tronquée dans le film). C'est dire, d'une certaine manière, que l'homme n'habite pas uniquement des espaces physiques, mais également des espaces immatériels. Comme on ne vit pas uniquement de pain, on ne vit pas seulement dans du béton. L'homme peut tendre à migrer de cette peau qui brime son essor. À ce titre, l'apollinien s'avère salvateur, il montre que la claustration n'est pas seulement physique, mais aussi sensorielle dans la mesure où elle est négation des autres facultés. Le personnage semble mener une vie cérébrale, l'espace mental devient cette arène où il fait des escapades ou des fuites dans le monde de la musique, dans un espace-temps hors du temps :

Du matin jusqu'à cette maigre collation (une biscotte et un verre d'eau), je restais les yeux fermés, à repasser dans ma tête toutes les partitions que j'avais pu exécuter dans ma vie, mesure par mesure, ligne par ligne. Cet exercice mnémotechnique allait s'avérer fort utile par la suite... Ensuite, de midi au crépuscule, je concentrais mon esprit sur les livres que j'avais lus⁵⁴⁹.

Et, en l'absence de nourriture corporelle, la nourriture cérébrale vient la supplanter. L'espace mental et l'espace musical sont d'autres horizons de fuite. On peut souligner ici un large champ lexical de l'intériorité. L'immensité de l'espace extérieur perdu sera compensée par la profondeur de l'être intérieur retrouvée. C'est ce qu'également Tess semble signifier, au grand étonnement de ce laitier à qui elle dit qu'il suffit de regarder des étoiles pour « *sortir notre âme de notre corps quand nous sommes en vie* »⁵⁵⁰.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 237.

⁵⁵⁰ Thomas HARDY, *Tess d'Urberville*, *op. cit.*, p. 15.

Parmi les rares moments qui font état d'une musique intradiégétique dans *Tess d'Urberville* et son adaptation filmique, on peut compter trois : la danse inaugurale par laquelle le village de Marlott célèbre l'antique occasion du « *Premier Mai* » en procession exclusivement féminine (chapitre II, coïncidant avec les premières scènes du film), la danse salace villageoise à Chaseborough par un samedi de septembre (chapitre X, correspondant à 30 min. 50 s) et les médiocres arpèges d'Angel Clare s'essayant sur sa harpe par un soir d'été du mois de juin (chapitre XIX, la flûte prend la place de la harpe dans le film). Une première remarque sollicite l'attention : tous ces événements sont datés. C'est qu'ils prennent également date dans le parcours de Tess et scandent les moments clés de sa mésaventure et en termes actantiels, la musique s'avère préjudiciable au personnage. La première occurrence est sans doute le moment déclencheur où aura lieu la rencontre de Tess et Angel. C'est une musique de l'élection où le destin provoque cette rencontre peu prise au sérieux et qui sera décisive. La seconde est celle que nous pourrions désigner comme la musique de l'appel du corps. À ses suites, Tess sera prise par Alec, son pseudo-parent. D'ailleurs, le film souligne davantage qu'Alec est l'initiateur à la débauche en passant par un montage brusque (*cut*) de la scène où il lui apprend à siffloter des airs à la danse effrénée de Chaseborough. La troisième, quant à elle, peut à juste titre s'intituler la musique de la fascination et de la sublimation quoique le narrateur ne cache pas son ironie envers la grande méprise de Tess au sujet de cet éblouissement face à la piètre exécution du musicien :

Tess avait déjà perçu des sons dans la mansarde au-dessus de sa tête. Faibles, amortis, retenus dans leur prison, ils ne s'étaient

jamais adressés à son cœur comme en ce moment, s'égarant dans l'air tranquille, francs et purs comme la nudité. En réalité l'instrument et l'exécution étaient médiocres ; mais tout est relatif, et Tess, pareille à un oiseau fasciné, ne pouvait se décider à partir⁵⁵¹.

Signalons en passant que le personnage dans le film a troqué la harpe de mauvaise qualité du texte adapté contre la flûte, attribut de Pan. Toutefois, les deux instruments ont des histoires qui remontent leurs origines à l'Antiquité avec les symboliques les plus contrastées. Mais ce qui demeure vrai, c'est que les deux instruments enchantent également avec une légère popularité de la tradition grivoise et lascive rattachée à la flûte. Ce qui importe cependant, c'est que Tess est subjuguée dans les deux cas. André Topia⁵⁵² a bien souligné dans son introduction à notre édition qu'en fait, elle se leurrait au sujet de la musique. Sous son charme, elle croit entrer en communion avec le monde et composer en symbiose avec les éléments, alors qu'en fait tout dans le cadre semble la piéger.

Que la musique soit apte à policer les mœurs ou à guider les hommes, que celle du monde soit harmonie ou pure dissonance, restent des questions sujettes à discussion. Si le vieux pianiste Ursztein, l'un des personnages de *Le pianiste*, s'exclame : « *comment mener cette guerre sans accompagnement au piano ?* »⁵⁵³, en contrepartie, l'un des amis de Wladek ne lui cachera pas que les musiciens sont trop « musicaux » pour se piquer de politique. Toutefois, ce qui demeure vrai c'est que, sans le monde sonore, l'Univers tout comme celui de la diégèse, seraient d'une triste

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 153.

⁵⁵² *Ibid.*, pp. 6-12.

⁵⁵³ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, *op. cit.*, p. 17.

platitude. Preuve en est que les hommes ont cherché à restituer au cinéma des sonorités qui lui insufflèrent vie, tout en sachant que c'est dans son mutisme que le Septième Art s'est découvert un langage propre. S'agissant de Polanski, il s'avère qu'avec un art consommé, le cinéaste fait décrire aux sonorités toutes natures confondues : bruit, sons, paroles ou musique, toutes les latitudes possibles de la signification, allant du simple ancrage réaliste aux effets les plus ironiques, en passant par les possibles symboliques. Bref, la musique est hissée du rang utilitaire de l'accompagnement à celui plus fonctionnel de la signification, voire de la signifiante. Quelque naturelle que soit celle du monde qui nous entoure, l'homme ne s'y est pas arrêté. Animé d'un souffle divin, il a créé sa musique propre et ses propres instruments. C'est que l'homme est infini. Imprévisible, dans sa nature, il est en lui-même une superposition d'espaces dont l'aptitude à percevoir les sonorités n'est qu'un aspect.

3. L'homme, cet autre espace

3.1 Spatialisation du corps porteur du tragique : corps dans le décor

S'il est une dimension par laquelle l'homme pourrait être appréhendé en tant qu'entité spatiale et qui occupe un espace, c'est bien son corps. En effet, la place qu'assume le corps, aussi bien en littérature qu'au cinéma, est indéniable. Les problèmes que peuvent soulever les questions ayant trait à sa représentation et à sa représentativité peuvent être nombreux. Ils vont de celui de définir ses limites et de sa nature même jusqu'aux enjeux dramaturgiques ou

esthétiques qui découlent de tel ou tel choix de représentation, en passant par la part qui lui est impartie pour caractériser tel ou tel personnage. Aussi, la différence entre littérature et cinéma, vis-à-vis de la représentation du corps, peut constituer une autre question qui mérite une réflexion, vu que l'un et l'autre médium ne procèdent pas de la même manière. Là où la représentation du corps dans un texte avance par à-coups, par le biais de caractérisations plus ou moins denses, plus ou moins précises, l'image affiche sa totalité, quand même elle pourrait être fragmentaire et n'en représenter que des parties.

En effet, l'homme se donne d'abord comme un corps qui le singularise et le différencie des autres. Par opposition à l'âme, en nous, le corps est la part vouée à subir l'épreuve du temps et à disparaître. Quand il ne fait pas le bonheur de celle qui l'habite, il la mène à la damnation. Il en renvoie le reflet et en porte les stigmates. C'est dans ce sens restreint que nous considérons le corps comme espace qui est marqué par les enjeux de l'intrigue, quand il n'est pas, en lui-même, l'objet.

Sans doute, dans un texte, il n'y a du corps que des mots qui le déclinent et peinent à le dépeindre. Dans sa fameuse étude sémiologique de l'incarnation romanesque, *Le corps du héros*, Francis Berthelot souligne d'emblée ce problème et l'introduit ainsi :

Le personnage de roman, c'est à la fois sa faiblesse et sa force, est un ectoplasme. Il prétend avoir un corps, mais il n'en a pas. Son aspect comme ses sensations font l'objet de descriptions minutieuses, quand chacun sait qu'il n'a d'autre réalité que celle des mots. Bref, il existe sans exister. Comment donc

appréhender un être aussi fuyant, capable simultanément d'une telle absence et d'une telle présence ?

(...)

Entre ces deux pôles, celui qui nie la réalité physique des personnages et celui qui la revendique s'exerce le jeu du langage qui s'ingénie à la créer dans l'imaginaire du lecteur⁵⁵⁴.

Signalons en passant que, dans les différents cas de figure sous lesquels peut figurer le corps d'un personnage, il est rarement fait mention de celui de Macbeth pour en fixer le portrait. Cependant, il est évoqué dans ses parties comme bras, comme oreilles ou comme yeux... L. Macbeth qui en veut à sa nature de femme, invoque les forces du mal pour qu'elles en fassent une créature sans sexe⁵⁵⁵. Elle enjoint à Macbeth de tricher avec son corps⁵⁵⁶ pour tromper la vigilance du roi et ne pas trahir leur plan, projet macabre pour la réalisation duquel il a du tendre « *les instruments du corps* »⁵⁵⁷, au grand dam des remontrances cuisantes de l'esprit qui s'y oppose. Mais, de manière générale, le corps n'apparaît que sporadiquement et de manière fragmentaire. Il se plie à des finalités symboliques plus que cliniques. Alors que le corps de Wladek est relativement peu décrit, celui de Tess fait l'objet de descriptions, succinctes certes, mais elles sont tolérées par le genre romanesque là où elles seraient importunes dans une pièce de théâtre et de trop dans une autobiographie. Mais cela n'empêche pas que d'entités *anecdotiques* ils deviennent objet même de la diégèse et partant se *thématisent*⁵⁵⁸. Entorse au régime textuel et magie du Septième Art, en passant par

⁵⁵⁴ Francis BERTHELOT, *Le corps du héros : pour une sémiotique de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1997, pp. 7-9.

⁵⁵⁵ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 81.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 83.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 95.

⁵⁵⁸ Francis Berthelot fait ici une distinction entre le corps qui a juste une existence dans la diégèse de celui qui se thématise et devient objet même, voire enjeu, de celle-ci, *cf.*, *Le corps du héros : pour une sémiotique de l'incarnation romanesque*, *op. cit.*, pp. 27-34.

l'adaptation filmique, les corps sont sublimés et recréés de bout en bout. À ce titre, le cinéma, plus que ne le fait la description verbale, fige les corps autant qu'il leur donne cette consistance qui se trouve diluée dans les mots. Dans les deux cas, on peut bien évidemment questionner le degré de présence et celui d'absence d'un corps.

Présent ou absent, le corps du personnage est cependant mis en scène de diverses façons et devient un enjeu parmi ceux de la diégèse. De par leurs titres, qu'à la suite de Gérard Genette on peut qualifier de thématiques⁵⁵⁹, les œuvres que nous étudions sont sous la même enseigne de ce point de vue. Qu'elles s'accordent à mettre plein feu sur les personnages suffit à appeler ces derniers à y figurer le plus longtemps possible. La chose se vérifie immédiatement, mais il en ressort, en fait, que ces êtres « de papier » sont comme épiés, voire pistés, tels des bêtes, par un destin éprouvant.

Certes Macbeth tarde à figurer sur scène jusqu'à la troisième scène du premier acte. Mais, il est déjà annoncé par le titre. Les sorcières nous font la promesse de sa rencontre, bien avant qu'il ne soit présenté au spectateur par son capitaine (acte I, sc. 2). Sa bravoure de général fin stratège, à l'occasion de la guerre qu'il vient de remporter, parle pour lui et fait parler de lui. Il fera plus tard l'objet des discussions de ceux qui se liguent contre sa politique, mais, d'entrée de jeu, il se trouve au cœur des propos du roi Duncan qui veut l'introniser et qui prédestine les attributs de Cawdor pour décorer son cou ou son buste. De même, il tarde à paraître lors de la visite du

⁵⁵⁹ L'auteur élargit en fait la notion de « titre thématique » aux titres qui focalisent sur les personnages ou sur les lieux. Il les oppose aux « titres rhématiques » qui mettent davantage l'accent sur la forme, la tonalité ou le genre de l'œuvre, *cf.*, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points Série essais » 474, 2002, pp. 85-93.

roi à son château. Durant ces scènes, Macbeth brille en fait de par son absence physique aux côtés du roi. L. Macbeth ira jusqu'à lui faire remarquer : « *et pourquoi avez-vous//Quitté la salle ?*⁵⁶⁰ ». Cela laisse déjà peser sur lui quelque chose de louche. Mais, il va bien entendu ponctuer de sa présence les scènes qui vont suivre, car, justement, il n'a immolé la vie du roi que pour monopoliser la scène et accaparer le pouvoir et le trône. Mais, il ne demeure pas moins singulier de constater que, même s'il ne s'absente pas physiquement, il ne se retranche pas moins souvent dans ses monologues intérieurs quoiqu'en présence des autres et qu'il entre en communion avec l'Invisible faisant abstraction de ceux qui l'entourent. On dirait qu'il ne fait plus corps avec son corps, comme il est souvent happé par ses réflexions internes au point que le roi a dû le rappeler lors de cette scène⁵⁶¹ du festin, organisé en son honneur, que nous avons déjà traitée du point de vue sonore.

Dans ce décalage d'apparition du personnage par rapport au début du récit, Tess semble rejoindre Macbeth. La caméra de Polanski, justement, a réussi à escamoter son apparition, tellement elle a failli passer inaperçue, lors de la danse en procession qui inaugure le récit filmique. Ainsi, les êtres les moins soupçonnés peuvent-ils souvent faire l'objet d'une élection occulte qui les ramène au-devant de la scène en leur faisant subir de rudes épreuves. Nul n'est à l'abri des foudres du sort dirait-on. *Le pianiste* procède un peu différemment, surtout pour la version filmique. Wladek est le premier personnage qu'on découvre après le prologue en noir et blanc. Mais la

⁵⁶⁰ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 91.

⁵⁶¹ Voir III.2.1

déflagration de la bombe allemande tendait justement à le raser de l'écran. Que la caméra l'accompagne durant tout le film peut également signifier cet acharnement du destin, mais cela tient d'abord du centrisme du genre autobiographique et peut, aussi, s'entendre comme une ténacité d'un « je » à survivre, malgré tout ce qui l'entoure et qui est négation même de la vie. Toutefois, une petite précision peut ne pas être anodine. Quand on découvre le pianiste, on en voit d'abord les doigts agiles sur son piano avant de le voir en entier. Partie pour le tout, les mains justement constituent pour le personnage un grand enjeu, voire une hantise. Il faut le sauver à tout prix quitte à ce que la chose paraisse absurde quand il en va de tout son corps et même de sa vie, dans pareilles circonstances où la menace des bombes s'ajoute au gel et à la faim.

Si un personnage est créé, c'est justement pour figurer. Mais, son absence ne diminue en rien son intérêt. Au contraire, elle peut davantage en souligner l'importance. À ce titre, l'absence épisodique d'Angel, lors de son voyage au Brésil après ce moment de doute qui l'assaille à la suite des confessions de Tess, en fait un corps manquant. Tout en étant absent, il ne continue pas moins de figurer de manière métadiégétique et non intradiégétique⁵⁶². Étant évoqué dans l'absence, il devient centre d'intérêt accru. Par là même, le corps absent désiré devient présence. Il hante celui à qui il fait défaut, à force de s'investir dans une rencontre par trop fantasmée, qui peut advenir ou non et s'ouvrir sur tous les possibles. Alors que sa présence est fortement

⁵⁶²Pour Gérard Genette ce préfixe *méta-* désigne un passage « *au second degré* » comme dans *métalangage* ou *métarécit*. Il est propre à générer un emboîtement et un échelonnement de niveaux dans le langage, le récit ou la diégèse *etc...* Appliqué au mot diégèse, il peut assumer une fonction *explicative* ou *thématique*. Cf., Gérard GENETTE *Figures. III*, Paris, Seuil, coll. « v. 1-3 : Tel quel », 1966, pp. 238-242.

désirée et vivement souhaitée par celle-ci, son éclipse sera sans doute l'occasion d'une exacerbation du désir ou, pour emprunter les termes à Stendhal, un moment de cristallisation de l'amour. D'ailleurs, il n'est pas moins convoité par les autres compagnes de Tess dans la ferme de Talbothays, ce corps d'Angel à la vue duquel Marianne s'extasie : « *ah ! Le voilà encore ! Chers yeux... chère figure... cher M. Clare !* »⁵⁶³. Izz, elle, a été surprise par Retty en train d'en embrasser « *l'ombre de sa figure* »⁵⁶⁴. Le corps féminin n'a pas tant besoin d'être érotisé plus qu'il n'est de nature. Mais, celui de Tess réunit grâce et majesté sublime et en impose⁵⁶⁵. Sous le regard subjugué d'Angel, il est objet d'une description qui en fait une pure tentation et un appel édénique du sexe féminin :

Elle bâillait et il vit le rouge intérieur de sa bouche pareil à la petite gorge d'un serpent. Elle levait le bras si haut en l'étirant par-dessus sa torsade de cheveux enroulée qu'il pouvait en apercevoir la délicatesse satinée au-dessus du hâle ; son visage était coloré par le sommeil et ses paupières appesanties s'affaissaient sur ses yeux ; tout en elle exhalait la richesse débordante de sa nature. C'est à ce moment-là que l'âme d'une femme devient la plus matérielle et que la beauté la plus éthérée se montre prisonnière du corps et de son sexe⁵⁶⁶.

Il y a cependant ce corps indésirable, celui d'Alec qui s'oppose dans l'esprit et les convictions religieuses d'Angel à son union avec Tess. Si, dans le texte, il demande à celle-ci à son sujet : « *vit-il ?* »⁵⁶⁷, dans le film il lui dira : « *comment vivre ensemble alors que cet homme existe ?* » (1h. 38 min. 32 s). Il en va de même dans *Macbeth* de ce corps de Cawdor dont il a fallu se débarrasser pour sa traîtrise,

⁵⁶³ Thomas HARDY, *Tess d'Urberville*, op. cit., p. 177.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 166.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 125.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 198.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 265.

celui de Duncan par convoitise, celui de Banquo par crainte jalouse et enfin, celui de Macbeth par vengeance et pour rendre justice.

Également dans *Le pianiste*, on assiste à une mise en scène d'une absence presque généralisée des corps, étant donné que les familles sont désagrégées et séquestrées, que ce soit par les déportations ou par les exécutions auxquelles se livrent les Allemands à tout hasard parmi les citoyens civils. Plus triste encore, on peut même se dire que tout un chacun, dans cette conjoncture de guerre, ayant pris conscience de la gravité de la situation a pu faire le deuil anthume de son corps : la négligence dont souffrent les corps peut en donner la mesure. Mais, aussi, allons-nous vivre avec le personnage central cette séparation douloureusement viscérale d'avec les membres de sa famille qui constitue, justement, un corps à part. Le film dégagera sans doute cette sensation en montrant Wladek seul et solitaire. Dorothea, perdue de vue, revue et retrouvée de manière inopinée, alors qu'elle est déjà mariée et enceinte, accentue le romanesque de l'histoire et permet de mieux jauger la mésaventure et la déperdition de Wladek. Également, ces retrouvailles sont à même d'accentuer cette épaisseur du temps.

Objet de quête, sujet et objet à la fois, le corps édicte sa loi « désirante » ou désirée, chose qui se répercute sur le corps de l'autre. La preuve en est que celui de Tess va à la dérive, une fois Angel la quitte :

Il avait conscience que Tess s'était détachée de son corps, qu'elle le laissait aller à la dérive avec indifférence, comme un

cadavre sur le courant, et que sa volonté n'y avait point sa part⁵⁶⁸.

Mais, dès qu'il réapparaît physiquement, les répercussions en seront fâcheuses. Comme on le sait, Tess va se venger justement sur le corps présent et non souhaité, à savoir celui d'Alec dans les bras duquel elle s'est jetée *in extremis*. Espère-t-elle par cet acte mieux le reconquérir derechef? Mais l'irréparable tragique est déjà là. De son côté, le voyage d'Angel est décrit dans les termes d'une négligence atroce de son corps : une sorte de mortification, peut-on dire, qui, justement, de contrition en contrition l'aura amené à l'illumination finale de devoir retrouver Tess.

Dans ces expériences, au sens physique du terme, par lesquelles passent les personnages, leurs corps en sortent souvent bien marqués. Macbeth, rasé de près à l'ouverture du film, développe de plus en plus une barbe pleine. Il a vieilli aussi bien que durci dans sa sensibilité, comme si le désert immonde de son esprit avait été retourné à l'envers avec ses favoris fauves et ses traits secs. Lady Macbeth est minée par un mal indicible. Tremblante, défaite de ses vêtements et ses cheveux hirsutes..., sont autant de signes extérieurs de sa démence. Wladek connaîtra la maladie, son visage maigri est ravagé par une barbe drue qui le rapproche plus de la bête farouche. Il nous fait oublier le gentilhomme rasé de près et bien portant des premières séquences.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 405.

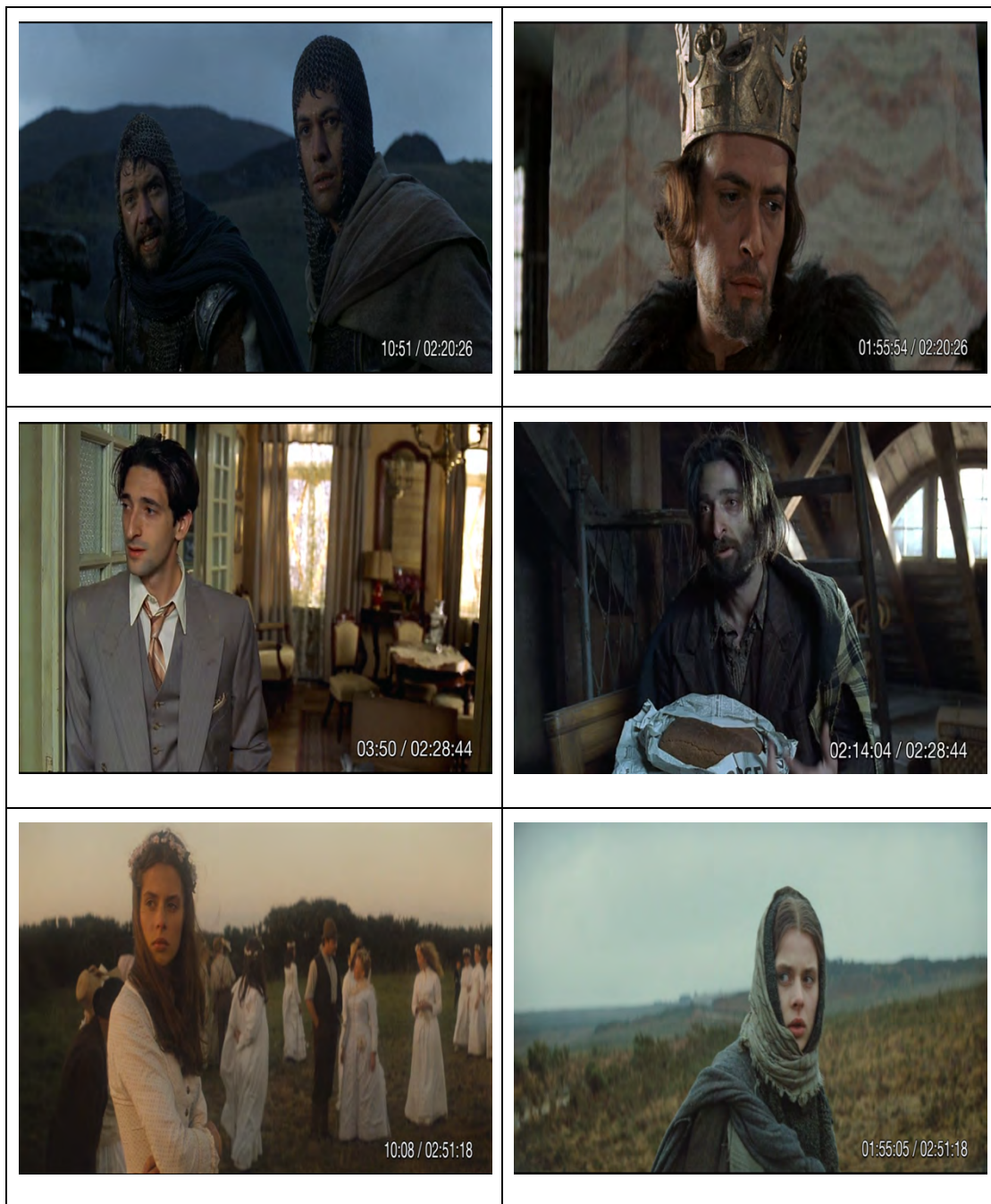


Figure 28 : Des corps écorés. (*Macbeth* ; *Le pianiste* ; *Tess*)

Mais, souvent, les corps parlent aux initiés leur langage secret. Ainsi, quand Angel évoque cet incident survenu à son père avec un jeune débauché sous les traits duquel Tess a pu reconnaître Alec, ses traits, à elle, ont failli la trahir si ce n'est la distraction d'Angel. Tout

du moins, son corps n'a pas été indifférent. Ce que le narrateur souligne ainsi :

Le visage de Tess s'était durci et flétri et sa bouche vermeille était devenue tragique⁵⁶⁹.

Plus fort encore, et comme si tout procédait du corps ou que celui-ci traduisait dans une quasi-transparence nos côtés les plus sombres, la présentation du corps d'Angel rattache cette part, la plus enfouie de sa personne, à son paraître :

Quelque chose de nébuleux, de préoccupé, de vague dans la démarche et dans le regard, le désignaient comme un homme sans but et sans intérêt bien définis pour son avenir matériel⁵⁷⁰.

Le pianiste, par ailleurs, fait la part belle à la description des corps et de leurs parties⁵⁷¹. C'est ainsi qu'il leur est laissé le soin de parler leur propre « langue » pour mieux dire ce grand désarroi qui a gagné la famille. Torturés, triturés, malmenés, les membres de la famille offrent l'image d'un corps en bataille qui bat de l'aile, tandis que sur celui de la mère, en passant, le temps imprime les marques de son injure :

Nous nous étions installés pour attendre le train, Mère assise sur notre baluchon, Regina accroupie près d'elle, moi debout. Père faisait les cent pas, les mains dans le dos, quatre enjambées dans un sens, quatre dans l'autre. C'est seulement là, dans cette lumière aveuglante, le souci constant de trouver une issue à ma famille s'avérant désormais inutile, que j'ai pris le temps d'observer plus attentivement notre mère. Son apparence s'était dramatiquement altérée, même si elle semblait garder un grand calme. Sa chevelure jadis si belle, si bien entretenue, tombait en mèches livides et désordonnées sur ses traits creusés par

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 202.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 145.

⁵⁷¹ Une statistique des occurrences du corps pourrait en témoigner même si l'entreprise pourrait être fastidieuse. Toutefois, on a pu compter 13 occurrences du mot corps, 21 pour visage, 61 pour yeux, 13 pour bouche, 42 pour tête...

l'anxiété ; ses yeux d'un noir intense étaient éteints ; de temps en temps, un tic nerveux parcourait son visage de la tempe gauche à la commissure des lèvres, une réaction que je ne lui avais jamais vue et qui prouvait à quel point elle était affectée par cet endroit. La tête dans les mains, Regina pleurait. Des larmes s'écoulaient entre ses doigts⁵⁷².

En fait, les occurrences mettant en scène les corps, dans les postures les plus horribles et les plus macabres, ne manquent pas. Elles transforment les déplacements du personnage en véritables cauchemars :

Torche allumée en main, je prenais garde de ne pas trébucher sur les cadavres tandis que le vent glacial de janvier m'écorchait la figure ou me poussait en avant, froissant et soulevant leur linceul de papier, exposant ici et là des tibias desséchés, des ventres faméliques, des visages mangés par les dents nues, les yeux grands ouverts sur le néant⁵⁷³.

Cette mise en scène du corps atteint son paroxysme avec la décapitation de Macbeth. Sa tête empalée et promenée en ville est, sans doute, une scène horrible. Tout en soulignant la fin d'une dictature, cette mutilation du corps ne manque pas d'être porteuse d'un discours dissuasif à l'intention des potentiels usurpateurs de pouvoir excessif.

Cependant, le corps ne se borne pas au rôle passif de porter les marques de toutes les épreuves, il s'avère décisif à différents niveaux aussi bien des textes que des films. Tout comme la vigueur physique du brave général Macbeth, qui est prêt à combattre « *jusqu'à tant // Que de [ses] os [sa] chair soit arrachée* »⁵⁷⁴, pourrait bien être à l'origine de cette ambition outrée qui l'a précipité dans l'abîme,

⁵⁷² Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., pp. 139-140.

⁵⁷³ *Ibid.*, pp. 99-100.

⁵⁷⁴ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, op. cit., p. 263.

l'épanouissement précoce du corps de Tess et sa féminité débordante lui seront fatals comme peut l'être la fatalité, tout court :

Elle possédait un don qui, en ce moment, lui était funeste ; l'épanouissement de sa beauté, son développement physique la faisaient paraître plus femme qu'elle ne l'était réellement et attirait sur elle les yeux⁵⁷⁵.

On peut lire quelque chose de pareil un peu plus loin, quand la narration souligne : « *ce matin, les yeux reviennent involontairement à la jeune fille [Tess] en robe de cotonnade rose dont la taille est la plus flexible et la mieux faite* »⁵⁷⁶. Elle est de ce fait objet de convoitises et de désirs inopportuns qui brusquent, justement, sa maturité normale. L'ordre naturel, en elle dénaturé, ouvre la voie au désastre. Ce grand malentendu qui entoure le corps de Tess est en fait emblématique de la place de la femme à l'époque de Hardy⁵⁷⁷.

Cette importance du corps n'est pas moins signifiée dans *Le pianiste*. D'ailleurs, dans son autobiographie culte, les confidences de Polanski montrent non seulement combien son sort et celui de l'auteur du *Pianiste* se rencontrent, mais également il y rapporte l'impact du corps et des faciès pendant l'envahissement allemand.

J'avais la chance de ne pas avoir le type juif et c'était l'un des facteurs qui avait [sic] contribué à convaincre les Wilk de s'occuper de moi. L'autre était l'argent. Mon père avait pris ses précautions dans les premiers temps du ghetto, quand les déplacements étaient encore libres, et elles lui avaient coûté cher – tous les bijoux de famille et les économies d'une vie.

⁵⁷⁵ Thomas HARDY, *Tess d'Urberville*, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 119.

⁵⁷⁷ A. Topia commente : « *on voit ainsi à quel point le territoire du corps de Tess est à la fois enjeu de tous les conflits et lieu de tous les malentendus. Cette vulnérabilité tient pour Hardy à la nature même du corps de la femme qui entretient avec son environnement des rapports différents de ceux du corps de l'homme* ». *Ibid.*, p. 13.

Le plus jeune de mes oncles, Stefan, avait épousé une très jolie fille, Maria, dont le type aryen lui avait permis de se procurer de faux papiers et de se faire passer pour polonaise et de demeurer hors du ghetto⁵⁷⁸.

De même est-il que le texte met en jeu ces aspects du corps. Il en fait une fatalité physique qui peut trahir les juifs dont les faciès entrent justement en conflit avec ceux des Allemands. À ce titre, ne pas ressembler à soi peut devenir une aubaine. Tel est le cas avec ce Tadeusz Blumental, ce juif au physique tellement « *aryen* »⁵⁷⁹, dit le texte, qu'il passe inaperçu. N'est-ce pas là une fatalité qui condamne que d'avoir des traits qui vous dénoncent au point de faire de vous, à l'occasion, une curiosité, une curiosité de cirque, peut-on dire, comme à ce moment où ce jeune couple venant d'Ogrod Saski, qui vint à passer à côté des juifs et s'exclame : « *Regarde ! oh ! mais regarde !... Des juifs !* »⁵⁸⁰.

Si par extrapolation on peut considérer la société comme un corps collectif, on peut affirmer que dans les trois configurations qu'en offrent les trois œuvres adaptées c'est généralement un corps éclaté et désuni pris dans le sens universel de l'humanité où chacun doit venir en aide au prochain. On est à des lieues de cette conception optimiste. Les hommes s'entredéchirent quand l'intérêt impose sa loi. Quoique les juifs s'entraident et qu'ils tentent de rester solidaires face à l'ennemi commun, il ne manque pas qu'il y ait parmi eux des collaborationnistes qui se sont ligüés aux nazis. De même, dans *Macbeth*, en faisant fi des valeurs humaines, l'enjeu du pouvoir a fait voler en éclat l'unité de tout un pays et a eu de fortes incidences sur

⁵⁷⁸ Roman POLANSKI, *Roman par Polanski, op. cit.*, p. 28.

⁵⁷⁹ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste, op. cit.*, p. 158.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 156.

l'intégrité des principautés et des royaumes riverains. Dans *Tess* les gens du village se sont montrés hargneux envers Tess, une fois ils ont appris l'histoire de cet enfant illégitime qu'elle a eu suite à une mésaventure dont ils ignorent tout ce qu'elle a pu endurer. Même le pasteur du village ne lui est pas venu en aide pour baptiser cet enfant mort-né.

Ainsi conçu, le corps bénéficie d'une forte présence qui sans doute en fait une force agissante qui en impose au rythme des intrigues de par le fait qu'il est souvent un enjeu crucial. Qu'il soit à conquérir ou liquider, il mue souvent en une frontière douloureuse. Dans son étendue sémantique, physique et sociale, le corps n'est jamais indifférent aux rigueurs et aux tourments les plus profonds auxquels un destin expose un individu. Carcan ou carapace, il est toujours au-devant de la scène et en lui s'impriment les coups de la fortune. Par ailleurs, et au point de la trahir, il est révélateur de la profondeur humaine. Cela fait que, pris entre intériorité et extériorité, il n'est point étanche des deux côtés. De par sa grande potentialité plastique, il offre, par là-même, une forte matière à l'expressivité artistique. Théâtralisé à tel point qu'il peut muer en un ressort tragique, seul le vêtement est apte à le lui disputer de ce point de vue.

3.2 Corps-décor : le vêtement comme marquage tragique

Attribut du corps par excellence, le vêtement et les autres accessoires ornementaux relevant de cette même fonction de l'accoutrement tiennent un rôle dans sa mise en scène. Outre sa fonction protectrice utilitaire, et au-delà des rôles ordinaires qui lui sont reconnus pour identifier le personnage, son goût, son

appartenance sociale ou autres, l'habit participe foncièrement à cette théâtralisation du corps. Il devient, lui-même, un théâtre où se donne à lire le tragique, car il en porte les marques funestes.

Certes, la première des fonctions du vêtement est celle de servir au corps d'enveloppe, propre à le prémunir des intempéries et à dérober sa pudeur. Aux origines, la faute incomberait à Épiméthée d'avoir mal réparti les ornements entre les créatures laissant les hommes dans la fragilité offensante de leur nudité. Heureusement, Prométhée est venu à la rescousse en éclairant l'esprit des hommes de la lumière des dieux. Ils ont ainsi pu user de leurs cervelles pour rattraper les inconséquences irraisonnées du partage d'attributs entre les vivants. Mais, fort malheureusement, les hommes ont vite détourné le vêtement de ses fonctions initiales, par ailleurs essentielles. Il est ainsi devenu signe de distinction entre eux. Il est synonyme de condition, de notoriété voire de discrimination. Ainsi, le roturier ne peut prendre la parure du seigneur sans s'exposer à la foudre. Bref, d'un fruit béni, issu de la sagesse insufflée dans l'esprit des hommes, le vêtement a vite mué en un instrument de disqualification et d'exclusion. N'est-ce point là un détournement qui accompagne le tragique de la condition humaine de manière générale ? Par conséquent, il s'est vu chargé de dire tout ce à quoi il n'était point prédestiné au début.

De la sorte, la société, ses codes et ses exigences, ont participé à dévier cet accessoire de sa fonction primordiale pour le surcharger de superfluités qui, justement creusent les écarts entre les hommes, accusant de la sorte l'abâtardissement des valeurs humaines : elles ne

sont plus en l'homme, elles lui sont extérieures. Par conséquent, celui-ci semble se vider de toute essence.

Ainsi, dès l'orée de *Macbeth*, Cawdor sera symboliquement dénudé, défait de ses vêtements comme de tout privilège pour sa trahison. Pour sa bravoure, par contre, Macbeth sera gratifié de ces accessoires de prestige que celui-ci perd et Malcolm reçoit la bague du roi pour sa nomination en qualité de « Prince de Cumberland », car comme le veut le roi : « *les signes de noblesse ainsi qu'étoiles brilleront//Sur tous les méritants* »⁵⁸¹. Cette importance du vêtement est telle que Macbeth s'exclame à l'occasion de sa glorification. Quand Ross vient l'honorer, sur un ordre du roi, du titre de Cawdor, il s'interroge :

Macbeth

Le sieur de Cawdor vit : pourquoi m'habilles-tu
D'une robe d'emprunt ?⁵⁸²

La société a fait de la tenue une exigence telle que la rencontre de Tess avec la famille de son prétendant, Angel, n'a pas eu lieu à cause du vêtement, quoiqu'elle se soit apprêtée, qu'elle ait pris la peine du voyage, à pied, par un temps maussade, pour cette fin. Pis encore, elle n'en a récolté que l'amertume de subir, en empruntant un détour de chemin, les moqueries des frères d'Angel et de Mercy Chant, au sujet des bottines qu'elle a enlevées, rangées derrière une

⁵⁸¹ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 77.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 67.

haie, et mis des escarpins propres pour ne pas faire mauvaise figure face à ses beaux-parents⁵⁸³.



Figure 29 : Sarcasme portant sur les bottes de Tess : un pèlerinage indésirable.

(*Tess*)

L'ironie, portant sur la chaussure qui a servi à Tess pour aller à la rencontre de cette famille, peut être interprétée comme un sarcasme à l'encontre de cette intrusion d'un indésirable, un destitué ou un roturier, dans cette société close, fidèle à ses convenances et soucieuse de son apparence vestimentaire. Mais, vanité du monde, la distinction illusoire attachée au vêtement a sans doute fait qu'à la fin de son rôle,

⁵⁸³ Thomas HARDY, *Tess d'Urberville*, *op. cit.*, p. 326-327.

sous l'effet de sa démence, Lady Macbeth a abandonné sa couronne et ses robes, ces derniers semblants de statut social et de prestige royal, pour devenir une somnambule agitée, vulnérable dans sa nudité originelle, et son cadavre fragile, à sa mort, a, à peine, mérité un commentaire de Macbeth.

S'il arrive au vêtement de nous condamner, à lui seul, il peut bien nous dénoncer, et ce n'est, d'ailleurs, pas sans raison qu'on dit de quelqu'un qui a changé de bord qu'il a « changé de veste », « de casquette » ou « retourné sa veste ». Cette importance que la société des hommes y a accordée fait justement que dans *Le pianiste* certains juifs ont troqué leurs âmes contre le vêtement infamant pour servir les nazis et se garantir de la mort. Chose à laquelle le personnage principal, fort heureusement, n'a pas cédé quand, suite à la rencontre avec Mieczyslaw Lichtenbaum, le fils du nouveau président du Conseil juif, qui lui propose l'idée infamante de jouer dans un casino où les unités d'extermination nazies sont servies par des juifs qui connaîtront le même sort, « là où les officiers SS et de la Gestapo venaient se détendre le soir après s'être fatigués toute la journée à assassiner des Juifs »⁵⁸⁴, proposition qu'il refuse et s'inscrit plutôt sur la liste des ouvriers chargés de démolition de l'enceinte du Grand Ghetto. C'est encore le cas dans l'adaptation filmique (20 min. 40 s), quand ce fameux Itzak Heller, personnage créé par Polanski, vient offrir à Henryk de regagner la police juive et à Wladek de travailler avec l'orchestre de jazz de la police.

À ce propos, le vêtement s'en trouve largement dramatisé et théâtralisé. Si, dans *Tess d'Urberville*, Angel refuse l'habit pour lequel

⁵⁸⁴ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., p. 154.

le prédestine sa famille, Alec au contraire, en vrai parvenu, passera allègrement de l'un à l'autre Il met les personnages dans des positions diamétralement opposées quant au port du vêtement ecclésiastique. Alors que le premier aura un regain de zèle et de piété, le second abandonnera le projet auquel le vouaient ses parents fortement trempés dans la religion pour arborer celui du fermier et du cultivateur. Fort heureusement, ces mues ont apporté leur fruit en dessillant les yeux de ce dernier quant à la condition de l'homme et de sa valeur, abstraction faite de son extraction et de son histoire. Cette mue vestimentaire, pourrions-nous dire, lui a permis de juger Tess à sa juste valeur quoique trop tard pour la sauver, hélas !

Aussi y a-t-il à signaler que le vêtement est en passe de concentrer en lui l'intérêt dramatique. L'ironie qui a porté sur le corsage de Car maculé de mélasse a été à l'origine de cette altercation avec Tess au terme de laquelle Alec est venu à son secours. Mais, c'est là justement où il a trouvé occasion pour la mener à cette forêt où il a abusé d'elle. Le manteau offert par l'officier allemand à Wladek est également fortement dramatisé. Si l'allemand, gagné de compassion, le cède au polonais dans un élan d'amitié envers son prochain, il ne signifie pas moins qu'il refuse d'être sous cette autorité nazie aveugle sous laquelle il s'est embrigadé sans conviction. Il repousse par là même de tenir ce rôle dans cette tragédie et ce combat perdu dont il dénonce la fin des actes en jetant l'éponge. En unissant des hommes sous une même couture, le paletot gagne en force symbolique. Il devient un déni et une négation de l'écartèlement spatial que cultive la guerre. Mais nous ne pouvons perdre de vue le fait que ce même vêtement a failli jouer un mauvais tour à Wladek. En

acceptant de se couvrir du pardessus que lui a cédé l'officier allemand, il s'est transformé, sans y avoir fait attention, en cible des canons russes. Les conséquences de cette scène sont bien lourdes vu qu'on a tiré sur l'uniforme sans prendre en considération l'homme. C'est tout le tragique de la société des hommes qui a troqué l'être pour le paraître. La guerre des appartenances, religieuses, politiques, ethniques et autres s'y dissimule à peine. On te jugera pour ton vêtement. C'est bien cet arbitraire de jugement que dénoncera La Fontaine dans l'une de ses fables où il dit, à juste titre, que « *selon que vous serez puissant ou misérable, // Les jugements de cour vous rendront blanc ou noir* »⁵⁸⁵. Et c'est bien ce qui est advenu, et que le narrateur rapporte dans ces lignes de *Le pianiste*, alors qu'il est question pour les nazis de faire un tri parmi les candidats à la déportation :

Ce jour-là, un aspect particulièrement significatif de la sélection est apparu au grand jour : les familles d'importants responsables de la communauté juive achetaient leur survie aux yeux de tous, sur les lieux même du tirage, et les soi-disant incorruptibles officiers de la Gestapo empochaient leurs gains⁵⁸⁶.

On ne dira pas moins de l'importance du vêtement dans *Macbeth*. Le personnage éponyme n'arrêtera pas de changer d'attributs vestimentaires d'une investiture à l'autre. Une fois devenu Cawdor, il arbore les attributs de consécration de son prédécesseur. L'adoubement de tout cavalier se fait dans ces cérémonies. Le roi également en nommant son fils ne lui cède pas moins de ces

⁵⁸⁵ Jean de LA FONTAINE, *Fables*, éd. mise à jour, Paris, Flammarion, coll. « GF » 1325, 2007, p. 205.

⁵⁸⁶ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, *op. cit.*, p. 165.

accessoires. Mais n'est-ce pas là, déjà, un signe avant-coureur de se sa mort ? Il nous semble légitime de nous poser la question.

Certes, le corps de Tess est plus mature qu'à l'ordinaire, mais son vêtement vient souligner davantage cet effet de telle façon que lorsque sa maman l'aide à faire sa toilette pour rendre visite à leur supposé parent, l'effet est remarquable :

Elle mit à Tess la robe blanche portée à la fête du club, et dont l'ampleur légère, s'ajoutant à sa coiffure élargie, donnait à sa personne en pleine croissance un développement qui démentait son âge et pouvait la faire passer pour une femme quand elle n'était pas beaucoup plus qu'une enfant⁵⁸⁷.

Certes, la robe fait la femme, mais dans le cas de notre personnage, elle est bien faite pour lui nuire et lui porter préjudice. Et si, comme le veut l'adage, « l'habit ne fait pas le moine », ici la robe fait l'infâme.

Par ailleurs, dans *Tess d'Urberville* comme dans *Le pianiste*, le vêtement du personnage prend les couleurs du tragique auquel le sort assujettit son porteur, tandis que dans *Macbeth* Angus, évoquant le personnage éponyme, emprunte une belle image vestimentaire pour souligner sa condition usurpée. En fait, l'image est assez cocasse pour dire les conséquences tragiques qui s'en suivent. Elle prend ces termes dans la bouche d'Angus :

Angus

(...) et maintenant, il sent son titre pendre lâchement sur lui
Comme la robe d'un géant, sur un nain voleur⁵⁸⁸.

Dans cet ordre des idées, le ruban écarlate⁵⁸⁹ que porte Tess sur ses cheveux contraste-t-il avec la blancheur immaculée de sa robe et de

⁵⁸⁷ Thomas HARDY, *Tess d'Urberville*, op. cit., p. 75.

⁵⁸⁸ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, op. cit., p. 257.

celles de son cortège dansant lors de la fête organisée le mois de mai de chaque année. Cet accessoire amarante, en apparence anodin, semble désigner, d'emblée, le personnage comme « bouc émissaire » appelé à se souiller les mains de sang et à purger une peine draconienne édictée par une force occulte, pour une faute qu'il n'a pu commettre qu'en partie. D'une part, elle est encore enfant et est enrôlée par ses parents. Donc à eux incombe une grande part de la faute. D'autre part, en fautant avec son supposé cousin, elle y était forcée et non consentante. L'adaptation filmique de l'œuvre, a veillé justement à montrer combien ce vêtement, s'est assombri au fil du temps, comme alourdi par quelque irrémissible péché. Le « récit » vestimentaire de Tess à lui seul retrace les vicissitudes de son existence de la tendre innocence immaculée, à la souillure écarlate du meurtre en passant par les différentes tonalités sans nom.

⁵⁸⁹ Détail que la version de Polanski a occulté, rendant le personnage moins lisible et le Destin plus aveugle.



Figure 30 : Tess ou le récit vestimentaire de l'infortune. (*Tess*)

Dans *Le pianiste*, à lui seul, le déferlement de l'uniforme militaire au sein de la cité civile est une tragédie à part entière dans ce sens où il constitue un tour de force de massification contraire à la diversité, à l'informe et au protéiforme. Il réduit la richesse des appartenances à la grisaille morose et inquiétante du parti unique.



Figure 31 : Le déploiement tragique de l'uniforme uniformisant : « marche ! », enjoint le geste figé de la statue. (*Le pianiste*)

De même, l'ultimatum publié qui intime aux juifs de porter des « brassards blancs sur lesquels une étoile de David devait être cousue

en fil bleu »⁵⁹⁰ accuse, certes, une régression de l'Histoire, car comme le dit le narrateur : « *Plusieurs siècles de progrès allaient être effacés d'un seul coup : nous étions replongés au Moyen Âge* »⁵⁹¹, mais surtout, il désigne les juifs comme des damnés, condamnés à porter le sceau de leur damnation. Du coup, l'intelligentsia s'impose « *une assignation à résidence plutôt que de sortir avec ce signe infamant au bras* »⁵⁹².

Ainsi, rien qu'avec le vêtement, tout le corps est condamné. Il devient cet espace qui témoigne du supplice du damné et désigne le paria. Polanski en fait un langage à part entière, un langage qui prend les inflexions du devenir des hommes et en arbore les stigmates.

3.3 Espace intérieur

Qu'il soit morphique, physique, topique ou topologique, réel ou fictif, diégétique ou symbolique, verbal ou iconique, la filmographie de Polanski aussi bien que les œuvres qu'elle adapte participent à mettre à nu un espace peu visible : celui de l'intériorité humaine. Interpelée à un plus haut degré dans son film *Le locataire*, adaptation du roman *Le locataire chimérique* de Roland Topor qui, justement, sous les dehors d'un titre qui évoque directement l'espace physique, va explorer en profondeur l'espace mental, elle n'est pas moins convoquée par ses autres œuvres. À diverses échelles, elle est à l'origine des drames qui se trament ou qui sont consubstantiels à la condition humaine. Elle s'annonce sous différents aspects et porte les

⁵⁹⁰ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., p. 58.

⁵⁹¹ *Ibid.*

⁵⁹² *Ibid.*

traits de la culpabilité, se dévoile sous forme de visions fantasmagoriques ou dégénère dans une hubris débridée, quand elle ne nous lance pas le défi de son aspect insondable.

Dans *Tess*, justement, c'est cette conscience coupable du personnage éponyme qui le précipite dans la roue destructrice de la société. Laquelle culpabilité est toujours reliée à une faute originelle et qui fonde par conséquent l'exacerbation du tragique. En effet, dans son acception antique, le tragique procède d'une logique héréditaire du malheur. Celui-ci serait la conséquence d'une faute majeure commise par les ancêtres et dont les répercussions rattrapent et affectent même la progéniture. Évoquant la faute tragique, Domenach dit :

La faute n'est pas une simple conséquence de ma volonté, comme si je pouvais la produire et la corriger à mon gré ; je n'en ai pas la maîtrise, elle s'évade de moi, me précède et soudain m'enferme⁵⁹³.

Hardy en use, mais dans une toute autre dimension. En effet, pour mieux s'inscrire en faux par rapport à la rigueur austère de la tragédie grecque qui fait du héros l'héritier d'une malédiction ancestrale qui le lie et le somme à expier la faute originelle, le romancier fait commettre à son « héroïne » un simulacre de faute⁵⁹⁴ qui va tout de même bouleverser sa vie et celle des siens au moins : alors qu'elle se rendait, de nuit, en compagnie de son frère Abraham et à la place de leur père qui a « bu un verre de trop », pour livrer des ruches, Tess s'assoupit et ne parvient pas à parer un accident dont périt leur cheval

⁵⁹³ Jean-Marie DOMENACH, *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967, p. 26.

⁵⁹⁴ Il serait plus juste de parler d'une faute d'inattention pour Tess.

« Prince », principale source de leur pain. En effet, l'accident mortel du cheval – et dont fait l'économie l'adaptation filmique de Polanski, non sans conséquences d'ailleurs – même sous la « responsabilité » de Tess ne peut en aucun cas rivaliser avec les fautes des réprouvés de la tragédie antique. Cependant, à partir de cet incident, la vie de Tess a fait un revirement substantiel. Cette quasi-faute va transformer de fond en comble la vie des Durbeyfield et les faire basculer irréversiblement dans un abîme abyssal. Eux qui vivaient paisiblement dans une sorte de modestie, amère sans doute, mais digne, se retrouvent à la merci des rigueurs de l'existence, et mis à découvert. Pour corriger sa « faute », elle se voit jetée en pâture dans « la gueule du loup », dans le dessein d'appâter quelque bénéfice en retour. En effet, les affirmations apportées par le pasteur Tringham, concernant leur noblesse antique, « mettent la puce à l'oreille de ses parents ». Ceux-ci, suspectant leur parenté avec des nantis du comté – en fait, nouveaux parvenus et usurpateurs de leur prestigieux nom de famille – , l'envoient se réclamer d'eux, puis offrir ses services dans l'espoir d'une rétribution meilleure. De là vient sa seconde faute : elle va fauter avec son faux cousin Alec.

De la sorte, elle est rattrapée, insidieusement, par son sort tragique. Elle est prise dans les rets des Parques⁵⁹⁵ qui, de fil en aiguille, la mènent à sa perte. L'usage que fait Polanski, dans le plan séquence inaugural, de l'entrecroisement des chemins, comme nous

⁵⁹⁵ Dans la mythologie gréco-romaine, les Parques ou les Moires « *représentent... le destin de chaque individu. Elles sont fileuses, au nombre de trois. Soumises à l'autorité et au contrôle de Zeus, Clotho fabrique le fil de la vie, Lachésis déroule le fil et Atropos le tranche* », cf., Georges HACQUARD, *Guide mythologique de la Grèce et de Rome*, Paris, Hachette-Education, coll. « Faire le point Références », 1990, p. 217.

l'avons développé auparavant⁵⁹⁶, est à même de figurer ces fils du destin qui se trament. En fait, l'effusion du sang de « Prince », le cheval, appelle « en coda » le sang d'Alec d'Urberville. En poignardant Alec, son mari, Tess ne fait qu'exécuter ce à quoi elle était toute désignée d'entrée de jeu. Elle reproduit de la sorte, paraît-il, l'acte prohibé, à peine transformé, qui a longtemps été marque de damnation dans la famille des Atrides et des Labdacides : le meurtre dans toutes ses variantes. D'ailleurs, l'ombre d'une hérédité tragique perpétuée de génération en génération plane dans sa famille. Elle est concrétisée par les apparitions fantastiques de ce carrosse où ont dû tourner les premiers actes de la tragédie des D'Urberville. Domenach témoigne de cette hérédité dans ces termes :

Il y a plus scandaleux encore que la faute commise innocemment : l'héritage de la faute, qui supprime jusqu'au lien personnel qui unit le héros à son crime (...) On se repasse la catastrophe comme un bijou de famille⁵⁹⁷.

De même, son rapt par Alec, le porteur du patronyme ancestral, n'est-il pas un pseudo-inceste à peine déguisé, qui rappelle ses origines dans la tragédie de cette même famille, ne fut-ce que du point de vue de Tess dont la conscience s'en alourdit, vu qu'elle ignore le vrai nom d'Alec, « Stoke ». C'est sans doute là une autre modification qu'apporte la caméra du cinéaste au récit source. En effet, chez Polanski, Tess sait, avant que rien n'advienne entre elle et Alec, qu'il n'est pas un vrai d'Urberville. Par conséquent, ne fut-ce que psychologiquement, elle se déleste de la charge de l'inceste même allégé.

⁵⁹⁶ Voir la partie II. 2. 2.

⁵⁹⁷ Jean-Marie DOMENACH, *Le retour du tragique, op. cit.*, p. 25.

Par un tour de magie qui n'a d'égal que le libre arbitre dont dispose un cinéaste lors de sa relecture – réécriture – d'une œuvre romanesque ou autre, Roman Polanski vide presque son adaptation de cette conception de faute et de culpabilité qui lui est subséquente. En effet, le cinéaste a non seulement refusé droit de cité dans son œuvre à toute représentation de la mort du cheval « Prince » qui permet aux Durbeyfield de subvenir à leurs besoins, mais il lui a accordé un traitement tout particulier. De cet événement diégétique lourd de conséquences dans l'œuvre de Hardy, Polanski ne fait qu'une simple mention (10 min. 17 s). En fait, chez le romancier c'est une péripétie déterminante qui donne le coup de grâce aux allégations du vaniteux pasteur en faisant naître les vaines prétentions nobiliaires du pauvre revendeur Durbeyfield qui, misère austère et femme intéressée obligent, aura des vues sur l'aisance des porteurs apocryphes de leur antique patronyme, et de là à la chute de Tess il n'y aura qu'un pas à franchir. L'équidé mort on ne sait comment, le spectateur l'apprend de la bouche de Tess alors que l'une de ses compagnes du bal annuel s'alerte du retour tonitruant de son père en équipée sur un chariot, ivre, et se glorifiant de ses origines nobles. De fait, chez Polanski la mention de la mort du cheval sert d'argument pour Tess pour justifier le retour en pompe de son père et, pour ainsi dire, se prémunir du commérage des « langues de vipères ». En outre, chez ce dernier cet événement précède diégétiquement et la rencontre de Durbeyfield avec le pasteur et la danse en procession au mois de mai, alors que l'œuvre romanesque le situe après les deux autres. Ce traitement délibérément subversif de l'ordre diégétique des événements de la part du cinéaste est déclaré d'entrée de jeu puisque le film démarre sur la

danse en procession qui ne vient qu'en second lieu dans le récit romanesque. Cela contribue à en amoindrir la portée et témoigne de la volonté de Polanski de ne pas aller servilement sur les brisées du romancier. Il apporte de la sorte à son œuvre, inspiratrice sans doute, un souffle nouveau.

Aussi, dans l'œuvre romanesque, on apprend que Tess se repent d'être seule responsable de cet impair : « *C'est moi qui ai fait cela, c'est moi seule ! [s'écrie-t-elle]. Je n'ai aucune excuse, non, aucune* »⁵⁹⁸. Ce même sentiment de responsabilité et de remords l'accompagne et la travaille avec une constance soutenue, comme on peut le lire un peu plus loin :

Le sentiment accablant du mal dont elle était cause obligea Tess à montrer plus de déférence qu'elle ne l'aurait fait sans doute autrement⁵⁹⁹.

C'est encore le cas, lors d'un échange avec son père où elle revendique sa responsabilité et se décide à aller servir les d'Urberville :

J'ai tué le vieux cheval et je suppose que c'est à moi de faire quelque chose pour vous en donner un nouveau⁶⁰⁰.

En somme, elle est si pénétrée de sa faute que, même quand elle se promenait dans la nature, « *elle se croyait une figure du Péché s'introduisant dans le séjour de l'Innocence... Elle se sentait en antagonisme avec les choses tandis qu'elle était en harmonie* »⁶⁰¹.

⁵⁹⁸ Thomas HARDY, *Tess d'Urberville*, op. cit., p. 59.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 61.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 73.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 117.

Cela la conduit à passer outre à sa fierté et son orgueil qui « *lui* [rendaient] *le rôle de parente pauvre particulièrement antipathique* »⁶⁰² et à acquiescer, malgré elle, de se mettre chez ses faux parents, après avoir peiné à trouver de l'ouvrage ailleurs.

Dans le film, elle perdra presque ce sentiment de culpabilité qui, au demeurant, constitue une donnée essentielle de tout élan tragique. Elle s'en piquera par contre à l'occasion de la chute d'Alec de par-dessus le cheval sur lequel il la porte en amazone pour la sauver des mains d'une de ses compagnes, Car Darch, avec laquelle elle a failli en venir aux mains, au retour d'une danse salace et d'une altercation qu'occasionnent des rires moqueurs à son endroit. En effet, alors qu'il battait avec elle la plaine, il a mis son cheval au pas et l'a engagé dans une forêt qu'on dénommait « *La Chasse* » afin de venir à bout du plan qu'il ruminait secrètement, à savoir jouir de ses faveurs. Et, alors qu'il cherchait désespérément à imprimer un baiser sur les lèvres inexpérimentées et peu dociles de cette dernière, celle-ci, récalcitrante, le culbute du haut de leur monture (36 min. 02 s - 36 min. 40 s). Là, réside, en fait, un autre ajout du cinéaste qui ne manque pas de donner au récit filmique une couleur qu'il n'a pas puisée dans son *hypotexte*⁶⁰³.

Certes, le réalisateur prend certaines libertés quant au traitement de la diégèse en intervertissant l'ordre chronologique des événements ou en modifiant la scénographie propre au roman. Mais, il

⁶⁰² *Ibid.*, p. 72.

⁶⁰³ Ce terme, proche de celui d'« *architexte* » proposé par Louis Marin, désigne pour Genette « *le texte d'origine de tout discours possible, son "origine" et son milieu d'instauration* », cf., *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points Série essais » 257, 1992, p. 7.

s'accorde avec le romancier quant à l'issue tragique du personnage central. Toutefois, en passant du roman à son adaptation filmique, nous pouvons constater une différence au niveau de la régie des prolepses propres à en annoncer la couleur tragique. Là où Hardy abonde en annonces écarlates, Polanski opte pour la sobriété. C'est sans doute là l'une des raisons pour lesquelles le film mérite sa qualification de drame.

En effet, Hardy fait jouer une palette de motifs annonciateurs du tragique : ruban rouge dans les cheveux de Tess, fraises et jambon rouges que lui fait goûter Alec, effusion du sang du cheval des d'Urberville, papier de boucher immaculé de sang voltigeant dans les airs, oiseaux ensanglantés achevés par Tess, inscriptions bibliques à l'encre rouge, robe rouge de Tess, machine écarlate, sang épandu d'Alec... Polanski en réduit la portée, sans doute par bienséance, et pour ne pas trop donner dans le sensationnel. Mais aussi, ne rend-il pas de la sorte plus imprévisible, et donc plus absurde, la fin tragique qu'aura un personnage qui s'y prête le moins ?

L'ironie auctoriale fait jouer l'ironie du sort pour mieux accuser l'acharnement inique du Destin sur les plus faibles. Elle est d'autant plus grinçante qu'elle frappe de cécité les déités du destin et fait fondre leur foudre sur le plus innocent, Tess.

Quant à Macbeth, sa faute est bien indéniable. Le régicide à lui seul peut suffire comme il s'est sali les mains du sang de son roi. Mais il a également assassiné l'amitié et l'hospitalité. Cependant, même dans la monstruosité perfide de son acte, Macbeth ne demeure pas

moins humain. Ce qui semble l'arracher à notre exécution est, sans doute, son sens profond de culpabilité, sentiment qui ne peut s'entendre sans repentir. Macbeth n'est pas cette simple brute de criminel qui fonce les yeux bandés dans le sang de ses victimes et s'en délecte. Il est déjà pris de remords à le voir faire son propre procès et peser scrupuleusement l'inadmissibilité de son crime en faisant l'inventaire des raisons qui devraient l'en dissuader avant de le commettre :

Macbeth

Il [Duncan, le roi] est ici sous double garantie :
En premier, je suis son parent et son sujet,
Deux forces contre l'acte ; et puis je suis son hôte,
Qui devrais contre ses meurtriers fermer la porte,
Non prendre le couteau moi-même⁶⁰⁴.

Mais, une fois l'acte consommé, il déclare son remords : « *Je me repens pourtant de ma fureur – // Que je les aie tués* »⁶⁰⁵. Quoiqu'à peine dissimulé, son repentir n'est pas moins vrai, car il intéresse beaucoup plus l'assassinat du roi que celui de ses vigiles. Macduff, Malcolm et Lennox croiraient sans doute qu'il parle seulement de ces derniers, comme il prétend les avoir exécutés pour venger le roi : son stratagème était en fait monté avec L. Macbeth et consistait à les faire boire pour avoir la voie libre vers leur p-roi-e et, d'une pierre deux coups, leur faire endosser le crime en les maculant de sang pour faire croire qu'ils sont les instigateurs du crime, et, par conséquent, légitimer leur immolation. Plus qu'un simple sentiment de remords, « *la vue horrible* »⁶⁰⁶ de ses mains, couvertes du sang du roi, le terrifie.

⁶⁰⁴ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 89.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 127.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 109.

Il s'en trouve décontenancé et manque de courage pour retourner dans la loge royale et parachever son forfait. C'est sa femme qui s'en charge et l'enhardie pour faire preuve de calme : « *ne soyez pas perdu // Si misérablement dans vos pensées* »⁶⁰⁷ lui enjoint-elle. Mais c'est bien plus fort que lui que, voyant son action, il ne peut plus se regarder en face. Il ne se reconnaît point dans son acte, et plus les prophéties des sorcières se concrétisent, plus il en aura de remords. Sachant que de lui il n'y aura point de descendant royal et que c'est à ceux de Banquo que reviendrait la légitimité du trône, selon les mêmes prophétesses diaboliques, son acte ne lui profitant pas autant qu'à ces derniers, il en ressent la gratuité. Il semble toucher en profondeur combien il a été manipulé, tellement il se sent réduit au rôle auxiliaire d'un instrument de la gloire de Banquo⁶⁰⁸, ami qu'il ira jusqu'à assassiner pour conjurer la rivalité de sa lignée. Mais en vain, Fleance, le fils de Banquo, aura la vie sauve.

Contre toute attente, et, quel que soit le mordant de cette conscience coupable, il ne recule point même si rien ne supporte ni ne seconde ni son bras, ni sa volonté, ni son ambition. Sensible à sa situation paradoxale, il l'ausculte dans l'un de ces moments d'auto-inspection qu'immortalisent ses monologues : « *Nul éperon // Pour exciter le flanc de mon vouloir, seulement // L'ambition voltigeante et dépassant son propre but, // Qui verse de l'autre côté* »⁶⁰⁹. Travaillé en profondeur par sa conscience coupable, son imagination débridée en fait une victime. Ainsi, le géant devient nain et l'aigle mue en roitelet.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 115.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 147.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 91.

À ce titre, Macbeth est davantage un drame psychologique où l'intériorité se donne en théâtre au spectateur. Une intériorité qui se débat contre elle-même, vit et meurt d'un même élan.

Bref, Les trois personnages partagent, et à des degrés variables, leur conscience de culpabilité. Autant Tess se sent coupable de la misère de sa famille, autant Wladek se sent, de manière parfois outrée, responsable du malheur de la sienne. S'il y a lieu, la faute de Tess est bien humaine et accidentelle. Elle est minimale. Wladek, lui, par un sens aigu de redevance à la famille, se sent concerné en premier alors qu'il n'y peut rien. De ce fait la sienne est insensée. Mais, Macbeth, lui, a bien raison de se le dire haut et clair, quelque remords qu'il puisse éprouver, il a troqué son âme endiablée contre le pouvoir abreuvé de sang innocent. Son péché est si lourd de conséquences que son châtement semble logique ce qui n'est pas le cas pour Tess dont la damnation demeure absurde, mesurée à l'insignifiance de sa faute. Mais, il paraît que le sentiment de culpabilité est une donnée essentielle propre à la nature de l'homme. C'est là sans doute un versant essentiel du tragique de sa condition que de se sentir pécheur et d'avoir conscience d'une faute antédiluvienne. S'il arrive que les œuvres sur lesquelles nous portons notre réflexion, surprennent l'âme humaine dans ses moments de faiblesse, elles ne manquent pas de mettre plein feu sur sa démesure.

À cet égard, Pascal semble encore incontournable pour avoir sondé la noirceur abyssale de l'âme humaine. En effet, face aux défauts des hommes, lui qui aime les classifications, distingue dans une triade capitale les trois égarements de l'âme humaine :

Tout ce qui est au monde est concupiscence⁶¹⁰ de la chair ou concupiscence des yeux ou orgueil de la vie [I Jean, II, 16] : *libido sentiendi, libido sciendi, libido dominandi*⁶¹¹.

C'est ainsi qu'il synthétise les trois sources de la corruption de l'homme d'où découlent tous les vices et les crimes. Il semble que la concupiscence de la chair, dont les origines remontent au péché d'Adam, n'est pas suffisamment représentée dans les œuvres sur lesquelles nous portons notre réflexion. Toutefois, dans *Tess d'Urberville*, Alec, qui justement pour avoir abusé de l'innocence juvénile de Tess et pour avoir pris sa pureté virginale, finira par payer de sa vie cette convoitise charnelle, et comme l'une ne va jamais sans l'autre, il a abusé de son pouvoir et du titre apocryphe que sa famille a

⁶¹⁰ Antoine compaignon, remontant aux sources de l'idée de concupiscence chez Pascal, note que celui-ci suit, en fait Saint Jean dans la première épître:

Au départ des trois concupiscences se trouve une citation de saint Jean, dans la première épître : « Car tout ce qui dans le monde est ou concupiscence de la chair, ou concupiscence des yeux ou orgueil des yeux » (...)

Saint Augustin posa l'équivalence de la triade de Saint Jean avec les trois formes que peut prendre la libido ou le désir : convoitise de la chair, convoitise des yeux, c'est-à-dire curiosité de savoir et convoitise de la puissance.

La concupiscence, pour Saint Augustin que Pascal suit, n'est pas seulement de nature charnelle, mais donne aussi naissance à la curiosité et à l'orgueil, les trois sources de la corruption de l'homme d'où découlent tous les vices et les crimes, disait Jansénius.

La concupiscence de la chair ou libido sentiendi se comprend aisément : c'est la tentation du plaisir, un désir déréglé de volupté.

La curiosité, ou libido sciendi, c'est la volonté excessive de savoir, non pas la volonté de connaître les sciences légitimes, mais de pénétrer ce qui n'est pas destiné à être connu de l'homme. La mauvaise science recherche la connaissance des vérités divines lesquelles ne sont pas faites pour l'esprit humain parce qu'elles dépassent ses capacités naturelles (...)

Enfin, l'orgueil, libido dominandi, ou tentation de pouvoir, volonté de puissance est au principe de toutes les concupiscences, puisque le péché originel fut un péché d'orgueil, une rébellion orgueilleuse contre Dieu. (Cf., *Un été avec Pascal*, Paris, Équateurs ; France Inter, coll. « Parallèles », 2020, p. 78.)

⁶¹¹ Blaise PASCAL, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1302.

ambitionné pour se donner des airs de grandeur et de noblesse. Cela vaut également pour la famille de Tess qui, pour avoir voulu retrouver n'importe comment cette gloire ancestrale que l'injure du temps a emportée, pour elle comme pour ses prestigieux ancêtres, finira par s'enfoncer davantage dans la misère, par partir à la dérive et par se trouver sans logis. La sentence du pasteur Tringham « *Combien les puissants sont tombés !* »⁶¹² trône telle une menace fatidique sur la destinée des Durbeyfield. Elle revient par deux fois dans le texte, comme pour l'y conformer en l'emprisonnant dans sa portée performative. D'ailleurs, dans la seconde occurrence, elle consiste en une épitaphe, inscription funéraire, élevée à la triste mémoire du regretté père de famille, où on peut lire :

À la mémoire de John Durbeyfield, plus justement D'Urberville, de la famille autrefois puissante de ce nom et descendant direct par une lignée illustre de sir Païen D'Urberville l'un des chevaliers du Conquérant. Mort le 10 mars 18...

COMBIEN LES PUISSANTS SONT TOMBÉS⁶¹³ !

Par ailleurs, cette concupiscence de grandeur semble constituer un thème fédérateur des trois œuvres au point d'y accuser un topos structurant. Elle apparaît à un moindre degré comme nous venons de le soulever dans Tess d'Urberville vu que l'auguste famille ancestrale de Tess a légué à ses descendants la triste mémoire colportée d'un crime que l'un de ses notables aurait commis par hubris justement dans un carrosse qui réapparaît intermittemment. L'ombre de cet excès semble planer sur la progéniture et la condamner d'une certaine

⁶¹² Thomas HARDY, *Tess d'Urberville*, op. cit., p. 35 et p. 399.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 399.

manière. De là procède, sans doute, ce revirement de la condition des D'Urberville. Ce que souligne la narration :

Les Durbeyfield, autrefois D'Urberville, virent donc s'abattre sur eux la destinée qu'ils avaient sans doute fait descendre, au temps où ils étaient les Olympiens du comté, sur la tête des pauvres gueux auxquels ils ressemblaient maintenant. Ainsi le veut le rythme des choses, le flux et le reflux éternels⁶¹⁴.

En humble héritière de cette « damnation » qui pourchasse toute sa famille, Tess n'est pas exempte de concupiscence. Elle aurait sans doute péché pour avoir voulu tenter sa chance ailleurs par curiosité, concupiscence des yeux ou *libido sciendi* dirait l'auteur des *Pensées*. À la fois tentatrice et tentée, elle se laissera faire goûter des fraises mures avant terme, fruits à la chair rouge-écarlate, version inversée du péché originel, qui non seulement métaphorise le plaisir de la chair, mais prophétise également le crime à venir. Elle partage d'ailleurs cette curiosité avec son père qui brûle d'être au fait des tenants et des aboutissants de ces ancêtres évoqués par le pasteur Tringham. Mais, malheureusement, il va jusqu'à s'enorgueillir alors que, conformément à ce que dit l'auteur des *Pensées* indexant la misère de l'homme : « *Curiosité n'est que vanité. Le plus souvent on ne veut savoir que pour en parler* »⁶¹⁵.

De ces manifestations de la concupiscence à titre familial, nous pouvons élargir le propos de proche en proche à *Macbeth* et au *Pianiste*. La mégalomanie individuelle peut affecter des zones plus ou moins vastes. Limitée au cadre familial dans Tess, elle y naît et l'outrepasse pour intéresser tout un pays et ses riverains dans la

⁶¹⁴ *Ibid.*

⁶¹⁵ Blaise PASCAL, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1128.

tragédie shakespearienne et va au-delà dans l'autobiographie de Wladyslaw Szpilman pour revêtir un aspect spectaculaire en engendrant cette fameuse « Guerre mondiale ».

En effet, l'aveuglement des hommes est tel qu'ils veulent soumettre aussi bien l'inerte que le vivant : la terre et les hommes. C'est bien l'expression de la démesure dont peut se faire l'emblème l'affirmation cartésienne qui malheureusement n'a pas été comprise à sa juste mesure. En prophétisant, à la fin du *Discours de la Méthode* qu'« *il est possible de parvenir à des connaissances qui soient fort utiles à la vie (...) et ainsi nous rendre comme maîtres et possesseurs de la nature* »⁶¹⁶, Descartes discernait des recommandations aux hommes pour mieux se servir de la nature et non de l'asservir à outrance.

De là au revirement du sort, il n'y plus qu'un pas à franchir. « *Et que fait le tyran ?* », demande Menteith ; Caithness lui répond qu'il « *fortifie durement le grand Dunsinane* »⁶¹⁷. Ces agissements de Macbeth se voient qualifiés de « *démence* », de « *félonie* », de « *maladie frénétique* » et ses sens sont « *pestiférés* »⁶¹⁸... C'est là, semble-t-il, le lot des foudres que s'attire la personne sujette à cette folie des grandeurs. Effectivement, une fois au faîte de sa gloire,

⁶¹⁶ À la fin de son ouvrage le philosophe exprime, dans ces termes, sa foi en une nouvelle ère qu'inaugurent les nouvelles connaissances basées sur la raison et la logique scientifique: « *Il est possible de parvenir à des connaissances qui soient fort utiles à la vie ; et qu'au lieu de cette philosophie spéculative qu'on enseigne dans les écoles, on peut en trouver une pratique, par laquelle, connaissant la force et les actions du feu, de l'eau, de l'air, des astres, des cieux et de tous les autres corps qui nous environnent, aussi distinctement que nous connaissons les divers métiers de nos artisans, nous les pourrions employer en même façon à tous les usages auxquels ils sont propres, et ainsi nous rendre comme maîtres et possesseurs de la nature.*», cf., *Discours de la méthode*, Paris, Librairie Générale Française, 2008, p. 153.

⁶¹⁷ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, op. cit., p. 257.

⁶¹⁸ *Ibid.*

Macbeth ressent l'inanité de son ambition démesurée : contre toute attente, ayant atteint son but, tout semble s'affaisser au contact de ses doigts, et comme par magie tout se désenchante : couronne, gloire, prestige, estime de soi... tout s'effondre comme un château de sable au contact du souffle du vent. Une fois au sommet de sa gloire, il touche le fond de sa misère. Le trépas ou le revirement de fortune semblent une justice occulte qui guette celui qui a décoché toutes les flèches de l'ambition et épuisé tous les plaisirs de la gloire : Macbeth perd la tête avant d'être décapité, Durbeyfield tombe, Alec l'usurpateur n'y échappe pas non plus et le dard des Allemands se retourne contre eux. En effet, le déploiement des forces allemandes ne peut s'entendre autrement que comme une manifestation physique, spatialement visible, d'un exercice outré de la puissance. Elle est la traduction d'une errance latente, une errance mentale, celle qui soutient l'esprit nazi et le conforte dans l'idée de sa supériorité et de sa légitimité à asservir le monde en assujettissant ces entités qui, essentiellement, échappent à l'appréhension et à la maîtrise : l'espace et l'homme. En somme, tous ceux qui ont à rendre des comptes sont punis.

Que la culpabilité soit une manifestation psychologique introvertie qui contraint souvent au repli sur soi dans le repentir, que l'hubris soit perçue comme une déviance extravertie, ils sont autant d'états aux répercussions manifestes et visibles. Mais les attitudes de l'être ne peuvent s'y réduire sans occulter cette part importante de l'iceberg de la psyché, meublée de songes, de rêves de fantasmes et de fantasmagories, qui affleurent à peine. C'est que l'homme est d'une

profondeur abyssale qui recueille tout le tragique de sa condition. Qu'il s'agisse de ces moments de faiblesse au goût de culpabilité ou de ces pics de grandeur teintés de démesure, c'est toujours la même misère des hommes qui est dépeinte. En effet, le tragique n'intéresse pas uniquement les grands. Si la tragédie, en tant que genre, brosse celui des élus, le tragique, lui, est commun aux hommes, aussi bien dans leur grandeur que dans leur misère. À chaque fois, une seule et unique chose leur est signifiée : leur petitesse. Mais il n'est pas jusqu'à leurs agissements pour souligner leur malheur. Soulignons en premier lieu cet aspect insondable de tout être.

Certes, la profondeur de l'être humain est bien inquiétante comme l'aura confié Tess à Angel qui lui demande les raisons de ses peurs quand elle lui révèle qu'elle a des craintes au (et du) « *dedans* » et non point des « *choses du dehors* »⁶¹⁹. C'est bien de la frayeur de ces conflits et de ces luttes intérieures qu'il y a à craindre comme en elle s'opposent sa conscience, la raison de ses sens, celle de son cœur et sa science : cultivée, elle est sous le poids des cultes qui entrent en conflit avec l'épanouissement de son corps et les élans de son cœur. *Le pianiste* offre une autre ouverture sur cet espace que l'homme constitue en lui-même en tant qu'union subtile entre un versant physique et un relief psychique difficilement explorable. C'est sans doute ce que dissimulent à peine, dans un retour empreint de regret désolé, les propos d'un Wladek au sujet de ses frères, Halina et Henryk. Sous la tourmente de la guerre, et pas moins tourmenté par ses pensées qui le font anticiper sur son sort tragique et sur celui des

⁶¹⁹ Thomas HARDY, *Tess d'Urberville*, op. cit., p. 154.

membres de sa famille, il leur avoue sur le ton de la déploration et du regret qu'il n'ait pu les connaître davantage, qu'il n'ait pas eu assez de temps pour découvrir un autre Henryk qui se cache sous les dehors de ce frère avec lequel il est toujours en conflit, chose qu'il déplore dans ces termes :

Il devait donc exister un autre Henryk, que j'aurais pu comprendre si seulement j'avais pris la peine de le connaître au lieu d'être toujours en contradiction avec lui⁶²⁰.

C'est dire que les strates de l'être sont si difficiles à sonder pour prétendre deviner cet espace infini qu'est l'Homme. Il fera la même réflexion s'agissant de sa sœur Halina. Le temps des rigueurs aurait peut-être cet avantage de laisser se deviner les êtres dans leur vraie profondeur. Mais, souvent, trop tard ! L'homme est toujours, tragiquement pris de vitesse par la marche du temps : n'étant ni en mesure de le remonter ni apte à le devancer, il doit se contenter de l'instant présent encore que celui-ci soit de l'ordre de l'éphémère et qu'il ne peut le faire durer. Toutefois, entre cette vérité profonde, s'il y a lieu, qui fait l'essence de l'être et cette vérité de surface qu'affiche l'homme, il y a une infinité de strates de l'être qu'il serait réducteur de dire d'un homme qu'il est double. À justement parler, il serait multiple. L'homme est, en fait, cette dimension, et donc cet espace, difficile à cerner comme ne manquera pas de la souligner Duncan. Dans l'une de ses répliques les plus prophétiques, après s'être enquis⁶²¹ de l'exécution du traître Cawdor auprès de Malcolm, qui lui fait part du repentir de ce dernier, de sa demande de pardon et d'être

⁶²⁰ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, *op. cit.*, p. 55.

⁶²¹ Dans le film, le roi est plutôt présent lors de l'exécution de Cawdor.

mort en homme de mérite, il dit combien l'homme reste insondable en lui confiant qu'il n'y a « *aucune science//Pour trouver par le visage la signifiante d'un esprit* »⁶²². Cette réplique ne dit pas moins cette dualité perfide de l'homme. Placée dans la bouche du roi, elle annonce ironiquement sa mort imminente par une main traîtresse, chose qu'une réplique de Donalbain à Malcolm réitère et souligne davantage :

Donalbain

Là où nous sommes, il y a des poignards dans les sourires des hommes,
Proche du sang, plus proche du sanglant⁶²³.

Pas plus qu'on ne peut deviner pourquoi Tess a quitté Alec pour Angel qui l'a délaissée, alors que le premier, hormis cet incident de rapt, la traite fort bien, on ne peut comprendre Macbeth, à moins qu'on ne mette leurs actes sur le compte de « *ces raisons que la raison ne connaît point* »⁶²⁴. Quelques mobiles qu'il peut avoir pour justifier ses agissements, son crime reste insensé. Certes, la convoitise du pouvoir y est pour quelque chose, mais cela ne plaide pas en sa faveur vu qu'il était en plein gain de confiance du roi et son pouvoir décuplait à une vitesse fulgurante. Il serait difficile de percer ce mystère qui meut Macbeth et l'écartèle sous cette dualité déchirante, à savoir cette grandeur et cette misère (ou cette petitesse dans la grandeur) que touche le personnage avec cette expérience des limites où il a donné en profondeur dans le mal. En lui « *le nain perce sous le géant* » comme le souligne cette métaphore vestimentaire dans les propos d'Angus qui « *sent son titre pendre lâchement sur lui* //

⁶²² William SHAKESPEARE, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 75.

⁶²³ *Ibid.*, p. 131.

⁶²⁴ Blaise PASCAL, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1221.

Comme la robe d'un géant, sur un nain voleur »⁶²⁵, ou encore cette image puisée dans le bestiaire de l'œuvre selon laquelle l'aigle a mué en roitelet. De même, aussi bien Alec qu'Angel, dans *Tess d'Urberville*, inquiètent par le flou de leur psychologie. Il y a en eux « quelque chose d'instable et d'erratique »⁶²⁶. En témoignent leurs mues continuelles et leurs imprévisibles conversions.

À mi-chemin entre l'ange et le diable comme le dirait Pascal⁶²⁷, l'homme est mû par des élans contradictoires. Habité par l'ombre, il cherche la lumière. Cette fameuse dualité est à même de creuser davantage le tragique de la condition humaine où la tentation de la mort « Thanatos » fait de l'ombre à l'élan vital « Éthos ». Si la mort, en elle-même, est tragique non seulement en tant qu'acte brutal, mais également en tant qu'ouverture sur l'inconnu, l'attachement à la vie n'est pas moins absurde quand l'homme sait sa fin ultime. Cependant, et paradoxalement, cet élan de vie, consubstantiel à l'homme, étonne chez certains personnages dont Janus Korczak, le concierge Yehuda, le père de Wladek et j'en passe. En effet, alors que tout paraît les condamner, ils s'accrochent à la vie. Ils parviennent à braver la mort, alors que tout a l'air joué d'avance.

Cet attachement à la vie prend parfois la forme de cet amour que l'homme porte aux biens matériels alors qu'il fait ses derniers adieux à l'existence matérielle et celle terrestre. Sans doute, il y a du

⁶²⁵ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 257.

⁶²⁶ Préface de *Tess d'Urberville*, *op. cit.*, p. 18.

⁶²⁷ L'auteur des *Pensées* souligne cette duplicité des êtres quand il dit que « *L'homme n'est ni ange ni bête, et le malheur veut que qui veut faire l'ange fait la bête* », cf. Blaise PASCAL, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1170.

tragique dans ce vain attachement, tant il semble que ce culte voué à l'éphémère jure avec l'élan d'éternité qui habite l'homme. Les parents de Wladek péroreront sur où cacher une montre, des billets ou un portrait ; cette amie de sa mère dit avoir « *dissimulé son argenterie dans un mur de leur cave* »⁶²⁸, et les parents de Tess conservent fièrement « *une cuiller d'argent et un vieux cachet gravé* »⁶²⁹. Aussi cet élan de dernier recours qui maintient les hommes en vie n'est-il pas bien tragique, car absurde, tout comme cette grande activité artistique qui fleurit en temps de guerre et semble tourner le dos aux événements tragiques en se permettant même « *une chronique acerbe de l'existence dans le ghetto qui foisonnait de piques audacieuses lancées aux occupants allemands* »⁶³⁰.

En effet, sur cet arrière-fond tragique, prospère une activité artistique et des meilleures à laquelle tient part Wladek avec son établissement dans le « *principal café du ghetto qui se voulait un haut lieu de la culture* »⁶³¹. Mais vite sonne son inanité, car rien ne peut contrer le rouleau broyeur de la guerre d'autant plus que son aveuglement touche même le meilleur de cette élite, pacifiste sans doute. Trop consciente du tragique de sa condition ou suffisamment aveugle pour ne pas en convenir, l'humanité trouve son compte à se divertir tout en sachant qu'elle est condamnée. « *La valse de la rue de Chlodna* »⁶³² n'en offre qu'une image caricaturale portée à son comble : « *comédie pour une tragédie* », pourrions-nous dire, comme

⁶²⁸ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., p. 144.

⁶²⁹ Thomas HARDY, *Tess d'Urberville*, op. cit., p. 34.

⁶³⁰ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., p. 96.

⁶³¹ *Ibid.*

⁶³² *Ibid.*, p. 68.

Victor Hugo intitule sa pièce de théâtre qui sert d'introduction à son roman à thèse : *Le dernier jour d'un condamné*⁶³³. Les candidats à la danse, forcés et tout impotents qu'ils sont, sont élus par une force aveugle qui laisse entendre le grincement du rire sardonique des divinités de l'au-delà, descendues sur terre pour faire valoir leurs droits. Les nazis en sont les auxiliaires exécutifs.

Face à cet état désespéré et sans recours aucun, chacun trouve sa façon de se soustraire au marasme qu'impose la guerre, Roman kramsztyk à côté de Wladek est une autre figure de l'espoir débridé, illusion tragique peut-on dire, il croit ferme que tout va se terminer « (...) *parce que ça n'a vraiment pas de sens* »⁶³⁴ confie-t-il à Wladek qu'il croise sur son chemin. Commentant son enthousiasme incongru, après coup, le narrateur en dit :

Il s'exprimait avec une conviction à la fois burlesque et assez désespérée, comme si l'absurdité totale de ce qui nous arrivait était à elle seule la preuve que cela ne pourrait pas durer⁶³⁵.

Justement, cette incapacité à juger avec justesse la situation ajoutée à cet excès d'espoir tiennent du tragique, car ils détonnent avec la situation où se trouvent les personnages. Y a-t-il, en fait, tragique plus poignant que de voir des hommes douter de leur destin fatidique, quand d'autres ne cessent de le leur signifier à défaut de le leur faire toucher du doigt ? C'est bien le cas du dentiste contré par le père de

⁶³³ Victor HUGO, *Le dernier jour d'un condamné*, Paris, Folio, 2017.

⁶³⁴ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., p. 130.

⁶³⁵ *Ibid.*

Wladek et de l'ancien directeur qui leur certifie qu'ils sont déportés « à la tuerie comme des moutons à l'abattoir »⁶³⁶.

Dans ce panorama bigarré et contrasté d'attitudes face à la guerre et à sa tragédie, Wladek reste à part. Il semble le seul à ne pas réaliser la gravité de la situation⁶³⁷. On dirait qu'il vit dans une autre dimension : preuve que l'espace peut également être mental et imaginaire. Non seulement il ne démord pas de son piano alors que les premières bombes l'en dissuadent et que ses directeurs au sein de la radio polonaise le lui demandent prestement, mais il baigne dans une sphère singulière qui fait qu'à contre-courant, l'amour semble lui sourire. Il est justement singulier qu'il tombe amoureux de Dorothea, sœur de son ami Jurik, dans de telles conditions⁶³⁸. Raison est de le dire, son attitude jure avec l'ensemble, avec la situation qui requiert de sa part un comportement adapté à l'atmosphère de guerre. Ainsi, s'évertue-t-il à mener une vie aussi régulière que possible : lecture, travailler son anglais en lisant l'un des grands tragiques de l'« *Elizabethan Age* », Shakespeare. À maintes reprises, on le surprend consulter ses livres. Il parvient bizarrement à ne pas s'en priver et à trouver la paix nécessaire pour lire. De justesse, nous pouvons bien nous demander si son attitude est en accord avec la situation de siège où se trouve la ville en général et sa situation alarmante en particulier. À ses incongruités peuvent s'ajouter ses soucis pour ses doigts qui risquent, en temps de grand froid, de geler

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 143.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 122 et 222.

⁶³⁸ Ajout du cinéaste que nous avons commenté plus haut, *cf.*, II.1.2 Variantes de la mise en scène entre texte et écran.

ce qui le priverait de jouer du piano. Mais ces inquiétudes sont-elles à propos, quand toute sa vie menacée est en jeu ?

En somme, l'attitude du personnage Wladek est celle d'un antihéros, et, de ce fait même, elle sonne tragique : il se croit responsable du salut de sa famille alors qu'il n'y peut rien, ses efforts se révéleront vains, il en perd le calme et le sommeil de manière pathologique : « *j'étais le seul à faire preuve d'une faiblesse aussi lamentable. Était-ce parce que j'étais accablé par le poids de ma responsabilité* », tandis que les autres parvenaient « *à contrôler leurs émotions et à maintenir l'illusion de la normalité quotidienne* »⁶³⁹. Chacun trouve moyen à se divertir : violon pour le père, lecture ou études pour Regina et Henryk et repassage des vêtements pour la maman. Il caractérisera, lui-même, cette situation, où il se trouve ballotté d'un pôle vers un autre, comme intenable et vaine :

Il était inutile de lutter, désormais. J'avais fait ce que j'avais pu pour sauver mes proches et moi-même, une entreprise clairement vouée à l'échec depuis le début⁶⁴⁰.

Il n'a sans doute ni la carrure ni la stature du héros de la tragédie au vrai sens du terme, mais il préfigure justement le tragique de l'humanité désarmée face aux vicissitudes de la vie, ses aléas et ses zones sombres ou douteuses. C'est l'être démuné de tout sauf de son attachement vain, voire absurde, à la vie. Son entreprise de sauver les siens est vouée à l'échec : c'est l'illustration tragique des peines perdues, quand on en sait d'avance l'inanité. Il est héros malgré lui. Chaque fois, un heureux coup de chance l'éloigne des dangers. Il

⁶³⁹ Władysław SZPILMAN, *Le pianiste*, op. cit., p. 133.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 137.

échappe ainsi de justesse à la mort. Il n'aura pas la chance de se laver de sa dette en rendant la pareille à cet officier qui non seulement lui a laissé la vie sauve, mais l'a préservé d'une mort certaine.

Tess non plus n'échappe pas à cette qualification d'antihéros. Certes, sous la plume de T. Hardy, elle est cette digne descendante d'une noblesse déshéritée comme en témoigne son patronyme altéré. Polanski aggrave davantage sa situation. Les années qui séparent la publication du roman et son adaptation ont, semble-t-il, été suffisantes pour enlever au personnage le privilège – oiseux d'ailleurs ! – de se réclamer de ses ancêtres. L'époque du cinéaste est à la célébration de l'individu au détriment de l'appartenance : « Tess d'Urberville » devient « Tess » tout court. « Tess » et « Tessy » par lesquels le personnage se fait appeler, ne sont-ils, en fin de compte, que des variantes tronquées sur un même patron, celui de la Sainte-Thérèse : nom qui met l'héroïne dans l'ordre des pécheresses de la chrétienté. Cependant, elle n'a point la carrure du héros grec, au sens de demi-dieu, serti de facultés surhumaines pour répondre à une mission d'ordre universel. Tess reste victime de sa petitesse humaine comme le préfigure son prénom tronqué. Elle est broyée comme un être innocent, effacé et sans parole qui le détermine et qui puisse donner volume à son profil.

Pareil avec Macbeth, on est bien à des lieues du héros tel qu'en parle Paul Bénichou dans ses *Morales du Grand Siècle*. Il n'est plus « *ce type d'homme plus qu'homme, qui fut le modèle de l'aristocratie* »⁶⁴¹. En lui se concrétise bien évidemment cette

⁶⁴¹ Paul BENICHO, *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, 1976, p. 155.

« *désuétude du vieil idéal héroïque de l'aristocratie* », à savoir ce surhomme hors normes dont la grandeur et l'élévation des instincts mettent en échec la bassesse vile du commun des mortels. Il est devenu l'illustration de l'homme nouveau, l'homme dénaturé :

L'homme devient, la plus faible, la plus inconstante, la plus infidèle des créatures. Il était un moi⁶⁴² au-dessus des choses et il devient chose parmi les autres ; une nature brute, et non plus une volonté ou une raison (...) le voilà tout entier le jouet de puissances naturelles qui prennent sur lui, le traversent, lui ôtent l'être. Ce sont d'abord les forces extérieures écrasantes qui font de lui, physiquement, le roseau le plus faible de la nature. C'est le jeu fortuit des circonstances, le hasard, qui le conduit plus qu'il ne se conduit lui-même⁶⁴³.

Ainsi, au bout du gouffre, Macbeth bascule incessamment, tout au long de l'acte V, entre virilité intrépide et pleurerie couarde. Son inconstance est phénoménalement pathologique. Il se dit inaccessible à la peur, quand soudain il flanche, sa détermination vacille et se sent malade comme un vieil homme « *tombé dans les feuilles jaunies et séchées* »⁶⁴⁴. Mais au-delà de cette profondeur confondante de l'homme, rien ne lui donne plus d'envergure que ces rêves et ces visions qui le hantent.

Après l'empire de l'espace du verbe, du récit et de la prophétie, c'est le tour à celui de l'hallucination et des visions : des espaces autres semblent supplanter celui réel. Une réalité autre semble prendre consistance sous les yeux du personnage, et ce n'est que légitime, car elle constitue un versant consubstantiel à la complexion humaine. Le film va les rendre d'autant plus visibles que le texte se

⁶⁴² C'est l'auteur qui souligne.

⁶⁴³ Paul BENICHO, *Morales du grand siècle*, op. cit., p. 157.

⁶⁴⁴ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, op. cit., p. 261.

contente de les suggérer. Là où le texte se contente, pour ce faire, de développer un champ lexical des sens, surtout celui de la vision, propre à rendre de l'ordre du visible le monde invisible, le film offre des images encore plus probantes. L'une de ces admirables tirades où Macbeth invoque l'objet de sa vision, en offre une belle illustration :

Macbeth

Est-ce un poignard que je *vois*⁶⁴⁵ devant moi
Le manche vers ma main ? Viens, et que je te prenne :
Je ne t'ai pas, cependant je te *vois* toujours.
Fatale *vision*, n'est-tu pas sensible
Au toucher comme à la *vue* ? Ou bien n'est-tu
Qu'un poignard de l'esprit, une création fausse
Procédant du cerveau accablé de vapeurs ?
(...)
C'est la sanglante affaire qui s'inscrit
Ainsi devant mes *yeux* (...) ⁶⁴⁶.

Le poignard qui s'offre à ses sens fébriles semble s'incarner et l'apostrophe est propre à matérialiser l'hallucination, tellement le mot « *Meurtre* »⁶⁴⁷ prendra une majuscule dans la fougue de cette ivresse verbale. La vision semble aussi vraie que nature. Sans doute, la mise en scène théâtrale dispose d'artifices et de machineries pour traiter cette illusion à laquelle est assujetti le personnage, mais Polanski, grâce aux techniques que le Septième Art met à sa disposition, montre cet objet qui n'est que le fruit de cette fièvre meurtrière qui bouillonne dans l'esprit du personnage. De même la surimpression lui permet de rendre en écho le trouble et le dérangement qui s'installent dans l'esprit de Macbeth. En permettant au spectateur de voir ce que voit ce

⁶⁴⁵ C'est nous qui soulignons.

⁶⁴⁶ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, *op. cit.*, pp. 103-105.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 105.

dernier, l'écran devient cet espace cérébral où se joue toute la tragédie à venir.



Figure 32 : Quand l'espace écranique explore l'espace mental dérangé.
(*Macbeth*)

Mais, cette invocation du poignard fantastique n'est que l'amorce de toute une série hallucinatoire d'apparitions surnaturelles⁶⁴⁸. Comme souvent des espaces plus ou moins certains s'invitent à figurer dans le théâtre de Shakespeare, *Macbeth* y recourt à plusieurs reprises. Plus fort encore, ils pèsent de tout leur poids sur la pièce qui, d'entrée de jeu, fait intervenir cette rencontre de Macbeth et Banquo avec ces trois sœurs au statut difficilement rationalisable, qui plus est dans l'espace incertain de la lande qui se reproduira à deux reprises (acte I, sc. 3 ; acte IV, sc. 1). Avec la vision du couteau du crime, de l'ombre de Banquo assassiné, du sang difficile à laver de sur les mains de Lady Macbeth, on est en droit de se demander si l'on n'est point de plain-pied dans l'univers du songe et celui de la fantasmagorie. À rebours, le statut de l'apparition de ces sœurs démoniaques devient sujet à caution : ont-elles une consistance physique, sont-elles réelles, sont-elles des entités incorporelles ou sont-elles le fruit d'une psychologie fébrile ? En effet, Macbeth semble seul à avoir de ces visions. D'ailleurs, quand il demande à Lennox s'il a vu « *les Sœurs Fatales* », ce dernier dénie avoir vu quoi que ce soit. Aussi ce qui conforte cette idée c'est qu'il a été seul à voir, à plusieurs reprises⁶⁴⁹ jusqu'à devenir une hantise, le spectre de Banquo après sa mort. Il y a également à signaler cette vision cauchemardesque dont il n'y a nulle trace dans le texte et que le réalisateur rajoute pour son compte (1 h. 9 min. 13 s - 1 h. 9 min. 55 s) où les craintes de Macbeth à l'endroit de Banquo le pourchassent dans

⁶⁴⁸ Entre autres : le poignard fantastique (acte II, sc.1) ; le spectre de Banquo (acte III, sc.4) ; la vision d'Hécate (acte III, sc.5) ; la rencontre des sorcières autour du chaudron (acte IV, sc.1) qui donnera lieu à une série d'apparition et à la vision des huit rois.

⁶⁴⁹ Acte III, sc. 4, p.169 ; p. 175 ; acte IV, sc. 1, p. 205.

ses rêves et hantent son sommeil. Il voit Fleance, le fils de ce dernier, promis à une grande notoriété royale, lui disputer sa couronne en menaçant de le transpercer d'une flèche au même moment où son père cherche à l'étouffer.

Cependant, ces visions ne tourmentent pas uniquement Macbeth, sa femme également est sujette à une sorte de somnambulisme insane que son docteur explique comme « *un grand trouble de nature... (et comme) une agitation dormante* »⁶⁵⁰. Elle voit vraisemblablement le sang de Duncan sur ses mains, elle se lave en vain. Ainsi le mal et le tragique deviennent indélébiles. Le crime, pour ainsi dire, se spatialise dans l'invisible devenu visible, ne fût-ce que pour le personnage porteur du mal, Macbeth autant que sa femme. Ainsi la voit-on invoquer et convoquer un « ailleurs » qui, d'ores et déjà, fait partie de son univers fantasmagorique : « *Ah venez, vous esprit (...) et du front à l'orteil comblez-moi//De la pire cruauté !* »⁶⁵¹ dit-elle. Injonction ou supplication, ce « venez ! » suppose une locomotion d'un espace vers un autre. Vraisemblablement, les forces du mal procèdent d'un espace autre, un espace probablement chtonien.

Parce que l'homme est justement difficile à cerner et à réduire à une entité physique situable, en termes de quantifications et de mesures géométriques dans l'espace visible, les trois œuvres, et par conséquent leurs adaptations, font recours à cette dimension qui fait partie intégrante de l'être humain et, plus fort encore, cherchent à la rendre visible, à ramener au-dehors cette intériorité insaisissable. C'est

⁶⁵⁰ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 247.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 81.

justement encore ce tragique spatial auquel fait face l'humanité qui ne parvient à rien concevoir au-delà de la matérialité spatialisable et aspire à percer les mystères de l'invisible.

En effet, avant que de devenir réalité sanglante, perpétrée dans le huis clos terrifiant du château (acte II), l'assassinat de Duncan a d'abord eu lieu dans l'esprit de Macbeth : théâtre sanglant de l'avant-première ; car, en fait, le corps n'ira jamais là où l'esprit n'a pas été avant, celui-ci est le siège d'une violence fantasmée qui se matérialise progressivement sur scène jusqu'à l'hécatombe finale. Nous avons, semble-t-il, évoqué ce tragique qui se joue dans l'esprit pour *Le pianiste* où l'œuvre, en tant qu'autobiographie qui suppose dire vrai, serait une trace lisible de cette blessure profonde et indélébile qui survit dans les profondeurs du personnage réel. Elle est justement une tentative désespérée de conjurer ce mal en le couchant sur du papier. L'écriture aurait vraisemblablement un effet cathartique, mais les commentaires qui relèvent du moment présent de l'énonciation témoignent du fait que le mal est pérenne et le traumatisme incrusté dans les profondeurs inconsolables de l'âme. Inversement, dans *Macbeth*, c'est à la parole de jouer ce rôle purificateur de l'écriture dans l'œuvre de Wladyslaw Szpilman. Elle est propre à épancher ce « cœur... douloureusement chargé »⁶⁵², s'exclame le médecin devant Lady Macbeth délirante. De même, concernant Macbeth, le crime intériorisé trouve à se soulager et à se résorber en s'exprimant dans le champ du verbe, un espace de fuite propre à en atténuer l'emprise. En effet, grâce à la poésie de Macbeth dont la ténacité poignante n'a

⁶⁵² *Ibid.*, p. 251.

d'égal que le mal qui l'habite, son intériorité trouve moyen à s'extérioriser dans la fureur.

De ce fait, on est, de plain-pied, plongés dans la conscience meurtrière et sanguinaire de Macbeth, puisque Shakespeare adopte le point de vue du personnage éponyme. En effet, comme le laisse prévoir le titre, tout est centré autour du personnage, et partant, de sa conscience. Ainsi, circonscrite d'entrée de jeu, cette conscience simule un huis clos singulier de torture. L'homme y est égaré dans cette petitesse infiniment grande qu'évoque Pascal et dont nous avons parlé auparavant. Celle-là même qui tient autant du divin que du diabolique, autant de la lumière céleste que de l'obscurité chtonienne : l'âme humaine. Macbeth est sans doute une illustration de la profondeur abyssale de l'âme humaine. C'est, probablement, pour cette raison qu'on est aussi épouvantés de ses actes qu'on éprouve de l'empathie envers lui. Il est si proche de nous, à cette exception près, en lui le mal a pris des dimensions monstrueusement théâtrales. Tout en restant humain, car conscient du mal qui le fait souffrir, il dévoile cette part submergée de l'iceberg du mal que cache à peine le cloaque de l'âme humaine. La profondeur psychologique du personnage est si accomplie et fuse dans tous les sens qu'on pourrait penser que les manifestations surréelles des sorcières, mi – réelles, mi – fantasmées, ne sont qu'un artifice théâtral propre à ramener au-devant de la scène la part la plus sombre et la plus enfouie des arcanes de son âme humaine. Tandis que Wladek n'a pas de visions fantasmagoriques plus qu'il ne vit un cauchemar les yeux grands ouverts, Tess, elle, n'en est pas exempte. En effet, la légende fantastique de ce carrosse

des d'Urberville qui réapparaît ou qu'entendent les membres de cette famille en témoigne. Tess, elle-même, l'aurait vu, semble-t-il. Le carrosse bizarre qu'elle prend avec Angel pour aller à l'église, afin de régler les actes du mariage, semble lui rappeler du « déjà vu » sans qu'elle en ait entendu parler. Ce sera l'occasion pour Angel de lui conter cette lugubre légende sans l'achever :

Un certain D'Urberville du seizième ou dix-septième siècle commit un crime horrible dans son carrosse et, depuis cette époque, les membres de sa famille voient ou entendent ce vieux carrosse⁶⁵³.

Tess, elle-même, est consciente d'un certain malheur à venir puisqu'éduquée sous la férule superstitieuse de sa mère. Elle demande à Angel, au sujet de ce carrosse fantôme, aussitôt :

Est-ce quand nous devons mourir, Angel, que les membres de ma famille le voient, ou est-ce quand nous avons commis un crime⁶⁵⁴ ?

Angel Clare, lui, son malheur ne vient pas à proprement parler du fait qu'il soit sujet à de quelconques visions, mais il est sans doute victime de son imaginaire, de l'image sublimée qu'il se fait de Tess et du fait qu'il l'ait idéalisée outre mesure au lieu de la voir telle qu'elle est. C'est ce qui fait que, quand il a découvert la vérité, il n'a pu s'en remettre que trop tard, ce qui a fait que Hardy a choisi comme premier titre à cette histoire : « *Too late beloved* »⁶⁵⁵. Tess eut sans doute plus de lucidité que lui, quand elle le lui fait savoir ainsi :

⁶⁵³ Thomas HARDY, *Tess d'Urberville*, op. cit., p. 242.

⁶⁵⁴ *Ibid.*

⁶⁵⁵ « *Too late beloved* », aimée tardivement, aurait été le titre originel de l'œuvre comme le rapporte Isabelle Gadoin, cf., Lucile FARNOUX, et al., *Destinées féminines (naturalisme européen)* : *Nana, Tess, Effi Briest*, op. cit., p. 86.

Celle que vous aimez n'est pas moi, mais une autre créature à mon image, celle que j'aurais pu être⁶⁵⁶.

D'ailleurs, il en conviendra plus loin en lui répétant, à son grand dam, que la femme qu'il avait aimée, n'était pas elle, mais une autre qui avait sa forme⁶⁵⁷. Toutefois, on peut penser à cette scène de somnambulisme à laquelle sera assujetti Angel et où il portera Tess dans ses bras et la couchera dans « *le sarcophage vide d'un abbé* »⁶⁵⁸. Il serait difficile de statuer et de trancher si, par cette action hors contrôle, il la tue symboliquement ou si, tout simplement, il laisse échapper la profondeur inconsciente de ses pensées qu'il n'a pu exprimer, et selon laquelle celle-ci serait pour lui « *morte* » comme idée d'épouse après ses aveux ou s'il ne la protège tout en n'étant pas en mesure de l'épouser. Malheureusement, cette scène est tronquée dans le film alors qu'elle est d'une richesse symbolique époustouflante. De même, il y a lieu de citer l'histoire de ces deux portraits qui datent d'à peu près deux siècles et qui représentent deux méchantes femmes qu'ils trouvent sur le palier de la maison où ils avaient retenu des chambres, et qui « *hantent dans ses rêves celui qui les a vues* »⁶⁵⁹. La femme de ménage leur apprend que c'étaient des dames de la famille d'Urberville. Ainsi cette ombre des ancêtres semble poursuivre leur progéniture et donner à l'histoire son pendant fantastique.

Ainsi, l'exploration d'espaces autres que ceux physiques s'avère une nécessité qui, à défaut de saisir cette totalité insondable

⁶⁵⁶ Thomas HARDY, *Tess d'Urberville*, op. cit., p. 243.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 257.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 277.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 245.

qu'est l'homme, aurait au moins tenté d'en souligner la complexité et les diverses facettes qui s'imbriquent pour en faire un tout indivis où le visible et l'invisible, le matériel et l'immatériel se répondent en vue de pousser à sa complétion cette ébauche de l'être. Cette quête infinie à laquelle prend part toute œuvre d'art et tout acte créateur qui recèle un souffle démiurgique par lequel en nous le diabolique cherche à s'élever et retrouver le divin.

Conclusion

Ainsi, au sens d'une ouverture sur autre chose que son acception physique mesurable, l'espace gagne en profondeur. Il intéresse, en premier lieu, la langue elle-même, qu'elle soit écrite ou parlée. En second lieu, on peut l'étendre au bain sonore qui nous entoure en tant qu'êtres humains ou comme artifice qui accompagne un récit filmique ou autre. Enfin, l'être humain lui-même, pour peu qu'on prenne en considération sa dualité physique et mentale, offre une spatialité des plus riches à explorer. Son vêtement n'est pas en reste. Il est propre à le dénoncer dans ses diverses conditions.

Bref, la spatialité de la langue est un fait. Qu'elle soit inhérente au mot et à sa richesse sémantique ou qu'elle tienne de sa mise en texte comme nous avons pu le voir, non seulement elle seconde l'image, mais elle est également investie d'une autorité dramatique telle qu'elle devient le déterminant sur lequel repose le tragique aussi bien quand l'homme s'en sert de travers que quand il s'en prive. Au-delà du sens, la parole et la langue ont d'abord une dimension sonore qu'amplifie la symphonie du monde qui nous

environne. Quand celle-ci est transposée dans une œuvre artistique, comme nous avons pu le vérifier avec notre corpus, elle excède de loin le souci de mimer le monde et donner crédit à l'effet de réel. Le monde audible est mandaté à assumer diverses fonctions. Quand il n'est pas simple truchement du monde ou simple commentaire de l'action, surtout dans un film, il ouvre un espace de fuite, dit dans un langage spécial l'ironie du monde ou se charge symboliquement de signifier l'univers de la diégèse. Devenu musique, le monde sonore n'est point superflu, il peut annoncer la couleur de la diégèse, devenir un motif qui en ponctue les moments clés ou même en constituer la thématique principale.

Dimension incontournable de tout être au point de se confondre avec son identité, le corps dans la diégèse oscille entre présence et absence, totalité et fragment. Comme nous avons essayé de le montrer, ayant en lui une dimension fatale dans le sens où il n'est pas choisi par celui qui le porte, il peut se retourner en une force qui peut nuire. Le pas à franchir est tenu entre fatalité du corps et corps fatal. Par ailleurs, nous avons tenté de révéler comment il est théâtralisé. Éprouvé, il est toujours marqué par le cours des événements. Porteur des élans dramatiques, il en récupère les stigmates. Il devient un parchemin vivant qui en témoigne, car il est mémoire. S'agissant du vêtement, il s'avère en fait que les œuvres étudiées illustrent suffisamment son détournement de sa fonction utilitaire avec bien entendu des conséquences fâcheuses, voire tragiques. Quand il devient objet de distinction entre les hommes, il ouvre par voie de conséquence sur des rivalités qui se résolvent dans

le sang. Au-delà de ces considérations, et cette fois-ci d'un point de vue dramaturgique, nous nous sommes arrêtés un moment sur ses mues qui en elles-mêmes constituent un « récit » non verbal redondant de la déchéance du personnage, quand il n'est pas en lui-même un vecteur dramatique qui enclenche ou peut déclencher tout un drame. Entre paraître et être profond, il y a un pas à franchir pour découvrir cet abîme confondant de l'homme : un espace insondable s'offre au regard pour peu qu'on ait pris le temps de la contempler. C'est là tout l'intérêt des arts et de la littérature.

Conclusion générale

Au terme de cette réflexion qui risque de s'étendre dans le temps comme dans l'espace, il appert que ce dernier est une thématique problématique difficile à cerner quoiqu'il donne l'impression de relever de l'évidence. En effet, la richesse envoûtante de ce propos protéiforme est propre à égarer vu l'étendue des acceptions sous lesquelles nous avons pu l'entendre sans arriver à en épuiser les potentialités. Cela en fait un véritable défi lancé à l'endroit des hommes quant à sa compréhension et à son appréhension. Un défi qui ne manque pas d'être tragique ou, tout au moins, qui révèle le tragique de la condition humaine. Tragique en lui-même, il l'est certes, du fait même que, comme nous avons pu le montrer, aussi bien les textes fondateurs qui scellent la conscience des hommes de leur être-au-monde que les grandes révolutions qui en ont bousculé les repères partent de considération en reconsidération de l'espace et ce depuis les cosmogonies et les théogonies qui rivent le sort de l'humanité au monde jusqu'aux nouveaux apports par les sciences qui, chaque fois, changent la donne en nous invitant à nous mieux repositionner dans l'espace-monde qui défie jusqu'à l'effroi l'intelligence des homo sapiens que nous sommes. Potentiellement et essentiellement tragique, quand l'homme cherche à le dominer et à l'assujettir l'entreprise ne peut qu'être catastrophique. Qu'il soit occulté entre temps dans la création littéraire pour une raison ou une autre, il n'a fait que revenir en force, comme une fatalité, avec le tournant spatial ou de manière générale avec les arts figuratifs qui sont essentiellement des arts d'espace. Faute de pouvoir en rendre compte dans sa globalité, ceux-ci se trouvent contraints de le styliser et de le mettre en scène que ce soit pour le signifier lui-même ou pour lui faire signifier autre chose qui

l'excède, faisant de lui, de la sorte, un langage qui outrepassa l'autoréférentialité.

Avec l'avènement du cinéma, le rendu de la spatialité a atteint un degré jamais égalé de vraisemblance alors qu'en réalité il ne fait qu'élaborer une spatialité qui lui est propre. À travers les quelques exemples choisis pour notre réflexion, il apparaît évidemment que le cinéma de Polanski prend toutes ses latitudes quant à exploiter ou explorer l'espace. Contrairement au cliché qui le confine dans une prédilection pour le clos, avec tout ce que cela entraîne concernant le réalisateur, son œuvre et sa portée humaine, chez lui la spatialité oscille en fait entre le clos et l'ouvert pour dire la condition humaine dans ses heurs et ses malheurs intermittents. Si tragique il y a, et s'il lui arrive d'être attaché à une quelconque configuration spatiale, il est souvent l'œuvre de l'homme, cet ange déchu. Il paraît qu'on a bel et bien fait le deuil de la verticalité du Destin de la Tragédie et qu'on l'a troquée contre l'horizontalité d'une destinée tragique qui rend l'homme plus responsable et donc blâmable pour ses inconséquences. De ce fait, les adaptations de Polanski ont beau se jouer du clos pour dire cette condition tragique de l'humanité, elles ne sont pas moins tragiques comme elles préfigurent toutes, d'une façon ou d'une autre, une ouverture sur la menace d'un retour du même. Rétive à tout cloisonnement dans un moule prédéfini ou préétabli, la richesse débordante de son œuvre se nourrit, sans doute, dans son histoire personnelle également mouvementée et marquée par une grande mobilité, et son génie créateur rodé à tous les arts, et qui, par conséquent, sait passer outre à toutes les frontières.

De ce fait, la notion d'espace, chez ce réalisateur, excède son sens restreint. Si pour la sémiologie tout est signe et tout signifie, pour Polanski tout est espace apte à signifier le tragique de la condition humaine. Au-delà des espaces diégétiques mis pour ceux physiques où l'homme peut évoluer, la spatialité de l'écran d'abord mue en un langage singulier pour la dire et la désigner. Corps, décors et atmosphères agissent en synergie et participent d'une même logique propre à mieux la souligner.

Bibliographie

Corpus

Œuvres littéraires

HARDY, Thomas, *Tess d'Urberville*, trad. madeleine ROLLAND, Paris, Le Livre de Poche, 2012.

SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, trad. Pierre Jean JOUVE, Paris, Flammarion, 2006.

Szpilman, Władysław, *Le pianiste*, trad. de Cohen, Bernard, Paris, Laffont, coll. « Pocket » 11422, 2003.

Films

POLANSKI, Roman, réal., *Macbeth*, PlayBoy Productions, 1971, 140min.

POLANSKI, Roman, réal., *Tess*, Renn Productions, 1979, 171min.

POLANSKI, Roman, réal., *Le pianiste*, StudioCanal, 2002, 150min.

Ouvrages et articles critiques

ARAGON, Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira [u.a.], coll. « Champs » 98, 1981.

ARISTOTE, *Physique*, Paris, Flammarion, 1999.

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Colin, coll. « Armand Colin cinéma », 2007.

AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, trad. de LANE, Gilles, Paris, Seuil, coll. « Points » 235, 1991.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, 3^e éd., PUF, 1961.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. de DARIA, Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Collection Tel » 120, 2006.

BARREAU, Hervé, « L'espace et le temps chez Aristote », *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 80, n° 4, Presses Universitaires de France, 1975, pp. 417-438.

BARTHES, Roland, « En sortant du cinéma », *Communications*, vol. 23, n° 1, 1975, pp. 104-107.

BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Libr. Gén. Française, coll. « Le livre de poche » 677, 2011.

BENICHOU, Paul, *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, 1976.

BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience : chapitre 2*, Paris, Flammarion, coll. « GF » 1521, 2013.

- BERNABEL, Veronica, « Le “spatial turn” en littérature. Changement de paradigme et transdisciplinarité », *Cadernos de Literatura Comparada*, n° 33, 2015, p. 350.
- BERTHELOT, Francis, *Le corps du héros : pour une sémiotique de l’incarnation romanesque*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l’œuvre », 1997.
- BLANCHOT, Maurice, *L’espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais » 89, 2009.
- BOURNEUF, Roland, « L’Organisation de l’espace dans le roman », *Études littéraires*, vol. 3, n° 1, 1970, pp. 77-94.
- BOUVET, Rachel, « Les territoires traversés en géopoétique : champ, archipel, contrées, espaces culturels ». La Traversée. Atelier québécois de géopoétique, 2011 [en ligne] URL : <http://latraversee.uqam.ca/entr-ede-blogue/les-territoires-travers-s-en-g-opo-tique-champarchipel-contr-es-espaces-culturels>, consulté le 27 mars 2017.
- BOUVET, Rachel, MARCIL-BERGERON, Myriam, « Pour une approche géopoétique du récit de voyage » [en ligne], *Arborescences*, n° 3, 2013, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1017364ar>, consulté le 31 août 2021.
- BROSSEAU, Marc, *Des romans-géographes. Essai*, Paris, L’Harmattan, 1996.
- BURCH, Noël, *Une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1986.
- BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Idées » 188, 1969.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro, *La vie est un songe*, trad. de SESE, Bernard, Paris, Bilingue, Flammarion, coll. « Texte intégral Garnier Flammarion » 693, 1992.
- Camus, Albert, *Le Mythe De Sisyphe : Essai sur l’absurde*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 2016.
- CAVILLE, Fabienne, *L’expérience de l’expropriation : appropriation et expropriation de l’espace*, Paris, ADEF, Association des études foncières, 1999.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs*,

- nombres*, Paris, 11. réimpr., éd. revue et augmentée, Laffont & Jupiter, coll. « Bouquins », 1990.
- CLEDER, Jean, *Entre littérature et cinéma : les affinités électives ; échanges, conversions, hybridations*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma-arts visuels », 2012.
- COLLOT, Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, coll. « Les essais », 2014.
- COLLOT, Michel, *La Pensée-Paysage : Philosophie, arts, littérature*, Arles : Versailles, Actes Sud, 2011.
- COLLOT, Michel, « Pour une géographie littéraire : une lecture d'Archipel de Claude Simon » [en ligne], *Carnets. Revue électronique d'études françaises de l'APEF*, Deuxième série-3, APEF - Association Portugaise d'Études Françaises, 2015, p. 2, URL : <https://journals.openedition.org/carnets/1380>, consulté le 27 septembre 2018.
- COLLOT, Michel, « Pour une géographie littéraire » [en ligne], *LHT Fabula*, LHT Fabula / Équipe de recherche Fabula, 2011, URL : <https://www.fabula.org:443/lht/8/collot.html>, consulté le 27 septembre 2021.
- COMPAGNON, Antoine, *Un été avec Pascal*, Paris : [Paris], Équateurs ; France Inter, coll. « Parallèles », 2020.
- DEGUY, Michel, *Figurations*, Paris, Gallimard, 1969.
- DEL LUNGO, Andrea, *L'incipit romanesque* [en ligne], Paris, Seuil, 2003, URL : <http://banq.pretnumerique.ca/accueil/isbn/9782021305838>, consulté le 2 août 2021.
- DEPRAZ, Nathalie, « Le tournant pratique de la phénoménologie », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, vol. 129, n° 2, Presses Universitaires de France, 2004, pp. 149-165. Cairn.info.
- DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, Paris, Librairie Générale Française, 2008.
- DESHAYS, Daniel, *Entendre le cinéma*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions » 55, 2010.

- DIDEROT, Denis, *Jacques le fataliste*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche » 403, 1994.
- DOMENACH, Jean-Marie, *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967.
- DOUDET, Caroline, « Géocritique : théorie, méthodologie, pratique » [en ligne], *Acta Fabula*, vol. 9, n° 5, Acta Fabula / Équipe de recherche Fabula, 2008, URL : <https://www.fabula.org:443/acta/document4136.php>, consulté le 14 août 2021.
- EBERHARDT, Isabelle, *Écrits sur le sable T01*, Paris, Grasset, 1990.
- FARNOUX, Lucile, GADOIN, Isabelle, RAUSEO, Chris, *et al.*, *Destinées féminines (naturalisme européen): Nana, Tess, Effi Briest*, Neuilly, Atlande, 2008.
- FERRE, André, *Géographie littéraire*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1946.
- GARDIES, André, *Le récit filmique*, Paris, 2. éd, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993.
- GARDIES, André, *L'espace au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1993.
- GAUDIN, Antoine, *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma-arts visuels », 2015.
- GAUDIN, Antoine, « L'image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d'un « espace circulant » dans les images de cinéma » [en ligne], *Miranda. Revue pluridisciplinaire du monde anglophone / Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world*, n° 10, Université Toulouse 2 - Le Mirail, 2014, URL : <https://journals.openedition.org/miranda/6216>, consulté le 31 août 2021.
- GAUDREAU, André, JOST, François, *Le récit cinématographique : films et séries télévisées*, Malakoff, 3e éd. revue et augmentée, Armand Colin, 2017.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais » 106, 2003.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais » 474, 2002.

- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points Série essais » 257, 1982.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1966.
- MATOURE, Georges, *L'Espace Humain*, Librairie nizet, 1976.
- GIONO, Jean, *Chroniques, I: Un roi sans divertissement*, Paris, Gallimard, 1972.
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Pour lire le roman*, Bruxelles, 6.éd., 4. tirage, de Boeck, coll. « Formation continue », 1995.
- GRATALOUP, Christian, *Géohistoire de la mondialisation : Le temps long du Monde*, Paris, 2007.
- JACOB, Christian, *Qu'est-ce qu'un lieu de savoir?* [en ligne], Marseille, Openedition Press, coll. « Encyclopédie numérique », 2014, URL : <http://books.openedition.org/oep/423>, consulté le 14 août 2018.
- HACQUARD, Georges, *Guide mythologique de la Grèce et de Rome*, Paris, Hachette-Education, coll. « Faire le point Références », 1990.
- HALL, Edward Twitchell, *La dimension cachée*, trad. de PETITA, Amélie, Paris, Seuil, 2014.
- HESIODE, , *La Théogonie, les Travaux et les Jours et autres poèmes*, trad. de BRUNET, Philippe, Paris, Le Livre de Poche, 1999.
- HONEGGER, Marc (éd.), *Science de la musique : formes, technique, instruments*, Paris, Bordas, 1976.
- HUGO, Victor, *Le dernier jour d'un condamné*, Paris, Folio, 2017.
- HUGO, Victor, *La Légende des siècles I : Histoire - les petites épopées*, Paris, Libr. Gén. Française, coll. « Le livre de poche Classiques » 16066, 2000.
- JACKSON, Russell (éd.), *The Cambridge companion to Shakespeare on film*, Cambridge, UK; New York, Cambridge University Press, coll. « Cambridge companions to literature », 2000.
- JOURNOT, Marie-Thérèse, MARIE, Michel, *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, A. Colin, coll. « 128 », 2004.
- KOYRE, Alexandre, *Du monde clos à l'univers infini*, trad. de TARR, Raïssa, Paris, Gallimard, Coll. « Tel » 129, 2011.

- LA FONTAINE, Jean de, *Fables*, Paris, Flammarion, coll. « GF » 1325, 2007.
- LAMARTINE, Alphonse de, *Méditations poétiques*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche. Classiques de poche » 21024, 2006.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.
- LECERCLE, Jean-Louis, « Jean Weisgerber : L'Espace romanesque » [en ligne], *Dix-huitième Siècle*, n°12, 1980. *Représentations de la vie sexuelle.*, 1980, URL : https://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1980_num_12_1_1302_t1_0554_0000_2, consulté le 12 mai 2017.
- LEVY, Jacques, « De l'espace au cinéma », *Annales de géographie*, vol. 694, n° 6, 2013, p. 689.
- LOTMAN, Youri Mikhaïlovich, *La sémiosphère*, trad. de LEDENKO, Anka, Presses Univ. Limoges, 1999.
- MALISSARD, Alain, « Tacite et l'espace tragique », *Pallas. Revue d'études antiques*, vol. 49, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1998, pp. 211-224.
- MALLARME, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » 65, 1979.
- MARTELLI, Roger, *L'identité, c'est la guerre*, Paris, Éditions Les Liens qui libèrent, 2016.
- METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma : tomes 1 et 2*, Paris, Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique » 3/14, 2003.
- METZ, Christian, « La grande syntagmatique du film narratif », *Communications*, vol. 8, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1966, pp. 120-124.
- MICHEL, Paul-Henri, « Koyré (Alexandre). Du monde clos à l'univers infini », *Revue d'histoire des sciences*, vol. 17, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1964, pp. 57-60.
- MORETTI, Franco, *Atlas du roman européen : 1800-1900*, trad. de NICOLAS, Jérôme, Paris, Seuil, 2000.

- NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà bien et mal*, trad. de WOTLING, Patrick, Paris, Flammarion, coll. « GF » 1057, 2000.
- OBREGON, Mauricio, *Ulysse et Magellan, les premiers navigateurs*, trad. de AMAND, Marianne Saint, Paris, Autrement, 2003.
- ONFRAY, Michel, *Théorie du voyage. Poétique de la géographie*, Paris, Le livre de poche, 2007.
- PAQUOT, Thierry, YOUNES, Christiane (éds.), *Espace et lieu dans la pensée occidentale : de Platon à Nietzsche*, Paris, La Découverte, 2012.
- PASCAL, Blaise, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1954.
- PLATON, *Œuvres complètes, Théétète*, trad. Auguste Diès, t. VIII, 2^e partie, Paris, Les Belles Lettres, coll. « des Universités de France », 1976.
- PLATON, , *Timée - Critias*, trad. de BRISSON, Luc, Paris, Flammarion, 2017.
- POLANSKI, Roman, *Roman par Polanski*, trad. de CARASSO, Jean Pierre, Paris, Fayard, 2016.
- PRADEAU, Jean-François, Être quelque part, occuper une place. *Topos et chôra* dans le *Timée*, *Les Études philosophiques*, n° 3, 1995.
- PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1919.
- RAIMOND, Michel, *Le roman*, Paris, A. Colin, coll. « Cursus », 1991.
- RAYMOND, Jacquenod, *Dictionnaire Etymologique*, Seine, 2007.
- ROHMER, Éric, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Paris, Union générale d'éditions, 1977.
- ROSEMBERG, Muriel, « La spatialité littéraire au prisme de la géographie » [en ligne], *Espace géographique*, vol. 45, n° 4, 2016, URL : <http://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2016-4-page-289.htm>, consulté le 31 août 2021.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Flammarion, coll. « GF » 1379, 2008. 194.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Du contrat social ou Principes du droit politique et autres écrits du contrat social*, Paris, Librairie

- Generale Française, coll. « Le livre de Poche Classiques de la philosophie » 4644, 2003.
- SIMON, Claude, *L'invitation*, Paris, Minuit, 1988.
- SOJA, Edward W., *Thirdspace: journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*, Cambridge, Mass, Blackwell, 1996.
- TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.
- Tylski, Alexandre (éd.), *Les cinéastes et leurs génériques*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008.
- TYLSKI, Alexandre (éd.), *Roman Polanski, l'art de l'adaptation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006.
- VANOYE, Francis, GOLIOT-LETE, Anne, *Précis d'analyse filmique* [en ligne], Paris, Colin, 2015, URL : http://res.banq.qc.ca/login?url=http://www.numilog.com/bibliotheque/bnquebec/fiche_livre.asp?idprod=649263, consulté le 15 juin 2019.
- VESCHAMBRE, Vincent, « Appropriation et marquage symbolique de l'espace : quelques éléments de réflexion » [en ligne], 2004, URL : https://www.academia.edu/16262335/Appropriation_et_marquage_symbolique_de_l_espace, consulté le 14 juillet 2017.
- VOLTAIRE, , *Candide ou l'optimisme*, Paris, Nouv. éd. rev., [Nachdr.], Gallimard, coll. « Folio Classique » 3889, 2008.
- WEISGERBER, Jean, *L'espace romanesque*, L'âge d'homme, coll. « Bibliothèque de littérature comparée », 1978.
- WESTPHAL, Bertrand, *Le monde plausible espace, lieu, carte*, Paris, Minuit, 2011.
- WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007.
- WESTPHAL, Bertrand (éd.), *Le rivage des mythes : une géocritique méditerranéenne, le lieu et son mythe*, Limoges : PULIM, coll. « Espaces humaines », 2001.
- WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, PULIM, 2000.
- WESTPHAL, Bertrand, « Pour une approche géocritique des textes – Société française de Littérature générale et comparée » [en

ligne], URL : <https://sflgc.org/bibliotheque/westphal-bertrand-pour-une-approche-geocritique-des-textes/>, consulté le 24 septembre 2017.

WHITE, Kenneth, *Le plateau de l'albatros : introduction à la géopoétique*, Paris, B. Grasset, 1994.

ZIETHEN, Antje, « La littérature et l'espace », *Arborescences : Revue d'études françaises*, 2013, consulté le 14 juillet 2021.

ZOLA, Émile, BECKER, Colette, *Germinal*, Paris, Édition 72, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche » 145, 2006.

Dictionnaire de la Philosophie, Encyclopaedia Universalis, 2015.

« Tendances actuelles de la géographie littéraire / Michel Collot » [en ligne], URL : https://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/tendances_actuelles_de_la_geographie_litteraire_michel_collot.14338, consulté le 30 septembre 2021.

« Le grand champ de la géopoétique » [en ligne], URL : <https://www.institut-geopoetique.org/fr/textes-fondateurs/8-le-grand-champ-de-la-geopoetique>, consulté le 29 novembre 2018.

Lire le paysage, lire les paysages. Actes du colloque des 24 et 25 novembre 1983 - Collectif [en ligne], URL : <https://www.decite.fr/livres/lire-le-paysage-lire-les-paysages-9782901559092.html>, consulté le 27 septembre 2021.

« Roman Polanski et le double standard | Canal U » [en ligne], URL : <https://www.canal-u.tv/chaines/la-forge-numerique/roman-polanski-et-le-double-standard>, consulté le 30 janvier 2022.

Filmographie

Bhardwaj, Vishal, réal., *Maqbool*, Kaleidoscope Entertainment, Vishal Bhardwaj Pictures, 2004, 132min.

CLOUZOT, Henri-George, réal., *Le Salaire de la peur*, Vera Films, CICC, Filmsonor, Fono Roma, 1953, 141min.

POLANSKI, Roman, réal., *Rosmary's baby*, Paramount Pictures, 1968, 136min.

- POLANSKI, Roman, réal., *Le Locataire*, Marianne Productions, 1976, 125min.
- POLANSKI, Roman, réal., *Lunes de fiel*, Canal+ Columbia Pictures, 1992, 139min.
- POLANSKI, Roman, réal., *La jeune fille et la mort*, Fine Line Features, Capitol fils, Channel 4, Flach film, Canal+, TF1, 1994, 103min.
- POLANSKI, Roman, réal., *La neuvième porte*, Artisan Entertainment, R.P. Productions, Orly Films, TF1 Films, BAC Films, Canal+, Kino Visio, Origen Producciones Cinematograficas S. A., Via Digital, Canal+ España, 1999, 133min.
- POLANSKI, Roman, réal., *Oliver Twist*, Runteam II Ltd., ETIC Films, Medusa Film, R.P. Productions, Runteam, 2005, 130min.
- POLANSKI, Roman, réal., *The ghost Writer*, France 2 Cinéma, Runteam, Studios de Babelsberg, RP Films, 2010, 128min.
- POLANSKI, Roman, réal., *Carnage*, Constantin Film, SBS Productions, SPI Poland, 2011, 79min.
- POLANSKI, Roman, réal., *La Vénus à la fourrure*, R.B. Productions, A.S. Films, Monolith Films, 2013, 96min.
- KUROSAWA, Akira, réal., *Le Château de l'araignée*, Tōhō, 1957, 105min.

Médiagraphie

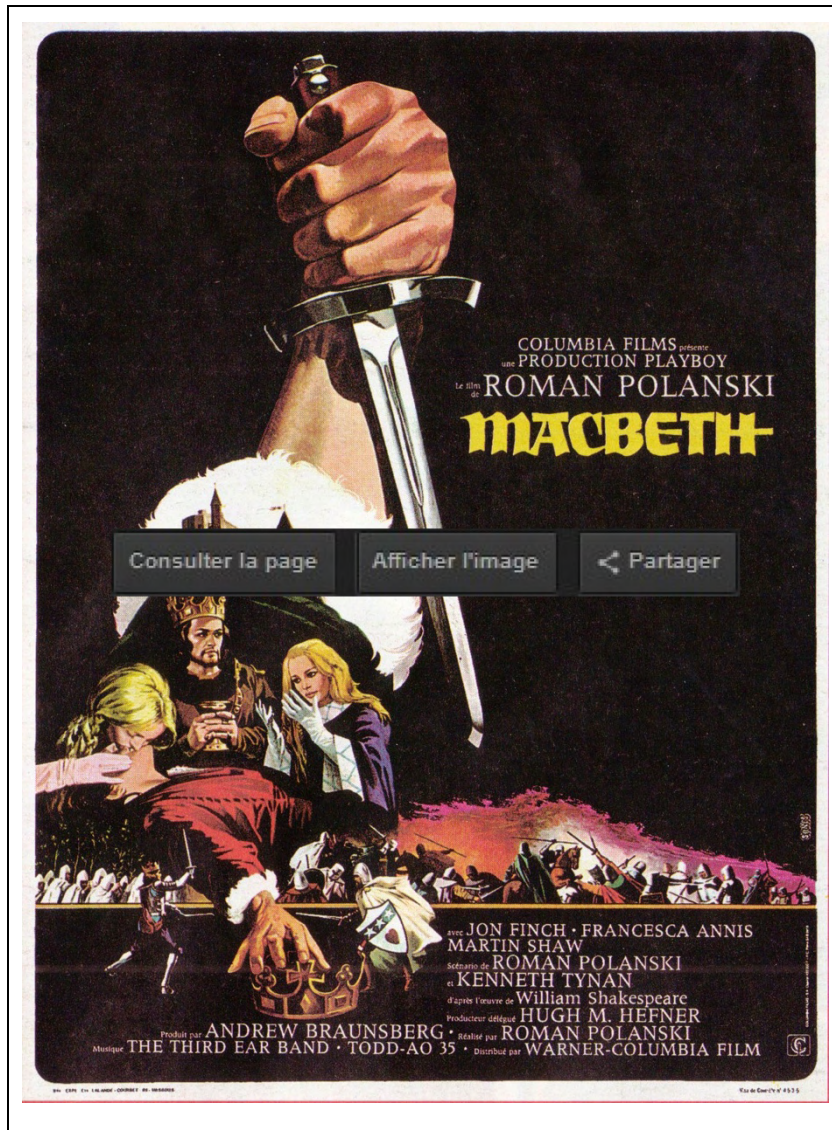
« Roman Polanski et le double standard | Canal U » [en ligne], URL : <https://www.canal-u.tv/chaines/la-forge-numerique/roman-polanski-et-le-double-standard>.

« Tendances actuelles de la géographie littéraire / Michel Collot » [en ligne], URL : https://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/tendances_actuelles_de_la_geographie_litteraire_michel_collot.14338.

<https://www.franceinter.fr/emissions/eclectik/eclectik-10-novembre-2013via@radiofrance>

Fiches des adaptations

Macbeth⁶⁶⁰



Synopsis

De retour d'une campagne victorieuse, Macbeth et Banquo, deux généraux de Duncan, le roi d'Ecosse, rencontrent trois sorcières. Elles prédisent à Macbeth qu'il sera bientôt comte de Cawdor, puis roi d'Ecosse. A Banquo, elles affirment qu'il engendrera des rois mais que lui-même ne règnera jamais. Lorsqu'ils arrivent à la cour, Macbeth et Banquo voient la première partie de la prophétie se réaliser...

Distribution

⁶⁶⁰ <https://www.dvdclassik.com/critique/macbeth-polanski>, consulté le 02 avril 2022.

Producteur délégué : Hugh Hefner
Auteur de l'œuvre originale : William Shakespeare
Producteur associé : Timothy Burrill
Producteur exécutif : Andrew Braunsberg
Directeurs de la photo : Gilbert Taylor
Direction artistique : Kenneth Tynan
Montage : Alastair Mac Intyre
Scripte : Miriam Brickman
Auteur de la musique : The Third Ear Band
Costumes : Anthony Mendleson
Photographe de plateau : Gilbert Taylor
Assistants à la réalisation : Romain Goupil, Thierry Chabert
Producteurs : Andrew Braunsberg
Ingénieur du son : Simon Kaye
Scénaristes : Kenneth Tynan et Roman Polanski
Décorateurs : Wilfred Shingleton
Effets spéciaux : Ted Samuels
Bruitage : Jean-Pierre Lelong
Mixage : Alex Pront, Jean Nény

Mentions techniques

Long métrage
Genre : Fiction
Sous-genres : Drame
Format : Couleur Technicolor • 2,35:1 • 35mm
Langue originale : anglais
Origines : Royaume-Uni, États-Unis
Nationalité : : Royaume-Uni, États-Unis
Année de production : 1971
Sortie en France : 25/6/1972
Durée : 140 minutes
Numéro de visa :
Visa délivré le :
Formats de production : 35 mm

Tess⁶⁶¹



Synopsis

L'histoire se déroule en Angleterre à la fin du XIX^e siècle. Tess est une jeune paysanne. Elle vit paisiblement au sein de sa famille malgré son indigence jusqu'au jour où le pasteur du village informe son père qu'ils descendent d'une noble famille : les d'Urberville. Vanité des uns, cupidité intéressée des autres ou ignorance des uns et des autres, tout concourt à précipiter cette jeune fille dans les mâchoires d'une société impitoyable.

Distribution

Producteur délégué : Claude Berri

Auteur de l'œuvre originale : Thomas Hardy

Producteur associé : Jean-Pierre Rassam

Producteur exécutif : Pierre Grunstein

Directeurs de la photo : Ghislain Cloquet, Ph. Geoffroy Unsworth

Assistants opérateurs : François Lauliac, Eric Brach

Montage : Alastair Mac Intyre

Scripte : Sylvette Baudrot

Auteur de la musique : Philippe Sarde

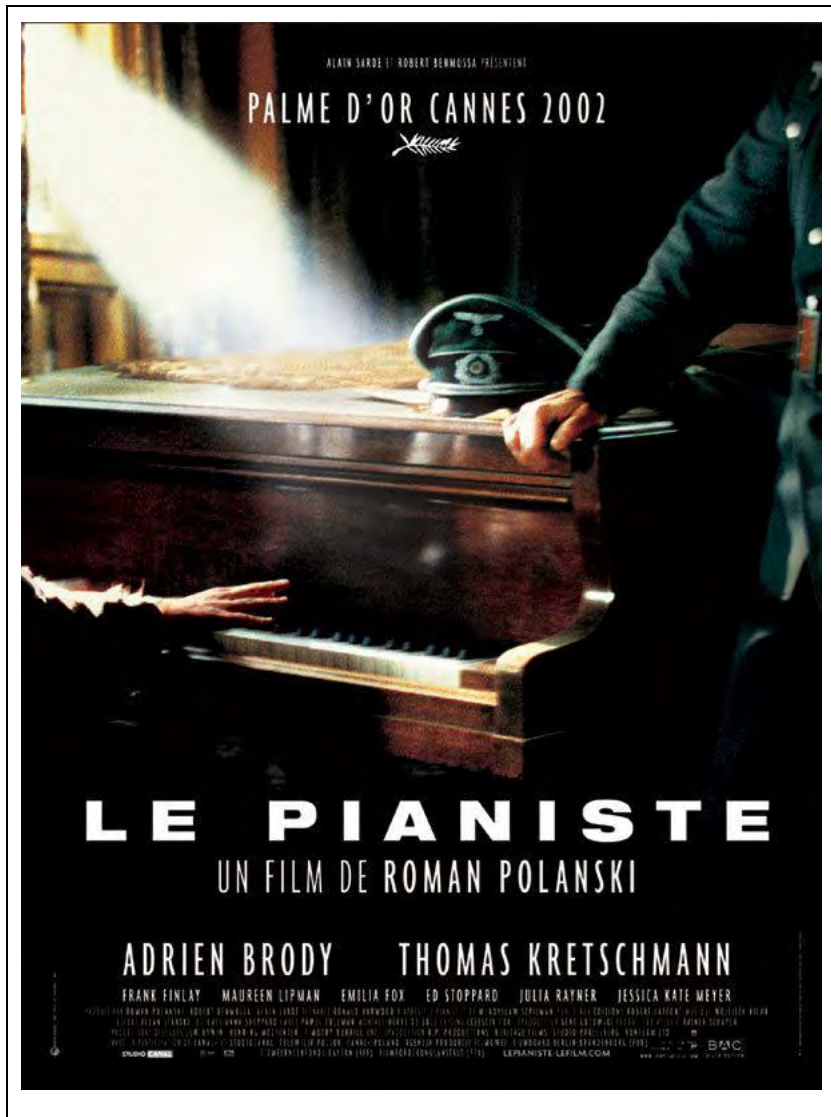
⁶⁶¹ <https://www.unifrance.org/film/750/tess>, consulté le 02 avril 2022.

Costumes : Thérèse Ripaud, Caroline de Vivaise
Photographe de plateau : Bernard Prim
Assistants à la réalisation : Romain Goupil, Thierry Chabert
Producteurs : Claude Berri, Timothy Burrill
Ingénieur du son : Jean-Pierre Ruh
Scénaristes : Roman Polanski, Gérard Brach, John Brownjohn
Assistant son : Louis Gimel
Cadre : Jean Harnois
Montage son : Hervé de Luze
Décorateurs : Pierre Guffroy, Jack Stephens
Bruitage : Jean-Pierre Lelong
Mixage : Alex Pront, Jean Nény

Mentions techniques

Long-métrage
Genre(s) : Fiction
Sous-genres : Drame
Langue de tournage : Français, Anglais
Origines : France (80%), Royaume-Uni (20%)
Nationalité : Majoritaire français (France, Royaume-Uni)
Année de production : 1979
Sortie en France : 31/10/1979
Durée : 2 h 51 min
Numéro de visa : 49738
Visa délivré le : 26/10/1979
Formats de production : 35 mm

Le pianiste⁶⁶²



Synopsis

Sous l'occupation allemande, Wladek, alias Wladyslaw Szpilman, est un pianiste juif polonais. Il échappe *in extremis* à la déportation. Il vit tant bien que mal au cœur du ghetto de Varsovie. De cachette en cachette, il se réfugie dans les décombres de la capitale. Un officier allemand le surprend.

Distribution

Producteur délégué : Roman Polanski

Producteurs : Robert Benmussa, Daniel Champagnon, Roman Polanski, Alain Sarde

⁶⁶² <https://www.unifrance.org/film/22213/le-pianiste>, consulté le 02 avril 2022.

Scénariste : Ronald Harwood
Directeur de la photo : Pawel Edelman
Attaché de presse (film) : Jean-Pierre Vincent
Scripte : Sylvette Baudrot
Auteur de la musique : Wojciech Kilar
Auteur de l'œuvre originale : Wladyslaw Szpilman
Ingénieur du son : Jean-Marie Blondel
Coproducteur : Timothy Burrill
Directeur de production : Michal Szczerbic
Montage : Hervé de Luze
Décorateur : Allan Starski
Costumes : Anna Sheppard

Mentions techniques

Long-métrage
Genre(s) : Fiction
Sous-genres : Drame
Thèmes : Guerre, Musique, Solitude
Langue de tournage : Anglais, Allemand
Origines : France, Royaume-Uni, Allemagne, Pologne
Nationalité : Majoritaire français (France, Royaume-Uni, Allemagne, Pologne)
Année de production : 2001
Sortie en France : 25/09/2002
Durée : 2 h 30 min
Numéro de visa : 101.567
Visa délivré le : 01/08/2002
Formats de production : 35 mm
Type de couleur(s) : Couleur
Cadre : 1.85
Format son : Dolby SRD