



Albert Cohen à l'écran

Alexia Zilliox¹

Recibido: 30/01/2018 / Aceptado: 22/03/2019

Résumé. Cet article se penche sur l'adaptation cinématographique de *Mangeclous* et *Belle du Seigneur*. Ces deux romans qui appartiennent à la saga Solal d'Albert Cohen (1895-1981) ont été adaptés à l'écran par Moshé Mizrahi (1931-) et Glenio Bonder (1956-2011). Nous verrons tout d'abord l'importance qu'a le cinéma dans la genèse de l'œuvre de l'auteur. Puis, en comparant les films et les œuvres originales nous observerons les différences qui ont été nécessaires aux adaptations. Enfin, nous discernons si les films ont su traduire complètement l'imaginaire, très riche, qui habite les romans de l'auteur.

Mots clé: Albert Cohen; adaptation cinématographique; cinéma; littérature.

[es] Albert Cohen en la gran pantalla

Resumen. Este artículo trata de la adaptación cinematográfica de *Mangeclous* y *Belle du Seigneur*; dos novelas que pertenecen a la saga Solal de Albert Cohen (1895-1981) y versionadas por Moshé Mizrahi (1931-) y Glenio Bonder (1956-2011). Apuntaremos en un primer lugar la importancia que tiene el cine en la génesis de la obra del autor. Luego compararemos las dos películas con las novelas de Albert Cohen, de cada una analizaremos las diferencias que ha supuesto el proceso de adaptación. Finalmente veremos si las películas responden, como producto artístico, al complejo universo que constituye el sello del autor.

Palabras clave: Albert Cohen; adaptación cinematográfica; cinema; literatura.

[en] Albert Cohen on screen

Abstract. The main purpose of this article is to analyse the film adaptations of *Mangeclous* and *Belle du Seigneur*. These novels, which have been adapted by Moshé Mizrahi (1931-) and Glenio Bonder (1956-2011), are part of a main saga called Solal and written by Albert Cohen (1895-1981). First, we will insist on the importance of cinema for the beginning of Albert Cohen's work as a writer. Then, by comparing the films and the novels, we will observe the differences that had been necessary for such adaptations. Moreover, with this comparison, we will discover if the adaptations have succeeded in transmitting the universe that lies behind the novels.

Keywords: Albert Cohen; film adaptation; cinema; literature.

Sumario. 0. Le cinéma, source d'inspiration chez Cohen. 1. *Mangeclous*, de Moshé Mizrahi. 2. *Belle du Seigneur*, de Glenio Bonder. 3. Conclusion.

Cómo citar: Zilliox, A. (2019). « Albert Cohen à l'écran ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 34, Núm. 1: 277-292.

¹ Universidad de Sevilla
azilliox@us.es

0. Le cinéma, source d'inspiration chez Cohen

La relation entre Albert Cohen et le cinéma vient de loin. Ce phénomène artistique est une véritable inspiration pour la genèse de l'œuvre de l'auteur. Il est pourtant nécessaire d'expliquer qu'Albert Cohen avait perdu tout intérêt pour le cinéma depuis qu'il avait cessé d'être muet. Cette première forme de cinéma et tout particulièrement les œuvres de Chaplin provoquaient en effet l'admiration de l'auteur, le passage à la parole avait alors été, selon lui, une perte de sens, une perte artistique. Le cinéma muet lui avait donc servi d'inspiration : *Projections ou Après-minuit à Genève*, une nouvelle publiée en 1922 dans la *N.R.F* s'articule comme un film. Le narrateur invite le lecteur dans une fête où l'on peut observer les différents invités grâce à des descriptions faites telle une caméra qui tournerait dans la pièce et qui permet au lecteur de se recréer une superposition d'images. Sans avoir recours à trop de narration, Cohen dépeint les portraits afin de créer la critique d'une Genève qui sera le centre des œuvres de l'auteur : celle des années 1920 et de la Société des Nations. Déjà on retrouve dans cette ambiance nocturne l'hypocrisie et la superficialité qu'il déteste. La présence d'un personnage appelé l'Isolé nous fait croire que l'auteur lui-même se sent étranger à cette atmosphère : « Ce que la nuit genevoise "projette" devant le spectateur est le déclin moral de l'Europe, la perte des valeurs et l'injustice sociale devant lesquels le narrateur ne réagit qu'en se réjouissant du refuge confortable que lui fournit sa richesse » (Pardo Jiménez, 2013 : 126).

Ces mêmes thèmes réapparaissent dans *Mort de Charlot* dont le protagoniste sera bien entendu le personnage phare du cinéma muet. Cohen s'inspire ici de différents court-métrages interprétés par Chaplin notamment *Une idylle aux champs* (*Sunnyside* de 1919) et *Une vie de chien* (*A dog's life* de 1918). Dans le premier film, Chaplin joue le rôle d'un employé d'auberge. Le narrateur commence par décrire les événements de manière relativement fidèle tout en effaçant les aspects ridicules ou bouffonesques, gardant le côté comique et donnant au texte un certain ton mélancolique. Il joue avec l'histoire et rajoute une scène de *Une vie de chien*, puis, à partir de ce moment, s'éloignait de l'histoire originale, Cohen raconte sa propre vision des aventures de Charlot, se rapprochant d'une version certainement plus tragique.

Ce texte est en fait un avant-goût de l'attrance de Cohen pour les personnages absurdes, les Valeureux ou le juif errant nous feront parfois penser à ce Charlot un peu gauche. Ce personnage qui est le symbole du cinéma muet a forcément intéressé Cohen qui aura vu en lui une caricature comique et sensible à la fois qui servira probablement d'inspiration pour ses Valeureux. Cohen réutilisera d'ailleurs des extraits de la nouvelle dans *Belle du Seigneur* lorsque Solal dit se faire son petit cinéma.

Projections et *Mort de Charlot* servent de transition entre le recueil de poèmes *Paroles juives* et ses prochaines œuvres. Les premiers textes de Cohen sont donc largement inspirés par le monde du cinéma, que ce soit dans la thématique ou la stylistique. Elles nous montrent également l'intérêt que le septième art suscite chez Cohen, reste à savoir si le cinéma rendra l'hommage à l'auteur. Conscient que l'adaptation d'un de ses romans se ferait certainement un jour, Cohen était pessimiste quant à la qualité du rendu. L'auteur pensait néanmoins que cela pourrait éventuellement bénéficier ses romans, en leur permettant une visibilité plus ample. Quant à l'engouement personnel que Cohen aurait pu avoir face à un tel projet, Valbert nous l'explique de la manière suivante :

Qui a parlé avec l'écrivain de l'éventuelle adaptation d'un de ses romans à l'écran sait parfaitement que, curieux de tout, il avait en tout des opinions, et ces opinions étaient si précises qu'il valait mieux en épargner la férocité aux susceptibles. La conversation sur le sujet, délectable et en apparence anodine, en arrivait toujours à la même phrase de conclusion : « Le seul metteur en scène qui, à la rigueur, pourrait tourner... Le seul acteur (et parfois l'heureux élu n'était pas un acteur de métier) qui, à la rigueur, pourrait jouer... » On s'arrêtait sur un nom, parfois deux... Cohen n'était jamais convaincu et ajoutait en conclusion : « De toute façon, je n'irais pas voir le film ! » (Valbert, 1990 : 173).

Il est désormais à nous de voir si Cohen avait un jugement trop pessimiste à propos d'une éventuelle adaptation de son travail ou s'il avait tout simplement raison, et que le projet est somme toute trop ambitieux. À la différence d'autres classiques de la littérature française comme *Madame Bovary* par exemple, qui a fait l'objet de nombreuses adaptations, certains romans et écrivains en général ne semblent pas être source d'inspiration pour les cinéastes. Quant à l'œuvre de Cohen, seuls deux réalisateurs ont osé l'adaptation. D'une part Moshé Mizrahi qui adapte *Mangeclous* à la fin des années 1980 et de l'autre, Glenio Bonder qui choisit de porter à l'écran *Belle du Seigneur* en 2013. Il s'agit maintenant de comparer les œuvres originales avec leur adaptation cinématographique et de constater si les réalisateurs ont su mener à bien leur projet, tout en tenant compte de la difficulté que suppose l'exercice de l'adaptation cinématographique :

On est tenté de dire que l'adaptation est, sur les limites de la représentation et de la narration, du spéculaire et du discursif, une utopie. Il faut plutôt la définir et la situer, à leur intersection, comme un lieu d'échange et de circulation. Il ne faut donc pas parler seulement de dépendance, ou à l'inverse d'aspiration à l'autonomie, ni de recherche de la spécificité, mais appréhender la relation dialectique qui se joue là entre les contenus des deux langages et des deux arts (Serceau, 1999 : 176).

De même que le traducteur, le réalisateur doit être un co-auteur et atteindre ce difficile équilibre entre respecter l'œuvre de base, traduire et transmettre la majeure partie du produit initial. Il est tout aussi important qu'il soit capable de donner au public le meilleur de ce qu'il a à offrir grâce aux outils que le cinéma met à sa disposition.

1. *Mangeclous*, de Moshé Mizrahi

Moshé Mizrahi qui était déjà connu pour son Oscar du meilleur film étranger avec l'adaptation de *La vie devant soi* en 1978 décide de se lancer dans une nouvelle aventure : porter à l'écran *Mangeclous* d'Albert Cohen. Ce choix est avant tout celui d'un lecteur qui admire l'auteur : « L'œuvre entière d'Albert Cohen a été pour moi comme un coup de poing entre les yeux. C'était à la fois la découverte d'un grand écrivain mais aussi la sensation immédiate de connaître cet univers de l'intérieur » (Sauvat, 1989 : 43). doutant au sujet de quelle œuvre adapter au cinéma, c'est finalement après une entrevue avec Cohen que Mizrahi décide de se consacrer à l'adaptation

de *Mangeclous*. Le réalisateur lui-même confie à Catherine Sauvat (1989 : 43) qu'il décide d'adapter ce roman parce que Cohen considérait *Mangeclous* comme étant le personnage cinématographique par excellence. On retrouve là l'intérêt de Cohen pour Charlie Chaplin qui voyait probablement chez ses Valeureux les mêmes qualités que celles qui ont fait de Charlot un personnage incontournable.

Le succès de l'adaptation cinématographique dépend de plusieurs paramètres, d'abord des aspects thématiques du roman, puis de la technique cinématographique mais également de l'intérêt suscité par le public. Lors du procédé d'adaptation d'un roman au grand écran, deux notions sont à prendre en compte : d'une part la suppression de certains aspects du roman est absolument nécessaire et d'autre part, une mise en contexte au début du film peut aider le spectateur à comprendre l'œuvre. Le réalisateur décide, en fin de compte, s'il fait une adaptation absolument fidèle du roman ou s'il prend plus ou moins de libertés. Dans le cas de Mizrahi, la réponse était très claire :

Avec Cohen je voulais rester fidèle. Je me suis imposé une camisole de force pour conserver l'essentiel de l'œuvre. Je ne voulais rien faire qui ne soit déjà dans le livre, ne pas rajouter de scènes ni inventer de dialogues, même pour les besoins de la cause (Sauvat, 1989 : 44).

Le film sortira en 1988 avec plusieurs acteurs connus tels que Pierre Richard, Jacques Villeret ou encore Charles Aznavour. On observe que les ajouts sont très peu nombreux et consistent principalement à mettre en place le récit, tout comme les transpositions qui ne sont, elles non plus, pas abondantes. Dans ce travail de découpage effectué par le réalisateur, certaines suppressions sont notoires. C'est surtout le cas pour les épisodes qui concernent la Céphalonie, un lieu qui n'est que très peu présent dans le film alors qu'il occupe une grande place dans le roman. De la même façon, la famille de *Mangeclous* n'apparaît pas car elle appartient, elle aussi, à cet univers de Céphalonie. Or, si le désir de Moshé Mizrahi était d'être absolument fidèle, le lecteur peut lui reprocher d'avoir tout simplement coupé la première moitié du roman. Au-delà de la narration, c'est l'univers du roman qui est amputé puisque le spectateur ne sera pas en mesure d'observer les Valeureux dans leur milieu, et ne pourra donc pas comprendre totalement la sensation d'aparté qu'ils vont éprouver dans Genève. Les différentes aventures des Valeureux pendant leur voyage ainsi que l'arrivée de Scipion à Genève ont aussi été écourtées. Supprimer ces scènes suppose la décision de donner plus de valeur à la partie qui a lieu à Genève. Pourtant ce ne sont que des modifications mineures si on les compare à la suppression décisive : Ariane et la famille Deume n'apparaissent pas à l'écran. C'est le cas du chapitre dans lequel Solal s'introduit dans la résidence des Deume afin d'observer Ariane en cachette. Il arrive de même avec la fin du roman, dans laquelle on commence à connaître les différents membres de la famille Deume, et où Solal s'introduit dans la chambre d'Ariane. Au lieu de cela, le film finit tout simplement sur l'image fraternelle des Valeureux à la montagne. Moshé Mizrahi fait là le choix de se passer de pas moins de neuf chapitres qui constituent la fin du roman. Il a donc décidé de supprimer l'histoire d'amour entre Solal et Ariane et de se concentrer sur les Valeureux et leurs aventures. Il semble pourtant impensable de réduire une œuvre d'Albert Cohen de cette façon, qui plus est si l'on tient en compte que le choix du réalisateur était de

s'imposer la fidélité comme base principale pour son adaptation. En somme, Les Valeureux étant au centre de l'œuvre de Mizrahi, le réalisateur a tout particulièrement soigné leur aspect physique, mais nous tâcherons de démontrer qu'il n'en a pas fait autant avec leur personnalité.

Les Valeureux représentent cet aspect de la vie de Solal qu'il admire et rejette à la fois. Excentriques et étonnants ils sont tous les cinq très différents et de manière générale, Mizrahi a tenté de les créer à l'écran à partir de la description donnée par Albert Cohen. Il est vrai que celle-ci étant très concrète dans le roman, il aurait été incompréhensible de ne pas respecter leur accoutrement. Cette fidélité quant à l'aspect physique a pourtant pris le pas sur le caractère des personnages qui n'est pas toujours complet, on y perd surtout les aspects les plus tendres et les plus humains des Valeureux. Il est notable que le réalisateur ait décidé d'effacer Salomon, Michaël et Mattathias par rapport aux autres. Dans le roman, ils sont en effet moins conséquents mais ils ont tout de même leur importance : chacun des personnages contribue à former ce singulier groupe composé d'éléments déjà étranges dans leur individualité. On constate alors un résultat un peu déséquilibré à l'écran leur aspect physique est respecté mais ils ne possèdent pas toutes leurs singularités. Il ne faut pas oublier que chacun d'eux représente un trait de caractère du peuple juif : Salomon en est l'innocence alors que Saltiel représente la bonté et l'aspiration à la grandeur. Si Mattathias est le symbole de l'avarice, Michaël est celui de la séduction et de la beauté. Enfin Mangeclous illustre l'intelligence et le goût pour compliquer les affaires. Toutes ces caractéristiques ont été reléguées à un second plan ou ont carrément disparu mais ce ne sont pas les seules notions de l'univers de Cohen qui nous manquent là, effectivement, les Valeureux représentent une judéité particulière qui est complètement absente dans le film :

La judéité n'est pas tant alors un contenu, une identité, qu'une posture existentielle, éthique et esthétique, depuis laquelle c'est bien plutôt l'Occident, et l'homme même, qui sont en question. La judéité n'est ni identitaire, ni épique, ni nationale – pas plus qu'elle n'est religieuse [...] À cette fixité esthétique et idéologique, les romans de Cohen préfèrent une définition universelle, et une incarnation romanesque, de la judéité comme condition et comme éthique : ce qu'on souffre d'être, un paria, et indissociablement ce qu'on choisit d'être, un homme, contre la loi de nature. Bref, non pas l'identité juive comme construction idéologique mais la judéité comme utopie, telle que l'incarnent les Valeureux – excentrique et errante (Cabot, 2006 : 30).

Il convient de se demander s'il est compréhensible que cet aspect des Valeureux ait été oublié alors qu'il est primordial pour la compréhension de l'œuvre. À présent, nous allons analyser certains aspects formels de l'œuvre afin de comparer roman et film. En premier lieu, le traitement donné aux différents épisodes de l'histoire dans *Mangeclous* est intéressant car c'est là que le réalisateur démontre quels aspects du roman ont été choisis pour être démarqués. Un des épisodes les plus différents au niveau de la durée est celui de la résolution de l'énigme arrivée en forme de cryptogramme dans la lettre de Solal. La scène dure environ deux minutes dans le film alors que dans le roman, les Valeureux mettent plusieurs jours à la résoudre. Il ne s'agit bien évidemment là que des choix les plus compréhensibles de Mizrahi, qui sont nécessaires à l'adaptation de l'histoire d'un format à un autre.

En second lieu, *Mangeclous* est écrit à partir d'une focalisation zéro. Le narrateur est effectivement omniscient, il connaît tout de tous les personnages, d'ailleurs il nous les présente en nous donnant énormément de détails sur leur vie et leur façon d'être. Cela dit, il y a parfois une focalisation interne, quand nous assistons aux monologues intérieurs des personnages. Il est intéressant de noter que ces pensées appartiennent la plupart du temps aux personnages vivant à Genève : Solal, Ariane, Adrien Deume et même son père M. Deume, alors que les Valeureux de Céphalonie sont toujours décrits par le narrateur omniscient. Ceci est très bien représenté dans le film qui propose la même distinction : le narrateur omniscient est créé grâce à une voix off qui présente les personnages et leur passé. Puis, lorsque l'on assiste à un monologue intérieur, c'est le personnage qui passe en voix off afin de nous révéler ses pensées, ce qui arrive principalement avec Solal.

Quant à l'atmosphère du roman, il est difficile de ne considérer qu'un seul parmi les différents tons que nous retrouvons dans un roman comme *Mangeclous*, parfois comique mais également parsemé d'aspects dramatiques. Les Valeureux fournissent principalement le côté amusant du texte, de même que Scipion, surtout de par leur aspect physique mais également grâce à leur attitude. Pourtant, d'autres passages de l'histoire donnent un semblant dramatique : comme le côté torturé de Solal ou encore le personnage du juif errant, caractérisé par Jérémie. Le film, quant à lui, présente beaucoup plus d'aspects comiques que tragiques. Il faut bien évidemment se remettre dans le contexte : la sortie du film à la fin des années 1980 avec des acteurs comme Pierre Richard et Jacques Villeret, entre autres, explique que le public qui assiste s'attende forcément à un film comique. Moshé Mizrahi se centre principalement sur les côtés amusants et tendres de l'histoire, dont la meilleure illustration est le chant à la fraternité qui occupe les derniers instants du film. Les aspects dramatiques disparaissent alors, par exemple, le personnage de Jérémie est décrit au lecteur d'une manière très tendre en raison du tragique de sa présentation, dans le film au contraire, il n'y a que son côté comique qui est gardé : ses défauts de langage ou ses excentricités. Enfin Albert Cohen présente la plupart de ses personnages comme des juifs hystériques, excentriques au possible et absolument interloqués par la vie genevoise. Moshé Mizrahi préfère montrer une image plus réaliste, simplifiant ainsi l'adaptation.

En ce qui concerne la musique, le compositeur Philippe Sarde renouvelait sa collaboration avec Mizrahi, pour *Mangeclous*, il crée une musique dont les différents morceaux se répètent à plusieurs reprises. Le thème principal, un air joyeux, accompagne les Valeureux pendant les changements de scène. Une musique différente, car beaucoup plus nostalgique, est jouée lorsque Solal observe les Valeureux près de la fontaine ou lors des retrouvailles entre Saltiel et son neveu. En somme les morceaux créés par Philippe Sarde servent principalement d'accompagnement pour les Valeureux et appuie énormément leur côté jovial.

Finalement, le principal argument du projet de Moshé Mizrahi reposait sur le respect et la fidélité du texte. Il s'agit là d'un choix qui, s'il est respectueux de l'œuvre, peut néanmoins surprendre. C'est effectivement ce que pense Linda Seger à propos de respecter un texte de manière fidèle lors de son adaptation au cinéma :

Una de las cuestiones más debatidas cuando se plantea el tema de las adaptaciones es precisamente el grado de fidelidad al texto literario. Por extraño que parezca, éste ha sido durante muchos años el principal y casi único criterio para valorar

el acierto de una adaptación. Se olvida, o se quiere olvidar, que el cineasta goza también de su legítimo ámbito creativo (Seger, 1993 : 14).

C'est évidemment le principal reproche que l'on peut faire à Moshé Mizrahi. Il aurait pu prendre de plus grandes libertés sans pour autant faillir à l'objectif de rendre hommage à Albert Cohen. En choisissant la modalité de l'adaptation fidèle, il s'est probablement attaqué à un exercice trop complexe car le résultat en devient superficiel.

2. *Belle du Seigneur*, de Glenio Bonder

Glenio Bonder semblait avoir vu dans *Belle du Seigneur* un projet vital, lui aussi attiré par une histoire qui ne semblait parler qu'à lui. On peut voir cela grâce à Lopes Cardozo qui nous relate ses mésaventures dans le but d'obtenir les droits pour l'adaptation puis les fonds pour la production (Lopes Cardozo, 2013). Bonder voulait en effet raconter l'histoire qui l'obsédait depuis qu'il l'avait lue pour la première fois. Il parle déjà d'un projet d'adaptation dans les années 1980 et en 1996 il réalise un documentaire sur Albert Cohen, dans une collection appelée « Un siècle d'écrivains », diffusée sur France 3. Bien que son projet d'adaptation de *Belle du Seigneur* soit finalement accepté il n'en connaîtra malheureusement pas le résultat car il meurt avant que le montage du film ne soit achevé. On peut se demander quelles étaient les intentions du réalisateur puisqu'il affirmait vouloir réaliser sa propre version du roman. C'est pourquoi sur l'affiche du film on peut lire « librement inspiré » du roman. Le réalisateur aura alors voulu suivre ce précepte de créer une nouvelle œuvre d'art à partir du roman. En effet, nous avons déjà souligné l'importance de ne pas se limiter à l'adaptation du texte, une affirmation qui est également partagée par Michel Serceau : « L'adaptation ne témoigne pas seulement, donc, de la persistance de structures narratives dans l'art cinématographique. Elle témoigne de la persistance – ou de la revivification – de l'art même du récit » (Serceau, 1999 : 173). Et cet art dont on parle, veut dire qu'il ne s'agit pas là de recréer les images que le roman peut nous fournir, ou encore de respecter totalement les dialogues comme a choisi de faire Moshé Mizrahi mais bien de permettre au spectateur de découvrir ce qu'il y a de plus spécial dans l'œuvre d'Albert Cohen. Il n'est pas possible d'adapter *Belle du Seigneur* sans transposer cette vision de l'amour si complexe, sans faire comprendre au public que Solal chante la fraternité et qu'il déplore la décadence dans laquelle est en train de sombrer l'Occident.

Il s'agit à ce jour de la seule adaptation de *Belle du Seigneur*, sortie en 2013 avec Jonathan Rhys-Meyer dans le rôle de Solal et Natalia Vodianova dans celui d'Ariane. Les différences entre le roman et le film, dans le cas de *Belle du Seigneur*, sont très similaires à l'adaptation de *Mangeclous*. Il y a quelques ajouts comme l'ouverture du film dans laquelle on peut voir des images en noir et blanc à la façon d'un documentaire : les Jeux Olympiques de Berlin en 1936, la montée du nazisme, l'Éthiopie... En voix off, Solal nous met en contexte puis se présente. Ce premier ajout se révèle utile car il permet au spectateur de se situer dans le contexte historique dans lequel se déroule l'action. Tout de suite après, Ariane apparaît à l'écran, il s'agit de la première fois que Solal l'aperçoit, au bal du Ritz. Ceci est encore un changement, car dans le livre le lecteur n'assiste pas à cette scène, elle est seulement mentionnée par

Solal. Un ajout qui permet au spectateur de mettre immédiatement un visage sur le personnage d'Ariane et de comprendre, dès le début, que Solal est tourmenté par une femme mariée. Après seulement deux minutes de film, le spectateur possède déjà un grand nombre d'informations.

Il y a également d'autres scènes qui n'ont d'autre source que l'inspiration du réalisateur. Tout d'abord une scène dans laquelle Ariane se trouve à l'opéra avec son mari Adrien. On aperçoit Solal qui est aussi présent. Lorsque la cantatrice termine de chanter elle se retrouve complètement nue sur scène et le public commence à la huer. Solal applaudit suivi d'une grande partie de la salle. Il est impossible de savoir exactement pourquoi Glenio Bonder a décidé d'intégrer cette scène mais on peut néanmoins proposer deux hypothèses. En premier lieu, Ariane ayant des idées plutôt anticonformistes, ce geste de Solal pourrait aider la jeune femme à apprécier le personnage ou à le singulariser comme quelqu'un de différent et ainsi, de se laisser séduire. Deuxièmement, le spectateur le reconnaît comme un personnage ayant un certain pouvoir : beaucoup suivent son exemple. Nous avons là l'illustration de la théorie de Solal au sujet de la babouinerie occidentale, puisqu'il est assis au balcon, il a le pouvoir de provoquer des applaudissements dans la salle, c'est là tout le privilège des puissants : contrôler les masses.

Une autre scène qui n'apparaît pas dans le roman concerne Adrien et Solal qui entendent une conversation dans les toilettes de la Société des Nations. Les deux personnages sont témoins d'une critique à propos de la façon d'être trop diplomate de Solal et de sa condition de juif. S'il n'y a aucune scène de ce genre dans le roman, la proposition est intéressante étant donné qu'elle permet au spectateur de comprendre que l'origine de Solal est un inconvénient à cette époque, introduisant ainsi l'antisémitisme ambiant. Tout au long du roman, différents commentaires font écho à cette scène, le fait d'être juif est toujours un aggravant au cas de Solal. Cette scène est donc une deuxième manière de décrire le personnage et de présenter le contexte au public.

Évidemment, si Glenio Bonder a ajouté certaines scènes, il a bien été obligé d'en modifier d'autres, il s'agit là de l'exercice principal dans l'adaptation d'un roman. La première scène du roman est très importante puisqu'elle est l'illustration de la philosophie de Solal : il veut vérifier si Ariane est aussi pure intérieurement qu'elle n'est belle extérieurement. Dans le roman, le lecteur découvre que Solal s'est introduit dans la chambre d'Ariane alors qu'elle est en train de prendre son bain. Il feuillette un journal intime appartenant à Ariane, puis il se déguise en vieillard afin de la surprendre. Effectivement lorsqu'elle sort de la salle de bain elle se retrouve atterrée par cet homme et le blesse au visage. Ce à quoi il lui répond par un discours fondamental qui aide à comprendre la base des pensées de Solal. Effectivement, il cherche une femme occidentale qui pourrait avoir les valeurs juives qu'il admire. Pensant avoir trouvé ce modèle avec Ariane, il est déçu de se rendre compte qu'elle est pareille aux autres femmes qu'il a connues :

À notre prochaine rencontre, et ce sera bientôt, en deux heures je te séduirai par les moyens qui leur plaisent à toutes, les sales, sales moyens, et tu tomberas en grand imbécile amour, et ainsi vengerai-je les vieux et les laids, et tous les naïfs qui ne savent pas vous séduire, et tu partiras avec moi, extasiée et les yeux frits ! (Cohen, 1968 : 42).

Suite à ce discours, Solal part à cheval. La scène dans le film est sensiblement différente, le spectateur observe Solal entrer dans la maison des Deume en s'infiltrant

parmi les hommes qui livrent un piano à Ariane. De cette façon, il s'enferme dans la chambre alors qu'elle prend son bain. Puis il se couvre d'un drap et lorsqu'elle l'aperçoit, elle lui lance un verre au visage. Mais ce qu'il y a de fondamentalement différent entre les deux scènes est justement le discours de Solal qui est absent dans le film alors que la dureté du texte original décrit toute l'articulation des pensées de Solal par rapport à l'amour et aux relations.

Il y a un autre changement en apparence anodin et pourtant significatif selon notre point de vue. Lorsque Solal ne vient pas au dîner qu'Adrien a préparé en son honneur, le roman nous narre une dispute entre Ariane et son mari, puis ils se réconcilient car Ariane ressent de la peine pour lui. La réaction est toute autre dans le film, où le couple décide de manger la nourriture qui était préparée, on peut donc les observer, heureux de ce moment partagé. Il est possible que cette interprétation eût pour but de normaliser le couple ou de rendre Ariane moins coupable de la détresse de son mari. Pourtant, selon notre point de vue cela n'est pas un choix correct, la relation entre Ariane et son mari n'est présentée à aucun moment comme étant une union heureuse. Il s'agit là d'une interprétation complètement personnelle du réalisateur mais qui n'a que peu de logique à notre sens vu que cela fausse la relation du couple et surtout l'attitude d'Ariane par rapport à son mari.

Une scène fondamentalement différente est celle du dîner au Ritz. Ariane, furieuse, décide de ne pas assister au dîner que Solal a organisé pour Adrien, elle n'arrivera que plus tard et ne verra pas son mari, déjà parti en mission. C'est alors que Solal en profite pour mettre en marche son manège de séduction. Pourtant, dans le film Adrien et Ariane arrivent ensemble et le spectateur assiste alors à un jeu de séduction indirect de Solal envers Ariane malgré la présence de son mari. S'il est vrai que le portrait d'Adrien Deume n'est pas aussi complet dans le film, le fait que sa femme se fasse séduire devant lui sans qu'il n'en soit conscient, aide le spectateur à avoir la même sensation que le lecteur : Adrien est présenté comme un personnage maladroit et un peu niais. Enfin la scène en elle-même est une solution plutôt ingénieuse de la part du réalisateur, effectivement, elle permet d'accélérer l'histoire, sans pour autant perdre en contenu puisqu'il s'agit des deux scènes comprimées en une seule. Là encore, on peut ressentir le côté sombre de Solal qui ne doute pas un instant à séduire la femme d'Adrien devant lui.

Finalement, la dernière transposition se trouve à la fin du film : Solal emmène Ariane en voyage à Turin après de nombreuses disputes au sujet du chef d'orchestre – Dietsch, l'amant d'Ariane. Il l'a fait entrer dans une église, Ariane est charmée par le concert qui y est joué, lorsqu'elle se rend compte que c'est précisément Dietsch qui est en train de diriger l'orchestre. Il est vrai que cette scène n'apparaît en aucun cas dans le roman d'Albert Cohen, pourtant il s'agit là d'une idée ingénieuse qui donne encore plus de poids au caractère torturé de Solal. Le fait d'amener Ariane dans le même lieu où se trouve son ancien amant est un moyen de la faire souffrir. Selon Solal il s'agit ici d'une souffrance nécessaire, qui a permis de balayer l'ennui de leur vie. Bonder ne peut pas introduire tous les monologues intérieurs du personnage voilà pourquoi il a choisi de montrer cet aspect si sombre par le biais de ses attitudes.

Passons maintenant aux suppressions, d'une part, Albert Cohen narre minutieusement les préparations de tous les événements qui arrivent dans l'histoire, que ce soit le dîner dans la résidence des Deume ou encore les rituels d'Ariane avant que Solal ne vienne, tout est méticuleusement décrit. Ces soirées sont décrites au rythme

des monologues intérieurs des deux amants. D'autre part, cet aspect cérémoniel des premières nuits qu'Ariane et Solal passent ensemble n'est pas du tout présent dans le film, leurs rencontres sont simplement accompagnées de musique. Le format du film ne se prête pas réellement à ce genre de scènes. Néanmoins elles sont importantes au sein de l'histoire car elles permettent de comprendre la valeur de l'apparence pour Solal et surtout pour Ariane. Cela annonce également le grand problème de leur relation : qu'elle soit basée sur une façade parfaite et en partie fausse.

Enfin, l'une des plus grandes suppressions qu'a effectuées Glenio Bonder correspond à la fin de la relation entre Ariane et Solal. Dans la version du roman, bien qu'il y ait une ellipse d'un an, le narrateur nous raconte la déchéance que les amants ont subie : complètement drogués à l'éther, ils s'adonnent à différents jeux et pratiques sexuelles afin de ne pas succomber à l'ennui. Cela donne un ton complètement différent à la fin de l'histoire, dans le film, le spectateur observe leur retour à Genève, puis le suicide. Le spectateur peut croire que les amants se suicident pour préserver leur amour, amoché par tant de disputes. En fait, c'est l'amour de Solal qui est en remis en question. Pourtant, le roman donne une autre vision : les deux amants sont arrivés au bout de leurs limites, l'amour pur s'est complètement consumé, il n'y a pas d'autre échappatoire que le suicide. En soi, la fin du livre, qui conteste l'amour en général et surtout les relations de couple, est donc beaucoup plus tragique que celle que l'on peut voir à l'écran.

On voit donc que, mis à part quelques légères différences, Glenio Bonder de même que Moshé Mizrahi, a pris le parti de faire une adaptation fidèle au roman. Il en sera de même avec l'adaptation des personnages. En premier lieu, si l'on avait vu que dans le film *Mangeclous*, les Deume n'apparaissent pas, ici ce sont les Valeureux qui ne sont pas représentés à l'écran. Il semble logique que le réalisateur ait décidé de se concentrer sur la relation amoureuse entre Solal et Ariane puisque les Valeureux possèdent des rôles plutôt périphériques dans ce roman. Bien évidemment, la suppression de certains personnages provoque la suppression de certains passages.

Ici, les parents d'Adrien Deume n'ont que peu d'importance par rapport à celle qu'ils possèdent dans le roman. À l'écran, ils sont presque inexistantes alors que ce sont des personnages bien développés chez Albert Cohen. Selon notre avis, il manque un minimum de description de leur caractère car ils forment un contraste, d'un côté le père qui est un pauvre petit bonhomme naïf et obéissant et de l'autre la mère qui représente l'hypocrisie de la bourgeoisie genevoise et de la fausse religion. Toujours au sein de la résidence des Deume, il y a le personnage de Mariette, cette gouvernante si attachée à Ariane. S'il est vrai que Marianne Faithfull interprète bien le personnage, il faut regretter l'absence des monologues intérieurs qui offrent une touche ironique à notre avis indispensable. Complètement éloignée de cette passion basée sur les apparences que mènent Solal et Ariane, Mariette représente la sagesse du peuple. La gouvernante offre un jugement extérieur à leur amour, une opinion dont on obtient une légère touche dans le film mais qui peut passer complètement inaperçue pour un spectateur qui n'aurait pas lu l'œuvre originale.

De son côté, Adrien Deume est relativement bien représenté, néanmoins, certains aspects pourraient être plus développés. En premier lieu, son activité au sein de la Société des Nations, son oisiveté et son obsession pour obtenir de bonnes relations et améliorer sa carrière font partie du caractère du personnage. Il est absolument obsédé par sa place au sein de la société. Le lecteur découvre également sa facette de mari amoureux et désespéré de voir que sa femme est partie avec un autre homme.

Dans le film, sa souffrance est complètement invisible : on aperçoit une seule image d'Adrien Deume après la fuite d'Ariane lorsque la caméra se centre sur son poing se refermant, à priori après avoir lu la lettre d'adieu de sa femme. Alors que dans le livre, Adrien déambule dans la maison sans but et sans savoir quoi faire se remémorant des moments passés avec Ariane se demandant pourquoi elle a bien pu le quitter. Il n'a de cesse de jouer avec son pistolet sans pour autant s'en servir, alternant les commentaires pathétiques et les touches d'humour. Dans le film le personnage d'Adrien est en fait beaucoup plus secondaire alors qu'il est un élément absolument nécessaire de l'histoire originale. En ce qui concerne Ariane, il est intéressant de voir que Cohen lui-même avait pensé à une actrice pour jouer le rôle : « Parmi les personnes de ses dernières fréquentations, une seule aurait pu lui convenir, cette Geneviève Page en qui il voyait l'interprète d'Ariane de *Belle du Seigneur* au cinéma » (Valbert, 2006 : 147). Natalia Vodianova présente des traits moins durs que l'actrice en question, connue entre autres pour son rôle dans *Belle de jour*. On peut également dire que le caractère perfectionniste qui caractérise Ariane dans le roman n'est pas transmis. En effet, elle a pour habitude de contrôler tous les détails même les plus insignifiants, Albert Cohen écrit durant des pages et des pages combien il est important pour elle de préparer son allure mais également le lieu des rendez-vous avec Solal. Dans le film, on ne connaît pas non plus son passé, on ne parle ni de son oncle ni de son amie Varvara, une fois de plus, il s'agit d'un personnage qui est bien adapté mais moins complet que dans le roman.

Le choix de l'acteur qui aurait pu interpréter Solal était également un sujet qui intéressait Cohen, comme on peut le voir dans le livre de Valbert : « À dénicher un Solal il y eut difficultés. On s'arrêta un instant à Samy Frey, garçon talentueux, puis, comme mon interlocuteur n'était pas convaincu, j'avançais le nom de Vittorio Gassman » (Valbert, 2006 : 146).

Il semble évident qu'aucun acteur n'arrivait donc à convaincre réellement l'auteur. Qu'aurait-il pensé de Jonathan Rhys-Meyer ? De notre point de vue, l'acteur défend plutôt bien le personnage, il représente ce Solal séducteur et puissant. Il est intéressant de voir que Solal est particulièrement sensible à tout ce qui est lié aux besoins naturels de l'homme, ce qui est parfaitement transmis dans le film. Néanmoins ces détails ne sont pas accentués alors que dans le roman ce sont toutes ces pensées qui font de Solal un personnage particulièrement torturé : « Il la vit soudain en son cercueil de plus tard, blanche et dure, et il eut mal de pitié. Alors, il baisa ces mains qui le servaient, ces mains encore vivantes » (Cohen : 1968, 713). Finalement, le caractère manipulateur de Solal est également présent dans le film, il est le maître de son destin du début à la fin : il invente des maladies, des disputes... Toute sorte de stratagèmes pour qu'Ariane ne s'ennuie pas et n'apprenne pas la vérité au sujet de sa perte de travail et de nationalité. Il est également le coupable de sa propre perte, à cause de la lettre anonyme qu'il envoie. De tous les éléments adaptés par Glenio Bonder, l'interprétation de Solal est probablement l'aspect le plus réussi.

Si la durée des scènes pendant un film est forcément moindre que celle d'un roman, ceci est évidemment accentué dans l'adaptation d'un roman comme *Belle du Seigneur*, il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'un volume de 999 pages pour la version de La Pléiade. Le lecteur a accès à des chapitres et des chapitres de monologues intérieurs qui permettent de comprendre les personnages à la perfection. D'entrée de jeu, il est impossible d'adapter cela à l'écran, le traitement est donc forcément beaucoup plus superficiel. Si l'on observe le roman et sa division en sept parties on peut voir que la

troisième est pratiquement inexistante à l'écran, si ce n'est pour la scène où Solal va rendre visite à Isolde. C'est finalement la sixième partie qui est la plus adaptée et occupe pratiquement la moitié de la durée du film. Cette partie correspond à la descente aux enfers du couple et c'est là que Glenio Bonder a choisi de développer le film, c'est notamment le cas de l'aveu d'Ariane et des différentes disputes du couple. Il est évident qu'écrire un script absolument fidèle au roman aurait eu comme conséquence la création de plusieurs volets, Cohen était lui aussi conscient que s'il y avait une version cinématographique de l'œuvre, elle allait forcément être plus courte, Valbert évoque une de ses conversations avec Cohen : « Puisque du scénariste et du dialoguiste j'avais pratiqué le métier, il m'interrogea sur le découpage qui conviendrait à une adaptation de *Belle du Seigneur* » (Valbert, 2006 : 147). Cohen sentait donc une certaine curiosité à propos des aspects de l'histoire qu'il aurait fallu enlever pour les besoins du cinéma. Bonder a choisi de donner énormément d'importance à la relation entre Ariane et Solal et surtout à la fin de celle-ci. La partie qui correspond aux difficultés de maintenir un amour pur et solitaire est probablement la plus intéressante pour le cinéma. Toutefois, en ne choisissant que certains aspects Bonder provoque la perte de certaines caractéristiques de l'histoire et des personnages :

Tout le monde s'accorde aujourd'hui à dire postuler qu'un texte autorise une pluralité d'interprétations. Mais il est sans doute important de savoir si la diversité de ces interprétations est voulue, prévue par l'auteur (qui aurait délibérément conçu une œuvre « ouverte », ambiguë ou symbolique), produite par un texte que son fonctionnement interne ouvre sur diverses approches (sans que l'auteur l'ait consciemment élaboré comme tel) ou engendrée par l'activité interprétative du lecteur (Goliot-Lété & Vanoye, 2015 : 60-61).

Il faut en effet rappeler que l'interprétation du texte est une étape intermédiaire avant de le transmettre sur grand écran. Or que veut dire ce texte de Cohen ? Il ne s'agit pas simplement de scènes à couper, il s'agit également de thématiques qui disparaissent. La recherche universitaire n'a que trop souligné l'univers des valeurs juives que représente Solal, pour lesquelles il ressent à la fois fierté et dégoût. L'absence de la théorie de la babouinerie, cette thématique de l'amour pour la force, si bien recensée par Lewy-Bertaut (2001 : 77) et primordial à la compréhension de la relation entre Solal et les femmes disparaît complètement dans l'interprétation du réalisateur, amputant complètement un univers qui devient plat et dont le centre est occupé par une sorte de Don Juan qui malmène sa relation parce qu'il s'ennuie de sa monotonie.

En ce qui concerne l'analyse de la perspective, on retrouve quelques notions intéressantes. En effet, le roman propose le même type de focalisation que dans *Mangeclous*, c'est-à-dire soit interne avec les monologues intérieurs des personnages, soit zéro grâce à un narrateur omniscient qui connaît tout de tous les personnages y compris leur passé. Contrairement à l'adaptation de *Mangeclous*, on ne retrouve pas ici de recours à la voix off mis à part les premières secondes du film. Ce n'est d'ailleurs là pas un narrateur extérieur mais la voix de Solal lui-même qui explique le contexte historique et international puis se présente. Il n'y aura plus de voix off pendant tout le reste du film, la focalisation est donc complètement externe, le spectateur ne com-

prend l'histoire que grâce aux mouvements de la caméra et aux dialogues des acteurs. C'est d'ailleurs de par les dialogues que certains monologues intérieurs du roman se trouvent transportés à l'écran. Un exemple de cette pratique est que dans le livre *Mariette* critique la manière d'agir des deux amants dans un de ses monologues, elle les compare à un vrai couple comme a pu être le sien. Cette remarque est présente dans le film : Mariette la prononce devant des employés qui sont venus fabriquer une nouvelle salle de bain. C'est de cette façon que Glenio Bonder tente de nous faire voir l'intérieur de certains personnages, simplement par leurs attitudes et par leurs actions. Ainsi, certains monologues sont transformés en dialogues et d'autres n'apparaissent simplement pas. Ce choix est décisif car le monologue intérieur est l'une des principales caractéristiques de la plume d'Albert Cohen. Dans ce cas, Bonder a choisi de compenser, probablement pour une raison de style, ne voulant pas abuser de l'usage de la voix off.

Par ailleurs, le ton que propose Albert Cohen dans *Belle du Seigneur* se caractérise principalement par deux aspects. Le drame, qui est surtout présent à partir de la moitié du roman et qui est l'élément principal de la relation entre Solal et Ariane : cette fine limite entre l'amour le plus pur qui penche peu à peu vers la tragédie causée par l'isolement du monde. L'autre aspect qui fait la base du roman est le ton critique envers les valeurs occidentales, l'hypocrisie de la bourgeoisie, de la religion et des relations sentimentales. Dans le film, ce deuxième aspect est tout bonnement absent, alors qu'il s'agit d'une partie importante du roman. Cette haine mêlée d'incompréhension est un mélange qui caractérise Solal et nous aide à mieux le comprendre. Bonder a décidé de se concentrer sur l'histoire d'amour, privilégiant l'esthétique du film. En effet le langage visuel du film propose au spectateur des scènes absolument belles, composées par des paysages dignes de cartes postales et par des images très soignées du couple.

Finalement, nombreuses sont les scènes où il n'y a aucun dialogue, rien que l'image et la musique. Gabriel Yared, le compositeur, semble rechercher une atmosphère tendue et dramatique qui constitue l'effet contraire à celui provoqué par les images. La musique est présente pour renforcer le drame alors que la photographie apporte la touche idyllique de la relation. En somme, une combinaison qui représente bien les deux côtés de la relation d'Ariane et de Solal : la beauté de l'amour et le tragique d'une relation vouée à l'échec.

3. Conclusion

Lorsqu'un réalisateur s'attaque à un classique de la littérature, il se heurtera toujours à de nombreux obstacles. Il peut décider de faire une adaptation libre, ce qui ne plaît généralement pas aux puristes de l'histoire, mais qui permet de s'aventurer dans l'interprétation. L'adaptation fidèle est une autre option, mais celle-ci n'empêche pas l'obligation de faire certains choix. Il est évident que Moshé Mizrahi s'est concentré sur la partie de l'œuvre concernant les Valeureux, délaissant ainsi l'autre grand axe de la production d'Albert Cohen, qui n'est autre que la relation passionnelle entre Solal et Ariane. Pourtant, la partie que le réalisateur a choisi d'adapter est extrêmement fidèle, la plupart des dialogues sont respectés dans leur totalité et, comme nous l'avons déjà mentionné, à part quelques altérations de certaines scènes, tout est très similaire au roman.

Les modifications faites à l'histoire n'ont pour but que d'orienter le spectateur. Quant aux personnages, ils sont fidèlement décrits bien que l'esprit des Valeureux ne soit finalement que partiellement présent. Enfin les différents aspects formels montrent certaines altérations de l'histoire originale, toujours dans un souhait de compensation. Le film de Moshé Mizrahi est donc une adaptation respectueuse et fidèle de *Mangeclous* d'Albert Cohen. Pourtant, cela n'a pas été suffisant selon nous. Il manque effectivement le côté plus humain des Valeureux. Le réalisateur a créé une œuvre fidèle dans la forme mais qui n'aura pas su capter toutes les nuances de l'écriture d'Albert Cohen. Par rapport à la réception du film, Pierre Richard –qui interprète *Mangeclous*– aborde le sujet dans son autobiographie *Je sais rien mais je dirai tout*, publiée en 2015, de nombreuses années après la sortie du film :

Attention : Albert Cohen, grand auteur du XX^e siècle !

Attention : casting ébouriffant [...]

Attention : sortie en salles... et... bide.

Qu'est-ce qui s'est passé ?

Peut-être une adaptation trop frileuse, trop respectueuse du chef-d'œuvre d'Albert Cohen.

Peut-être tout simplement qu'un chef-d'œuvre de la littérature ne se donne pas si facilement au cinéma (Richard & Imbert, 2015 : 247).

Pierre-Richard ne lance que des hypothèses puisqu'il n'est pas en mesure de savoir exactement pourquoi le public ne vint pas, il ne nous reste que le constat qui lui n'accepte aucune interprétation : la réception de l'œuvre ne fut pas celle que l'on attendait. On peut donc conclure que le film de Moshé Mizrahi n'est pas complet pour les connaisseurs de l'œuvre et qu'en tant que produit indépendant, il n'a malheureusement pas convaincu le public en général. Il n'a de fait pas atteint le succès que certains aspects promettaient d'eux-mêmes, le réalisateur semble malheureusement être tombé dans le piège de l'adaptation fidèle mais décaféinée. Une adaptation qui respecte le texte sans s'aventurer sur le terrain de l'interprétation et qui a probablement pour conséquence de ne pas intéresser des spectateurs qui ne connaîtraient pas l'œuvre originale.

Quant au film *Belle du Seigneur*, lui-même annoncé comme « Librement inspiré de l'œuvre d'Albert Cohen », il donnerait plutôt l'impression d'un désir de fidélité. Bonder aurait peut-être mieux fait de s'adonner à une complète interprétation, à défaut de faire une œuvre complètement fidèle. La sensation que laisse le film est celle d'être resté à mi-chemin : le réalisateur a voulu conserver certains aspects mais il n'a pas su représenter complètement l'esprit des personnages et surtout de l'histoire qui risque finalement d'être comprise comme une banale histoire d'amour autodestructrice. Il aurait finalement pu proposer une version réellement personnelle de l'histoire, celle qu'il a fait sienne en tant que lecteur. Glenio Bonder aura su faire un film acceptable, qui a sans aucun doute voulu respecter l'œuvre originale. Même s'il partage le sentiment d'admiration que Mizrahi avait envers Albert Cohen, il ne se trouve pas dans une situation équivalente lors de son adaptation de *Belle du Seigneur* : à la différence de son collègue et dans la mesure où il travaille bien des années après la mort de Cohen, Bonder n'aura pas l'occasion de débattre son projet avec l'écrivain. Néanmoins, sans les nombreux détails qui font du roman un livre

complexe aux personnages fascinants, l'histoire de *Belle du Seigneur*, ainsi traduite sur grand écran, perd grandement de sa valeur.

Albert Cohen transmet une infinité d'idées dans ses œuvres. On peut nommer entre autres la magnificence et les contradictions du peuple juif, les différents traits de caractère qui les composent et surtout la vulnérabilité d'une population qui a été malmenée durant tout le XX^e siècle. On y retrouve en plus le conflit identitaire d'un Solal qui ne trouve pas sa place entre les valeurs orientales qu'il admire et une société occidentale dans laquelle il a réussi financièrement mais qu'il définit comme hypocrite et superficielle.

Lorsqu'il s'agit d'adapter un roman à l'écran il est tout d'abord nécessaire de faire un film de qualité, mais lorsque le roman a eu beaucoup de succès ou qu'il s'est consolidé en tant que classique de la littérature, la tâche devient un peu plus complexe. Il n'est en effet pas possible de créer un film qui ne serait que la version cinématographique d'un livre, sans chercher à s'en approprier le contenu. Les deux réalisateurs semblent avoir suivi le même schéma, tout d'abord, ils ont sélectionné un seul aspect de l'histoire : les aventures des Valeureux d'un côté et l'histoire d'amour entre Solal et Ariane de l'autre. Ils ont aussi fait des versions plutôt fidèles mais raccourcies. Or le problème de la fidélité dans l'adaptation est qu'il est impossible de transmettre la totalité de l'histoire. Il semble que ce soient les réalisateurs qui se sont trompés sur l'importance de la fidélité. Transposer toutes les spécificités de l'œuvre de Cohen aurait demandé un effort supplémentaire :

Las novelas, a diferencia de las obras de teatro o las películas, comunican toda su información a través de las palabras. Con ellas se expresa mucho más que la historia, los acontecimientos, las imágenes y los personajes : con ellas se expresan las ideas. De vez en cuando, encontramos novelas que son sólo historia : normalmente novelas cortas que no son precisamente las más aclamadas por sus méritos literarios. Pero todas las grandes novelas, y muchas de las mejores, no sólo cuentan una historia, sino que desarrollan una idea. Tratan sobre algo significativo, y este tema es tan importante o más que la propia historia (Seger, 1993 : 42).

Nous pouvons peut-être comprendre ici quel est le principal problème de ces deux adaptations : l'histoire est intéressante, c'est un fait, mais les romans d'Albert Cohen transmettent bien plus qu'une simple histoire. Il y a des valeurs, des idées, des tournures stylistiques qui ne peuvent être transposées en film, ou du moins, ce n'est pas le cas dans les deux adaptations qui existent actuellement. Les réalisateurs auraient-ils mieux fait de se plonger dans une interprétation et de s'éloigner du produit de base ? Cela est possible, mais il aurait alors fallu des réalisateurs très talentueux afin que l'appropriation ait du sens et surtout que le film soit de qualité, sans besoins de comparaisons avec le roman. La solution aurait été de créer une nouvelle œuvre d'art : inspirée de l'originale mais interprétée. Il est malheureusement possible que pour s'attaquer à des romans comme ceux d'Albert Cohen, il faille être un génie de la réalisation, tout comme il était un des grands maîtres de l'écriture. Dans la continuité de cet état d'esprit Linda Seger donne dans la conclusion de son livre cinq conseils aux personnes qui auraient comme projet celui de réaliser une adaptation. Parmi ceux-là, on peut lire :

La adaptación es a la vez un arte y un oficio. Necesitas conocer bien el material de partida, los problemas de la escritura y las técnicas propias del guionista para hacer una buena adaptación. Pero, por mucho que sepas sobre el arte de escribir y de adaptar un original, tendrás que aportar, además, tu capacidad artística : tu creatividad, tu visión personal y tu talento (Seger, 1993 : 264).

Un conseil qu’auraient pu prendre en compte Moshé Mizrahi et Glenio Bonder pour transmettre certaines des plus belles leçons de l’auteur telles que sont, par exemple, sa vision de la fraternité entre les hommes, ce désir d’union et de bienveillance mais également son point de vue critique envers l’amour occidental.

Références bibliographiques

- Bonder, G., (2012) *Belle du Seigneur*. TNVO / Delux Productions / BDS / Banana films.
- Cabot, J., (2006) « Utopie versus identité » in *Cahiers Albert Cohen*. N°16, pp. 15-30.
- Cohen, A., (1938) *Mangeclous*. Paris, Gallimard.
- Cohen, A., (1968) *Belle du Seigneur*. Paris, Gallimard.
- Cohen, A., (2003) *Mort de Charlot suivi de Projections ou Après-minuit à Genève et Cher Orient*. Paris, Les Belles Lettres.
- Goliot-Lété, A. & F. Vanoye, (2015) *Précis d’analyse filmique*. Paris, Armand Colin.
- Lewy-Bertaut, É., (2001) *Albert Cohen mythobiographe*. Grenoble, ELLUG.
- Lopes Cardozo, F., (2013) « “Belle du Seigneur” de Glenio Bonder » in *Regards* [En ligne]. N°781. Disponible sur : <http://www.cclj.be/actu/judaisme-culture/belle-seigneur-glenio-bonder> [Dernier accès le 4 octobre 2017].
- Mizrahi, M., (1988) *Mangeclous*. Cofimage / Initial Creation / Initial Group.
- Pardo Jiménez, P., (2013) « Nouvelle et le cinéma : le cas Cohen » in *Revue des Sciences Humaines*. N°312, pp. 125-137.
- Sauvat, C., (1989) « Mangeclous au cinéma » in *Magazine littéraire*. N°261, pp. 43-44.
- Seger, L., (1993) *El arte de la adaptación*. Madrid, Ediciones Rialp.
- Serceau, M., (1999) *L’adaptation cinématographique des textes littéraires*. Liège, CÉFAL.
- Richard, P. & J. Imbert, (2015) *Je sais rien mais je dirai tout*. Paris, Flammarion.
- Valbert, G., (1990) *Albert Cohen, Le seigneur*. Paris, Éditions Grasset et Fasquelle.
- Valbert, G., (2006) *Conversations avec Albert Cohen*. Lausanne, Éditions l’Age d’Homme.