

L'insoutenable légèreté de l'adaptation

François Bilodeau

Volume 30, Number 3 (177), June 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60475ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bilodeau, F. (1988). L'insoutenable légèreté de l'adaptation. *Liberté*, 30(3), 46–60.

FRANÇOIS BILODEAU

L'INSOUTENABLE LÉGÈRETÉ DE L'ADAPTATION

Un cinéaste québécois qui connaît un certain succès en ce moment (...), se fait fort de répéter dans la plupart de ses interviews que les bons romans font nécessairement de mauvais films et que seuls les romans de troisième ordre donnent lieu à des œuvres cinématographiques de quelque intérêt.¹

Que nos cinéastes en mal de textes tout faits s'arment de patience et de curiosité. Qu'ils fouinent dans les bibliothèques à la recherche du bon petit roman dit mineur, du roman méconnu, du roman ignoré, du roman oublié.²

L'article de Francine Laurendeau résume fort bien ce que tout aficionado des salles obscures sait sur l'adaptation.³

1. Jean-Marcel Paquette, «Un amour passion», dans *Art et littérature*, collectif sous la direction de Hans-Jürgen Greif, Québec, Département des littératures de l'Université Laval, 1987, pp. 106-107.

2. Francine Laurendeau, «L'insoluble problème de l'adaptation», dans la *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, no 11, «Littérature québécoise et cinéma», Éditions de l'Université d'Ottawa, 1986, p. 22.

3. Suzanne Lamy, «De l'érudition: l'esprit et la lettre», dans *Voix et images* 35, hiver 1987, p. 346.

Lorsque j'écris sur un film, non seulement je traduis des images et des sons en mots, donc je suis appelé à *adapter* les signes cinématographiques au médium littéraire, mais — et c'est là un truisme — je chambarde drôlement l'œuvre pour qu'elle puisse entrer dans l'économie de mon essai, de la même façon que la critique littéraire *adapte* en quelque sorte les livres qu'elle commente. Les formidables écarts entre ce que j'écris et les films dont je suis le spectateur, m'inclinent déjà à faire preuve de prudence lorsque j'aborde la délicate question de l'adaptation des textes à l'écran.

*

Pour, à l'avenir, mieux dépenser leur énergie — et leur argent —, les producteurs, réalisateurs et scénaristes québécois en proie au démon de l'adaptation devraient, nous dit-on, tourner le dos à la «grande littérature» et passer leur envie sur une sous-littérature qui, alors, sortirait des limbes où eux et leurs semblables la feraient moisir: «usurpation et travestissement de l'exigence de participation propre à la culture populaire sous des mines de séminariste se voilant la face», noterait André Belleau⁴. Demanderait-on à notre critique de ne nous parler dorénavant que des œuvres dites «mineures»? Exigerait-on de madame Laurendeau de ne plus écrire sur Fellini, Wajda ou Bergman, sous prétexte qu'elle ne parvient jamais à leur être «fidèle»? Croyez-vous qu'elle deviendrait tout à coup une meilleure critique si *Le Devoir* l'invitait à ne traiter à l'avenir que des films de karaté ou des futurs longs métrages de Lucien Francœur? Allons, tout cela ne fait pas très sérieux. Juger une pratique uniquement sur le choix de ses objets est un non-sens. Si certains de nos critiques — et même de nos cinéastes — ont honte de frayer avec le cinéma, eh bien

4. «Culture populaire et culture sérieuse dans le roman québécois», dans *Liberté* 111, mai-juin 1977, p. 35, et *Surprendre les voix*, Boréal, 1986, p. 164.

qu'ils le disent franchement, au lieu de brouiller les questions et de colporter de tels lieux communs, car

*s'il est vrai qu'on ne saurait contester que des œuvres littéraires de troisième ordre ont parfois donné lieu à des œuvres cinématographiques de très grande qualité artistique, je ne vois là que la confirmation qu'il n'y a pas de relation directe entre la qualité d'un texte et son adaptation à l'écran. Combien de films, également adaptés d'œuvres pauvres en teneur littéraire, sont, en regard de quelques réussites, des œuvres aussi pauvres que leur matrice littéraire d'origine?*⁵

*

Pendant que nos «aficionados des salles obscures» promulguent leurs édits, le cinéma, lui, multiplie ses emprunts à la bibliothèque⁶. Est-ce un mal? Est-ce un bien? Là n'est pas la question. Ou, si vous préférez, la poser uniquement en ces termes, c'est se condamner à tourner en rond. Personnellement, je refuse que la critique d'un film issu d'une œuvre littéraire se limite à juger si oui ou non le cinéaste a été fidèle au livre, et à trancher soit pour le livre, selon que l'on tient la littérature pour l'art suprême, soit pour le film, selon que l'on prend un malin plaisir à faire peur aux vieilles perruques en brandissant le flambeau de la barbarie. Faut-il, chaque fois que j'écris sur une adaptation, que je me prononce en faveur de l'une ou de l'autre, de la littérature ou du cinéma? J'ose espérer que vous attendez autre chose qu'une profession de foi qui, plus souvent qu'autrement, a conduit la critique de cinéma à délaisser les principes mêmes devant la guider en

5. Jean-Marcel Paquette, *art. cit.*, p. 107. C'est moi qui souligne.

6. «près de 85 % de la production cinématographique mondiale pour 1984 était, d'une façon ou d'une autre, issue de livres imprimés, romans de toutes catégories, contes, nouvelles, biographies ou récits historiques», *ibid.*, p. 93.

toutes occasions, et à se perdre dans des débats aussi vertueux qu'infructueux.

*

Bien entendu, j'ai lu *L'insoutenable légèreté de l'être* de Milan Kundera avant que Philip Kaufman, parrainé par Saul Zaentz, producteur des deux plus grands succès de Milos Forman, *Amadeus* et *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, ne tourne le scénario qu'il en a tiré en collaboration avec Jean-Claude Carrière. En approchant du film, il m'est donc impossible de faire abstraction de ma lecture. Sachez cependant que je n'ai pas toujours lu le roman, le conte ou la nouvelle que l'on vient de porter à l'écran. J'avoue même qu'il m'est plus d'une fois arrivé d'écrire sur une adaptation sans avoir pris le temps de parcourir l'œuvre originelle. Je m'en blâme parfois, mais même lorsque je crois savoir d'où il a pris son envol, le film emprunte des voies que je ne reconnais pas toujours aisément. Et puis, le texte littéraire est-il vraiment l'unique source de l'adaptation qu'on en a faite? Adaptation ou non, est-il possible de remonter jusqu'à la source primordiale d'un film (Et d'un roman?) Jean-Claude Carrière écrit d'ailleurs qu'

*au cinéma, tout est adaptation. Qu'on me demande de chercher une bonne histoire dans un roman, qu'on me raconte un fait divers, un souvenir personnel, que je fouille dans ma propre mémoire, ou dans mon «imagination» (...), de toute façon mon travail sera une adaptation.*⁷

7. «Jean-Claude Carrière, scénariste, ou le voyage à Bruxelles» (propos recueillis par Jacqueline Aubernas, revus et corrigés par Jean-Claude Carrière), dans la *Revue belge du cinéma* 18, hiver 1986, p. 48. Les soulignés sont de Carrière.

En fait, la lecture du texte dont est tiré un film n'est nullement le garant d'une critique cinématographique convenable. Ce texte peut m'être cependant un outil de taille, non le seul bien sûr, un avantage même, encore faut-il que je sache tirer profit de ma lecture (ce qui ne va pas de soi) et surtout, que je ne néglige pas ce qui se passe à l'écran, comme cela risque d'arriver si je n'examine le film qu'à travers le prisme des phrases qui lui ont donné naissance.

*

Si la réputation de Kundera, de Carrière⁸, de Zaentz et de Forman n'est plus à faire, il n'en va pas de même pour celle de Philip Kaufman, qui, malgré le succès public et critique de *The Right Stuff* (*L'Étoffe des héros*) en 1983 et 1984, reste pour nous un inconnu. Je doute que les spectateurs montréalais de sa dernière réalisation, *The Unbearable Lightness of Being*, se soient déplacés à cause de lui; et même ceux qui avaient déjà fréquenté ses films, à tout le moins quelques titres, se sont sûrement demandés s'il était vraiment la personne la mieux qualifiée pour mener à bien un tel projet.

Disons brièvement que Kaufman est né aux États-Unis en 1936, qu'il a déjà enseigné et travaillé en Europe, qu'il préfère, même si son talent y est reconnu, tourner en retrait des grands studios hollywoodiens, et que, s'il a réalisé peu de longs métrages depuis son premier, *Goldstein*, en 1964, il en a néanmoins profité pour aborder différents genres: notamment, le western, avec *The Great Northfield Minnesota Raid* en 1972; la science-fiction, avec une nouvelle version de *Invasion of the Body Snatchers* en 1978; l'épopée spatiale, avec *The Right Stuff*, un hymne en l'honneur des premiers astronautes américains, quatre fois récompensé par l'Académie en 1984.

8. Voir note précédente et *Liberté* 167, octobre 1986, pp. 17-22.

À défaut d'être un visionnaire comme un Kubrick ou un Lucas, Philip Kaufman s'était montré particulièrement habile dans l'élaboration de son odyssée de l'espace. Contre toute attente, non seulement il maintenait son action dans le cadre étroit et peu excitant de la chronique — ridiculisant au passage les scientifiques, les politiciens et les journalistes — mais, plutôt que d'utiliser la quincaillerie requise dans ce genre de production depuis 2001, il recyclait un matériel usé et archi-connu, et misait sur une imagerie populaire, naïve et périmée: le cow-boy solitaire, flegmatique et chevaleresque joué par Sam Shepard; les modèles d'avions à réaction des années quarante et cinquante; des héros ingénus et indolents; le bar vieillot où ils se rencontrent; les photos prises par les astronautes de l'époque et mille fois vues par la suite dans les magazines; de vieilles méthodes de trucage; etc.). Mais c'est paradoxalement en organisant le triomphe d'un style volontiers terre-à-terre, artisanal, bonhomme et rudimentaire sur le technocratie et la technologie proprement dite, que Kaufman parvenait à donner une dimension onirique, voire surnaturelle, à la conquête de l'espace et du futur par les Américains. À partir des astronautes du programme Mercury, il créait des personnages légendaires et fabriquait une image d'Épinal: le courage, la noblesse des sentiments et la candeur des pilotes les distinguaient du nombre, les regroupaient dans une sorte de confrérie patronnée par Chuck Yeager (Sam Shepard) et leur composaient une véritable aura face au pouvoir insipide et abruti qui les payait pour gagner la course contre les Soviétiques.

Dans cette brève description d'un film qui fait plus de trois heures il y a de quoi alarmer tous les aficionados de la terre. Pensez donc: un Américain, par surcroît un chantre de l'héroïsme d'antan, dans les plates-bandes de Milan Kundera! Cela n'inspire guère confiance. C'est sûrement une erreur...

Un roman, un film, deux récits, donc deux narrateurs. Qui sont-ils?

Celui du roman est avant tout une voix qui accompagne ma lecture et qui fait bon usage du *je* et du *nous*. Cette voix émane d'un romancier qui dit tenter, par le biais d'une fiction construite autour de quatre personnages (Tomas, Tereza, Sabina et Franz), non pas «une confession (...) mais une exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde»⁹. Soucieux et circonspect face à l'Histoire, et surtout face à celle, récente, de l'Europe, ce romancier intervient à maintes reprises dans son récit pour réfléchir sur l'homme et sur la culture, à partir, notamment, de couples antithétiques comme *la pesanteur/la légèreté*, *le kitsch/la merde*, *le corps/l'âme*, etc. Pourtant, à la manière d'un virtuose, il prend plaisir à combiner allégrement entre elles toutes les trames du récit, tant celles de ses personnages que la sienne, et à faire du roman un espace hautement ludique. «L'insoutenable légèreté» dont il est question, serait avant tout celle de ce romancier, interrogeant sa propre duplicité (le penseur responsable/le dilettante) mais, plutôt que de choisir une fois pour toutes, préférant pousser la contradiction jusqu'à ses limites et se voir même simultanément comme le fils de Dieu et le fils de Satan. Toujours dédoublée, cette voix m'entraîne donc avec elle dans un vertige aussi grisant qu'inquiétant:

Il n'y a pas si longtemps, je me suis pris moi-même sur le fait: ça me semblait incroyable mais, en feuilletant un livre sur Hitler, j'étais ému devant certaines de ses photos; elles me rappelaient le temps de mon enfance; je l'ai vécu pendant la guerre; plusieurs membres de ma famille ont trouvé la mort dans des camps de concentration nazis; mais qu'était leur mort auprès de cette photo-

9. Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, roman traduit du tchèque par François Kérel, Paris, Gallimard, 1984, p. 278.

*graphie d'Hitler qui me rappelait un temps révolu de ma vie, un temps qui ne reviendrait pas?*¹⁰

Le narrateur du film, lui, se garde bien de toute intrusion dans le déroulement de son récit, si ce n'est au tout début, encore qu'il le fasse par le biais d'intertitres discrets et anonymes, sortes d'équivalents au *Il était une fois* du conte, pour préciser au public le lieu et l'époque où débute l'intrigue (*Prague; 1968*), ainsi que le nom et l'activité professionnelle d'un des personnages (*Tomas; médecin*). Autrement, le récit paraît alors se priver d'un narrateur. Est donc compromis tout discours relevant de l'essai, alors que le roman y faisait presque son nid. Mais plus encore, sur le plan strictement pragmatique, ce narrateur fantomatique me prive des points de repère qui ont balisé ma lecture et qui, malgré l'effet déroutant que le roman a pu avoir sur moi, me l'ont tout de même rendu familier.

Carrière et Kaufman ont bâti leur intrigue autour de Tomas (Daniel Day-Lewis) et de Tereza (Juliette Binoche, qui domine la distribution), d'où la compression, voire la suppression quasi totale de plusieurs blocs du roman, dont «Les mots incompris» et surtout «La Grande Marche» (quoiqu'on trouve de nombreux échos de cette sixième et avant-dernière partie dans la séquence du printemps de Prague, un épisode bien antérieur à «La Grande Marche» et que le film développe avec plus d'emphasis que ne le faisait Kundera). Le personnage de Franz, point de mire de «La Grande Marche» et, dans une moindre mesure, des «Mots incompris», est donc à peine esquissé. Il n'apparaît, somme toute, qu'au cours du séjour de Sabina en Suisse; il a tout juste le temps de séduire celle-ci, de décliner son état civil et de parler de son enthousiasme pour les manifestations qui se tiennent en France, avant d'être abandonné par sa maîtresse et être éjecté du récit. Les scènes

10. *Ibid.*, p. 10.

entre lui et Sabina ne sont pas les meilleures du film car s'y échangent rapidement des répliques bourrées d'informations que le récit n'utilisera pas vraiment par la suite. C'est le cas également des premières scènes entre Tomas et Sabina, lorsque, par exemple, celle-ci dit à son amant qu'il est « tout le contraire du *kitsch* », un mot que personne ne reprendra et qui, détaché de l'autre mot-clé que le roman lui accolait — la *merde* —, perd alors son relief, sa pertinence et son effet.

Le récit, par contre, suit avec beaucoup plus d'aisance la destinée de Tomas et de Tereza, de leur rencontre inopinée dans une station thermale à leur mort sur une route de campagne, en passant par leur mariage, leur relation avec Sabina — qui devient peu à peu un satellite gravitant dans leur orbite —, leurs démêlés avec les autorités à Prague, et leur exil à la campagne auprès de Pavel et de son cochon Méphisto. C'est le couple formé par Tomas et Tereza qui intéresse le narrateur, comme le montre bien la dernière séquence, celle de « l'accident ».

Après nous avons transporté sur une plage californienne, là où Sabina reçoit la lettre de Pavel lui annonçant le décès des amants, le film nous ramène à l'auberge où, après une soirée de réjouissance auprès de leurs amis, Tomas et Tereza s'apprêtent à passer la nuit. Le matin venu, nous les retrouvons sur un chemin de terre arrosé par la pluie; à bord de leur vieux camion roulant à une vitesse lente et régulière, ils conversent paisiblement, Tomas confiant alors à Tereza qu'il n'a jamais été aussi heureux. Finalement, la caméra nous installe à l'intérieur de l'habitable, et de là, derrière le pare-brise balayé par des essuie-glace nonchalants, nous voyons, droit devant, apparaître et croître une nuée blanche et lumineuse, comme si nous entrions au Paradis.

Rétrospectivement, la première séquence, au cours de laquelle Tomas séduit une infirmière à l'hôpital, acquiert tout son sens. De gros plans sur Tomas signalent l'enjeu; mais plus la scène avance, plus la caméra, elle, recule — prend place même derrière des voyeurs, eux-mêmes postés derrière une glace et frustrés toutefois de voir l'infirmière leur tourner le

dos —, comme si cette caméra, après avoir cherché à s'approcher de Tomas, battait maintenant en retraite et s'obligeait à regarder de loin l'objet de son désir.

Dans ces conditions, qui d'autre que Tereza tient la caméra, donc les guides du récit? (N'oublions pas qu'elle est aussi photographe.) C'est elle — ou, si vous préférez, son âme — qui, du Paradis, relate les événements pour le spectateur, et l'on pourrait résumer le film ainsi: «Comment moi, la faible et saturnienne Tereza, j'ai réussi à entraîner dans le royaume de mes songes un médecin et séducteur pragois nommé Tomas, et à convaincre son amie et maîtresse Sabina à le laisser partir avec moi.» C'est donc la timide, mélancolique et anachronique Tereza qui tire les ficelles de l'histoire et que l'on retrouve tout au long du film, dans cette lente succession d'aquarelles impressionnistes composées par Sven Nykvist, où l'eau, justement, le brouillard et les larmes se taillent une large part, dans cette suite poétique qui emprunte largement sa musique à Janáček et au folklore tchèque.

*

Il est remarquable que ni Tomas, ni Tereza, ni Sabina ne vieillissent, alors qu'on se souviendra du bonheur et du soulagement de la Tereza du roman à la vue de son mari affaibli par le poids des ans. Seule Karénine, parmi les «personnages» principaux, subit les effets du passage du temps; elle meurt d'ailleurs du cancer. Malgré leur sexualisation et leur passage à travers les dédales de l'Histoire — l'épisode du printemps de Prague, où les héros sont intégrés à des documents d'époque, est un sommet du film — les corps de Tomas, de Tereza et de Sabina restent intacts. C'est que tous trois appartiennent à la légende, à la race héroïque des immortels. Ils sont certes des adultes — dans la trentaine environ — mais ils sont d'abord et avant tout des enfants de Dieu.

Beaucoup moins complexes que leurs modèles romanesques, les héros de Kaufman et Carrière n'ont pas vraiment à se défaire d'un passé antérieur au récit avant de se débattre con-

tre le présent et de s'en éloigner graduellement. Ils sont déjà des *élus*, ou plutôt Tereza, qui les domine comme Chuck Yeager dominait les astronautes dans *L'Étoffe des héros*, transmet à chacun, sauf à Franz, l'inspiration grâce à laquelle ils pourront conserver leur jeunesse, leur force, leur détermination et leur noblesse face à un monde qui, désormais terni et souillé par les militaires et leurs chars, s'assèche, se pétrifie et perd tout sens moral. Même sans agir, les trois héros, ainsi que Pavel et son groupe, nous apparaissent différents des autres, comme si entre eux et l'Histoire une incompatibilité existait depuis toujours et comme si l'invasion de Prague servait avant tout à mettre ces sujets en attente de leur prédicat sur la route qui les y mènera directement.

On ne s'étonnera pas, alors, de voir Tomas, Tereza et Sabina traverser plus facilement leur destinée respective, c'est-à-dire sans subir de graves déchirements, ou presque. Tereza fait certes toujours de mauvais rêves, mais comme ils sont moins nombreux et moins composites, leur horreur en est sensiblement réduite. Tomas renonce plus aisément à tout ce qu'il était avant sa rencontre avec Tereza, comme Sabina s'interroge à peine sur ses «trahisons» successives et son établissement final en Californie. Quant à Franz, il fait en quelque sorte figure d'intrus dans un espace qui n'a vraiment pas été conçu pour lui. Alors que le roman lui offrait l'occasion de se racheter, Carrière et Kaufman, par l'entremise de Tereza, le repoussent dans les limbes, parmi les êtres sans nom et sans visage; il n'a pas, pour ainsi dire, «*l'étoffe des héros*».

*

Le film se réfère moins au genre romanesque, au sens où l'entendrait Kundera lui-même, qu'à la légende ou au conte, une trame que développait le romancier à partir de Tereza-Cendrillon, mais qu'il intégrait à un réseau plus complexe. Le choix des adaptateurs paraîtra discutable, mais il était tout à fait probable: le roman l'incluait parmi quatre autres possibilités (point de vue du narrateur, de Tomas, de Sabina ou de

Franz), Carrière construit ses scénarios en limitant au minimum le recours au discours métadiégétique (dont, bien souvent, le cinéma se méfie), et Kaufman privilégie les héros anachroniques, naïfs et chevaleresques. Un Alain Resnais, par exemple, n'aurait pas suivi la même voie et aurait probablement confié la narration à un observateur plus ironique et plus «moderne», comme l'est le narrateur du roman. (Mais encore là, à cause des spécificités du cinéma et du style même d'Alain Resnais, le film n'aurait pas été tout à fait «fidèle» au roman.) Quoi qu'il en soit, la refonte du récit à partir de Tereza permettait à Kaufman et à Carrière de mettre l'emphasis sur l'histoire d'amour, de décrire l'entrée des chars soviétiques à Prague en 1968 comme une agression commise par les forces du Mal sur un peuple paisible et démuni, et d'opposer à la Cité dès lors fossilisée et robotisée, une Arcadie où le bonheur renaît et s'épanouit sur la base d'une harmonie entre l'homme et la nature.

À l'instar des extra-terrestres qui faisaient de San Francisco une terre stérile et de sa population une race de vampires délateurs dans *Invasion of the Body Snatchers*, ou des scientifiques de la NASA et des politiciens de la Maison-Blanche qui, de concert, cherchaient à transformer les pilotes en chiens savants dans *The Right Stuff*, les militaires qui prennent Prague d'assaut, la dépouillent de son âme et la convertissent en une vaste prison. Les résistants se voient donc dans l'obligation de fuir. Sabina poursuit seule sa route, tandis que, guidés par Pavel et Méphisto, deux clowns aimant bien s'empiffrer, Tomas et Tereza trouvent refuge dans un décor champêtre où la terre et la musique luxuriantes ravivent leur éclat. Non seulement les rescapés s'exilent à la campagne, mais ils rejoignent du même coup un autre temps, rituel et ancestral, une *uchronie*, d'où l'absence de repères temporels dans toute cette partie du film, d'où, également, l'allègement et la joyeuse invraisemblance des personnages, ainsi que la dédramatisation de l'intrigue, sauf lors de la mort de Karénine, qui survient pour rappeler les souffrances auxquelles on a réussi à échapper en sortant des murs de la Cité.

Ce tableau bucolique, que Kundera esquissait, Kaufman en fait non seulement l'aboutissement de son long métrage, mais son essence même. D'ailleurs, Pavel, l'allié actif de Tereza auprès de Tomas, apparaît très tôt dans l'histoire: ex-malade opéré à la tête par Tomas, il établit avec celui-ci une amitié clandestine autour de la nourriture et de la boisson. Mais c'est Tereza, et non Pavel, qui règne sur la nouvelle communauté, Pavel se contentant de jouer les rôles du fou et du passeur. Respectée de tous, Tereza acquiert le statut d'une divinité; elle s'en accommode fort bien puisque, notamment, elle voit enfin son code érotique triompher de tous les obstacles.

La publicité nord-américaine insistait sur l'intelligence avec laquelle le film traitait d'érotisme; en d'autres mots, on nous disait que le regard adopté ici sur la sexualité faisait preuve de maturité. Je ne suis pas là pour en juger et je me contenterai de remarquer que le contenu érotique du film, suffisamment manifeste pour que le censeur limite l'accès aux projections aux plus de quatorze ans, est soumis à l'expression très pudique qu'il acquiert dans la dernière partie (donc sous le régime de Tereza), où le sexe est, pour ainsi dire, domestiqué. De quête personnelle et sans cesse inassouvie qu'elle était chez Tomas par exemple, l'activité sexuelle devient à la fin un commerce réservé uniquement aux époux et se fond dans le tissu des échanges variés que pratiquent entre eux les membres de la communauté. De plus, le rituel sexuel de Tomas et de Sabina ne résiste pas au regard critique de Tereza qui, dès les premières scènes, voile en quelque sorte leurs corps dénudés et qui, peu à peu, empêchera même les spectateurs d'assister à ses propres ébats avec Tomas. Aux invites directes et aux savantes mises en scène que Tomas et Sabina élaboraient entre des glaces — vitres ou miroirs — pour eux-mêmes et d'éventuels spectateurs, répond le divertissement en trois temps de Tereza à la toute fin: sa danse entraînante à l'auberge, devant Tomas, Pavel et les autres — coupure: Sabine en Californie — l'entrée des amants dans leur chambre — coupure — la promenade paresseuse à deux à l'orée du Paradis (ou: le sommeil des amants).

Dès lors, le titre du roman, repris ici intégralement, perd sa polysémie; il se rapporte uniquement à Tereza qui, incapable de supporter la «*légèreté de l'être*» aimé, s'associe à Pavel et à Méphisto pour rabaisser Tomas au sol et le convaincre qu'il existe une «*légèreté*» encore plus douce et plus agréable que celle du séducteur. Comme, toutefois, pour aucun des personnages (sauf Franz, peut-être) cette forme de «*légèreté*» n'est «*insoutenable*», et comme on voulait néanmoins la suggérer, il a donc fallu ajouter le sous-titre *A Lovers' Story* au générique.



Élaborée à partir de Tereza, la logique du film de Philip Kaufman et de Jean-Claude Carrière repose et ne repose pas sur celle du roman de Milan Kundera. Si, toutefois, les deux auteurs avaient axé leur récit autour du romancier, ils se seraient peut-être davantage rapprochés de l'esprit de Kundera mais ne seraient pas parvenus à synchroniser leur film sur le livre. Toute adaptation cinématographique sera toujours *désynchronisée* par rapport à sa source. C'est pourquoi, me semble-t-il, indépendamment de sa valeur, elle apparaît souvent, aux yeux des lecteurs, comme un corps informe et obscène, comme une monstruosité que seuls des efforts visuels et sonores intenses et soutenus peuvent, à la rigueur, faire oublier et maquiller, le seul bon adaptateur étant alors l'humble illustrateur et accompagnateur de l'écrivain. Or qu'elle se contente de mettre le texte intégral de l'écrivain en valeur ou qu'elle le remodele totalement, l'adaptation est elle-même un texte complet et signifiant, susceptible, éventuellement, d'être comparé à sa source. À ce moment-là, toutefois, je ne mesure plus les écarts selon une norme théorique basée sur un modèle littéraire, mais par rapport au travail fabulateur auquel se livrent tant l'écrivain que le cinéaste.

La Tereza de Kaufman et Carrière ne nous ouvre peut-être pas une perspective aussi large que celle du narrateur du roman, mais elle mène résolument et élégamment le jeu, et

donne au film une dynamique et des résonnances particulières, celles du rêve éveillé, de la romance désuète, du poème verlainien. Omniprésente et déterminée, elle tient néanmoins le spectateur à distance et semble parfois se désintéresser de l'histoire en cours. Toutefois, on ne saurait confondre cette attitude avec celle du narrateur romancier. Car bien qu'elle le fasse elle-même à Prague et face à Karénine, Tereza n'invite pas tant le spectateur à prendre le temps de réfléchir sur «le piège qu'est devenu le monde», qu'à fuir ce «piège» dans la rêverie, à recommencer à neuf et à s'adapter au type de communication qu'elle privilégie et que le romancier définissait pour elle, sous le vocable *compassion*, comme «l'art de la télépathie des émotions»¹¹. C'est que, malgré ses origines livresque et européenne, et malgré son passage dans le creuset de l'Histoire, la Tereza de Philip Kaufman et de Jean-Claude Carrière appartient d'abord et avant tout à l'utopie du cinéma et à celle du nouveau monde.

11. *Ibid.*, p. 31.