

**L'UNIVERSITE „BABEȘ-BOLYAI”**  
**CLUJ-NAPOCA**  
**LA FACULTE DE LETTRES**  
**L'ECOLE DOCTORALE D'ETUDES LINGUISTIQUES ET LITTERAIRES**  
**DOCTORAT SCIENTIFIQUE DANS LE DOMAINE PHILOGIE**

*L'adaptation cinématographique des œuvres littéraires*  
*Apories. Préjugés. Nouvelles perspectives*

**Coordonateur du doctorat:**

**prof. univ. dr. Muthu Mircea**

**Doctorand:**

**Ionaș Anda-Maria**

**2016**

## Table des matières

Introduction / p.1

1. Le cinéma à la recherche de la spécificité/ p.13

1.1 Le film comme langage. Les premières tentatives de théorétisation / p.13

1.2. L'image filmique dans la descendance de la photographie et de la peinture / p.18

1.3 Le film et le théâtre / p.23

1.3.1. L'Étape de la théâtralité intrinsèque / p.24

1.3.2. L'Étape de la désaveu de la théâtralité / p.30

1.3.3. L'Étape de la théâtralité extrinsèque / p.35

1.3.3.1. Les avatars de la théâtralité dans les films de *Woody Allen* / p.36

1.3.3.2. L'univers ciné- théâtral des films de Lars Trier / p. 37

1.3.4. Film versus théâtre. Perspectives puristes / p.42

1.3.5. Film versus théâtre. Perspectives réconciliâtes / p. 50

1.4. Le film et la littérature / p.59

1.4.1. L'adaptation à l'époque du cinéma muet. Les prémisses du film narratif / p.59

1.4.2. L'adaptation à l'époque du cinéma sonore/ p.68

1.4.3. L'adaptation et les préjugés / p.74

2. La fidélité de l'adaptation / p.105

2.1. La fidélité —une impasse théorétique / p. 105

2.2. Les taxonomies de l'adaptation / p. 109

2.3. L'idéal de la fidélité et ses arguments / p.113

2.3.1. L'argument moral de la fidélité / p.113

2.3.2. L'argument pédagogique de la fidélité / 114.

2.3.3. L'argument économique de la fidélité / p. 114

2.4. Les repères de la fidélité / p. 115

- 2.4.1 La fidélité à „l'esprit du texte“ / p 116.
- 2.4.1 La fidélité au récit littéraire 2.4.2 / p. 118
- 2.4.3. Narration littéraire vs. narration filmique / p.120
- 2.5. La perspective poststructuraliste sur la fidélité/ p.124
- 2.6. L'adaptation comme interprétation du texte / p.128
- 3. La qualité d'auteur dans l'adaptation / p.131
  - 3.1. La revue *Cahiers du cinéma* et la politique d'auteur / p.131
  - 3.2. Le développement de la politiques d'auteur hors de France / p.137
  - 3.3. Le problème de l'auteur dans la perspective structuraliste / p.140
  - 3.4. La déconstruction du concept de l'auteur / p.141
  - 3.5. L'auteur dans l'adaptation / p.147
- 4. L'adaptation comme processus de création et de réception / p.161
  - 4.1. L'adaptation et la communicabilité de l'œuvre d'art/ p.161
  - 4.2. La perspective du cinéaste sur l'adaptation / p.163
    - 4.2.1. Adaptation — forme d'interprétation du texte littéraire / p. 163
    - 4.2.2. La motivation de l'adaptation / p.167
    - 4.2.3. Moyens cognitifs de la production de sens / p.174
    - 4.2.4. La référence de l'œuvre dérivée / p.180
  - 4.3. La perspective du spectateur sur l'adaptation / p.184
    - 4.3.1. Le guidage de l'activité de réception / p.184
    - 4.3.2. La double réception. Trois scénarios possibles / p.187
    - 4.3.3. *Expiation* ou sur les péchés de la fiction / p.193
    - 4.3.4. *Le Patient anglais* ou sur les récits fragmentaires / p.211
- 5. Conclusions / p.232
- 6. Bibliographie/ p.236

## Résumé

**Mots-clés:** adaptation, cinéma, préjugé, fiabilité, spécifique, auteur, schémas cognitifs, scénario cognitifs, réception, milieu artistique, intertextualité, palimpsestes, *mimésis*, *anagnorisis*, copie, interprétation, mise -en- scène, *diegesis*, montage, narration, œuvre dérivé

L'adaptation est un processus culturel aussi vieux que la culture européenne. Depuis les temps anciens, les artistes ont repris des contes populaires et des mythes, et les ont transformés réinterprété, transposé sous une autre forme, un autre genre ou un autre milieu artistique. Le recyclage continu des produits culturels est un processus naturel et universel. Il ne suscite pas des soupçons qu'à partir de l'époque moderne, lorsque la naissance de la conscience esthétique déterminera l'identification de l'artiste avec le génie créateur, l'originalité devenant le principal critère de jugement de l'art. Actuellement, la transposition cinématographique d'œuvres littéraires est la forme la plus commune de l'adaptation.

Paradoxalement, en dépit de la pratique largement répandue et de l'intérêt qu'elle a toujours suscité parmi les réalisateurs et le public jusqu'à la fin du dernier siècle l'adaptation a connu une très faible représentation théorique, et elle a jouit de peu d'attention accordée par le milieu universitaire. La pénurie des analyses critiques et la manque de systémicité de celles qui jusqu'à la fin du XXème siècle ont essayé d'explorer ce territoire critique sont dû au préjugés qui ont marqué dès le début cette zone de niche de la cinématographie: la prétention que le film rende hommage au livre, le placement de la littérature sur une position supérieure au cinéma, la mise du signe «égal» entre l'adaptation et la copie, l'étiquetage des livres comme verbales et des films comme visuelles, ce qui fera impossible la traduction d'un milieu à l'autre.

Par son caractère intermedial, l'adaptation a été divisé depuis le début entre les études littéraires, prépondérant esthétiques et celles du cinéma prépondérant analytiques, l'influence de la première catégorie creusant un fossé entre la théorie et la pratique de l'adaptation et provoquant l'adoption des principes de la théorie littéraire et la prêtre d'hommage aux œuvres d'écrivains canoniques. Au lieu de suivre les tendances théorétiques du cinéma à la mode, l'adaptation cinématographique a resté tributaires aux modèles littéraires, ce qui a causé sa permanente rapportassions à la source et l'évaluation parmi le critère de fidélité.

Par l'attitude respectueuse envers le livre l'adaptation a été souvent perçue comme servile, même rétrograde, attirant dans la première moitié du XXème siècle le mépris de nombreuses critiques et écrivains qui, du point de vue de la logique inflexible, typiquement moderniste, l'ont accusée de manque d'originalité. D'autres, en utilisant une rhétorique de la conservation et de la défense des normes esthétiques en face de l'intrusion de la culture populaire, considéraient l'adaptation une forme de „trahison” de l'œuvre antérieure, une „violation”, une copiasions au but mercantile. Dans les dernières décennies du XXème siècle, sous l'impact du structuralisme et poststructuralisme, beaucoup des préjugés qui ont marqué la théorie de l'adaptation sont perçues comme périmés. De mêmes le film et la littérature ont commencé à être étudié avec les outils des disciplines connexes, comme la psychanalyse, l'anthropologie, l'histoire, la linguistique, la sémiotique. Dans la descendance de Bakhtine, Kristeva et Genette, le concept de «œuvre» est repensé et remplacé par celui du «texte», qui ne prétende plus une cohérence interne, des sens privilégiés, par conséquent ne supporte plus des hiérarchies de valeurs. Le nouveau paradigme met en évidence les relations horizontales (en parle de plus en plus sur l'adaptation comme pratique intertextuelle) au détriment de celles verticales qui suppose autorité.

En outre, le positionnement au même niveau de la critique et de la fiction littéraire (Roland Barthes) encourage la perception de l'adaptation comme une forme de lecture critique du roman. Au cours des vingt dernières années, l'intérêt augmenté pour la question de l'adaptation se reflète dans le grand nombre de conférences, des débats, des anthologies d'études critiques. Le courant dominant—soutenu par des contributions des théoriciens comme James Naremore, Robert Stam, Thomas M. Leitch, Robert B. Ray, Kamilla Elliott, Timothy Corrigan, Linda Hutcheon, et d'autres—qui fait appelle à l'abandon des préoccupations formalistes et l'orientation vers une perspective plus large qui envisage les facteurs économiques, sociaux, culturels, politiques et intertextuelles impliqués dans la création d'œuvres dérivées. Ce travail cherche à saisir les avatars de la pratique et de la théorie de l'adaptation, des moments de stagnation, de recul et d'élan, les préconceptions et les contradictions issues du caractère complexe du phénomène inter médial tout en proposant une nouvelle approche du concept vu dans la dynamique du processus de création et de réception de l'œuvre dérivée.

Le premier chapitre vise la fixation de l'adaptation sur la carte de l'esthétique cinématographique, en partant de la prémisse que bon nombre des préjugés qui ont circonscrit le phénomène tirent leurs origine des difficultés que le film même a rencontrées dans sa tentative

de légitimation artistique. Ses origines incertaines et la nature hétérogène du discours ont fait l'objet de diverses contestations et frustrations que le cinéma a connu avant qu'il ait trouvé son équilibre et qu'on lui ait reconnu le statut esthétique. Sa relation avec les autres arts s'est prouvée dès le début dialectique. Le film a pris les principes techniques de l'art photographique, du théâtre—les éléments de mise en scène et de la littérature—les sujets.

En 1940, André Malraux écrivait dans la revue *Verve* que „le cinéma n'est que l'aspect le plus évolué du réalisme plastique dont le principe est apparu à la Renaissance, et à trouvé son expression limite avec le Baroque“<sup>1</sup> Contrairement au réalisme de la peinture qui permet la reconnaissance de ses conventions fondamentales, le réalisme de l'image filmique, de même que celle photographique est apparemment la conséquence naturelle de l'utilisation de dispositifs optiques capables de reproduire la réalité. En fait, le dispositif de caméra ne fournit pas un regard innocent, il étant contraint à son tour par une série de codes esthétiques et de besoins techniques.

Dans la tentative de surmonter le statut de l'image filmique de simple curiosité mécanique, capable à rendre les différents aspects de la réalité, les premiers cinéastes utilisent l'arsenal esthétique théâtrale qui joue un rôle essentiel dans l'orientation vers la fiction. Depuis l'apparition du film, en 1895, sa relation avec le théâtre parcourt un terrain vraiment hégélien de type hypothèse- antithèse- synthèse. De ce manière, au cours des deux premières décennies de la naissance de la septième art, son besoin d'autolégitimation s'est affirmé par l'imitation des conventions théâtrales et des éléments sémantiques de celle-ci.

Cette approche est suivie par une réaction „puriste“ qui rejette les formes étrangères, en affirmant la recherche de ses propres ressources artistiques. Vers la fin du XXe siècle, sous l'impact du postmodernisme, qui encourage l'hybridation, l'intermédialité, le film devient intéressé par le dialogue, en expérimentant l'apport lucide, parfois ludiques des formules théâtrales, cette fois en ayant la conscience de la convention. À partir de la relation dialectique film - théâtre, nous avons identifié trois étapes (le stade de la théâtralisation intrinsèque, celui de la négation de la théâtralité et celui de la théâtralisation extrinsèque) qui doivent être compris plutôt comme des tendances spécifiques à une certaine période, que des tendances généralement valables, elles coexistant souvent dans des poids différents en fonction de la zone géographique, des conditions socio-économiques, des écoles par lesquelles elles sont revendiqués ou par d'options artistiques individuelles. L'évolution historique du cinéma et de théâtre croquis des itinéraires différentes,

---

<sup>1</sup> André Malraux , „Esquisse d'un psychologie du cinéma“, dans *Verve*, vol. II, nr. 8, 1940, p.70

qui connaissent tout de même des nombreux points d'intersection, de proximités et de nouvelles éloignement, des moments de rivalité et de réconciliation. Dans les premières décennies après l'invention du cinéma par les frères Lumière, la pression que le film doit supporter est très grande. Il fait d'efforts pour s'élever au niveau de l'appréciation des arts consacrés. À son tour, le théâtre se sent menacé par la popularité du cinéma et par sa tentative de lui confisquer le répertoire. L'adaptation de la prose et des pièces de théâtre — le soit disant théâtre filmé du début du XXème siècle— suscite d'une part les soucis de ceux qui voient dans cette pratique les signes du déclin, ou même de la disparition des arts scéniques et d'autre part l'insatisfaction des défenseurs du cinéma pur, qui craignent que l'adaptation pourrait mettre en question les spécifique du septième art. Actuellement, les deux arts semblent contredire les clichés destinés à les présenter comme antagonistes. D'une part, le film mêle des éléments du théâtre pour lui interroger les mécanismes, lui démystifier les conventions, pour innover au niveau de l'expression. D'autre part, le cinéma contribue à l'innovation du langage théâtral traditionnel, en particulier grâce à l'intégration de la technologie digitale dans les spectacles.

En ce qui concerne la relation du film avec la littérature, notre thèse présente un bref historique de l'adaptation en deux étapes: celle du cinéma muet et celle du cinéma sonore. Depuis ses premières années d'existence, le film a été regardé avec suspicion par les partisans de „arts nobles“, qui en craignant l'influence négative que celui-ci peut avoir sur la littérature et le théâtre, ont déroulé une véritable campagne de dénigrement, en le considérant un simple spectacle boulevardier, une forme de divertissement facile, préjugés qu'il a surmonté seulement au moment où, en quête d'une légitimité artistique, il a réussi à développer son propre langage.

Les premières décennies après sa parution, le cinéma subit d'importantes transformations surtout à cause de la perfection technique, qui entraîne de changements au niveau du style et des conventions. Le goût s'était ciselé, le public s'était habitués déjà à la technologie qui n'était plus un élément de nouveauté. C'est à cause de cela qu'on sent le besoin de remplacer les l'instantanés photographiques, les images pittoresques, les variétés, les scènes de danse, par de séquences à une déroulement narratif plus complexe.

À cet égard, plusieurs sociétés de production ont recours à des productions basées sur les œuvres littéraires. Pendant la période de pionnera du cinéma muet, les adaptations ne regardaient l'assemble d'une œuvre littéraire, parce que la brièveté des productions cinématographiques prétendaient concision. Ils étaient des citations du texte littéraire isolées par des pauses,

couvertes par de musique live. En général entaient choisi des moments- clés de l'histoire, reconnaissable, avec résonance dans la mémoire collective.

A partir de l'année 1907, le récit devient le mode dominant d'expression filmique. La principale difficulté à laquelle le film lui doit faire face pendant cette période est la poursuite d'une histoire de cause à effet, ce qui explique pourquoi il fait appel à des sujets et des techniques de la représentation littéraire. En tenir compte du fait que la profession du scénariste n'était encore inventée, les adaptations d'après des textes canoniques offraient la solution d'une narration qui possédait déjà capitale culturelle, en étant susceptible de plaire au public et d'apporter des bénéfices économiques.

Après 1913 les films gagnent plus d'autonomie, en devenent plus compréhensibles. Les cinéastes et les critiques commencent à ne plus éviter le dévoilement au public des interventions faites sur le texte littéraire, en les considérant opérations inévitables dans la transition entre les deux milieux artistiques. On peut observer un changement de perspective sur l'adaptation, qui n'est plus considérée comme une servitude, on ne lui prétend plus la subordination à l'original, mais elle est entendue comme une restructuration de celui-ci, un approche qui n'exclut pas l'apport créatif du cinéaste. Entre 1913 et 1930, les adaptations cinématographiques prolifèrent.

Bien qu'elles sont inspirées par des pièces de theatre, des des romans ou des contes de fées les adaptations bénéficient des transformations stylistiques qui ont marqué le cinéma: l'importance donnée au cadre, à la composition spatiale, la découverte du montage, qui permet la création de la continuité narrative et du dynamisme. Le film muet touche dans les années vingt un niveau de complexité qui lui assurent la pleine reconnaissance en tant qu'art. L'utilisation pour la première fois en 1915 de la technique appelée „technicolor“ (couleurs à double couche) fait le cinéma plus attractif dans les yeux du public et la synchronisation du son avec l'image naît une vrai révolution esthétique avec des conséquences irréversibles.

Si les court-métrages du commencement représentaient plutôt d'allusions à d'œuvres littéraires, et les longues-métrages, de maximum 14 minutes, compilaient des moments narratives, souvent manquant de continuité, les films sonores résout ce problème en fournissant à l'image un soutien verbal inestimable pour le développement de l'action d'après le principe causal. L'inconvénient, toutefois, dans les premières années de l'invention de la bande de son, consiste dans la tendance de subordonner l'élément visuel à celui verbal, et l'apparition de soi-disant „théâtre filmé“ imposé par les nouvelles technologies, dont le caractère coercitif a pour



conséquence le sacrifice de la mobilité du caméra et du découpage. D'autre côté, le cinéma parlant fait un déservice à l'adaptation, dans le sens que l'attention particulière accordée à la manière dont le dialogue du texte littéraire est rendu par le film va fixer la théorie de l'adaptation dans la zone improductive du problème de la fidélité.

Bien que dans la pratique, l'adaptation cinématographique des littéraires gagnent du terrain, les critiques et les écrivains ressentent l'anxiété à l'idée que le film pourrait prendre le lieu du livre que „la grande culture“ pourrait être miné par la culture de masse. Le placement du cinéma sous les auspices des arts nobles (littérature et théâtre) lui apporte des avantages d'une part, et d'autre part lui freine l'élan.

Le transfert du prestige du livre au film, sera payé par la distanciation des études cinématographiques du sujet de l'adaptation et même par la diabolisation de celui-ci. A cause de ces aporias qui rendent difficile sa circonscription théorique, l'adaptation cinématographique des œuvres littéraires a dû faire face au cours de son histoire d'un siècle à de nombreux préjugés. On a dit que l'adaptation devrait éviter des œuvres des auteurs canoniques et de s'orienter vers des textes plus faciles, que, compte tenu du spécifique du cinéma par rapport à la littérature, le transfert entre les deux médias est illégitime, ou que l'adaptation est une simple copie, un produit manquant d'originalité, en lui étant préférable les films réalisés après des scénarios originaux.

Le deuxième chapitre met en discussion le problème de la fidélité, devenu un lieu commun d'études ayant comme thème l'adaptation cinématographique. Depuis les années '80, des théoriciens tels que Dudley Andrew, Kamilla Elliott, Linda Hutcheon, Robert Stam et d'autres, ont pris la parole en signalant la redondance du discours de la fidélité, en attirant l'attention sur le fait qu'au lieu de se fixer dans une zone si vague, la théorie de l'adaptation pourrait s'ouvrir sur l'exploration des valences multidiscursives et intertextuelles des deux médias, sur la compréhension du contexte de la production et de la réception. La difficulté majeure à laquelle se confrontent les études soutenant le principe de la fidélité est d'identifier les points de repère pour définir celui-ci. Le plus souvent, on a été dit que le film devrait être fidèle au récit littéraire dans son intégralité ou à l'esprit du texte, des critères assez vagues qui apportent peu de lumière sur la question de la relation littérature-cinéma. À notre avis, la perception réductionniste à l'égard de la fidélité, vue comme un procédé de copiations des œuvres antérieures doit être remplacé par une vision plus complexe, qui met en évidence la dynamique résultant de l'interaction entre l'intention de l'auteur, l'intention de l'œuvre et celle du lecteur. Adaptation ne

se limite pas à identifier et à saisir le sens dénotatif du texte, mais elle assume un rôle herméneutique, de recreation de ce dernier par le cinéaste dont la vision est basée sur le contexte socioculturel et sur sa propre expérience et sensibilité artistique. L'adaptation cinématographique n'est rien d'autre, qu'une conjecture, une hypothèse du cinéaste et de son équipe qui doit être confirmée par tous les points du texte. Une adaptation fidèle au livre suppose donc une adaptation conforme aux stratégies textuelles prévus par *intentio operis* et ce genre de fidélité est différent de la fidélité entendu comprise comme servitude. Un cinéaste fidele au texte littéraire est un lecteur modèle de celui-ci.

Le chapitre III est consacré à l'évolution de la notion de cinéma d'auteur. Dans les années '50-'60, dans la tentative de légitimer la présence du film dans le temple sacré des arts est né en France un mouvement critique que voyait dans le film un milieu d'expression personnelle, comme la littérature, le cinéaste étant considéré un homologue de l'auteur littéraire. À la lumière de ces changements théoriques, la fidélité pour le matériel-source, le principal principe invoqué— mais en même temps le plus improductif— pour l'analyse et l'évaluation des adaptations n'est plus perçue comme un devoir moral, ni comme une servitude, mais comme une forme particulière d'expression de la créativité du cinéaste. Le mérite d'André Bazin et de ses collègues qui écrivaient aux *Cahiers du cinéma* consiste dans la tentative de réhabiliter l'adaptation aux yeux des critiques, de surmonter la dichotomie culturelle haute— culture base, dans l'effort de présenter la possibilité d'un dialogue fructueux entre les deux arts.

Au cours des années suivantes, le mouvement se propage hors de France. Dans l'Angleterre il gagne d'adeptes dans le milieu des écrivains groupés autour de la revue *Movie*, ayant une grande influence sur les principaux critiques de l'époque (Robin Wood, Raymond Durnat, Peter Wollen, David Thomson, Victor Perkins), et aux États-Unis, marque le point de vue des critiques comme Manny Farber, Paul Schrader, Peter Bogdanovitch, Jonas Mekas, qui écrivent dans les pages des revues *Film Culture* et *Film Commnet*. La voix la plus frappante aux États-Unis est celle du critique Andrew Sarris, qui adapte la politique française d'auteur au contexte américain, le renommant The Autheur Theory, et lui imprimant un caractère académique. À la fin des années '60, le sujet d'auteur est soumis à la déconstruction postmoderne. Les deux essais qui contribuent de manière décisive à la discréditation de la notion d'auteur, en lançant une attaque à l'adresse de la critique biographique à la fin du XIXème siècle sont *La*

*mort de l'Auteur* (1968) par Roland Barthes et *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969) par Michel Foucault.

A l'époque actuelle, de la suprématie des médias, des langages historicisée et de la reproductivité, la nouveauté et l'originalité - qui légitimaient la catégorie d'auteur - sont affaiblis. Cependant, comme l'a remarqué James Naremore „le style individuel n'a pas disparu et les metteurs en scène sont plus visibles que jamais“<sup>2</sup>, leur réception comme „auteurs“ étant soutenu non seulement par d'études académiques, mais aussi par les médias et la publicité. Par conséquence, actuellement des nombreux théoriciens du cinéma soutiennent la réconciliation des tendances radicale, le dépassement de la vision qui associant l'auteur au génie dans le sens romantique, et aussi de celle que le voit comme une forme de domination.

Le dernier chapitre, suivant quelques lignes à peine esquissées par les théoriciens contemporains comme Linda Hutcheon et Robert Stam, propose un nouveau regard sur l'adaptation, à travers la lentille de la théorie de la réception et de l'effet, de la psychologie cognitive, gestaltiste et constructiviste, afin de saisir la dynamique du processus de la production, mais aussi de la réception d'une œuvre dérivée. Par sa qualité d'œuvre seconde, l'adaptation est une forme d'interprétation du texte littéraire, exprimant sa confiance dans la communicabilité de la création artistique, dans la possibilité de jaillissement du sens et de son objectivation dans une autre œuvre, qui ne nie pas, mais au contraire affirme, dans une nouvelle forme, l'œuvre antérieure.

Au-delà des considérations économiques ou d'autres nature, la motivation du cinéaste pour adapter réside essentiellement dans la profonde impression faite sur lui par le texte littéraire. En tant que lecteur, il est appelé à actualiser le potentiel du sens de l'œuvre littéraire, de répondre aux indications du réception, en occupant de manière autorisé les espaces d'indétermination. Le plaisir provoqué par la création et la réception d'une adaptation consiste dans sa nature mimétique, dans la capacité de conférer une consistance optique aux représentations mentales, générées pendant la lecture.

La liberté du cinéaste se trouve dans l'angle de réfraction apparu entre l'œuvre littéraire et cet „objet imaginaire“ (Iser), qui naît par l'implication de l'arsenal sensoriel et cognitif du

---

<sup>2</sup> James Naremore, „Authorship“, în Toby Miller și Robert Stam (eds.), *A Companion to Film Theory*, Malden, Blackwell Publishing Ltd, 2004 „individual style has not gone away, and the star director is more visible than ever“, p.21

spectateur. Pour cette raison, la fidélité absolue nous apparaît comme un mythe, une utopie, parce que l'élément de référence de l'adaptation est pas le texte littéraire lui-même, mais cet „objet imaginaire“, imprégné par des nombreuses déterminations qui tiennent de la personnalité du cinéaste, de ses propre options esthétiques, de la tradition artistique dans la descendance de laquelle il s'inscrit et du contexte socioculturel qui marque sa vision. D'autre part, la liberté dont le cinéaste dispose doit être protégée par d'impulsions anarchiques, parce que en esprit du respect pour la création antérieure, sa vision devrait répondre à la „structure d'appel“ (Iser) du livre.

Dans le processus de la production artistique, le cinéaste est doublement orienté: d'une part vers le texte littéraire, en essayant de répondre aux indications fournis par celui-ci, et d'autre part vers le spectateur, en cherchant à produire sur lui un effet similaire à celui produit par l'œuvre littéraire, de guider l'activité de réception, en anticipant les réactions émotionnelles du public et les modalités cognitives par lesquelles il pourrait accéder à un sens. Les deux études de cas intégrés dans le chapitre, les adaptations des romans *Expiation* de Ian McEwan et *Le Patient anglais* de Michael Ondaatje, par les metteurs en scène Joe Wright et Anthony Minghella, sont des tentatives de cartographier ce territoire intersubjectif de la rencontre entre le spectateur et le discours filmique.