

Voix off narratives, du texte à l'écran. Les processus d'adaptation dans deux films de Louis Malle

Paola Palma



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6560>

DOI : [10.4000/narratologie.6560](https://doi.org/10.4000/narratologie.6560)

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Référence électronique

Paola Palma, « Voix off narratives, du texte à l'écran. Les processus d'adaptation dans deux films de Louis Malle », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 22 | 2012, mis en ligne le 20 juillet 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6560> ; DOI : [10.4000/narratologie.6560](https://doi.org/10.4000/narratologie.6560)

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Voix off narratives, du texte à l'écran. Les processus d'adaptation dans deux films de Louis Malle

Paola Palma

- 1 L'emploi d'une voix humaine dont la source n'est pas visible, dans des films adaptés d'un texte narratif littéraire préexistant, peut se réduire à une transposition simple et mécanique de la voix du narrateur littéraire. Cette voix devient, dans le film, quelque chose d'« autre » par rapport à la voix originale, ne serait-ce que parce qu'elle est passée du signal graphique au signal sonore et qu'elle se superpose à une dimension visuelle qu'elle vient accompagner. Pourtant, le procédé est, justement, souvent mécanique et réducteur, tant du point de vue du texte littéraire d'origine que du texte audiovisuel, et ce genre d'opération est souvent condamné comme une « trahison » dans sa confrontation avec le potentiel expressif du film, et comme une incapacité à opérer une relecture cinématographique de l'œuvre littéraire. Il en va de même pour l'insertion d'une voix qui rapporte la pensée d'un ou de plusieurs personnages. Dans ce dernier cas, la dimension off revêt une ambiguïté : dans un certain sens, la source sonore est présente dans le cadre (le visage, le corps du personnage), mais s'il est vrai que la pensée et les idées n'utilisent pas de syntaxe ni de grammaire, comme elles ne font pas de choix lexicaux, autrement qu'au moment – consécutif à leur formation – où elles sont prononcées à haute voix, elles doivent alors provenir d'un corps et d'un visage pris dans l'acte d'élocution. La représentation de la pensée à travers l'élément sonore constitue donc une forme de commentaire off consécutif à la production et, par conséquent, à la présence de la pensée elle-même.
- 2 Dans deux films réalisés par Louis Malle entre la fin des années cinquante et le début des années soixante, tous deux adaptés d'une œuvre littéraire, se rencontrent les deux procédés décrits ci-dessus. Pourtant, dans ces deux cas, l'analyse des œuvres filmées, combinée à celle du processus de transfert du livre au film, font apparaître des éléments

originaux intéressants, tant en termes d'utilisation d'un son off à l'intérieur de la structure narrative du film que dans son utilisation dans le processus d'adaptation.

- 3 Dans *Ascenseur pour l'échafaud* (1957), l'utilisation récurrente de la « pensée off » n'est pas, comme on pourrait aisément le supposer, la transcription d'un élément déjà présent dans le roman d'origine, et donc une simple transcription sonore du texte écrit. Au contraire, cette pensée est celle d'un personnage féminin créé pour l'écran, et sa principale fonction est, comme nous le verrons, de contribuer à caractériser le personnage masculin. On pourrait dire la même chose de l'autre film que nous analyserons, *le Feu follet* (1963) : l'emploi atypique d'une voix off de commentaire a pour fonction d'établir un point de contact tangible avec l'œuvre d'origine, mais surtout de transcrire dans le film l'essence profonde de la trajectoire du protagoniste, qui est celle de l'inéluctabilité. Ainsi, dans les deux cas, l'emploi d'un élément sonore off constitue un pont intéressant entre le livre et le film, en termes de techniques d'adaptation.
- 4 *Ascenseur pour l'échafaud* et *le Feu follet*, outre la présence de Maurice Ronet dans le rôle du protagoniste, et bien sûr la mise en scène de Louis Malle, ont en commun leur origine littéraire : l'intrigue, dans les deux cas, est adaptée d'un roman. Mais il s'agit de deux textes très différents, comme, du reste, sont différentes les modalités par lesquelles ils sont reliés à l'adaptation, et les relations que les deux films, une fois terminés, entretiennent avec les œuvres littéraires qui les ont inspirés.

***Ascenseur pour l'échafaud* : voix-off et personnages off**

- 5 À la différence du livre célèbre et estimé de Drieu La Rochelle, le roman de Noël Calef qui a inspiré *Ascenseur pour l'échafaud* est un roman policier ordinaire. C'est un ami de Malle qui le lui avait signalé par hasard : Malle explique que cet ami « a attiré [son] attention sur un livre qu'il avait acheté dans un kiosque de gare » et qu'il a « trouvé séduisante l'idée : ce crime qu'on impute à un meurtrier pendant son absence forcée¹ ». Admirateur des romans de Roger Nimier, Malle demande à l'écrivain de collaborer à cette adaptation pour son premier long métrage.
- 6 Contrairement à ce qui se passera avec *le Feu follet*, de nombreuses modifications sont opérées par rapport au texte littéraire, lequel servira finalement de point de départ, dans la mesure où il contient justement une intrigue fondée sur une idée captivante : « Des glissements progressifs, importants, se sont succédés. A la fin, le livre était bien loin² ». Surtout, le film, bien qu'il maintienne la structure policière, se développe sur des éléments originaux qui deviendront des *leitmotive* de l'œuvre du réalisateur, comme la description, particulièrement nocturne, de Paris et des figures hétérogènes qui s'y croisent, ainsi qu'un discours sur les relations entre différentes générations.
- 7 L'une des innovations les plus importantes de l'adaptation est l'invention du personnage féminin principal, Florence, interprété par Jeanne Moreau. Grâce à une série de documents relatifs à l'écriture du scénario et à la réalisation du film, il est possible de reconstituer notamment le processus d'élaboration de ce personnage ; celui-ci – et lui seul – est caractérisé par la manifestation de ses pensées en voix-off, à cinq reprises, distribuées sur toute la durée du film. Ces manifestations ont des fonctions bien précises :
 - - elles forment une articulation entre les deux protagonistes, qui restent physiquement séparés durant tout le film. Le récit est en effet scandé par une structure binaire : Florence

- errant dans Paris / Julien emprisonné dans l'ascenseur. Le fil off souligne la séparation et la dépendance qui marque leur relation ;
- - symétriquement, elles servent aussi de caisse de résonance à l'angoisse du personnage masculin, qui en ce sens ne s'exprime pas aussi clairement sur le plan verbal ;
 - - elles sont aussi élaborées pour enrichir la caractérisation du personnage de Julien, qui reste le protagoniste des événements, mais qui, parce qu'il reste reclus durant presque toute la durée du film, ne pouvait pas se raconter à travers l'action ou l'interaction directe avec sa maîtresse.
- 8 Florence n'apparaît pas tout de suite dans l'adaptation, et le scénario ne prévoit, originellement, pas de commentaires off. Dans un premier synopsis dactylographié³, le protagoniste, Julien Courtois – qui deviendra Tavernier – est marié avec Geneviève, une riche bourgeoise jalouse et névrotique, mais qu'il semble aimer. Dans cette version, la personne que Julien assassine n'est donc pas le mari de sa maîtresse – qui n'existe pas – mais un usurier auprès duquel il s'est exagérément endetté.
- 9 Dans une « Première adaptation » dactylographiée de 68 pages⁴, sur laquelle Malle a indiqué « moi seul », le récit s'ouvre à nouveau sur Julien Courtois qui dicte un rapport à la secrétaire de son bureau, un samedi après-midi. Il reçoit un appel téléphonique de sa femme, anxieuse et jalouse de le savoir en compagnie de sa collaboratrice. Aucune mention, dans ce document, de parties sonores off se référant à la femme ou à d'autres personnages, ni même à Julien lorsqu'il est enfermé dans l'ascenseur. Le rapport entre les personnages masculin et féminin n'est pas encore, à ce stade du traitement, de nature empathique, et ne nécessite donc pas un canal de représentation préférentiel, comme ce sera le cas dans la version définitive.
- 10 Dans un synopsis ultérieur, rédigé avec Roger Nimier⁵, Julien Courtois est devenu Julien Tavernier ; il est toujours marié, il n'y a toujours pas de trace d'une maîtresse, mais la femme est désormais prénommée Michèle. Par contre, dans une seconde continuité dialoguée⁶, c'est la secrétaire qui s'appelle Geneviève, alors que Julien n'est plus marié et qu'il a fait du personnage de Florence sa complice, à laquelle sont attribués plusieurs passages marqués « (OFF) ».
- 11 En examinant les documents – y compris les exemplaires du scénario définitif – et les annotations qui y ont été inscrites manuellement par le réalisateur, il apparaît clairement que les passages off de Florence étaient beaucoup plus nombreux que ceux qui seront finalement conservés, et qu'ils ont été réduits peu à peu, jusque dans la phase de réalisation⁷. Ces réductions ont probablement été opérées à l'initiative du seul réalisateur, qui a corrigé et annoté le scénario en ce sens, à la main, en différents endroits. On peut lire par exemple, dans les notes de travail manuscrites se référant aux pages 40, 41 et 42 du scénario⁸ : « Trop de Florence off. Elle a, à ce moment, un côté désespéré. Elle songe à se suicider. Puis se reprend (haute p. 43). » Les pages en question sont celles des scènes dans lesquelles Florence cherche Julien dans les cafés où il a ses habitudes et où elle demande de ses nouvelles, en particulier à un barman, pour se rendre ensuite dans un autre bar où elle rencontre un ami de son amant. Les notes mettent en évidence le fait que, contrairement à ce qui se passe d'habitude, les pensées off du personnage ne devaient pas tant servir à exprimer son état d'âme qu'à fournir des informations complémentaires sur le caractère de Julien, particulièrement quand la femme est plus désespérée et se sent plus seule que jamais. Dans le film, son désespoir à elle est montré, et non dit : à environ 25 minutes du début, Florence entre dans un bar, demande des nouvelles de Julien, que le barman n'a pas vu, sort (un coup de tonnerre résonne), hésite

devant un autre bar, renonce à entrer et se met à marcher. La crise qu'elle traverse se manifeste par des signes non verbaux : si elle remue les lèvres tout en marchant, c'est évidemment parce qu'elle parle toute seule ou qu'elle raisonne à haute voix, mais nous entendons seulement les notes de Miles Davis et nous la voyons secouer la tête plusieurs fois et pleurer, toujours en marchant ; elle prend un homme qui sort d'une voiture pour Julien, elle le voit partout, elle est obsédée par son image.

[III. 1]



Dans le film, le désespoir de Florence est montré, et non dit
Tous droits réservés

[III. 2]



Tous droits réservés

- 12 Les divagations et réflexions de Florence ne devaient exister qu'en fonction de la caractérisation du personnage masculin qui, dans ce récit, se trouve dans la situation singulière de ne rien pouvoir faire ni dire qui le décrive. Les mêmes notes du réalisateur, un peu plus loin, mettent en évidence ses intentions à ce sujet : « La nuit de Florence, pas trop longue non plus – doit bien poser le caractère de Julien, déséquilibré, mais sympathique, la fille doit servir⁹ ». Et en effet, les paroles off de Florence dans le film ont été réduites de plus de moitié par rapport au texte du scénario. Celles qui ont été éliminées contiennent surtout des informations qui n'ont pas directement trait à Julien ou qui étaient tellement développées qu'elles auraient déséquilibré la narration en recentrant la focalisation sur le personnage féminin.
- 13 Dans la continuité dialoguée, par exemple, après que Florence avait vu s'éloigner la voiture de son amant, avec une jeune femme à bord, à la place du passager, il était prévu une longue réflexion off :

FLORENCE (Off) - Il était là. C'est là qu'il est parti. Je ne sais rien de lui.

Un ancien parachutiste. C'est comme ça que mon mari me l'avait présenté. Il aimait beaucoup les anciens combattants. Il lui en fallait à tous les étages. Il trouvait ça aussi décoratif que du néon. D'ordinaire, il était fier. Fier de montrer qu'il avait ce qu'il voulait : des ministres, des héros, de la puissance. Mais cette fois là, Simon, tu t'es trompé. Si tu es mort à présent c'est bien fait. Toi qui comptais si bien, tu n'avais pas besoin de te tromper.

(La vitrine d'un bottier)

Ils ont changé leur vitrine. Ils ne font pas de souliers pour prisonniers... Si Julien se fait prendre, je serai avec lui. Avant lui... J'ai tout prévu, tout décidé. C'est moi qui lui ai donné le révolver. C'est moi qui ai fourni la victime. Il n'a fait qu'appuyer un petit peu avec le doigt.

Je crois bien que j'ai reconnu la petite fleuriste dans sa voiture. Pourquoi ? Est-ce qu'il était obligé ? C'était pour que je comprenne quelque chose peut-être.

Tout ces gens qui vont au cinéma chercher des aventures... Ils en sortent comme du

restaurant, le ventre gonflé, les yeux rouges.

Le coup était bien préparé. Il devait réussir. Il a réussi.

Ça m'est égal, bien égal, d'être une criminelle. Il n'y avait rien d'autre à faire. Simon ne me laissait pas partir et j'avais besoin de respirer, oui de beaucoup respirer, loin de lui, de sa fortune, de ses sales combines, respirer sur l'épaule de Julien. Oui, ma place était marquée, où j'étais libre, heureuse, pendant des mois.

Où est-il¹⁰ ?

- 14 De toutes ces informations sur le mari de Florence et des réflexions qui mettent en relief l'égoïsme de la femme, il ne reste rien dans le film, dans lequel, à environ 18 minutes du début, la première intervention off conserve seulement la mention de la jeune fleuriste. On remarque la réduction drastique du texte et l'insertion d'éléments plus directement liés au personnage masculin :

Contente, très contente [elle répète mentalement la réponse qu'elle vient de donner au garagiste qui lui parle] Cet imbécile va parler comme la pluie... Julien avec cette petite : pourquoi ? Oui, j'ai reconnu la petite fleuriste... Ce n'est pas possible, ce serait trop médiocre... Il a eu peur, il n'a pas tiré. Un lâche, Julien est un lâche, il n'ose pas être heureux.

- 15 De même, dans le film, la deuxième intervention off se limite à un « Julien, je t'aurai cherché partout !... » affligé, prononcé dans la rue, sous la pluie. La troisième, plus importante, à l'exacte moitié du film, reprend en partie les motifs de la première : la peur de Julien, le doute sur le fait que le crime ait été commis et l'angoisse croissante de la femme qui rappelle celle du protagoniste masculin, que le spectateur sait enfermé dans l'ascenseur. En outre, le caractère assertif et concret, en général, des paroles de Florence font apparaître, en creux, le caractère passif de l'homme. Ce passage off central est d'autant plus mis en valeur qu'il est prononcé en intérieur, dans le bar où Florence rencontrera un ami de Julien, alors que la femme se tient devant un miroir :

Je t'ai perdu dans cette nuit, Julien. Il fallait te laisser tranquille, ne pas t'embrasser, ne pas caresser ton visage [elle s'éloigne du miroir]. Si tu n'as pas tué Simon, tant pis. Si tu as eu peur, tant mieux. Mais il faut que tu reviennes. Il faut que tu sois là, vivant, à côté de moi. Julien... Il faut, il faut, il faut...

[III. 3]



Le passage off central du film se joue devant un miroir

Tous droits réservés

- 16 À peu près au même point, le scénario présentait un texte beaucoup plus long, qui ponctuait une scène se déroulant en extérieur, sous la pluie. Nous le transcrivons ici comme dernier exemple des modifications successives et significatives opérées sur le personnage et ses interventions off. Comme dans d'autres cas, les pensées de Florence sont, dans le scénario, plus précisément reliées à la réalité qui l'entoure. Même de ce point de vue, le film fait une place beaucoup plus importante aux éléments « off ». Le texte de la continuité dialoguée parle de Julien à la troisième personne, alors que dans le film, des phrases similaires sont directement adressées par la femme à Julien, ce qui souligne la fonction de raccord *in absentia* entre les deux personnages :

FLORENCE (Off) - À mon goût, tout à fait à mon goût, je m'amuse beaucoup, tout est à mon goût, j'ai une vie rêvée...

(Elle paye et s'en va.

Dans la rue, où la pluie tombe toujours)

FLORENCE (Off) - ... La nuit est trop profonde, nul ne saura, il est bien perdu, perdu dans la nuit, Julien, je l'aimais avec tant de raisons, c'est moi qui l'ai perdu, il fallait le laisser tranquille, ne pas l'embrasser, ne pas caresser ses joues, ne pas mettre un revolver dans sa main, pourtant il fallait bien tuer mon mari, j'ai envie de dire : notre mari, c'était notre mari à tous les deux, notre ennemi, il me haïssait tellement, il n'aimait qu'humilier les gens, il savait qu'il méritait de mourir vite, il le disait, mais personne n'osera, moi j'ai osé, si Julien l'a tué, peut-être a-t-il compris, il a dû être bien étonné alors, je sais que cet orage nous protège, il y a eu le même quand j'ai rencontré Julien, il rentrait d'Algérie, il était blessé, mon mari avait besoin de héros garantis bien représentatifs, Julien avait la taille voulue et s'il n'a pas tué Simon, tant pis. S'il a eu peur, tant mieux, mais il faut qu'il revienne, il faut que je le retrouve, il faut qu'il soit vivant, à côté de moi, il faut, il faut, il faut¹¹...

- 17 Dans le film, les troisième et quatrième passages off sont caractérisés par une « asynchronie » particulière entre les paroles prononcées et l'expression de Jeanne

Moreau. À la moitié du film, il est devenu évident que son personnage se caractérise surtout par le fait d'être ailleurs : elle erre dans les rues de Paris, entre dans les bars, rencontre des gens, mais elle reste en suspension et étrangère à tout. Elle reste « off ». La quatrième intervention off de Florence, à 55 minutes du début, confirme une distribution symétrique de ces éléments. Elle a lieu alors que la femme est transportée vers le commissariat de police à bord d'un fourgon cellulaire ; ici non plus, nulle synchronisation entre l'image et le son : « Une nuit entière comme une folle, à chercher Julien. Sans rien savoir, sans rien trouver. J'ai froid aux pieds. » La cinquième et dernière intervention off sera un velléitaire « Je te sauverai, Julien ! ».

- 18 Dans le finale, Florence s'adresse à nouveau à Julien, mais cette fois-ci à voix haute¹². Devant les photos qui, parce qu'elles les réunissent, les accusent, la femme est finalement témoin de leur réunification. Il n'est donc plus nécessaire d'être ailleurs, de se placer au-dessus de la réalité en même temps que de sa propre angoisse ; il n'y a plus besoin d'être « off » par rapport à une séparation imprévue et inexplicable. Et cela survient justement quand cette séparation devient définitive, parce que dorénavant ils seront séparés par la prison et par le temps, qui abolit la jeunesse. L'image photographique qui les voit finalement réunis rejette la voix et la conscience « externes » dans les limbes. Elle les contraint à rentrer en contact avec le monde du récit et de la réalité, mais par ce moyen, elle les ramène à l'enfer d'une séparation définitive.

***Le Feu follet* : voix-off et ambiguïtés de la focale narrative**

- 19 Le cas du *Feu follet* offre un exemple d'interdépendance, à plusieurs égards, entre le livre et le film. Malle a déclaré plus d'une fois qu'il avait lu le roman homonyme de Pierre Drieu La Rochelle alors qu'il était encore étudiant. Il s'agit de la transcription romanesque des derniers jours d'un ami de l'auteur, Jacques Rigaut, écrivain proche des cercles surréalistes, qui s'est donné la mort d'un coup de pistolet au cœur à l'âge de trente ans, comme il l'avait annoncé depuis longtemps (le thème du suicide est d'ailleurs récurrent dans son œuvre, et n'oublions pas en outre que Drieu La Rochelle lui-même s'est suicidé). Malle reprend *Le Feu follet* après avoir cherché à écrire un scénario original sur un thème semblable, inspiré du suicide d'un ami journaliste qui s'était tué au pistolet dans sa chambre après avoir pris congé de ses amis et connaissances en disant qu'il partait en voyage¹³. Le cinéaste lui-même avait trente ans en 1962, l'année où le film fut conçu et réalisé. Auparavant, il avait toujours travaillé en collaboration avec des scénaristes, mais dans ce cas, il écrivit seul l'adaptation du livre.
- 20 Il s'agira d'analyser l'emploi particulier d'une voix-off pour l'incipit du long métrage, auquel elle imprime une direction précise en termes d'identification du narrateur, pour ensuite disparaître après quelques instants et ne plus réapparaître durant le reste du film, même si nous voulons démontrer qu'il existe en fait une structure off précise et, dans un certain sens, persistante, à l'intérieur de laquelle s'insère l'incipit¹⁴.
- 21 Dans son travail d'adaptation, Malle a d'abord scrupuleusement respecté le roman, dont il a prélevé divers dialogues, et les a transformés en échanges verbaux, avec les déplacements et montages appropriés, en conservant beaucoup des nombreux monologues intérieurs et réflexions qui composent l'œuvre littéraire.

22 Le réalisateur possédait un exemplaire de la première édition du roman, publié chez Gallimard en 1931¹⁵, qu'il a utilisé pour commencer à esquisser quelques détails de l'adaptation. Presque chacune des 213 pages du volume de Malle sont en effet annotées en marge (au crayon ou à l'encre, de différentes couleurs), ces annotations ressortissant de toute évidence de l'élaboration du film. Des morceaux de phrase, des phrases entières, ou encore seulement des mots sont soulignés ; certains paragraphes sont marqués et annotés, parfois par un simple « oui » ou « non ». Certains commentaires en marge constituent déjà des indications de mise en scène et se retrouvent dans le découpage ; ainsi en est-il de la plupart des dialogues prévus ici, ce qui indique donc l'existence d'un premier travail en vue de la rédaction du scénario. L'analyse du document met au jour le soin avec lequel le réalisateur a choisi de relire et d'exploiter le roman, mais aussi le fait que, dès cette étape de son travail, certaines décisions étaient déjà prises :

- -la transformation de l'addiction à la drogue – en particulier à l'« héroïne en solution » – du personnage de Drieu La Rochelle en une dépendance à l'alcool d'Alain Leroy, interprété par Ronet ;
- -l'intention d'utiliser la scène qui ouvre le livre, en passant par les mots précis du texte ;
- -la résolution de faire se terminer le film en empruntant encore une fois les mots exacts du romancier.

23 Pourtant, dès la relecture et l'annotation des pages du roman, Malle laisse des traces qui suggèrent déjà l'intention d'insérer une voix-off. Le haut de la première page comporte ainsi des notes manuscrites : « Partout Dorothy » (souligné), en dessous « Le poil rebelle, la pince à épiler, la glace », et « Une dominante grenat » (entouré). Cette dernière note semble confirmer les déclarations ultérieures du cinéaste sur son intention initiale de tourner *Le Feu follet* en couleurs, intention abandonnée au profit du noir et blanc après le visionnage des rushes des deux premiers jours de tournage¹⁶.

24 La scène qui ouvre le film se fonde sur les mots précis du texte littéraire, que nous reproduisons d'après l'exemplaire de Malle, mais avec quelques coupures¹⁷ :

À ce moment-là, Alain regardait Lydia avec acharnement. Mais il la scrutait ainsi depuis qu'elle était arrivée à Paris, trois jours plus tôt. Qu'attendait-il ? Un soudain éclaircissement sur elle ou sur lui.

Lydia [*le regardait aussi, avec des yeux dilatés, mais non pas intenses. Et bientôt elle*] détourna la tête, et, ses paupières s'abaissant, elle s'absorba. Dans quoi ? Dans elle-même ? Était-ce elle, cette colère [*grondante et*] satisfaite qui gonflait son cou et son ventre¹⁸ ? Ce n'était que l'humeur d'un instant. C'était déjà fini.

Ce qui fit qu'il cessa [*aussi*] de la regarder. Pour lui, la sensation avait glissé, une fois de plus insaisissable, comme une couleuvre entre deux cailloux. Il resta un moment immobile, couché sur elle ; mais il ne s'abandonnait pas, crispé, soulevé sur ses coudes. Puis, comme sa chair s'oubliait, il se sentit inutile, et se renversa à côté d'elle. Elle était allongée presque au bord du lit ; il eut juste la place de se maintenir sur le flanc, tout contre elle, plus haut qu'elle.

Lydia rouvrit les yeux. Elle n'aperçut qu'un buste velu, pas de tête. Elle ne s'en soucia pas : elle n'avait rien éprouvé non plus de très violent, mais pourtant le déclic s'était produit, et c'était tout ce qu'elle avait jamais connu, cette sensation, sans rayons mais nette.

La maigre lumière, qui grelottait dans l'ampoule du plafond, révélait à peine, à travers l'écharpe dont Alain l'avait enveloppée, des murs ou des meubles inconnus.

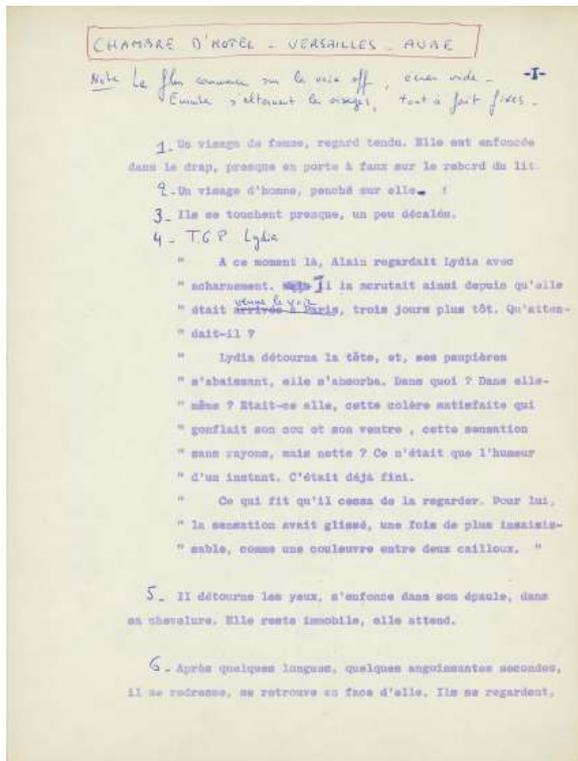
- Pauvre Alain, comme vous êtes mal, dit-elle au bout d'un moment, et, sans se presser, elle lui fit place.

- Une cigarette, demanda-t-elle.

- Il y avait longtemps..., murmura-t-il d'une voix blanche.

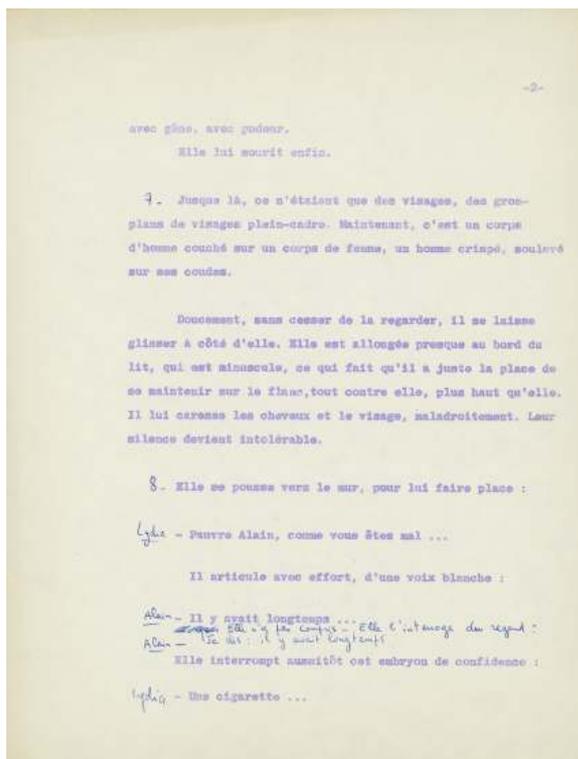
- 25 Les dialogues sont marqués d'un trait à la main en marge, et se verront en effet utilisés dans le film. Une indication manuscrite déplace la phrase « Il y avait longtemps... » avant la demande d'une cigarette.
- 26 En marge des premières lignes, au début du deuxième paragraphe, on trouve la note, entourée et accompagnée d'une flèche qui désigne le texte à la hauteur du mot « Lydia » : « Des gens qui se regardent¹⁹ ». Si l'on prend aussi en compte le mot « regardait », entouré à la première ligne, on peut affirmer que Malle semble avoir décidé vouloir, dans ces plans d'ouverture, orchestrer un jeu, sinon un échange de regards, mais sans y inclure de dialogues. Néanmoins, le fait qu'il ne supprime pas de phrases telles que « Qu'attendait-il ? Un soudain éclaircissement sur elle ou sur lui » pose le problème du moyen par lequel il se proposait de représenter ce sentiment d'attente, et pourrait suggérer qu'il pensait déjà confier cette tâche à un commentaire vocal extérieur.
- 27 Dans ce passage, les parties réflexives l'emportent sur les parties descriptives. Il s'agit d'un passage probablement choisi dès le départ parce qu'il ouvre le roman. Il met en place, autour des personnages, quelque chose de plus qu'un lieu et un espace : une atmosphère et un état d'esprit, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus complexe à montrer, mais qui est fondamental pour rendre le sentiment d'impuissance et en même temps de fatale détermination qui imprègne l'histoire et son protagoniste. C'est peut-être aussi pour cela que Malle choisira de désynchroniser la voix-off et l'image, ce qui constitue l'aspect le plus intéressant de cette séquence d'ouverture : autrement, il aurait risqué de s'approcher de la « voix » du narrateur, prélevée dans le texte écrit et appelée à décrire, sinon à mimer les images. Dans le domaine de l'adaptation, le mécanisme décrit produit souvent des résultats décevants, qui affadissent tant la source littéraire que la mise en scène cinématographique, parce que l'une et l'autre se voient privées de la possibilité d'employer leurs moyens expressifs propres : la parole littéraire voit plus que diminuée sa puissance évocatrice propre, et le cinéma son potentiel propre par rapport au texte écrit, qui est de montrer au lieu de décrire.
- 28 Nous reproduisons ici les deux premières pages du découpage annoté de la main du réalisateur²⁰, où il apparaît comme une évidence que Malle tient à souligner l'emploi initial de la voix-off sur les premiers plans du film. Ces plans ne contiennent que les deux personnages ; la composition visuelle de la scène, dont les indications ouvrent ce découpage, n'est présentée qu'un peu plus loin.

[III. 4]



Tous droits réservés

[III. 5]



Tous droits réservés

- 29 L'asynchronisme évite que cette utilisation de la voix-off se réduise à un banal expédient pour « tourner une page » du roman en conservant toutes les informations et réflexions qu'elle contient. Il crée cependant une ambiguïté autour de la question suscitée par une telle voix de commentaire externe, c'est à dire : « qui raconte ? ». La voix masculine qui dit le commentaire n'est pas déterminée, elle n'est l'objet d'aucune attribution dans le générique, et sa paternité n'a jamais été établie jusqu'à présent. Elle ressemble à la voix de Maurice Ronet, mais nous sommes amenés à penser qu'il ne s'agit en fait pas de lui. Cela n'aurait pas de sens : il est évident, en effet, que dans la voix-off, l'acte de parole relève d'un narrateur et non d'un personnage. Même les hypothèses formulées dans une récente étude monographique sur le film ne parviennent pas à établir la paternité de cette voix

indéterminée ! – qui énonce, en ouverture, dix phrases de Drieu. Qui parle ? D'abord : physiquement ? Aucun "narrateur" n'est crédité au générique. Ensuite : qui se cache derrière cette voix ? Le romancier ? Le cinéaste ? Dieu ? Louis Malle avait prévu – les versions successives du script le prouvent – d'autres interventions de la même voix flottant sur l'univers. Il ne les a pas conservées. Pourquoi ? Pour mieux nous enfermer, justement, dans le regard d'Alain²¹.

- 30 D'accord, mais alors pourquoi ne pas avoir éliminé tout à fait cette unique occurrence d'une voix-off de commentaire, sans laquelle la première séquence aurait de toute façon conservé son caractère exhaustif en termes de présentation des personnages, de la situation et de l'atmosphère ? Elle aurait même conservé son caractère descriptif, tout en respectant – si l'on veut s'exprimer en termes de « fidélité » – les indications contenues dans le texte littéraire. Par exemple, l'absence totale de notations temporelles et spatiales dans ce dernier, ou mieux, le fait de retarder l'accès du lecteur à ces informations est efficacement traduit, à l'écran, par les neuf premiers plans, qui n'offrent rien d'autre au regard que la surface, saisie en gros plan, du visage des personnages, soustraits à toute coordination spatio-temporelle, et qui permettent seulement de déduire de quelques éléments entrevus – la nudité de l'homme, la position allongée de la femme – une certaine intimité entre eux. Ce n'est qu'au dixième plan que, avec une brutalité qui provoque même un léger sursaut, on passe sans transition des gros et très gros plans sur les deux personnages à un plan large qui situe clairement un lit, au centre d'une chambre suffisamment anonyme pour être celle d'un hôtel, alors qu'il n'y a pas de source lumineuse visible (les lampes murales semblent éteintes) et la lumière filtre, peut-être d'une fenêtre, ce qui peut faire penser à une rencontre amoureuse qui se déroule en plein jour.

[III. 6]



L'absence totale de notations temporelles et spatiales dans les premiers plans du film : on en déduit la nudité de l'homme et la présence de la femme

Tous droits réservés

[III. 7]



De la femme aussi on déduit la nudité et sa position allongée

Tous droits réservés

- 31 Pour en revenir à l'identification de la voix narratrice, c'est-à-dire du point de vue proposé par cette présence sonore externe qui se superpose aux images, Ferrari a raison d'affirmer que,

alors qu'il avait noté, sur son exemplaire de travail, « des gens qui se regardent », il découpe la séquence à partir du seul regard d'Alain. Nous ne voyons nous-mêmes Lydia qu'à travers Alain. Quand elle apparaît à l'écran, Lydia a le visage détourné et les paupières à demi-closes : comment pourrait-elle induire un plan subjectif²² ?

- 32 Mais il est également vrai que la prévalence du point de vue masculin – c'est à dire de celui du protagoniste – sur le point de vue féminin est déjà présent dans le texte de Drieu La Rochelle. Le roman et le film tout entiers ne sont d'ailleurs organisés qu'en fonction du

regard d'Alain, de ses errements et de son acharnement sur les autres, jusqu'à sa capitulation finale, qui résonne même comme le désaveu de tout ce qu'il a pu observer dans les vies et l'identité de ses vieilles connaissances.

- 33 Pendant un moment – mais un moment significatif : celui de l'ouverture du film, et donc de l'établissement des modalités expressives et du point de vue – un dispositif narratif, impliquant le récit de quelque chose qui est déjà advenu, vient se superposer (on pourrait même dire s'imposer) au dispositif dramatique ou scénographique. Ce moment contient en outre la référence explicite à un texte de nature différente, qui ne peut qu'être perçu comme tel étant donné la relative notoriété du livre de Drieu La Rochelle, ainsi que l'évidente littérarité des phrases prononcées par la voix-off. Cette présence narratrice n'en est que plus significative : elle est celle d'un narrateur qui établit, une fois – mais ce seront en fait deux fois – pour toutes, que tout le parcours d'Alain représenté devant nous se résume à un passage, en même temps qu'à un destin, conformément à la nature spécifique de cette histoire.
- 34 L'ambiguïté la plus perturbante pour la perception du spectateur et qui, entre autres considérations, fait tout l'intérêt de cet incipit en termes d'emploi de la voix-off dans une adaptation littéraire, provient du fait que la voix narratrice est donnée d'emblée comme extérieure à l'action. Elle est non seulement située dans un futur qui connaît déjà les faits, mais s'agence en même temps partiellement aux images, dans la mesure où, même si elle ne raconte pas l'action représentée à l'écran, elle rapporte pourtant les pensées du protagoniste dans une situation particulière déjà vécue (c'est une voix narratrice), alors même qu'il la vit devant nos yeux (c'est une représentation). Tout ceci fait de cette première séquence du *Feu follet* – qui, en tant que telle, imprègnera le film tout entier – une sphère expressive qui se situe ouvertement et explicitement à mi-chemin entre la narration et la représentation, entre le roman et le film, entre le passé et le présent ; en fait, dans un *non-temps narratif*, à la fois inéluctable et universel.
- 35 Si nous nous déplaçons du début à la fin du film, nous pouvons suivre le processus par lequel Malle a été amené à sélectionner l'exergue final, qui ne coïncide d'ailleurs pas avec les derniers mots du roman. À la page 196 de son exemplaire, le réalisateur a d'abord souligné et marqué en marge le passage suivant :
- Le suicide, c'est la ressource des hommes dont le ressort a été rongé par la rouille, la rouille du quotidien. Ils sont nés pour l'action, mais ils ont retardé l'action ; alors, l'action revient sur eux en retour de bâton. Le suicide, c'est un acte, l'acte de ceux qui n'ont pu en accomplir d'autres.
- 36 En marge de ces lignes, Malle a écrit : « épilogue / ce qu'il avait écrit au début ». Cela pourrait faire référence à une scène qu'il avait manifestement déjà prévue à cette étape, placée à la première demi-heure du film et dans laquelle nous verrons le protagoniste rédiger un texte dans la clinique où il a été admis pour une cure de désintoxication. Il s'agit d'un manuscrit qu'Alain déchirera ultérieurement.
- 37 Outre l'exemplaire du roman sur lequel le réalisateur a travaillé, il est possible de consulter au moins deux continuités dialoguées dactylographiées qui constituent deux états successifs du découpage²³. Dans la première, à la dernière page, le passage marqué par Malle sur le livre a déjà subi une petite transformation (l'élimination de l'expression « en retour de bâton »), et le nom de Drieu La Rochelle est reporté en bas de page. Dans la continuité dialoguée ultérieure, qui comporte de nombreuses annotations et corrections manuscrites, la couverture – sur laquelle figure le titre « "LE FEU FOLLET" | [Projet de] film de Louis Malle | d'après Drieu La Rochelle » – porte en exergue, en bas à droite : « Le

suicide, c'est la ressource des | hommes dont le ressort a été rongé par la rouille, la rouille du quotidien... ». Et à la dernière page, 162, le texte s'achève sur la phrase dactylographiée : « Le suicide, c'est un acte, l'acte de ceux qui n'ont pu en accomplir d'autres. » Cette phrase est rayée à la main, et suivie d'un ajout manuscrit : « Je me tue parce que vous ne | m'avez pas aimé, parce que je | ne vous ai pas aimé. Je me | tue parce que nos rapports furent | lâches, pour resserrer nos rapports. | Je laisserai sur vous une tache indélébile. | Drieu La Rochelle ». Ce passage reproduit exactement celui contenu dans le roman (pages 196-197), ainsi qu'on le verra reproduit en surimpression sur l'ultime photogramme du film, à l'exception du nom en bas de page²⁴.

- 38 Même s'il colle au texte de Drieu de la Rochelle, l'adaptateur opère, dans l'identification de la citation qui conclut le film, un déplacement du général au particulier, de considérations sur la nature du suicide aux mots du suicidé Alain Leroy, dans lesquels, au lieu de poser l'acte du suicide en relation avec les autres actes de l'existence (le premier venant en compensation des seconds), on fait porter l'attention sur l'acte d'Alain dans ses répercussions sur ses proches. Il n'est plus question d'agir, mais d'aimer – ou de ne pas aimer – et d'être – ou ne pas être – aimé.
- 39 Ce qui pourrait apparaître seulement comme l'ultime message laissé par le suicidé constitue aussi un commentaire pouvant être relié à celui de la première séquence. À travers les mots de Drieu La Rochelle, qui se rapportent à deux signifiants linguistiques différents – le mot-son et le mot-signe graphique – s'ouvre et se ferme un cercle off atypique, qui trouve en partie sa cohérence dans le fait de se fonder assez fidèlement sur le texte du roman et sur une correspondance symétrique entre la localisation au début et à la fin du film et du livre. S'il est vrai, en effet, que les mots en surimpression pourraient être le testament spirituel du mort – d'autant plus que la signature du romancier, initialement prévue, a été finalement supprimée – ils n'ont pas de correspondance à l'intérieur du cadre, c'est à dire qu'il n'y a pas d'éléments qui pourraient en être la source diégétique. Le cadre contient seulement un gros plan d'Alain (avec, derrière ses épaules, le détail flou d'un calendrier mural) : une image fixe qui saisit l'immobilité définitive de la mort, l'ultime salut du personnage au spectateur, venant après celui fait aux amis dont la présence a marqué ses deux dernières journées. En outre, les mots vont se superposer à l'image, la rendant moins accessible en s'imposant à notre attention.
- 40 Dans la première séquence, on avait affaire à un procédé qui mettait en relief la valeur du mot, bien que dans ce cas il fût prononcé et non écrit : il s'agissait de mettre le mot simultanément en rapport et en désaccord avec l'image. Ici au contraire, le procédé est celui de la superposition, mais le résultat est semblable au précédent : le texte littéraire en est valorisé, mais construit en même temps un rapport plus articulé avec l'image, dont il ne dépend pas et ne doit pas fournir une illustration indicative. Ainsi est conservée toute la force péremptoire du style de Drieu La Rochelle, auquel non seulement il est rendu hommage, mais qui trouve aussi sa place dans la construction du point de vue qui sera, durant tout le film, à la fois interne et externe, fondé conjointement sur des images épurées et des dialogues denses, propres à s'intriquer sur un mode jamais statique, malgré le rythme lancinant qui s'imprime au film dans son ensemble. L'attention portée à la définition de l'exergue, outre sa situation, en souligne l'importance. En outre, il a la fonction de conserver dans le film un dernier signe concret de la dimension intimiste du roman originel.
- 41 Comme le roman, le film de Malle s'appuie sur la focalisation interne et confère au personnage d'Alain non seulement le rôle du protagoniste, mais aussi celui du porteur de

point de vue (par exemple, le savoir du spectateur sur le monde représenté ne dépassera jamais celui du personnage), et ce durant la quasi totalité du film. Pour rester dans le domaine de la théorie littéraire, nous avons dans ce film une version originale de narrateur externe et de focalisation interne, qui se servent, sur un mode tout aussi original, d'un commentaire off. Ce commentaire produit un effet ambigu, en particulier au début, car il se superpose à un protagoniste qui, en fait, est le porteur du point de vue : c'est lui, par exemple, qui porte, dès les premiers plans du film, le regard sur la femme qui est à côté de lui et qui, elle, ne le regarde pas. Le dispositif off de l'ouverture et de la clôture du film n'est, si l'on veut, pas suffisamment étendu pour garder constante à la perception du spectateur la sensation de la présence d'un narrateur externe, plus ou moins littéraire. Pourtant, il contribue à enfermer Alain et son parcours dans un « déjà advenu », un « déjà été », synonyme de paralysie, de désespoir et d'impuissance, d'une défaite annoncée de ce vaincu exemplaire.

- 42 Dans les deux films considérés ici, l'insertion d'une voix-off a une fonction relative aux procédés de l'adaptation. Dans le cas d'*Ascenseur pour l'échafaud*, elle s'acquitte de la tâche difficile consistant à fournir, bien qu'indirectement, des informations sur un protagoniste qui reste en « isolement » durant presque tout le film. Elle désigne en outre un personnage féminin qui n'existait pas dans le roman. Mais surtout, elle assume le rôle de pont psychologique entre les deux personnages principaux, sur la séparation physique desquels se construit l'intrigue tout entière. *Le Feu follet* assigne aussi à la voix-off ce rôle de pont, mais plus particulièrement avec l'œuvre littéraire ; cette voix-off est ainsi un cadre qui rappelle la dimension narrative, et donc inéluctable, de tout ce qui nous est donné à voir.
- 43 Le long et complexe processus d'élaboration des voix-off que nous avons mis en évidence confirme en outre qu'il s'agit d'un aspect non accessoire du processus de rédaction scénaristique, qui se poursuit d'ailleurs dans les phases de tournage et de post-production. En somme, il ne s'agit pas d'un son étranger à la conception du film, d'un son qui serait venu s'ajouter postérieurement à l'écriture et à la production des images. Il fait partie intégrante du développement du processus créatif qui, dans ce cas, structure la narration, y compris dans son passage à travers le texte romanesque.
- 44 Dans les adaptations, le risque est souvent celui d'une utilisation instrumentale et banale de ce procédé. Nous estimons que des exemples comme ceux-là mettent en évidence au contraire qu'il peut devenir un élément original et très stimulant de la création cinématographique. Dans les rapports entre littérature et cinéma, il peut constituer un heureux point de rencontre, respectueux des spécificités des deux médiums, mais aussi susceptible, parfois, d'ouvrir une « troisième voie » qui les comprend et les dépasse.

NOTES

1. Interview de Louis Malle dans les *Cahiers Roger Nimier*, n° 6, mai 1989, p. 6.
2. *Ibid.*, p. 7.

3. Cet article est fondé sur la consultation du fonds Louis Malle conservé aux archives de la Cinémathèque française (CF), à Paris. Ce synopsis (« *Ascenseur pour l'échafaud*. Synopsis tiré du roman de N. Calef ») en fait partie, comme tous les documents cités dans le présent article, référencés en note (dans ce cas : MALLE 16, boîte 3).
4. CF, fonds Louis Malle, MALLE 16, boîte 3.
5. « Silence de mort. Projet de scénario de : Roger NIMIER et Louis MALLE d'après le roman de Noël CALEF "ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD" ». Document dactylographié. CF, fonds Louis Malle, MALLE 16, boîte 3.
6. « Continuité – exemplaire de travail ». CF, fonds Louis Malle, MALLE 17, boîte 3.
7. Même le « Découpage technique » conserve encore plusieurs passages off de Florence (pp. 33, 41-45, 74, 92, 133-134), réduits ou modifiés par rapport aux documents chronologiquement antérieurs, mais beaucoup plus nombreux et plus longs que ceux qui sont conservés dans le film. CF, fonds Louis Malle, MALLE 20, boîte 4.
8. CF, fonds Louis Malle, MALLE 15, boîte 3.
9. *Ibid.*
10. « Continuité – exemplaire de travail », pp. 24-25. CF, fonds Louis Malle, MALLE 17, boîte 3.
11. *Ibid.*, pp. 42-43.
12. Dans un autre découpage annoté par Louis Malle, cette partie finale comportait des lignes « (off) » pour Florence. Le metteur en scène les a rayées à la main. CF, fonds Louis Malle, MALLE 18, boîte 4, pp. 29-30.
13. Les déclarations de Malle sur la genèse du *Feu follet* sont nombreuses et convergentes. Voir par exemple : Philip French, *Conversations avec... Louis Malle*, Paris, Denoël, 1993, pp. 56-61.
14. Vers la moitié du film, on trouve une autre occurrence de voix-off, mais de nature totalement différente de la première (même si elles ont en commun d'être transcrites d'après le texte de Drieu La Rochelle). Alain a rendu visite à son ami Dubourg, un intellectuel de gauche, ex-compagnon de débauche, désormais plongé dans une existence bourgeoise. Le dialogue entre les deux hommes, sortis se promener, se conclut par un asynchronisme sonore. Alors que Dubourg, assis sur un banc, répond à la question de son ami qui lui demandait ce qu'il allait faire ce soir-là, on passe à un plan d'Alain marchant seul dans la rue. Le protagoniste a de toute évidence quitté son compagnon et il se hâte, anxieux et agité, comme s'il fuyait quelque chose, pendant que la fin de la réponse de Dubourg se fait entendre en fond sonore : « ...et puis je ferai l'amour avec Fanny. Je descends dans son silence comme dans un puits et au fond de ce puits il y a un énorme soleil qui chauffe la terre. Alain, je travaille, je suis patient. Viens vivre près de moi et tu verras ce que c'est que la patience. Alain, j'aime la vie ! Ce que j'aime en toi c'est cette chose irremplaçable, la vie qui est en toi. »
15. Cet exemplaire du roman fait partie du fonds Louis Malle conservé aux archives de la CF (malheureusement non reproductible car trop détérioré). MALLE 110, boîte 27.
16. Cf. Philip French, *op. cit.*, p.57.
17. Nous rétablissons, en italiques et entre crochets, les parties supprimées à la main sur la page par Louis Malle. Nous soulignons celles qui le sont par lui, à l'exception du mot « regardait », que nous soulignons à la première ligne, et qui est entouré par lui.
18. Ici, une indication manuscrite, accompagnée d'une flèche et entourée : « Cette sensation sans rayons, mais nette ».
19. Dans le film, le personnage est interprété par Léna Skerla.
20. Découpage souple, avec annotations manuscrites. CF, fonds Louis Malle, MALLE 105, boîte 27, pp. 1-2. Nous adressons nos chaleureux remerciements à Justine Malle et aux ayants-droits de Louis Malle de nous avoir permis de reproduire ce document.
21. Alain Ferrari, *Le Feu follet*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2006, p. 42.
22. *Ibid.*, pp. 42-46.

23. CF, fonds Louis Malle, MALLE 107, boîte 27 (pour la première dans l'ordre chronologique) et MALLE 105, boîte 27 (pour la seconde, annotée).

24. Cette page et la précédente sont reproduites dans le livre d'Alain Ferrari, *op. cit.*, pp. 44-45.

RÉSUMÉS

L'article analyse le rôle et l'emploi de la voix off dans deux films de Louis Malle : *Ascenseur pour l'échafaud* (1957) et *Le Feu follet* (1963), tous deux adaptés d'un roman. Il se concentre notamment sur l'analyse narratologique de la présence de la voix off dans le film, en tenant compte du travail de mise en scène, mais aussi des documents relatifs à l'élaboration du scénario afin de reconstituer le processus d'introduction des éléments off dès la phase d'écriture. Dans *Ascenseur pour l'échafaud* (1957), on constate l'utilisation récurrente de la « pensée off » d'un personnage féminin créé spécialement pour le film, dont la fonction s'avère être surtout de permettre une caractérisation du personnage masculin. Dans *Le Feu follet* (1963), l'emploi – atypique parce qu'asynchrone – d'une voix off de commentaire permet d'établir un point de contact avec le roman de Drieu La Rochelle, mais surtout de faire passer dans le film l'inéluctabilité essentielle de l'histoire du protagoniste. Dans les deux films, il apparaît que l'emploi de la voix off contribue à l'élaboration de la narration et constitue un instrument intéressant de « raccord » entre le livre et l'œuvre cinématographique.

L'articolo analizza l'impiego e il ruolo della voice-off all'interno di due film di Louis Malle: *Ascenseur pour l'échafaud* (1957) e *Le Feu follet* (1963), entrambi frutto dell'adattamento da un romanzo. Si è privilegiata l'analisi narratologica della presenza della voice-off e si è tenuto conto delle note di lavorazione del regista e dei documenti relativi all'elaborazione delle sceneggiature, per ricostruire il processo di introduzione degli elementi off già in fase di scrittura. In *Ascenseur pour l'échafaud* (1957) si assiste all'utilizzo ricorrente del « pensiero off » di un personaggio femminile creato appositamente per lo schermo, la cui funzione risulta essere soprattutto quella di offrire una caratterizzazione del protagonista maschile. Ne *Le Feu follet* (1963), all'impiego – atipico perché asincronico – di una voice-off di commento è affidato il compito di stabilire un punto di contatto con il romanzo di Drieu La Rochelle, ma soprattutto di trasferire nel film l'essenza profonda della vicenda del protagonista, che è quella dell'ineluttabilità. In entrambi i film, emerge il fatto che l'impiego della voice-off contribuisce alla costruzione della narrazione e costituisce un interessante strumento di « raccordo » tra il libro e il film.

INDEX

Index géographique : France

Mots-clés : adaptation, *Ascenseur pour l'échafaud*, cinéma, *Le Feu follet*, littérature, Louis Malle, personnage, voix-off

Index chronologique : Années 1950-1960

AUTEUR

PAOLA PALMA

Paola Palma est docteur en Littérature et philologie de l'Université de Vérone (thèse sur Colette et le cinéma, 2008 ; supervision de Jean Gili – Paris 1) et actuellement professeur sous contrat dans cette même université (Cinéma et photojournalisme). Elle est l'auteur de *In pagina e in palco. Suggestioni sceniche nell'opera di Colette* (Cierre 2004), ainsi que de plusieurs textes parus dans des ouvrages collectifs et d'articles sur les rapports entre la littérature et le cinéma et entre la littérature et le théâtre. Parmi les plus récents : « La fiaba, l'attore, la scena. Su una riscrittura per attore solo del *Pentamerone* di Giambattista Basile », publié dans N. Pasqualicchio (dir.), *L'attore solista nel teatro italiano* (Bulzoni 2006), « Una sceneggiatura particolare: *Colette* di Yannick Bellon et Yannick Bellon. Stile e cultura di una regista appartata », publié dans le catalogue du Verona Film Festival (Marsilio 2007). Elle travaille aussi sur l'acteur au cinéma (« Marcello Mastroianni, l'acteur-auteur ? » dans Christophe Gauthier et Dimitri Vezyroglou (dir.) *L'Auteur de cinéma : histoire et archéologie d'une notion*, à paraître en 2012 aux éditions de l'AFRHC).