

Antoaneta ROBOVA¹

Stratégies d'adaptation de *La vie devant soi* : fonctions éthiques et transformations filmiques

Résumé

L'article étudie deux adaptations filmiques (1977, 2020) du roman de Romain Gary *La vie devant soi* du point de vue des stratégies de transformation du récit lors de son passage de la page à l'écran et des contextualisations du texte (ré)adapté au XXe et au XXIe siècle. L'étude comparée de cas est révélatrice de l'évolution en matière de formes d'adaptation dominantes : de la fidélité au texte-source vers l'intertextualité et l'innovation. Nous montrons l'actualité de l'éthique humaniste de Gary à travers l'amplification filmique des valeurs humaines incarnées dans des personnages empathiques.

Mots-clés : Romain Gary ; adaptation filmique ; intertextualité ; humanisme ; empathie

Abstract

Adaptation Strategies of *The Life Before Us*: Ethical Functions and Screen Transformations

The paper analyses two film adaptations (1977, 2020) of Romain Gary's novel *The Life Before Us* exploring the transformation strategies originating from the transition from page to screen as well as different forms of (re)contextualisation in the 20th and 21st century. The comparative case study examines the evolution of dominant adaptation approaches going from fidelity to the source text to intertextuality and reinvention. We aim to reveal the relevance of the author's humanist views through the strong visual thematisation of universal values and empathic figures' interactions.

Keywords: Romain Gary; film adaptation; intertextuality; humanism; empathy

Publié en 1975 sous le pseudonyme Emile Ajar, *La vie devant soi*² entre dans l'histoire de la littérature française comme le roman qui a apporté à son auteur un deuxième prix Goncourt ainsi qu'un succès critique et populaire inespéré. Le style de l'Emile Ajar, ce « dernier masque de Romain Gary »³, singularise son écriture alors que son éthique humaniste acquiert de nouveaux modes d'expression. Le roman fait l'objet de différentes pratiques intermédiaires, dont deux adaptations cinématographiques, une théâtralisation⁴ et une transposition télévisuelle⁵. Ainsi, *La vie devant soi* représente l'œuvre la

¹ **Antoaneta Robova** [Антоанета Робова] is a Chief Assistant Professor in French Language and French Literature at the Department of Romance Studies, Faculty of Classical and Modern Philology, Sofia University St. Kliment Ohridski. She defended a PhD thesis in joint supervision (cotutelle) in 2012. She does research in 20th and 21st Century French Literature, Comparative Literature, Literary Stylistics and Myth Criticism. She has published numerous articles on contemporary authors (Milan Kundera, Eric-Emmanuel Schmitt, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Amélie Nothomb, Philippe Djian, etc.). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7468-7675> ; Web of Science Researcher ID: AAK-1394-2021.

² Nous allons utiliser l'abréviation VS pour nous référer à l'édition : Gary, Romain. *La vie devant soi*. Paris, Mercure de France [Folio], 1975.

³ Bona, Dominique. *Romain Gary*. Mercure de France, Paris, 1987, p. 350.

⁴ L'adaptation théâtrale est faite par Xavier Jaillard en 2008 dans une mise en scène de Didier Long.

⁵ Le téléfilm français *La Vie devant soi* est réalisé par Myriam Boyer et diffusé en 2010 sur Arte.

plus adaptée de l'univers romanesque de l'écrivain, ce qui dénote l'actualité de son contenu et son potentiel de réinvention.

Les adaptations filmiques de *La vie devant soi* sont étudiées du point de vue des stratégies de transformation du récit lors de son passage de la page à l'écran et de ses contextualisations au XXe et au XXIe siècle. Les analyses comparées visent d'une part à montrer que le film de 1977⁶ est en accord avec les régimes d'adaptation fidèle au texte littéraire, sans que ce choix nuise à sa qualité cinématographique. D'autre part, l'analyse de la réadaptation libre de 2020⁷ permet d'examiner les enjeux de la modernisation du roman à la lumière du dépassement de l'impératif de fidélité vers des pratiques transformatrices et intertextuelles plus ouvertes à l'innovation. L'étude de cas est révélatrice de l'évolution des formes d'adaptation dominantes et se penche sur l'actualité de l'éthique humaniste de Romain Gary et des valeurs incarnées dans ses personnages empathiques.

Adapter *La vie devant soi* : les enjeux d'une transposition euphémisante mais fidèle

Sous-estimé⁸ par la critique universitaire de son époque et même « considéré comme le représentant d'un traditionalisme moribond »⁹, Romain Gary bénéficie d'un regain d'intérêt au tournant du XXIe siècle. L'auteur était souvent classifié de son vivant comme peu novateur ou trop populaire car réticent aux expérimentations formelles dans l'air du temps et exposé à l'attention médiatique. Mais avec l'orientation vers une littérature plus transitive¹⁰, de facture plus classique après les années 80-90 du XXe siècle, la réception de l'œuvre de Gary s'est améliorée. Un nombre considérable de biographies, de monographies et de dissertations consacrées à sa poétique redécouverte, cohérente et humaniste, attestent de son originalité et « réhabilitent le personnage et l'écrivain »¹¹. Semblant anticiper par la thématization de valeurs universelles le tournant éthique¹² de la littérature au seuil du XXIe siècle, Gary éveille la curiosité d'écrivains, cinéastes et chercheurs contemporains. Son œuvre alimente d'ailleurs la dynamique du tourbillon des dialogues intertextuels et intermédiaux au XXIe siècle.

⁶ *La vie devant soi*. Réalisé par Moshe Mizrahi. Lira Films, France, 1977.

⁷ *La vie devant soi*. [*La vita davanti a sé*] Réalisé par Edoardo Ponti. Palomar, Italia, 2020.

⁸ Malgré ses succès, Gary avait l'impression que la critique académique ne s'intéressait pas à son œuvre : « Il n'y a qu'une chose qui compte, être ou ne pas être cité ; et j'appartiens, moi, à la vraie race maudite qui est celle des écrivains que l'on ne cite jamais [...] ». (Levy, Bernard-Henri. *Les Aventures de la liberté*. Paris, Grasset, 1991, p. 54).

⁹ Gelas, Nicolas. *Romain Gary ou l'humanisme en fiction. S'affranchir des limites, se construire dans les marges*. L'Harmattan, Paris, 2012, p. 10.

¹⁰ Dominique Viart dresse un parallèle avec la grammaire des verbes et évoque la transitivité de « la littérature contemporaine [qui] redonne des objets à l'écriture qui s'en était privée. » (Viart, Dominique et Bruno Vercier. *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Éditions Bordas, Paris, 2008, p. 16).

¹¹ Gelas, Nicolas. op. cit., p. 10.

¹² Alexandre Gefen évoque et analyse le « tournant esthético-éthique » (Gefen, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXIe siècle*, Corti, 2017, 12-15).

La vie devant soi porte l’empreinte des idées humanistes de l’écrivain et de son empathie. Le récit dans la perspective de l’adolescent Momo permet de déployer un dispositif énonciatif, combinant naïveté et critique sociale. Cette stratégie de la narration à la première personne amplifie la teneur humaniste du récit et active des mécanismes d’empathie lors de sa réception. Le style distinctif, reposant sur les énoncés paradoxaux définis comme « ajarismes »¹³, renforce l’effet du récit qui thématise des valeurs humaines comme la solidarité et la tolérance. Le système des personnages est riche mais la configuration de base englobe le musulman Momo et Madame Rosa, la Juive rescapée d’Auschwitz, devenue sa mère adoptive. Sa pension est un espace multiculturel alors que son voisinage dans le quartier de Belleville abonde en représentants de différents groupes ethniques. Le thème de la diversité culturelle et sexuelle¹⁴ est présenté sous le prisme de la solidarité et de l’acceptation de la différence dans un climat de difficultés socio-économiques.

Par ailleurs, le roman intègre des références intertextuelles et intermédiaires explicites : l’évocation des *Misérables* avec la mise en abyme de la vocation d’écrivain du narrateur¹⁵ et la thématisation du cinéma à travers l’épisode dans la salle de doublage « où ils ont des moyens pour faire reculer le monde » (VS, 211) et dans laquelle a lieu la rencontre avec Nadine. Le procédé cinématographique est investi d’une valeur métaphorique et suggère la possibilité de réparer les traumatismes et souffrances par un retour en arrière. L’effet de rembobinage est une représentation métafictionnelle des procédés de la fiction et établit un lien entre magie du cinéma et désir d’un ailleurs à l’abri des blessures de l’existence et de l’exclusion.

La première adaptation au cinéma en 1977 s’inscrit dans la lignée des transpositions fidèles de romans à succès. Le réalisateur israélien Moshé Mizrahi tourne le film *La Vie devant soi* d’après son propre scénario adapté du roman d’Emile Ajar. Le personnage de Madame Rosa est interprété par Simone Signoret qui fait un rôle de composition récompensé par le César de la meilleure actrice. Son jeu brillant confère au film une aura d’authenticité humaine¹⁶ correspondant à l’esprit de l’œuvre adaptée. A l’époque de la sortie du film, le discours dominant quant aux adaptations filmiques était

¹³ Une classification des « ajarismes », distinctifs du style de Gary quand il écrit sous le nom de plume Emile Ajar, est proposée par Jorn Boisen (Voir Jorn Boisen. *Un Picaro métaphysique. Romain Gary et l’art du roman*. Univ. Pr. of Southern Denmark, 1996).

¹⁴ Madame Lola qui aide ses voisins est un ancien boxeur.

¹⁵ M. Hamil, remplissant la fonction de mentor auprès de Momo, est un fervent lecteur de Victor Hugo. A cause de la progression de sa maladie sénile, il appelle Momo « Victor » (VS, 155). L’identification involontaire à l’écrivain fait naître chez l’enfant la volonté d’écrire « un vrai livre » (VS, 156), même d’écrire « *Les Misérables* [lui] aussi » (VS, 156). Le procédé spéculaire fait ressortir les analogies entre le roman de Victor Hugo et le livre de Gary.

¹⁶ Ce rôle ne correspondait pas à l’âge l’actrice, mais par son jeu nuancé, mélangeant différentes tonalités, elle a contribué au succès de l’adaptation ayant obtenu l’Oscar du meilleur film en langue étrangère.

favorable à l'approche fidèle¹⁷ même si les représentants de la Nouvelle vague¹⁸ privilégiaient déjà la vision personnelle et exprimaient des positions à l'encontre des adaptations classiques. Moshé Mizrahi se situe dans la tradition dominante des versions filmiques fidèles et respectueuses du texte adapté sans que cette stratégie de transposition soit contraire aux spécificités de l'art visuel qu'est le cinéma. Il reprend le système des personnages jusqu'aux rôles secondaires et épisodiques et restitue à l'écran le brassage multiculturel des immigrés du quartier de Belleville. Ils ne sont pas toujours bien intégrés et survivent souvent par le biais d'occupations délinquantes. L'histoire de base est recréée par une transposition fidèle condensée des séquences narratives transférables¹⁹ au récit filmique.

Les scènes naturalistes du roman, concernant la déchéance mentale et physique de Madame Rosa, ne sont pourtant pas reprises. Elles sont élaguées ou réinterprétées dans une version atténuée. Cet adoucissement des épisodes trop crus, risquant de choquer les publics sensibles par leur force visuelle, aboutit à une euphémisation de la caractérisation et du destin du personnage. La scène dérangementante qui présente la danse de Madame Rosa, se croyant revenue au temps de sa jeunesse de prostituée, est raccourcie et remodelée. Le segment correspondant présente Madame Rosa, portant une perruque et vêtue d'une robe de chambre violette, en train de chercher sa valise pour être transportée en Allemagne. Deux scènes du roman sont combinées en une seule portant l'accent sur le traumatisme de l'expérience à Auschwitz. L'apparence physique de la femme malade est également transformée : même si Simone Signoret a été vieillie pour le rôle, elle ne montre pas de signes d'obésité, ni de calvitie comme Madame Rosa.

Dans le roman la focalisation interne permet d'insister sur le lien affectif entre Momo et la survivante de l'Holocauste, le regard de l'enfant enregistre les ravages du temps et du vieillissement avec une compassion qui amplifie son attachement à Madame Rosa. Le lecteur découvre ainsi les souffrances et l'affaiblissement progressif de la femme malade à travers le récit subjectif de Momo. Les descriptions réalistes sont réfractées par l'expérience de la souffrance et la narration compatissante à la première personne renforce l'empathie des lecteurs. Dans l'adaptation filmique pourtant, les scènes naturalistes risquent de freiner, au lieu de déclencher, les mécanismes empathiques chez les spectateurs sensibles. Le choix du réalisateur d'euphémiser les images, reflétant la maladie de la figure maternelle,

¹⁷ La prédominance des adaptations fidèles, ainsi que le parti pris de l'infériorité du cinéma par rapport à la littérature, persistent jusqu'aux années 1980. Voir Aragay, Mireia. Reflection to Refraction: Adaptation Studies Then and Now. In: *Books in Motion Adaptation, Intertextuality, Authorship (Contemporary Cinema 2)*. Ed. M. Aragay. Amsterdam, Rodopi, 2006, pp. 11-13.

¹⁸ Truffaut, François. Une certaine tendance du cinéma français. – *Cahiers du cinéma*, janvier 1954, p. 31.

¹⁹ Nous utilisons le terme de McFarlane qui distingue le transfert (« transfer ») de l'adaptation à proprement parler (« adaptation proper ») en les associant respectivement aux notions d'énonciation (« enunciation ») et d'histoire/ *fabula* (« narrative » assimilé à « story »). Les éléments narratifs, selon McFarlane, sont transférables (« transferable ») alors que ceux qui sont reliés au système sémiotique exigent une adaptation et appartiennent à l'énonciation. (McFarlane, Brian. *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford University Press, Oxford, 1996, p. 20).

traduisent une volonté de favoriser l'adhésion du public en idéalisant l'aspect physique du personnage féminin principal.

Une stratégie narrative non transférable dans le système sémiotique visuel du récit filmique est la focalisation interne avec le monologue commentant et restituant les événements de la vie de Momo à la manière d'un journal intime. Brian McFarlane se penche sur la narration à la première personne et les procédés visuels aptes à traduire ce mode de narration par deux stratégies cinématographiques : le cinéma subjectif (« subjective cinema »)²⁰ et la narration orale ou la voix off (« oral narration, or voice-over »)²¹. Le procédé de narration orale revêt la forme de la voix intérieure dans la scène finale présentant la mort de Madame Rosa. La séquence narrative se déroule essentiellement dans la cave où Momo l'a transportée et dans laquelle il s'est enfermé pour l'accompagner dans son dernier voyage. L'expérience de la perte de sa mère adoptive est placée sous le signe du refus d'admettre leur séparation définitive. Le monologue intérieur (VS, 272-274) du narrateur autodiégétique du roman est repris tel quel, avec de menues suppressions dans les derniers plans du film. C'est l'unique recours à la voix intérieure et le procédé est motivé dans la mesure où il restitue le texte original dans toute sa force stylistique en le combinant aux plans cinématographiques qui remplissent une fonction euphémisante. Les vues naturalistes sont évitées ainsi que toute allusion (verbale²² ou visuelle) à la décomposition. Les derniers plans subjectifs suggèrent l'entrée du garçon dans la maison de campagne de Nadine et contiennent des références à la littérature (par les livres empilés sur la table) et au cinéma (par le magnétophone dont on voit la bande marquer la fin du monologue et du film). Les images, alternant les références visuelles au cinéma et à la littérature, représentent un hommage aux deux arts ainsi qu'une technique de mise en abyme.

Dans le reste du récit filmique pourtant, la stratégie adoptée pour le transfert cinématographique du monologue intérieur consiste à le transformer en dialogues avec Madame Rosa ou d'autres personnages secondaires ou épisodiques. Des séquences dialoguées sont ainsi intégrées à des scènes déjà existantes dans le roman ou bien dans de nouvelles scènes ajoutées. Cette technique scénaristique confère au récit filmique une plus forte théâtralité, même si le réalisateur a tourné des plans-séquences en extérieur : dans des décors réels comme des rues, des cafés ou dans la nature. L'alternance des plans extérieurs et intérieurs permet de briser l'atmosphère d'enfermement et de réduire l'impression d'une cinématographie trop théâtrale ou statique. Les usages plutôt réussis des séquences dialoguées permettent d'atténuer l'artifice d'une voix off généralisée et de garder l'idiolecte de Momo, riche en

²⁰ McFarlane cite l'exemple de la caméra subjective ou des plans subjectifs : « the point-of-view shot or succession of shots » (op. cit., p. 16).

²¹ Le chercheur précise que cette technique est intermittente : « it cannot be more than intermittent » (Ibid.).

²² La phrase dans laquelle Momo évoque le cours irréductible des « lois de la nature » (VS, 273) fait partie des quelques suppressions dans le monologue final.

ajarismes et source d'humour sombre, de jeux de mots et de néologismes maladroits aux connotations satiriques.

Réadapter et innover *La vie devant soi* : l'humanisme de Gary au tournant du XXI^e siècle

Le film d'Edoardo Ponti sort en 2020 avec Sophia Loren dans le rôle de Madame Rosa. Définie comme « un film basé sur le roman de Romain Gary »²³, cette nouvelle version modernisée est une adaptation libre de l'œuvre première. A la différence de l'adaptation fidèle de Mizrahi, le film italien reflète les tendances cinématographiques et critiques plus fortes après le tournant des années 1980-1990 qui insistent sur l'importance du contexte²⁴ et de l'intertextualité²⁵ en contestant ou en relativisant la validité du discours de fidélité à l'œuvre-source.

Ainsi, cette réadaptation se situe dans le sillage du texte littéraire mais opère des transformations à différents niveaux : recontextualisation et modernisation, modification du système des personnages, réinvention de l'histoire de Momo en fonction d'une ligne narrative plus stéréotypée, standardisation stylistique et remaniement syntagmatique du récit. La nouvelle version opère une « translation [...] proximisante »²⁶ sur le triple plan temporel, géographique et social : l'action se déroule à Bari à l'époque contemporaine et le petit Momo est un Sénégalais impliqué dans le monde de la délinquance. La transformation de Momo permet la transposition du personnage dans le nouveau contexte italien, ainsi que la création d'un effet de vraisemblance par la modernisation de sa caractérisation. Le nombre des personnages est sensiblement réduit pour que la dyade Madame Rosa-Momo puisse se développer de manière plus dépouillée et accessible au spectateur moyen. L'idiolecte distinctif de Momo et les ajarismes intégrés à son discours sont élagués ou aplatis suivant la stratégie globale de standardisation stylistique par la suppression des expressions plus dérangeantes, trop crues ou contenant des pointes d'ambiguïté amère.

La démarche euphémisante est encore plus catégorique dans ce film qui opte pour des dialogues assez neutres, dans un italien moderne sans écarts stylistiques saillants. A la différence des dialogues systématiquement empruntés littéralement au roman dans le film de 1977, la version de 2020 ne propose pas de traduction fidèle des propos de Momo mais suit de manière approximative l'histoire de

²³ « un film basato sul romanzo di Romain Gary (Emile Ajar) *La vie devant soi* » (0:00:42).

²⁴ Ellis, John. The Literary Adaptation: An Introduction. – *Screen* 23 (1), 1982, p. 5.

²⁵ Voir, par exemple, Aragay, op. cit., p. 22-23; McFarlane, op. cit., 8; Loock, Kathleen, Constantine Verevis. Introduction: Remake | Remodel. In: *Film Remakes, Adaptations and Fan Productions Remake Remodel*. Ed. K. Loock, C. Verevis. Palgrave Macmillan UK, London, 2012, p. 3 ; Cléder, Jean et Laurent Jullier. *Analyser une adaptation : du texte à l'écran*. Paris, Flammarion, 2017, pp. 173-174.

²⁶ D'après l'appareil terminologique de Gérard Genette, la transposition diégétique suppose une translation souvent proximisante car le but est de « rapprocher » la diégèse de l'hypotexte et de « l'actualiser aux yeux de son propre public » (Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil, 1982, p. 431).

base. Parmi les personnages secondaires, le lecteur de Gary retrouve Madame Lola et Monsieur Hamil ; le docteur Katz est remplacé par le docteur Coen ; Nadine et Yoûssef Kadir (le père de Momo) ne sont pas repris ; tous les personnages plus épisodiques, formant la galerie bigarrée des voisins, sont transmués en une toile de fond contemporaine et anonyme. Le personnage de Madame Lola pourtant est développé de manière à représenter la solidarité régnant dans l'immeuble et à incarner la diversité sexuelle par sa présence renvoyant à certaines figures hautes en couleur de l'esthétique almodovarienne. La suppression de plusieurs personnages est due à la transformation foncière de l'histoire et de la caractérisation de Momo.

L'orphelin se retrouve dans la pension de Madame Rosa à l'âge de douze ans parce que son tuteur le docteur Coen le confie aux soins de la femme juive pour quelques mois. L'histoire de Momo ne progresse pas vers la révélation de l'identité de son père et l'adoption par Nadine car dans la nouvelle version il n'est pas élevé par Madame Rosa dès son enfance et leur lien affectif est en train de se former. Ce Momo contemporain est un petit Sénégalais futé et turbulent qui excelle dans le trafic de drogue. L'implication du personnage dans le marché de drogue permet de conférer une dimension sociale plus contemporaine au récit. L'ajout de la ligne narrative des occupations délinquantes de Momo détermine l'adjonction de nouveaux personnages comme le dealer de drogue et amplifie le potentiel de développement positif du personnage. Or, le scénario combine un transfert plus fidèle du personnage de Madame Rosa avec une réinvention libre de la figure de Momo dont la complexité psychologique est réduite. Le dramatisme de son destin est allégé et il est placé dans un réseau intertextuel de réminiscences de figures d'orphelins du monde dickensien. Le scénario retravaille l'histoire tragique de Momo dans le sens de l'évolution positive condensée d'un garçon à tendances criminelles grandi par son expérience d'empathie affective.

Le récit filmique tisse une ligne narrative valorisant l'arc²⁷ positif du personnage dont l'apprentissage suppose une prise de conscience de son existence hors-la-loi. L'application de ce procédé scénaristique assez commun réduit l'originalité du récit de base mais valorise la dimension humaniste caractéristique de l'œuvre de Gary. L'histoire de Momo perd de sa singularité poétique et s'adapte aux attentes des spectateurs contemporains habitués à ce type de procédés et de récits filmiques. Par ailleurs, le personnage de Madame Rosa garde sa densité psychologique du fait de l'anachronisme inhérent à son âge avancé et à cause de sa relative autonomie narratologique. Madame Rosa dans l'interprétation de Sophia Loren est valorisée encore plus positivement que celle de Signoret et ne montre pas de signes de maladie ou de démence susceptibles de choquer par leur transposition

²⁷ Dans la terminologie de l'écriture scénaristique le terme « arc du personnage » (« character arc ») s'associe au développement du personnage avec la progression de l'intrigue. Voir Truby, John. *The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller*. Faber & Faber, London, 2008.

visuelle. C'est une Madame Rosa à la vieillesse esthétisée et noble qui garde son aura de féminité forte, rehaussée par l'évolution de la sévérité intransigeante vers une affectivité maternelle très organique. En outre, sa « figure actorielle »²⁸ apporte des allusions intertextuelles à d'autres rôles emblématiques²⁹ de Sophia Loren. Nous retrouvons d'ailleurs les références littéraires présentes dans le livre et le film précédent : les allusions aux *Misérables* sont même amplifiées. Dans le film de 1977 une scène de lecture de l'épisode de la rencontre de Jean Valjean avec Cosette est ajoutée au récit alors que dans la version de 2020 c'est tout l'incipit filmique qui constitue une référence visuelle étendue : Momo vole le sac de Madame Rosa qui contient deux chandeliers. L'allusion à l'épisode du vol des chandeliers de l'évêque par Jean Valjean préfigure l'anoblissement progressif de Momo en résonance intermédiaire avec l'évolution du caractère de l'ancien bagnard du roman de Victor Hugo.

L'innovation prime sur la fidélité au roman en éloignant le film de son précurseur de 1977 et de ce fait il serait impertinent d'utiliser le terme *remake*. Par ailleurs, le film de 2020 se situe entre le *spin off* et une réadaptation fortement remaniée et nous pourrions le désigner comme une *néoverision* reprenant la figure féminine centrale et transformant ou supprimant les autres personnages. Cette *néoverision* réinvente l'histoire du roman et se différencie très nettement du film précédent non seulement par le dépassement de l'approche fidèle mais également par le choix de stratégies de transformation plus accentuées et par l'accent sur l'innovation et la modernisation. Une autre spécificité du nouveau film est la volonté d'en faire un hommage à Sophia Loren³⁰.

La problématique de la focalisation interne est résolue par le procédé de la voix intérieure qui apporte des commentaires dans la perspective du petit Sénégalais. La syntagmatique filmique est remodelée et une nouvelle séquence acquiert une valeur sémantique particulière. Le générique initial est interrompu avant l'affichage du titre pour qu'une séquence *in medias res* soit intercalée : elle contient une scène à la fin de laquelle Momo se cache dans la cave de l'immeuble. Son monologue en voix intérieure initie le spectateur dans la diégèse en insistant sur la fatalité dramatique : « On dit que tout est écrit et rien ne peut être changé »³¹, ce qui en même temps renvoie au roman préexistant. Sont mis en valeur la volonté de transformation, révélatrice de l'évolution éthique du personnage, et les

²⁸ Selon André Gardies, la figure actorielle est complexe car elle est « la résultante d'un ensemble complexe de transactions » et de différents composants de base : « l'actant, le rôle, le personnage et le comédien-interprète » (Gardies, André. *Narratologie et cinéma. Le récit à l'écran*. In : *Comprendre le cinéma et les images*. Ed. R. Gardies, Armand Colin, Paris, 2007, p. 92). Nous pourrions ajouter l'intertextualité de cette figure actorielle découlant de la trajectoire filmographique de l'interprète. L'intertextualité actorielle est plus forte si l'interprète a créé des rôles marquants et reconnaissables ou bien s'il s'est perfectionné dans l'interprétation d'un type particulier.

²⁹ Par exemple à la *Ciociera*.

³⁰ L'actrice retourne vers le cinéma après une pause de six ans pour incarner Madame Rosa. C'est sur la proposition de son fils, le réalisateur Edoardo Ponti, qu'elle décide d'interpréter ce rôle.

³¹ Notre traduction de « Dicono che tutto è scritto et non si puo cambiare niente » (02:05-02:07).

enjeux novateurs de cette version filmique : « Mais je veux tout changer. Je veux retourner au début quand rien n'était écrit »³².

La scène déploie un procédé métafictionnel et intermédial d'allusion au film en sa qualité d'œuvre de fiction dérivée d'un texte premier. En plus, le regard hors-champ du garçon pourrait diriger l'attention du spectateur sur une énigme qui sera dévoilée lors de la reprise de cette séquence (1:24:50-1:26:16) vers la fin du récit filmique. L'avant-dernière scène substitue au monologue de Momo un nouveau cadrage plus large incluant un plan donnant sur le lit de mort de Madame Rosa, déjà partie pour l'au-delà. L'effet de cadre est un autre remaniement de la syntagmatique narrative originale visant à valoriser l'évolution éthique du garçon et à mettre l'accent sur l'aboutissement positif de l'arc du personnage. Cette scène compense la suppression de la séquence dans la salle de doublage/montage et la conversation avec Nadine. La métaphore du rembobinage de la pellicule et du retour en arrière est transformée en séquence encadrante récurrente thématissant la volonté de faire reculer le temps pour réparer ses injustices et ravages.

En guise de conclusion

« *C'est vrai. Tout vrai.
Roman pas mort.* »³³

La vie devant soi est le deuxième roman garyen³⁴ qui bénéficie de deux adaptations filmiques dont la première date des années 70 du XXe siècle, alors que la deuxième est faite au XXIe siècle. Le décalage temporel permet de mesurer l'écart esthétique et théorique survenu dans la pratique et l'étude des adaptations filmiques. Le premier film est représentatif de la recherche de fidélité et de l'usage de procédés cinématographiques aptes à traduire habilement le sens, la singularité stylistique et même les spécificités formelles de l'œuvre-source. Par contre, le film italien de 2020 mise sur la différenciation de son précurseur cinématographique et établit avec le roman adapté un dialogue situé dans un réseau d'intertextualité plus large. Les renvois à d'autres œuvres littéraires et cinématographiques s'inscrivent dans une stratégie globale de modernisation euphémisante et d'hommage tant au roman de Gary qu'à l'interprète de la figure féminine incarnant et transmettant des valeurs de solidarité, empathie et résilience face aux vicissitudes de la vie. Même si une simplification des procédés narratifs et des enjeux stylistiques est opérée dans la *néover*sion de 2020, le bon accueil du public et la liste des nominations et prix récoltés suggèrent une adéquation aux codes du cinéma contemporain et aux tendances dominantes dans le domaine des adaptations filmiques. Par ailleurs, la réception plutôt

³² Notre traduction de « Ma io voglio cambiare tutto. Voglio ritornare all'inizio quando niente era scritto » (02:08-02:13).

³³ Huston, Nancy. *Tombeau de Romain Gary*. Actes Sud, Arles, 2002, p. 98.

³⁴ Après *La promesse de l'aube*.

favorable des deux adaptations est un signe de l'universalité atemporelle de l'éthique sous-jacente au roman de Gary.

Bibliographie

- Aragay, Mireia. Reflection to Refraction: Adaptation Studies Then and Now. In: *Books in Motion Adaptation, Intertextuality, Authorship (Contemporary Cinema 2)*. Ed. M. Aragay. Amsterdam, Rodopi, 2006, p. 11-37.
- Boisen, Jorn. *Un Picaro métaphysique. Romain Gary et l'art du roman*. Univ. Pr. of Southern Denmark, 1996.
- Bona, Dominique. *Romain Gary*. Mercure de France, Paris, 1987.
- Cléder, Jean et Laurent Jullier. *Analyser une adaptation : du texte à l'écran*. Paris, Flammarion, 2017.
- Ellis, John. The Literary Adaptation: An Introduction. – *Screen* 23 (1), 1982, p. 3-5.
- Gardies, André. Narratologie et cinéma. Le récit à l'écran. In : *Comprendre le cinéma et les images*. Ed. R. Gardies, Armand Colin, Paris, 2007, p. 85-102.
- Gary, Romain. *La vie devant soi*. Paris, Mercure de France [Folio], 1975.
- Gefen, Alexandre. *Réparer le monde. La littérature française face au XXIe siècle*. Corti, 2017.
- Gelas, Nicolas. *Romain Gary ou l'humanisme en fiction. S'affranchir des limites, se construire dans les marges*. L'Harmattan, Paris, 2012.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil, 1982.
- Huston, Nancy. *Tombeau de Romain Gary*. Actes Sud, Arles, 2002.
- Levy, Bernard-Henri. *Les Aventures de la liberté*. Paris, Grasset, 1991.
- Loock, Kathleen, Constantine Verevis. Introduction: Remake | Remodel. In: *Film Remakes, Adaptations and Fan Productions Remake Remodel*. Ed. K. Loock, C. Verevis. Palgrave Macmillan UK, London, 2012, p. 1-15.
- McFarlane, Brian. *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford University Press, Oxford, 1996.
- Truby, John. *The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller*. Faber & Faber, London, 2008.
- Truffaut, François. Une certaine tendance du cinéma français. – *Cahiers du cinéma*, janvier 1954, 31, p. 15-29.
- Viart, Dominique, Bruno Vercier. *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Éditions Bordas, Paris, 2008.

Films cités :

- La vie devant soi*. Réalisé par Moshe Mizrahi. Lira Films, France, 1977.
- La vie devant soi*. [La vita davanti a sé] Réalisé par Edoardo Ponti. Palomar, Italia, 2020.
- La vie devant soi*. Réalisé par Myriam Boyer, Arte, France, 2010.