

Harry Potter et la poétique de l'adaptation

David Goldie

► **To cite this version:**

David Goldie. Harry Potter et la poétique de l'adaptation . Mélanges de Science religieuse, Facultés catholiques de Lille, 2016, Harry Potter: adaptations et interprétations, 73 (2), pp.5 - 17. <hal-01405669>

HAL Id: hal-01405669

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01405669>

Submitted on 30 Nov 2016

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.

Harry Potter et la poétique de l'adaptation

DAVID GOLDIE

Aix-Marseille Université

david.goldie@univ-amu.fr

EA 853 LERMA
EA 4673 ASTRAM

Note à l'attention du lecteur

Les versions filmiques des œuvres de notre corpus conservent les mêmes titres que les romans. Pour éviter toute confusion, nous avons adopté le système suivant pour les citer.

- Le titre d'un roman en italique, soit : *Harry Potter à l'école des sorcières*
- Le titre d'un film en italique avec la date de sortie entre parenthèses, soit : *Harry Potter à l'école des sorcières*(2001)
- La série littéraire en italique, soit : *Harry Potter*
- La série filmique en italique et dates du début et de la fin entre parenthèses, soit : *Harry Potter* (2001-11)
- Le nom du personnage en caractère normal, soit : Harry Potter

Résumé

Une série d'adaptations filmiques de récits fantastiques issus de la littérature enfantine pourrait paraître peu encline à la considération de débats philosophiques. Cependant les différentes approches des réalisateurs chargés de porter les romans de *Harry Potter* à l'écran, obligent le spectateur à s'interroger sur ses préférences vis-à-vis de l'adaptation. Ainsi, il touche aux questions de la poétique et par conséquent à l'esthétique.

Depuis longtemps, les chercheurs et les critiques s'interrogent sur le problème de la fidélité au texte source dans les adaptations littéraires. La discussion à propos de la meilleure approche s'avère souvent quelque peu polémique, s'attachant également à une hiérarchie supposée des arts où certains auraient plus de valeur que d'autres. La notion de fidélité nécessite d'être explorée et nous trouvons quelques réponses en comparant les définitions du rôle de l'art et de l'artiste d'Aristote et de Platon. L'art, devrait-il viser une représentation parfaite de la réalité ou s'agit-il plutôt d'un processus qui nous écarte trop de l'idée originelle ? Finalement, qu'est-ce qui est plus important : l'objet ou l'idée ?

En ce qui concerne la série filmique de *Harry Potter* (2001-2011), le phénomène littéraire des romans garantissait un énorme public. Par conséquent, la notion de fidélité est fondamentale à toute appréciation de la série. Alfonso Cuarón réalise le troisième volet, *Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban* (2004). Selon les trois modèles proposés par Dudley Andrew en 1984, nous pouvons catégoriser l'approche de Cuarón comme du *borrowing*. C'est un choix décisif qui aura des conséquences importantes pour la narration et l'esthétique des autres films de la série qui le suivent. Cette contribution considère les questions philosophiques abordées par l'œuvre de Cuarón. Nous analyserons certaines différences poétiques de la narration littéraire face à celle du cinéma. Nous pourrions ainsi considérer l'importance du classicisme et du modernisme dans l'approche de l'adaptation du cinéaste.

Introduction

Dans *The Limits of Interpretation*, son ouvrage de 1994, Umberto Eco rend compte du va-et-vient constant entre l'auteur, l'œuvre et le récepteur par la notion d'*Intentio*. Il s'agit d'un système de référence qui, tout en préservant la possibilité d'interprétation à travers la forme et le contenu de l'œuvre, reconnaît la participation du récepteur dans le processus de communication du message de l'œuvre. L'*Intentio* se différencie d'autres conceptions de la réception comme celles de Jauss¹ et d'Iser² en donnant une importance égale à ces trois parties constituantes de l'interprétation et en insistant sur l'interaction et la superposition permanentes de l'auteur, de l'œuvre et du lecteur. Il existe donc trois types d'*Intentio* : *auctoris*, *operis* et *lectoris*. L'*Intentio auctoris* cherche à interpréter les objectifs de l'auteur de l'œuvre ; l'*Intentio operis* rend compte de ce que l'œuvre voudrait dire, tandis que l'*Intentio lectoris* représente ce que le public amène à sa compréhension de l'œuvre. Le concept de l'*Intentio* accorde une position égale aux trois parties constituantes de l'interprétation. En ce qui concerne la question de la fidélité dans l'adaptation, l'*Intentio* nous est très utile car il peut s'appliquer également au livre et au film, au lecteur et au spectateur de même qu'à l'auteur et au réalisateur.

Concernant *Harry Potter* (2001-2011), il est clair que ces trois facteurs étaient pris en compte pour le lancement de la série à l'écran. Tout d'abord en ce qui concerne l'*Intentio auctoris*, l'auteur J. K. Rowling a finalement choisi les Warner Brothers et le réalisateur Chris Columbus pour rendre ses histoires à l'écran. Après le succès phénoménal des romans, l'auteur s'est trouvé dans une position de force pour négocier les droits des versions filmiques. Cependant, d'après l'article de Jess Cagle « Cinema: The First Look at Harry » dans *Time* en 2001, Rowling a choisi un contrat qui lui rapportait beaucoup moins d'argent, mais qui lui garantissait plus de contrôle sur le produit final. En deuxième lieu, pour ce qui est de l'*Intentio operis*, en essayant d'assurer un succès comparable aux livres, les films devaient captiver le public sur le plan visuel et respecter le récit. Enfin, pour l'*Intentio lectoris*, il fallait répondre aux attentes des nombreux « fans » des livres, mais en même temps rendre les films accessibles aux néophytes, ce qui augmenterait le public potentiel pour les films et par conséquent pour les livres et permettrait de garantir le succès du reste de la série.

¹JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, 1978, Gallimard, Paris, 1990.

²ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture théorie de l'effet esthétique*, 1985, Editions Mardaga, Bruxelles, 1995.

La réponse évidente était d'essayer de rester aussi proche que possible des événements et des dialogues des livres. *Harry Potter à l'école des sorciers*(2001) et *Harry Potter et la chambre de secrets*(2002), les deux films réalisés par Columbus, ont trouvé leur place parmi les films les plus rentables de l'histoire. Toutefois, le troisième film de la série, *Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban*(2004) d'Alfonso Cuarón, rompt avec cette approche. Le film est moins proche du texte et est moins de succès en salle. Le public préfère l'approche plutôt mimétique à l'approche *transforming*³ définie par Dudley Andrew. Par contre, l'approche plus essentialiste du *borrowing* de Cuarón met davantage en évidence la thématique et les idées du texte. Il n'est pas très étonnant qu'un public qui connaissait le texte auparavant réagisse de cette manière. Cependant, *Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban*(2004), représente un tournant critique pour la série, un changement de l'approche de l'adaptation qui continuera jusqu'en 2010 avec la sortie de *Harry Potter et les reliques de la mort : (première partie)*.

En 1979 dans *The World Viewed*, Stanley Cavell souligne la qualité du cinéma qui le rend propice à la réflexion philosophique. Dans un film nous trouverons toujours assez de matière pour justifier « une heure et demie d'isolement spéculatif ⁴ ». Dans le cas de *Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban*(2004), le public est obligé d'aborder la question de la fidélité. Ainsi, les spectateurs se sont trouvés face à des questions fondamentales de l'esthétique qui provoquent le désaccord et le débat dans les domaines artistiques et philosophiques depuis l'Antiquité, et qui, soudain, se rapportent toutes à un film fantastique populaire à destination d'un jeune public.

Notre objectif principal ici est de considérer l'*Intentio auctoris* de Cuarón dans ses choix stylistiques. Nous examinerons les liens entre l'étude de l'adaptation et la pensée poétique. Avec une référence à une séquence phare du film, nous verrons une véritable représentation du point de vue du réalisateur sur l'opposition du classicisme et de la modernité et comment ces thèmes se lient à l'adaptation. Par la suite, nous analyserons comment Cuarón se sert de cette pensée philosophique pour développer son propre discours sur la question que nous appellerons ici *la poétique de l'adaptation*.

³DUDLEY ANDREW, J. *Concepts in Film Theory*, Oxford, Oxford University Press, 1996. p.99

Dans cet ouvrage, Dudley Andrew relève trois approches majeures à l'adaptation : *Borrowing* où le film offre une interprétation de l'essence de l'œuvre littéraire tout en gardant son essence filmique, *Intersecting* où le cinéma se confronte à un texte qui s'avère intransigeant et *Transforming* où l'adaptation représente de façon fidèle un texte à l'écran.

⁴« a significant fact about movies: that there is always something to find, often enough to justify a hundred minutes of speculative solitude »: CAVELL, Stanley, *The World Viewed, Enlarged edition*, 1971, Harvard University Press, Massachusetts, 1979, p.7

La poétique et l'adaptation

En ce qui concerne le statut de l'art et de l'artiste, la *Poétique* d'Aristote répond à la *République* de Platon. L'éloge au mimésis d'Aristote élève le poète face au statut qui lui est accordé par Platon. Quand ce dernier compare les représentations d'un lit faites par un peintre, un menuisier ou Dieu, celle du peintre est « deux fois plus éloignée de la réalité ». Ce n'est qu'une imitation d'une imitation, la copie d'une copie. Le vrai lit est le concept du lit dans *La République*, Livre X. Par contre, pour Aristote dans le chapitre IX de *La Poétique*, il est nécessaire à l'homme de recréer la réalité à travers les arts. Dans le théâtre, par la *mimésis* ou l'imitation, Aristote voit un moyen pour l'homme de purifier l'âme de ses passions. Par ailleurs, dans *La Physique*, Livre II, Aristote parle de la *mimésis*, de l'art et de la nature. Par la *mimésis*, l'art cherche à représenter l'essence de la nature et à la perfectionner. Nous voyons tout de suite une opposition fondamentale qui caractérise la discussion sur l'essence de l'art depuis.

À notre époque, en ce qui concerne les études littéraires, dans *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique* de 1968, Todorov discerne deux tendances. Si ces deux courants ne s'excluent mutuellement pas du processus de l'interprétation, il souligne néanmoins que :

La *poétique* vient rompre la symétrie ainsi établie entre interprétation et science dans le champ des études littéraires. Par opposition à l'interprétation des œuvres particulières, elle ne cherche pas à nommer le sens mais vise la connaissance des lois générales qui président à la naissance de chaque œuvre. Mais par opposition à ces sciences que sont la psychologie, la sociologie, etc., elle cherche ces lois à l'intérieur de la littérature même. La poétique est donc une approche de la littérature à la fois « abstraite » et « interne »⁵.

Connaître l'objet et sa composition devrait nous amener à une représentation mimétique et par conséquent plus proche de la réalité. Du point de vue de Todorov, la force de l'approche poétique se trouve dans la synthétisation des deux tendances, ce qui permet une analyse critique plus homogène face à une œuvre d'art.

Pourtant, comment pouvons-nous appliquer un discours essentiellement littéraire au cinéma ? Dans l'introduction de son ouvrage *Hollywood à l'écran* de 2000, Marc Cerisuelo avance sa propre réponse en s'appuyant sur les arguments de Valéry, Genette et Hamburger. Le point de départ pour Cerisuelo est le constat que pour la plupart des gens, le concept de « cinéma » s'associe à l'idée du narratif fictionnel raconté à l'écran. De manière générale, et surtout sur le plan de la conscience collective, la littérature et le cinéma sont des arts très

⁵TODOROV, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme ? Poétique*, tome 2. 1968. Paris, Seuil, 1973, p.19

proches. D'après son analyse linguistique, Hamburger est convaincue que le cinéma est un art de la narration. Tandis que ces points mis ensemble forment l'idée « abstraite », il faut toujours reconnaître que nous ne lisons pas les films mais que nous les regardons. Donc la question « interne » est de déterminer ce qui est propre au narratif cinématographique par rapport à la littérature. Ce constat nous amène à aborder les différences essentielles entre les deux arts. Ici nous nous trouvons face aux problèmes qui se présentent lorsqu'il s'agit de *montrer* un récit au lieu de le *raconter*. Adopter une approche poétique du cinéma nous permet d'examiner la perspective « abstraite » et la perspective « interne » sans essayer de lire et d'interpréter un film de façon littéraire. Pour Cerisuelo, nous pouvons ainsi rendre compte de l'essence du cinéma en tant qu'art.

La question d'adaptation nous amène à un autre débat peut-être encore plus profond. Existe-t-il une hiérarchie des arts qui se base sur la notion de pureté artistique ? Cette notion conférerait un statut de valeur plus importante à certains qu'à d'autres. Dans ce genre de discours, le cinéma se trouve habituellement dans une position d'infériorité face à la littérature, perçu comme un amalgame d'autres arts plus « nobles » tels que la peinture, la littérature et le théâtre. Même si André Bazin répond à cette notion dans son essai de 1952, « Pour un cinéma impur, à la défense de l'adaptation »⁶, une telle pensée perdure et influence souvent la réception critique de l'adaptation. La notion de pureté de la source et la perception de la nécessité de la fidélité amènent parfois à une sévère critique.

En ce qui concerne *Harry Potter* (2001-2011), nous pourrions catégoriser l'approche du *transforming* de Columbus comme *mimétique*. L'intention du réalisateur est de créer la copie la plus authentique possible du roman. À l'opposé, nous pourrions considérer l'approche du *borrowing* de Cuarón comme *essentielle*. Son film expose le cœur de l'histoire. Ici le cinéma et la littérature collaborent plutôt que d'entrer en opposition. Au lieu d'essayer de trouver la manière définitive d'adapter, ce que nous appelons ici *la poésie de l'adaptation* répond à cette question plus essentielle et rend compte du discours du réalisateur que nous pouvons percevoir au travers de ses choix esthétiques.

À présent, nous analyserons une séquence de *Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban* (2004). Elle a lieu lorsque les enfants rentrent à Poudlard au début de l'année scolaire. Au cours de ce moment de fête, le Directeur, le Professeur Dumbledore, s'adresse aux

⁶BAZIN, André, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation ». 1952, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma* ? Éditions du Cerf, Paris, collection 7ème Art, 1983, pp. 81 -106.

écoliers. Cuarón y insère sa propre affirmation. Elle se construit autour de la phrase : « Something wicked this way comes, »⁷.

Un aspect marqué de la réalisation de Cuarón est l'abondance de références shakespeariennes. Le cinéaste met en scène les liens forts qui existent entre l'œuvre de Rowling et son héritage culturel en tant qu'écrivain britannique. Ces références forment un socle sur lequel une grande partie des choix thématiques et esthétiques du film se basent. En considérant ces aspects shakespeariens, nous nous retrouvons face aux notions de cosmos, d'ordre et de chaos. Si Cuarón souligne l'opposition entre le classicisme et la modernité par cette mise en scène, il veut également nous faire réfléchir sur la question de l'adaptation. Considérons un exemple afin de voir comment le réalisateur parvient à intégrer ce discours.

La séquence débute sur un air médiéval, composé par John Williams, qui reviendra en leitmotiv lors des moments clés du film. Il fait nuit, il pleut à flots. Dans un décor issu de l'univers gothique, des calèches sans chevaux amènent les élèves vers l'école de Poudlard. Le château est à peine visible à cause de la pluie. Un plan de demi-ensemble marque l'entrée dans la Grande Salle. La caméra effectue un travelling panoramique à trajectoire descendante, allant de droite à gauche, pour cadrer une chorale d'élèves au centre de l'image. Un travelling avant nous amène devant les enfants qui chantent le refrain de « Double Trouble » de John Williams⁸. Au premier plan, le Professeur Flitwick dirige les enfants, sous l'emprise de la musique. Le spectateur entend les paroles de la chanson et reconnaît les vers de Shakespeare. C'est l'une des chansons des sorcières de *Macbeth* (Acte IV, Scène I).

Dans chaque épisode de la série, le retour des enfants au château établit le thème central de la trame narrative pour les aventures à venir. Il est toujours un moment clé. Cette fois, les références à la sorcellerie de ce morceau de musique sont évidentes. Pourtant il s'agit de beaucoup plus qu'un clin d'œil référentiel. Cuarón choisit de faire ressortir cette référence parce qu'elle est capitale pour l'ensemble du récit et du film. En effet, la phrase « Something

⁷SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, Penguin Books, Londres, 1983, Acte IV, Scène I, 1.44-45, p. 95

⁸Double, double, toil and trouble
Fire burn and cauldron bubble
Double, double, toil and trouble
Something wicked this way comes

Traduction de François Guizot dans SHAKESPEARE, William. *Œuvres complètes - 2/5 : Les tragédies*. 1864, Editions Humanis, 2012, p.411

Redoublons, redoublons de travail et de soins :
Feu, brûle ; et chaudière, bouillonne.

wicked this way comes »⁹ prend une telle importance qu'elle apparaît comme phrase d'accroche à sa sortie en 2004. Cuarón positionne le film avec l'esthétique de *Macbeth*. Il s'agit d'un récit à propos du mystère et du Mal qui révèle les conséquences cosmiques et catastrophiques des actions d'un homme.

Au premier abord cette séquence comique ne semble rien apporter à l'histoire. Cependant, son étrangeté frappe le spectateur. Elle est l'invention du réalisateur et reste dans la mémoire du spectateur par jeu référentiel. Mais pourquoi Cuarón aurait fait ce choix ? Du point de vue de la narration, elle ne *montre* rien d'autre que le fait de se trouver dans une école associée à la sorcellerie. En revanche les choix de l'esthétique *racontent* beaucoup plus. Comme nous l'avons déjà constaté, l'idée de la poétique nous permet de considérer à la fois l'abstrait et l'interne. Nous nous demandons donc ce que cette séquence nous apprend du film et comment l'abstrait et l'interne se superposent ici pour créer une déclaration artistique ?

Dans un entretien en 2002, Columbus fait part du vrai calvaire du réalisateur pour les adaptations cinématographiques face à un univers que le public connaît préalablement dans le moindre détail. Columbus justifie son approche du *transforming* et sa vision *mimétique* pour les deux premiers films de la série en disant : « on m'aurait crucifié si je n'étais pas resté fidèle aux livres »¹⁰.

Pour sa part, au travers d'une référence drôle à la modernité, Cuarón crée une rupture, comme il le souligne dans un entretien également :

Je voulais être au service du récit et à l'esprit du récit. (...) Le troisième roman est abstrait. Il traite de beaucoup de concepts abstraits mais en même temps, c'est dans le cadre d'une aventure ... Une fois que nous avons trouvé la thématique nous avons gardé tout ce qui la touchait, et tout ce qui restait [nous l'avons rejeté] — désolé.¹¹

Lors de cette séquence, Cuarón assume réellement sa rupture avec le style de Columbus. Si nous concevons le style de Columbus comme mimétique, nous pouvons également le considérer comme une approche plutôt classique par respect pour ses sources. Par contre, les changements de Cuarón représentent une approche moderne. Ainsi nous revenons à l'abstrait

⁹SHAKESPEARE, William, *op. cit.* p. 96 : « By pricking of my thumbs, something wicked this way comes »
D'après la démanigaison de mes pouces, il vient par ici quelque maudit.
Traduction de François Guizot dans SHAKESPEARE, William. *Œuvres complètes - 2/5 : Les tragédies*. 1864, Editions Humanis, 2012, p.412

¹⁰« People would have crucified me if I hadn't been faithful to the books. »

WHIP, Glen, « Director remains faithful to Harry », *Toronto Star*, 21 Sept. 2002 dans HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York, 2006, p. 83

¹¹It was just about trying to serve as much as possible the story and the spirit of the story. (...) The third book is so abstract and deals with so many different abstract concepts but at the same time, it's in the frame of an adventure... We found the theme and whatever stuck there we kept, and whatever didn't, [we left out]- sorry.
CRAWFORD, Micheal, prod. « Creating the Vision », *interviews with cast and crew of Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, Warner Brothers, 2004.

et à l'interne, et à l'opposition originelle de Platon et d'Aristote. Les choix esthétiques des deux réalisateurs représentent les deux côtés de la poétique de l'adaptation.

L'opposition du classicisme et de la modernité

Cuarón se sert de la phrase « *Something wicked this way comes* » pour affirmer sa propre position sur son approche et son film en posant d'emblée un commentaire sur la tension et l'opposition qui existent entre le classicisme et la modernité. Nous développerons notre analyse en approfondissant la considération de cette opposition.

Afin de mieux comprendre la signification de cette affirmation, nous nous attarderons momentanément sur quelques aspects du Romantisme allemand qui débute vers 1790 et dure jusqu'au milieu des années 1830. Cette mouvance reconnaît l'importance des temps modernes et des écrivains comme Shakespeare et Montaigne. Pour les Romantiques, la véritable modernité commence avec la nouvelle conception du monde, dans un grand moment de doute et de scepticisme. À l'époque de Shakespeare, la conception antique du cosmos n'est plus validée. L'ordre et l'harmonie de l'antiquité sont mis en doute.

Cette période succède à celle du classicisme et crée une rupture. Contrairement à l'idée d'éduquer le peuple par la littérature et les études classiques, les romantiques voulaient ramener l'individu à la nature. Ils cherchaient à retrouver le monde romanesque perdu des contes, des légendes et du folklore du Moyen-Âge.

Même si la pensée conceptuelle de l'art existe bien avant les XVIII^e et XIX^e siècles, avec l'arrivée des romantiques allemands, on assiste à un questionnement particulier qui porte directement sur la dialectique entre le classicisme et le modernisme. Les Frères Schlegel créent le concept du romantisme qui opposait l'époque moderne à l'époque classique. Pour ces penseurs, la modernité traduisait un esprit de rupture avec le passé et les certitudes de l'Antiquité. Ils s'inspiraient d'une époque de doutes où les certitudes du monde antique furent mises en doute. Dans les œuvres des écrivains tels que Shakespeare, Montaigne et Cervantès, se trouvait l'expression des temps modernes. Les découvertes scientifiques et géographiques ainsi que le scepticisme religieux de l'époque de ces auteurs remettaient en question la position de l'homme dans le monde et, par conséquent, la conception de l'ordre universel.

Les Romantiques allemands reconnaissent Shakespeare, en particulier, comme le grand énonciateur du doute. L'univers shakespearien reflète toutes les inquiétudes qui s'annonçaient même au cours de l'époque dite de la « Renaissance anglaise ». Cette période

fut l'âge d'or artistique et culturel de l'Angleterre. Malgré toutes les avancées de l'ère élisabéthaine, elle ne représente, par contre, qu'une brève période de paix entre la difficile Réforme anglaise et les conflits qui suivirent, menant à la Guerre Civile. Chez les Grecs antiques, la conception du mot *kósmos* évoque un monde ordonné, équilibré et harmonieux. À l'époque de Shakespeare, la croyance générale concevait l'univers selon « La Grande Chaîne de la vie » (ou la *scala naturæ*)¹².

Cette notion date de l'époque d'Aristote et on commençait déjà à la remettre en question au Moyen-Âge. L'érudition de l'époque de Shakespeare la mettait vraiment en doute. La Grande Chaîne de la vie représentait les liens hiérarchiques qui gouvernaient la création. Elle se composait des éléments les plus fondamentaux, jusqu'à la perfection divine. Puisque toute chose était liée aux autres, tout acte perturbateur de cette chaîne devenait dangereux pour l'équilibre. Les conséquences d'un déséquilibre dans la chaîne seraient visibles dans le monde naturel. Que ce soit dans les comédies ou les tragédies shakespeariennes, on trouve de nombreux exemples illustrant les effets néfastes de la rupture de l'organisation du cosmos sur l'homme. Par exemple lorsque Macbeth assassine Duncan dans l'Acte II, Scène II, il introduit un déséquilibre dans la nature. Il ne s'agit pas simplement du meurtre du roi, mais aussi de son cousin.

Les critiques shakespeariennes font d'autres commentaires qui nous sont utiles. Par exemple, la thèse posée par Henry N Paul¹³ en 1950 dit que Shakespeare aurait écrit *Macbeth* en hommage à Jacques Ier d'Angleterre. La proclamation du roi d'Angleterre, d'origine écossaise, représentait un changement majeur pour la monarchie anglaise. Une réflexion sur l'ordre et le chaos y est présente.

En effet, chaque époque connaît des changements. La discussion traditionnelle du classicisme par rapport à la modernité tourne toujours, d'une manière ou d'une autre, autour de la question du bouleversement de l'ordre établi et du regard vers le futur. Même s'il est possible de croire que la fidélité est un faux problème, elle est toujours au cœur de la discussion. La rupture crée toujours le débat. Nous pourrions considérer l'approche du *transforming* de Dudley Andrew comme le moyen le plus sûr de préserver le mot comme médium artistique. Nous pourrions également dire que le besoin de conserver la primauté du mot représente un désir de maintenir l'expérience antérieure, un regard sur ce qui est venu

¹²L'échelle de la nature

¹³PAUL, Henry N. *The Royal Play of Macbeth: When, why, and how it was written by Shakespeare*, Macmillan, New York, 1950

auparavant. À l'opposé, si le réalisateur se sert, de manière intertextuelle, du texte source comme point de départ pour explorer certains thèmes et aspects à sa manière, il favorise l'approche du *borrowing*. Cela crée nécessairement la rupture et le débat. Il serait ainsi possible d'affirmer qu'il s'agit d'un modèle moderne.

En plus de la pertinence d'une telle référence littéraire à la sorcellerie, il existe de nombreuses comparaisons entre *Macbeth* de Shakespeare et le roman de Rowling. Alors que Cuarón a dû se servir du texte de Rowling comme source, l'auteur a certainement puisé dans son propre héritage littéraire et s'est inspirée d'œuvres antérieures à la sienne. La trame de *Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban* raconte des changements cosmiques similaires à ceux mis en scène dans *Macbeth*. À la fin du récit, Harry déclenchera une série d'événements qui mèneront au retour de son ennemi, Lord Voldemort. À un autre niveau, nous pouvons également comparer les personnages de Macbeth et de Voldemort qui partagent la faiblesse tragique de l'ambition.

Nous voyons ainsi l'existence de liens entre *Harry Potter*, Shakespeare et le modernisme. Cuarón insère délibérément la référence à une œuvre antérieure et souligne ici les similitudes qui reviendront à plusieurs reprises au cours du film. Sur de nombreux plans, nous retrouvons la notion de la rupture dans le film. Si la phrase « *Something wicked this way comes* » nous rappelle tout de suite *Macbeth*, le système de références sur les plans textuel, thématique et esthétique dans le film indique un discours avancé par le réalisateur. Son approche dérange l'ordre précédemment établi par Columbus. Cependant il ne s'agit pas de changer pour changer.

L'esthétique du film est la manifestation des changements cosmiques qui ont lieu à l'intérieur de l'histoire. La pièce de Shakespeare traite de magie, du mystère et du mal et met en scène la conséquence cosmique catastrophique provoquée par l'homme lorsqu'il agit contre l'ordre naturel. Ainsi Cuarón souligne l'un des thèmes du récit de Rowling et l'associe, en parallèle avec sa réalisation, aux idées de la mouvance Romantique. Bien entendu, la plupart du style et du contenu du film adhère au modèle classique de Hollywood. Malgré tout cette séquence indique un esprit moderne soutenu par la réalisation.

Comme résumé du film, « *Something wicked this way comes* » fonctionne sur plusieurs niveaux. En ce qui concerne la trame, cette phrase pourrait faire référence au personnage de Sirius Black que nous rencontrons pour la première fois dans cet épisode. C'est un détenu évadé avec l'intention manifeste d'assassiner Harry. Dans le contexte de la série, nous pourrions considérer la phrase comme référence cataphorique au retour imminent de Voldemort qui sera réincarné au début du prochain épisode. Cependant, au-delà de tous ces

points, peut-être que la pertinence du « maudit »¹⁴ se trouve réellement en tant que référence à la question de l'adaptation et à notre réception.

Finalement, peut-être que l'aspect le plus marqué est la manipulation que Cuarón fait du texte source. La rupture est évidente dans le style de la réalisation, y compris dans ses propres inventions et omissions du texte. C'est une approche risquée. Des changements majeurs à la représentation d'un univers déjà bien défini l'exposaient à une réaction négative de la part de millions de spectateurs. En effet, il instaure une opposition dialectique entre le classicisme et la modernité dans l'esthétique du film et la lie étroitement à son approche de l'adaptation. Ainsi il oblige le public à prendre position sur cette question également.

¹⁴ En plus de la traduction de Guizot du mot dans le texte de Shakespeare nous remarquons tous les sens du mot en anglais. La *Larousse*, par exemple, le traduit comme « mauvais », « épouvantable », « malicieux » et « formidable » et nous retenons ici la signification positive.

Conclusion

Pour conclure, *Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban* est un texte de transition sur le plan de la trame et de la thématique. D'une longueur similaire aux deux premiers tomes, Cuarón aurait pu suivre l'approche de Columbus. Cependant il choisit de poser une question au public. Accepterait-il une approche nouvelle ? À court terme, la réponse était négative. Or, de tels changements étaient nécessaires et inévitables. Les autres textes étant beaucoup plus longs, la transformation directe à l'écran ne serait plus possible.

Dans l'introduction de son ouvrage, *Le Commerce des Regards*, Marie-José Mondzain écrit : « Un enfant peut tout voir, à condition de construire sa place de spectateur. »¹⁵. La modernité au cinéma sous-entend également que le spectateur est moins pris en charge. C'est ainsi qu'a évolué la politique des auteurs, et aussi l'idée qu'il était temps de voir le spectateur comme un adulte ou de le faire grandir. Il est possible de voir un tel processus à l'œuvre dans *Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban* (2004). Nous le retrouvons dans la construction cinématographique de ce qui est représenté à l'écran, mais également dans le rapport avec le spectateur. Il est nécessaire que le spectateur effectue un déplacement, un passage métaphorique du spectateur pris en charge par le cinéma classique vers un spectateur plus adulte (peut-être plutôt adolescent) pour que la série puisse avancer du point de vue cinématographique. Comme Cuarón le remarque le texte de *Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban* parle du passage de l'enfance à l'âge d'adulte¹⁶. Le commentaire de Mondzain est alors très pertinent. Nous pouvons affirmer que Cuarón met le public au défi, en même temps que les personnages dans le récit, de grandir et de trouver sa place en tant que spectateur.

Au travers de la rupture créée par des approches différentes et l'opposition entre le classicisme et la modernité, nous revenons au sujet de la poétique et finalement à des questions fondamentales sur la question du rôle de l'art et de l'artiste. En ce sens, et en ce qui concerne les questions philosophiques, peut-être que ce film met en scène la vérité du proverbe : « Plus ça change, plus c'est pareil. ».

¹⁵Marie-José Mondzain *Le Commerce des Regards* Paris, Le Seuil, 2005, p11.

¹⁶ « In this film, the thing was about a child trying to find his identity as a teenager. », dans CRAWFORD, Micheal, prod. « Creating the Vision », *interviews with cast and crew of Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, Warner Brothers, 2004, film.

Bibliographie

- ARISTOTE, *LaPoétique*, Le Livre de Poche, Paris, 1990.
- BAZIN, André, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation ». 1952, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* Éditions du Cerf, Paris, collection 7ème Art, 1983.
- CAGLE, Jess, "Cinema: The First Look at Harry", *Time Magazine*, 05/11/2001, Web, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1001148-2,00.html>, consulté le 02/09/12
- CAVELL, Stanley, *The World Viewed, Enlarged edition*, 1971, Harvard University Press, Massachusetts, 1979.
- CERISUELO, Marc, *Hollywood à l'écran*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2000.
- COLUMBUS, Chris, réa. *Harry Potter et la chambre des secrets*, Warner Brothers, 2002, film.
- _____, réa. *Harry Potter à l'école des sorciers*, Warner Brothers, 2001, film.
- CRAWFORD, Micheal, prod. « Creating the Vision », *interviews with cast and crew of Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, Warner Brothers, 2004, film.
- CUARÓN, Alfonso, réa. *Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban*, Warner Brothers, 2004, film.
- DUDLEY ANDREW, J, *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, Oxford, 1996.
- ECO, Umberto, *The Limits of Interpretation*, Indiana University Press, First Midland Books edition, USA, 1994.
- HAMBURGER, Käte, trad. Pierre Cadiot, *Logique des genres littéraires*, Editions du Seuil, Paris 1986.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York, 2006.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*. 1978. Gallimard, Paris, 1990.
- ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture théorie de l'effet esthétique*. 1985. Editions Mardaga. Bruxelles, 1995.
- MONDZAIN, Marie-José, *Le Commerce des Regards*, Le Seuil, Paris, 2005.
- PAUL, Henry N, *The Royal Play of Macbeth: When, why, and how it was written by*

Shakespeare, Macmillan, New York, 1950.

PLATON, *La République*, Flammarion, Paris, 2002.

SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, Penguin Books, Londres, 1983.

_____, *Œuvres complètes - 2/5 : Les tragédies*, traduction de François Guizot, 1864, Editions Humanis, Paris, 2012.

TODOROV, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme ? Poétique, tome 2*. 1968, Seuil, Paris, 1973.