



HAL
open science

Du roman au cinéma : Les enfants terribles de Jean Cocteau

Mwansa Mulenga

► **To cite this version:**

Mwansa Mulenga. Du roman au cinéma : Les enfants terribles de Jean Cocteau. Littératures. 2009. dumas-00438657

HAL Id: dumas-00438657

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00438657>

Submitted on 4 Dec 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Université Stendhal – Grenoble III
UFR des Lettres et Arts
Centre de recherche « Traverses 19-21 »**

**DU ROMAN AU CINÉMA :
LES ENFANTS TERRIBLES
DE JEAN COCTEAU**

**Mémoire de recherche de Master 2 Lettres et Arts,
Spécialité « Littérature »,
Parcours « Ecritures et représentations (XIX^{ème} – XXI^{ème} siècles) »**

Présenté par :

René MULENGA MWANSA

Sous la direction de :

**Claude COSTE
Professeur**

Année universitaire 2008-2009

Sommaire

Introduction	p. 5
I. La fidélité : une obsession	p. 15
1. Quelques témoignages de l'auteur sur le roman.....	p. 18
2. Témoignages de Jean Cocteau sur le film.....	p. 25
II. Stratégies d'écriture	p. 36
1. Choix du cinéaste.....	p. 38
a. La personnalité de Melville.....	p. 38
b. Melville, un homme fidèle.....	p. 40
c. La volonté de l'auteur.....	p. 41
2. Adaptation de l'intrigue.....	p. 41
3. La figure du narrateur.....	p. 56
4. Le dialogue.....	p. 61
a. Le dialogue écrit.....	p. 62
b. Le dialogue filmique.....	p. 72
5. Description et vision.....	p. 79
6. Espace de la chambre.....	p. 85

III. Naissance d'un cinéaste.....p. 88

1. Cocteau demeure.....p. 89

2. Création de Melville par lui-même.....p. 94

Conclusion.....p. 101

Bibliographie et filmographie.....p. 104

INTRODUCTION

Autrefois, les auteurs classiques puisaient sans vergogne dans les œuvres de leurs prédécesseurs, de leurs confrères étrangers. Cette façon de procéder n'a pas échappé à la plupart de cinéastes du vingtième siècle qui se sont comportés, à leur tour, comme les classiques et ont beaucoup puisé dans les ressources de la littérature

En effet, depuis l'aube du cinématographe, la littérature a souvent prêté des sujets au cinéma, ou, du moins, ce dernier s'en est amplement inspiré, en ce qui concerne les histoires à raconter. On passe alors d'un conte, d'une pièce de théâtre, d'un roman ou d'autres œuvres ayant connu un succès populaire au cinéma.

Puisque, déjà avant l'avènement officiel du cinématographe, on utilisait naturellement le terme « adaptation » pour désigner la transposition à la scène d'une œuvre romanesque, l'extension logique conduit à employer le même mot pour la transposition à l'écran des œuvres littéraires. Mais il nous est nécessaire de remarquer que, dans ces tentatives de transposition cinématographique, on suppose souvent une restitution différée, d'une part, et un partenaire différent, d'autre part. Lorsque nous utilisons l'adjectif « différée », en parlant de la restitution, nous pensons à une seconde version à travers laquelle le texte original se donne à lire.

Il est alors clair que, dans ces opérations, le cinéaste aura des difficultés à traduire mot à mot le texte original. Comment doit-il se tirer d'affaire, dans une telle situation ? Il y a, du coup, deux options générales qui s'offrent à lui. Pour la première, il est libre de chercher des équivalences à la signification générale du livre qu'il transpose, avec comme conséquence logique une certaine trahison. Nous dirons plutôt, dans ce cas, que l'adaptation se présente comme une forme de réception et d'interprétation d'une forme ou d'un thème littéraire. Par contre, en ce qui concerne la deuxième option, le cinéaste peut essayer de faire en sorte que son travail ne se développe pas au détriment de la fidélité. Ce qui nous ramène, dans une certaine mesure, à une sorte de décalque audiovisuel.

Certes, les deux modes d'expression littéraire et cinématographique ont quelques points communs, en ce sens qu'ils présentent tous un récit. Néanmoins, comme le cinéma n'est pas la littérature, le passage d'un mode à un autre, pour présenter une même histoire, a des implications complexes qui dépendent du nouveau medium iconique, et de l'environnement culturel et social dans lequel sera projeté le film. Il convient de noter que ces modifications peuvent être à la fois d'ordre qualitatif et quantitatif : l'œuvre initiale passe par un travail de réorganisation et aboutit à un nouveau système, les deux modes d'expression – le roman et son adaptation – dialoguant entre eux. Suite aux modifications que le texte originel subit, un écart considérable peut réellement naître entre l'œuvre littéraire et sa réplique cinématographique.

Voici un exemple parmi tant d'autres : dans le livre des *Enfants terribles*, on dit que Paul circulait nu dans la chambre, mais, dans le film, il est difficile de montrer facilement une telle scène, compte tenu de la nécessité de respecter les mœurs. Cet exemple marque bien la différence entre ces deux medium dans leurs modes opératoires, et les contraintes à suivre en liaison avec la réception et les réactions du public. Il faut considérer que ce dernier peut être choqué, par telle ou telle scène. Tout cela entre en ligne de compte selon l'image que l'auteur et le cinéaste se font du public.

Le cinéaste peut avoir ses choix sur l'orientation de l'adaptation qu'il veut tourner, mais le produit final sera en général lu comme une réécriture qui porte les marques d'appropriation d'un individu souvent inscrit dans un autre temps et un autre espace.

Ainsi, à travers cette même lecture, la société à laquelle le film est exposé peut aussi se raconter par l'intermédiaire de ce qu'elle reconnaît ou ne reconnaît pas par rapport au texte original. Bien que cela ne soit pas l'objet principal de notre travail, il convient au moins de le dire : il y a ici une combinaison entre historicité et pluralité des voix réceptrices.

Par ailleurs, dans la mesure où on évoque l'idée de fidélité d'une part, ou d'évolution voire de trahison, d'autre part, il faudra remarquer que tout cela est tributaire d'un contexte historique. En plus du contexte, on reviendra sur le public qui, en tant que consommateur potentiel, se retrouve à l'horizon de la production cinématographique, comme la cible à atteindre.

A partir du moment où on tient compte de ce public, culturellement parlant, nous dirons que dans l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire, il peut y avoir des rapports d'interaction entre un imaginaire individuel et un imaginaire collectif. Car l'image vue au cinéma est susceptible de modifier, voire de caricaturer, les données de l'imaginaire individuel. En effet, lorsque l'auteur écrit son roman, il a une certaine image de ce qu'il veut dire ou transmettre. Mais lorsque le livre est porté à l'écran, la perception du public peut être tout à fait différente de l'idée de départ donnée par le livre. Cela dit, nous pensons que pour produire une œuvre plus ou moins fidèle, tout dépendra de l'insistance et de la volonté des acteurs responsables de l'adaptation dont il est question. Ici nous pensons à l'auteur et au cinéaste face à l'objectif qu'ils visent par leur travail.

Ce que le livre nous a donné à lire est présenté par le cinéma au moyen de l'audio-visuel. Cela suscite chez le spectateur l'attention de plusieurs organes liés à l'image, au son, au bruit et à la musique auxquels il est confronté en même temps. Ce n'est pas le cas pour le roman qui ne sollicite pas du lecteur l'attention de plusieurs sens. Cet écart d'attention influe d'une manière ou d'une autre sur le rapport du message avec le public, d'une part en tant que spectateur, et d'autre part en tant que lecteur. Après avoir lu et visionnée le livre adapté et sa réplique cinématographique, on peut facilement les comparer et tirer certaines conclusions.

Dans la transposition des *Enfants terribles* au cinéma, nous observons une volonté flagrante de fidélité au roman. A voir cette obsession traversant presque tout le film, du début à la fin, la première question qui nous vient à l'esprit est celle de savoir avec quelle finalité on propose une adaptation fidèle. De plus, il est curieux, concernant cette œuvre,

de constater que le travail a été exécuté par l'auteur du roman et un cinéaste naissant, alors que l'auteur était aussi un cinéaste chevronné.

Le roman et le cinéma étant deux mediums différents et chacun ayant ses contraintes, nous aimerions savoir si la fidélité est réellement possible dans le cas d'une adaptation. Dans la mesure où on arriverait à un résultat plus ou moins fidèle, quelles seraient les voies utilisées, par l'auteur des *Enfants terribles* et son réalisateur, pour en arriver là ? Et quel serait l'apport de chacun dans ce travail accompli main dans la main ? Le cinéaste tente-t-il d'exister en s'inventant un propre regard ou est-il complètement dominé par l'auteur ? Enfin, qu'est-ce qui échappe à ce dernier, malgré sa volonté de tout contrôler ?

Avant de poursuivre et entrer dans le vif de notre sujet, il est nécessaire de parler succinctement de l'auteur et du cinéaste concernés, ensuite de présenter et délimiter le corpus sur lequel porte notre travail.

L'auteur du roman de notre corpus est Jean Cocteau. Il est né le 5 juillet 1889 à Maisons-Laffitte et est mort le 11 octobre 1963 à Milly-la-Forêt. Sa biographie montre que son père s'est suicidé d'une balle dans la tête lorsque Cocteau n'avait que neuf ans. A notre avis, l'identité psychosociale de l'auteur en a été marquée pour le restant de sa vie. En effet, on voit que ses écrits sont souvent hantés par le thème du suicide ou de la mort.

C'est un artiste qui a réussi à toucher à tous les genres littéraires : le roman, la poésie, le théâtre et, ce qui est plus rare pour un écrivain de son époque, le cinéma. Pendant les années 1920, la contestation du roman dit « traditionnel » fait rage. Les écrivains du mouvement surréaliste attaquent de front ce modèle du 19^e siècle qu'ils qualifient de « Balzacien ». Mais à ce moment là, suite à sa rencontre avec Radiguet, Cocteau se lance dans le roman et connaît la réussite avec *Thomas l'imposteur* et *Les Enfants terribles*. Son roman des *Enfants terribles*, publié aux éditions Bernard Grasset en 1929, sera adapté pour le cinéma à partir de décembre 1949 : le romancier transforme

son roman en scénario que tournera Jean-Pierre Melville en étroite collaboration avec l'écrivain.

De quoi est-il question dans ce roman des *Enfants terribles* ?

L'histoire est celle d'une sœur et de son jeune frère qui créent un monde complètement imaginaire dans leur chambre, obéissant à leurs propres règles basées sur une relation d'attraction et répulsion réciproques. En fait, Paul a été blessé lors d'une bataille de boules de neige à la sortie des classes. Il doit rester couché et sa sœur Elisabeth prend soin de lui. Des liens étranges, des liens renvoyant à une forme inédite d'inceste, se créent entre eux.

Entre l'amour et la haine manifestée de manière personnelle, entre étreintes et déchirures, le frère et la sœur vivent constamment ensemble. La vie pour eux n'a aucun intérêt en l'absence de l'autre. Malheureusement leur complicité fraternelle, voire incestueuse, est bouleversée par l'arrivée à la maison de deux nouveaux amis. Le cercle d'intimité est appelé à s'élargir et les rapports à se complexifier. Le monde imaginaire à deux est violé par ces intrusions : ce qui aura pour conséquence une suite de jalousies et d'acrimonies conduisant à une fin mélodramatique.

Nous aimerions également dire que l'histoire nous semble être inspirée de faits réels. Enfermés dans leur chambre, Jean et Jeanne Bourgoingt sont les modèles des *Enfants terribles*. Le frère et la sœur habitaient rue Rodier, dans un hôtel particulier, une chambre d'où ils ne sortaient pas. Jean Bourgoingt, opiomane comme Cocteau, au bord du suicide, se convertit au christianisme après sa rencontre avec Raïssa et Jacques Maritain. Il deviendra moine trappiste et Jeanne sa sœur se suicidera juste après la parution du roman.

Enfin, comme dans un récit tout à fait réaliste, les lieux de l'histoire sont des lieux réels, familiers pour beaucoup de lecteurs et beaucoup de Parisiens. A titre d'exemple

nous avons la rue d'Amsterdam, le petit lycée Condorcet, la cité Monthiers, la rue Montmartre...

Ayant ainsi présenté l'auteur et son ouvrage, nous allons donner quelques informations sur le cinéaste. De nationalité Française, né le 20 Octobre 1917 à Paris, Jean-Pierre Grumbach, de son vrai nom, prend le nom de Melville en 1942 en l'honneur d'Herman Melville, l'écrivain de *Moby Dick*. En effet, Jean Pierre s'est trouvé de nombreux points communs avec ce dernier et a voulu s'identifier à lui. Il décèdera d'une crise cardiaque, le 2 Août 1973 à Paris.

Après la guerre, Jean-Pierre Melville se voit refuser la carte d'assistant metteur en scène. Il apprend le cinéma en autodidacte fortuné et deviendra finalement réalisateur. En 1947, alors metteur en scène inconnu, il tourne en marge de la production courante et se fait remarquer en transposant à l'écran *Le Silence de la mer* de Vercors.

L'adaptation des *Enfants terribles* de Jean Cocteau est sa deuxième production cinématographique. Grand amateur du cinéma américain, Melville sera très vite considéré comme le père spirituel de la Nouvelle vague pour ses méthodes de tournage et de production. En effet, les méthodes qu'il avait expérimentées se sont soudainement répandues. Il s'est ainsi imposé comme maître du cinéma noir en particulier, et du cinéma en général, en brisant le carcan de la production traditionnelle. Son style est plus tourné vers les films sombres, moins bavards et allant directement à l'essentiel. En 1955, il achète les studios Jenner où il tournera les scènes d'intérieur de ses films pendant une dizaine d'années

En vingt-cinq ans de carrière, il a tourné treize longs métrages et a su rester fidèle à son chef opérateur Henri Decae et à ses acteurs dont Jean Paul Belmondo, Lino Ventura, Paul Meurisse, Alain Delon et François Perier.

Les traces qu'il a laissées derrière lui sont encore présentes et des cinéastes aussi variés que Quentin Tarantino, John Woo et Aki Kaurismaki avouent s'en inspirer. Tandis

que d'autres, comme Neil Jordan ou Alain Corneau tournent des remakes de ses films : *Bob le flambeur* et *Le Deuxième souffle*.

Nous présentons ici la fiche technique de son deuxième film, qui fait partie du corpus que nous analysons dans notre travail.

Production et réalisation de Jean-Pierre Melville

Genre : Fiction dramatique

Typologie : adaptation

Œuvre d'origine : œuvre littéraire

1949/ NOIR ET BLANC / 100 MN / 1.33-4/3 / SON : MONO D'ORIGINE

-Titre : *Les Enfants terribles*

-Réalisation : Jean-Pierre Melville

-Adaptation : Jean Cocteau

-Scénario et dialogues : Jean Cocteau

-Producteur : Jean-Pierre Melville

-Direction de production : Jean-Pierre Melville et J. Braley

-Assistant réalisateur : Claude Pinoteau (1^{er} assistant), J. Guymont (2^{ème} assistant)

-Image de : Henri Decae

-Son de : Jacques Gallois

-Mixage : Jacques Garrere

-Décors : Jean-Pierre Melville

-Chef Monteuse : M. Bonnot assistée de C. Charbonneau et C. Durand

-Musique : enregistré sous la direction musicale de Paul Bonneau, concerto en la mineur pour orchestre à corde es de VIVALDI et concerto pour 4 pianos en la mineur de Jean Sébastien Bach, d'après le « concerto Grosso » de VIVALDI

-Costumes : les robes de Nicole Stéphane et Renée Cosima sont de Christian Dior

-Interprètes : Nicole Stéphane (Elisabeth), Edouard Dermit (Paul), Renée Cosima (Agathe), Jacques Bernard (Gérard), Melyn Martin, Maria cyliakus, Jean-Marie

Robain, Maurice Revel, Rachel Devirys, Adeline Aucoc, Emile Mathys et Roger Gaillard. Et la voix de Jean Cocteau

La première partie de notre étude portera sur les mobiles qui ont orienté le choix de l'auteur pour ce passage du roman à la représentation cinématographique. Lorsqu'on regarde le film, on a l'impression de voir la même histoire racontée que dans le roman. Le fait que le film soit animé par la voix d'un narrateur extradiégétique vient encore accentuer cette sensation. Entendre cette voix nous fait directement penser à la narration dans le roman : effectivement, le narrateur présente au lecteur les situations dans lesquelles se trouvent les personnages ainsi que les modalités qui les entourent tout au long de l'histoire. Le scénario est conforme au livre dans sa structure narrative.

A commencer par le titre déjà, on voit que le souci du cinéaste et de l'auteur tourne autour de la fidélité. Il s'agit bien de deux différents créateurs : l'un fait adapter son œuvre littéraire par un autre, son collègue cinéaste. L'auteur du texte originel est alors confronté à la question du regard de l'autre. Dans la mesure où une œuvre est adaptée par une deuxième personne, il y a une forte probabilité qu'elle subisse des changements, et au pire, une altération pure et simple. Ce qui serait, du reste, la marque d'appropriation de l'œuvre d'un premier créateur par le second qui l'adapte ou la réécrit. Chaque individu a son regard personnel et ses propres caractéristiques. Ce qui conduit à se demander, premièrement, s'il est réellement possible de travailler sur une œuvre sans qu'il y ait dégradation ou altération. Au cas où il serait possible d'éviter l'altération, la logique serait alors d'examiner comment on peut procéder pour arriver à une fidélité, dès lors qu'on est confronté à un regard susceptible d'être différent du sien. C'est ce qui fera l'objet de notre deuxième chapitre : nous essayerons de voir quelles stratégies l'auteur utilise pour garder la main mise sur son œuvre.

En effet, Cocteau manifeste bien une sacrée volonté de tout contrôler. C'est la raison pour laquelle il monte toute une série de stratégies en vue d'empêcher l'autre de s'approprier son œuvre. Mais la différence liée aux contraintes de chaque médium

utilisé, lorsqu'il s'agit du roman d'une part et du film de l'autre, sera bien déterminante, finalement.

En effet, le film n'est pas le roman. Ce qui nous conduit sans aucun doute à dire qu'en dépit des moyens mis en œuvre pour tout contrôler et arriver à une fidélité presque totale, il y aura toujours quelque chose qui échappera à l'auteur dans cette entreprise. C'est ce qui constituera l'objet du troisième et dernier chapitre de notre mémoire.

Nous parlerons ainsi de la personnalité artistique que Jean Pierre Melville se construit à partir de la rencontre du monde de Jean Cocteau. Même si nous aurons dit de lui, dans notre deuxième chapitre, qu'il représente un idéal de fidélité à l'auteur des *Enfants terribles*, il serait bien opportun de dire que dans ce film se dessine déjà sa carrière cinématographique. Le film est bel et bien de Melville tout en restant très proche de l'univers de Jean Cocteau.

CONCLUSION

Dans la transposition du roman des *Enfants terribles* de Jean Cocteau au cinéma, nous avons pu montrer que tout tourne autour de la problématique de la fidélité.

Les Enfants terribles est une histoire extraordinaire inventée par Cocteau à partir de réalités quotidiennes et parfois intimes de sa vie. Dans sa version romanesque, cet ouvrage a connu un grand succès, lors de sa publication et pendant des années, en dépit de situations audacieuses comme l'inceste et la sexualité des enfants qui vivent dans une impudeur notoire sans, pour autant, s'en rendre compte.

Nous avons ainsi montré, dans notre premier chapitre, comment Jean Cocteau, obsédé par la fidélité à son œuvre, a tout fait pour influencer le déroulement et le tournage du film. Il ne voulait pas que le film lui échappe. A partir de ses témoignages sur le film et de quelques autres de ses interventions écrites ou orales, nous avons analysé les raisons qui pouvaient être les siennes pour camper sur sa position.

Parmi toutes ces raisons, qu'il n'arrivait, d'ailleurs, pas à présenter ouvertement, nous avons premièrement considéré le fait que la matière dont il était question constituait quelque chose d'essentiel à sa vie. Deuxièmement, nous avons essayé de montrer que c'était aussi par crainte de décevoir son public. Au fait, le roman était, selon lui, une fin en soi.

Mais comme la rencontre avec Melville est venue tout bouleverser, l'écrivain a finalement accepté de faire une adaptation. Au cours de notre deuxième chapitre de notre travail, nous avons montré comment Cocteau a pu céder à la demande de Melville de porter le roman à l'écran. Ici, nous avons découvert, d'une part, l'importance du rôle joué par la relation humaine qui existait entre ces deux personnages, et d'autre part, la personnalité même de Melville, homme fidèle par excellence.

Mais cela ne signifie pas que l'obsession de fidélité avait disparu. Une véritable stratégie d'écriture s'est mise en place pour conserver la maîtrise auctoriale sur le film qui sera tourné : Cocteau pose des conditions que Melville ne pouvait pas refuser, compte tenu de la relation qui les liait. Le premier écrit l'adaptation et les dialogues, tandis que le second réalise et produit le film.

Le résultat est impressionnant : le film connaît le succès auprès du public, même si la critique a su formuler des reproches. C'est en 1949 que le film est tourné, à une période où l'ordre moral paraît fonctionner à plein rendement¹ : sans trop l'avouer, l'essentiel de l'argumentation tourne autour de la gêne éprouvée devant les situations troubles de l'inceste et de l'homosexualité. Et pourtant, en 1929, contre toute attente, la même critique avait très bien accueilli le roman !

Enfin, le troisième chapitre de notre travail s'est intéressé à la personnalité créatrice de Melville, à la fois influencé par Cocteau, mais déjà aussi pleinement maître de ses moyens et de son style. Ces deux composantes seront facilement repérables dans la suite de la carrière cinématographique de Melville. Pour la première qui représente une survivance de Cocteau dans l'œuvre de Melville, nous avons retenu l'exemple du miroir utilisé à la manière de Cocteau. Mais le plus important ici, c'est le deuxième aspect qui montre la naissance d'un cinéaste à travers *Les Enfants terribles*.

En effet, dans le film des *Enfants terribles*, Melville se révèle, peu à peu, par sa façon de filmer et de présenter les plans ainsi que l'angle des prises de vue. Nous avons montré qu'il a finalement développé ces pratiques dans ses films à venir. Toutes ces méthodes de filmage, utilisées au service de thèmes de prédilection, comme la délation, la solitude, l'échec ou la mort, feront de lui un cinéaste à part entière et le père de la nouvelle vague française. Bref, pour conclure, nous dirons qu'en dépit de la fidélité réelle au roman de Cocteau qui caractérise cette adaptation, Melville s'est finalement dissocié de Cocteau dans sa carrière cinématographique et s'est créé une personnalité propre dans le monde de cinéastes.

¹ Voir Jacques ZIMMER et Chantal de BÉCHADE, *op. cit.*, p. 104.

BIBLIOGRAPHIE ET FILMOGRAPHIE

I. CORPUS PRINCIPAL

Jean COCTEAU, *Les Enfants Terribles*, Paris, Bernard Grasset, 1925, collection « Le livre de Poche », 1977.

Jean-Pierre MELVILLE, *Les Enfants terribles*, 1950, (édition DVD, Boulogne-Billancourt : GCTHV [distrib.], 2004).

II. CORPUS SECONDAIRE

1. Œuvres littéraires de Jean Cocteau

Opium ; journal d'une désintoxication, Stock, Paris, 1930.

La machine infernale, Bernard Grasset, 1934.

« Cocteau et les mythes », in *La revue des lettres modernes*, n° 298-303, 1972.

Entretiens sur le cinématographe, Pierre Belfond, 1973.

Du cinématographe, Pierre Belfond, 1973.

Une encre de lumière, CELF du XX^e, Université Paul Valéry, Montpellier, 1989.

Le cinéma de Jean Cocteau, Acte du colloque de Montpellier 13 et 14, Mai 1993.

Œuvres romanesques complètes, « La pléiade », Paris, Gallimard, collection « La Bibliothèque de la Pléiade », 2006.

2. Œuvres cinématographiques de Jean Cocteau

Jean Cocteau fait du cinéma (1925). (Court métrage).
Le Sang d'un poète (1930).
Le Baron fantôme, en collaboration avec Serge Poligny (1943).
L'Eternel retour, en collaboration avec Jean Delannoy (1943).
Les Dames du bois de Boulogne, en collaboration avec Robert Bresson (1945).
La Belle et la Bête (1946).
L'Aigle à deux têtes. (1947).
Ruy Blas, en collaboration avec Pierre Billon. (1947).
Les Parents terribles (1948).
Orphée (1949).
Coriolan (1950). (Court métrage).
La Villa Santo-Sospir (1952). (Moyen métrage).
Le Testament d'Orphée ou *Ne me demandez pas pourquoi* (1960).
La Princesse de Clèves, en collaboration avec Jean Delannoy (1961).

3. Œuvres cinématographiques de Melville

Le Silence de la Mer (1947).
Les Enfants terribles (1949).
Quand tu liras cette lettre (1953).
Bob le Flambeur (1955).
Deux hommes dans Manhattan (1958).
Léon Morin Prêtre (1960).
Le Doulos (1962).
L'Aîné des Ferchaux (1962).
Le Deuxième Souffle (1966).
Le Samouraï (1967).
L'Armée des ombres (1969).
Le Cercle rouge (1970).
Un Flic (1972).

III. OUVRAGES CRITIQUES

a) Sur Cocteau

André FRAIGNEAU, *Cocteau par lui-même*, Editions du Seuil, Paris, 1957.

André FRAIGNEAU, *Cocteau par lui-même*, Editions du Seuil, Paris, 1961.

René GILSON, *Jean Cocteau*, Editions Seghers, Paris, 1964.

André FRAIGNEAU, *Entretiens*, Editions du Rocher, Monaco, 1988.

Roger STEPHANE, *Portrait souvenir de Jean Cocteau*, Tallendier, Paris, 1989.

Henry GIDEL, *Cocteau, Grandes Biographies*, Flammarion, 1997.

Jennifer HATTE, « La langue secrète de Jean Cocteau : *la mythologie personnelle du poète* et l'histoire cachée des *Enfants terribles* » in *Modern French Identities*, Vol. 47, 2007.

b) Sur Jean-Pierre Melville

Jean WAGNER, *Jean Pierre Melville*, Editions Seghers, Paris, 1963.

Jacques ZIMMER et Chantal de BÉCHADE*, *Jean-Pierre Melville*, imprimerie CLERC, Saint Amand, 1983.

c) Généralités

Gérard GENETTE, *Figure III*, Le Seuil, Paris, 1972.

Francis VANOYE, *Récit écrit, récit filmique*, éditions CEDIC, Paris, 1979.

André BAZIN, *Le cinéma Français de la libération à la nouvelle vague*, (1945-1958), Editions de l'étoile, 1983.

* : Référence bibliographique prévisionnel où à approfondir.

Gérard BETTON, *Esthétique du cinéma*, Presse Universitaire de France, 1983.

Jeanne Marie CLERC, *Littérature et cinéma*, Nathan, Paris, 1993.

J. AUMONT, *Esthétique du film*, Edition Fernand Nathan, 1993.

Françoise DEMOUGIN, *Adaptations cinématographiques d'oeuvres littéraires*, CRDP
Midi-Pyrénées, 1996.

René PRÉDAL, *50 ans de cinéma français (1945-1995)*, Editions Nathan, Paris, 1996.

Jean TULARD, *Dictionnaire du cinéma*, Editions Robert Laffont, S.A., Paris, 2007.

Résumé du travail:

Malgré ses réticences, Jean Cocteau finit par Accepter que Jean-Pierre Melville adapte au cinéma son célèbre roman *Les Enfants terribles*. Le mot de « fidélité » s'impose quand on analyse le travail effectué en commun par les deux hommes. Tout en faisant confiance au jeune Melville qu'il connaît bien, Jean Cocteau impose sa marque à la réalisation du film : conception du scénario, voix de l'auteur qui se confond avec la voix de l'auteur, mais malgré toute la séduction et le pouvoir du maître, le disciple, avec ce second film après *Le silence de la mer*, réussit à imposer un style qui est le sien, profondément différent et respectueux de l'univers de Jean Cocteau. Jean-Pierre Melville se lance dans une œuvre cinématographique purement original qui servira de modèle à la nouvelle vague dans les années 1960.

Mots-clés :

- Adaptation
- Roman
- Cinéma
- Cocteau
- Melville
- Fidélité