

LA NEUVIÈME PORTE DE ROMAN POLANSKI,
D'APRÈS *EL CLUB DUMAS* D'ARTURO PÉREZ-REVERTE
OU LA QUÊTE DE L'ORIGINAL AU CŒUR DE L'ADAPTATION

BÉNÉDICTE BRÉMARD

Université Paris X - Nanterre - CRIIA

« Quelle époque, pensa-t-il. Une époque absurde. Après tant de livres, de cinéma et de télévision, après tant de niveaux de lecture possibles, il devenait difficile de savoir si l'on se trouvait en face de l'original ou de sa copie ; quand le jeu des miroirs renvoyait l'image réelle, l'image inversée ou la somme des deux, quelles étaient donc les intentions de l'auteur ? »¹. La notion d'original est au cœur du film *La Neuvième Porte*, réalisé par Roman Polanski en 1999, et ce à différents niveaux. En premier lieu, il s'agit d'une adaptation d'un roman d'Arturo Pérez-Reverte, *El Club Dumas* (1993). Comme toute adaptation, le film soulève donc la question des traces de son « original », qu'il a conservées ou fait disparaître. En second lieu, le film de Roman Polanski, comme le livre d'Arturo Pérez-Reverte, met en scène la quête d'un manuscrit original.

À travers une étude comparée du roman et de son adaptation, ce sont donc, pour chacune des œuvres, « les intentions de l'auteur » cachées derrière son approche de la notion d'original, que nous tenterons de mettre à jour.

Commençons par rappeler les intrigues respectives de chacune des œuvres, littéraire et cinématographique. Dans *El Club Dumas*, Lucas Corso, qui vit à Madrid du commerce de livres rares, est chargé de deux missions ; d'une part, déterminer pour son ami Flavio La Ponte, libraire d'occasions, si un chapitre manuscrit des *Trois Mousquetaires* est bien un original ; d'autre part, pour le collectionneur Varo Borja, comparer son exemplaire du *Livre des Neuf Portes du Royaume des Ombres* aux deux autres existant au Portugal et à Paris, déterminer lequel des trois est l'original et en prendre possession par quelque moyen que ce soit. Dans sa double quête, Corso est poursuivi par des personnages qui convoitent les livres qu'on lui a confiés et qui lui rappellent ceux de Dumas (Rochefort, Milady...), ainsi qu'une mystérieuse jeune fille qui se fait appeler du nom d'une héroïne de *Sherlock Holmes* et qui sert d'ange gardien à Corso tout en paraissant dotée de pouvoirs diaboliques. En fin de compte, Corso découvrira qu'en dépit

des apparences, ses deux missions n'ont aucun lien entre elles. D'une part, l'authentique chapitre original des *Trois Mousquetaires* est arrivé entre ses mains par erreur. Il appartient à Boris Balkan, critique littéraire spécialiste du roman populaire du XIX^e siècle et fondateur du Club Dumas. Ce club réunit soixante-sept personnalités férues de romans d'aventures dont chacune possède un chapitre du manuscrit original des *Trois Mousquetaires*. Or, ce manuscrit ne doit surtout pas être rendu public, car il prouverait que leur idole n'est que le correcteur de l'ouvrage créé par l'un de ses nègres. Quant à la mission concernant les *Neuf Portes*, elle aura permis à Corso de comprendre que les trois exemplaires sont originaux mais que chaque exemplaire, sur neuf illustrations, en possède trois qui diffèrent légèrement de celles des deux autres manuscrits. Il faut donc isoler dans chaque exemplaire les trois illustrations uniques puis réunir ces trois séries de trois gravures pour posséder la formule d'invocation du diable. Corso retrouve Borja à Tolède alors que celui-ci, qui a pris possession des ouvrages mais ne l'a pas payé, tente d'invoquer le diable. Et s'il ne récupère pas son dû, Corso comprend pourquoi l'invocation du collectionneur reste vaine : les trois illustrations n°9 sont identiques ; celle qui était différente et unique a été perdue et falsifiée sur le modèle des deux autres exemplaires existants, par deux relieurs de Tolède.

Dans *La Neuvième Porte*, seule subsiste, comme l'indique le changement de titre, l'intrigue concernant le livre d'invocation diabolique. Dean Corso, qui vit à New-York, est donc chargé de la mission concernant le *Livre des Neuf Portes* par l'éditeur Boris Balkan. Mais, plusieurs personnes cherchent à dérober les trois exemplaires des *Neuf Portes* et vont, pour cela, jusqu'à tuer Bernie Orenstein, un ami libraire chez qui Corso avait caché le manuscrit confié par Balkan, ainsi que les propriétaires des deux autres exemplaires, Fargas, au Portugal, et la baronne Kessler, à Paris. Comme dans le livre, Corso est protégé dans sa quête par une mystérieuse inconnue qu'il surnomme « les yeux verts ». On vole à Corso le manuscrit de Balkan et il le retrouve au cœur d'une messe noire. Balkan le retrouve également et s'en empare en ajoutant un meurtre à son actif. Désormais propriétaire de toutes les gravures nécessaires, il s'immole en tentant d'invoquer le diable sous les yeux de Corso qui l'achève d'une balle de revolver. La jeune inconnue, devenue la maîtresse de Corso, lui explique que la neuvième gravure est un faux et, à sa demande, lui révèle que l'original se trouve chez les relieurs de Tolède. Muni de celle-ci, Corso pourra donc franchir la Neuvième Porte et rejoindre le diable.

La réduction des deux intrigues originales à une seule révèle clairement les centres d'intérêt des différents auteurs. Ancien reporter, Arturo Pérez-Reverte se consacre depuis 1986 à l'écriture de romans d'aventure à la trame policière. De son côté, Roman Polanski poursuit, depuis 1958, une carrière où le fantastique fait des apparitions régulières, que ce soit sur un mode sérieux (*Rosemary's baby*,

1968) ou ludique (*Le Bal des Vampires*, 1967). Il n'ignore pas non plus le genre du thriller (*Frantic*, 1987), l'adaptation (*Macbeth*, 1971, *Rosemary's baby*, *Tess*, 1979, *La Jeune Fille et la Mort*, 1994) et a déjà été tenté par le film d'aventure mais avec moins de succès (*Pirates*, 1986). Il n'est donc pas étonnant qu'il ait été essentiellement intéressé par l'intrigue autour des *Neuf Portes* dans le roman de Pérez-Reverte, et guère par celle du manuscrit Dumas. Ce qui lui a permis, au passage, de réduire l'histoire originale, procédé fréquemment nécessaire à l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire pour d'évidentes questions de durée². Au-delà, donc, de cet intérêt commun pour le diable qui a réuni ponctuellement Polanski et Pérez-Reverte, ce sont plutôt toutes les différences entre leurs œuvres, entre la réplique et l'original, qui nous révéleront les intérêts respectifs des deux auteurs. Nous ne pouvons aborder toutes ces différences ici, aussi avons-nous choisi de nous arrêter sur celles qui concernent le destinataire et le destinataire de la quête d'original commune aux deux récits, ainsi que le contexte historique et géographique de cette quête.

La quête de l'original, pour qui, pour quoi ?

La première différence thématique que l'on remarque entre les deux auteurs concerne la quête du manuscrit original et le ton sur lequel cette quête est abordée. À travers le rapport du personnage de Corso à sa mission, c'est tout l'univers de l'auteur qui est révélé. Le Corso de Pérez-Reverte n'agit que pour le salaire qu'il doit recevoir en récompense de sa mission, pour l'appât du gain. L'argent est son moteur, son « destinataire » en termes greimasien³, et Borja le « destinataire » de la quête. C'est particulièrement évident à la fin du roman, lorsque Corso retrouve Borja et qu'il s'obstine à lui réclamer son salaire alors que celui-ci est plongé dans une invocation satanique :

- Je veux mon argent.
- Varo Borja ne parut pas entendre.
- Vous n'avez jamais eu de curiosité pour ces choses ? [...]
- Je vous ai dit de me donner mon argent. Je veux m'en aller. [...]
- De l'argent ? ... - il le regardait avec un nouveau mépris. De quoi me parlez-vous, Corso ? Vous ne comprenez donc pas ce qui va bientôt se produire ? [...]
- Payez-moi tout de suite. Et allez au diable. [...]
- Encore une fois, donnez-moi mon argent. [...]
- Je veux mon argent. Maintenant⁴.

Corso est totalement indifférent à ce qui peut se passer devant lui. Il ne répond pas à Borja qui tente en vain de piquer sa curiosité pour le surnaturel et s'obstine,

comme Sganarelle devant Dom Juan emporté par le diable dans la pièce de Molière, à pleurer sur ses gages.

Or, le Corso de Polanski n'a pas du tout la même attitude. Son destinataire ne cesse d'évoluer au long du film. C'est tout d'abord l'argent qui le pousse à accepter la mission de Balkan. Puis, c'est la peur qui l'incite à vouloir abandonner lorsqu'il retrouve son ami, le libraire Bernie Orenstein à qui il avait confié le manuscrit, pendu dans sa boutique. Mais, lorsqu'il téléphone à Balkan, celui-ci aura raison de ses craintes en lui annonçant qu'il augmente son salaire et en raccrochant sans lui laisser le temps de répondre. C'est la peur de Balkan, qui le menace, qui pousse Corso à assister à une messe noire pour récupérer le manuscrit volé. Mais, lors de cette messe noire, Balkan vient récupérer son livre ; comme le lui fait remarquer la jeune fille aux yeux verts, la mission de Corso est terminée. Et, lorsque cette alliée aux pouvoirs diaboliques (elle semble avoir des dons d'omniscience, omnipotence, ubiquité...) le voit partir à la poursuite de Balkan et lui demande : « Que veux-tu ? », il rétorque : « Tu le sais ». Le face-à-face Corso-Balkan montre bien que ce n'est plus l'argent qui motive Corso, mais bien la fascination pour ce qu'il a découvert :

- Un chèque vous attend à New-York. Règlement complet.
- Ces gravures valent plus que de l'argent.
- Vous savez, malgré nos divergences, j'ai un faible pour vous. [...] Nous avons une chose en commun. Nous avons la même passion. Vous avez acquis la même obsession.

Ce sont bien les gravures que Corso est venu chercher. Le destinataire de la quête n'est donc plus Balkan mais Corso lui-même. Alors que Balkan se débat contre les flammes dans lesquelles il s'est volontairement plongé, Corso ne songe qu'à sauver les gravures du feu. Puis il achève Balkan d'un coup de feu. Même si Balkan était probablement déjà à moitié brûlé, si Corso semble hésiter avant de tirer, et si la grimace de son visage semble refléter une difficulté presque physique à le faire, Polanski fait définitivement de lui un assassin, ce qui n'était pas le cas du personnage de Pérez-Reverte.

Certains critiques cinématographiques ont reproché à *La Neuvième Porte* de présenter la quête du diable tout d'abord comme grotesque (à travers la messe noire ou l'invocation satanique de Balkan) pour finalement lui donner du crédit avec le dénouement (Corso retrouvant l'original de la neuvième gravure et rejoignant le diable dans son château)⁵. C'est pourtant ici une constante des films fantastiques de Polanski que l'on retrouve dans cette ambivalence. Ainsi, *Rosemary's baby* laisse croire à la possible folie de l'héroïne jusqu'au dénouement qui la met face à son enfant conçu avec le diable. De même, *Le Bal des Vampires* semble s'achever sur un « happy end », le professeur et son élève fuyant les vampires avec la belle Sarah ; mais ils ignorent que celle-ci est devenue un vampire

à son tour. Comme l'a écrit Michel Delahaye : « Ce ne sont pas les vampires qui sont le prétexte d'une parodie, c'est l'esprit de parodie qui sert de prétexte à un vrai film sur les vrais vampires »⁶.

La construction de *La Neuvième Porte* reprend donc la même ruse. À deux reprises, le spectateur est rassuré : la mise en scène lui montre bien le ridicule des adeptes de rites sataniques. Lors de la messe noire tout d'abord, Balkan les qualifie de « bande de bouffons déguisés ». Pour étrangler la veuve Telfer, il l'attrape par son collier alors qu'elle rampe devant lui : celle-ci est donc semblable à un chien. Lorsqu'elle tombe, morte, il donne encore un coup de pied, signe de son mépris, dans son cadavre qui glisse sur le sol. Quant aux sataniques présents à la messe noire, s'ils cherchent à rencontrer le diable, un simple « Bouh! » de Balkan, pourtant seul face à leur groupe, suffit à les mettre en fuite. Par la suite, Balkan, lorsqu'il invoque le diable, croit ne pas sentir les flammes mais la sueur sur son visage et ses hurlements prouvent vite le contraire. Le contrepoint permanent dans cette séquence grâce au champ/contre-champ ou même à l'intérieur d'un même plan entre le visage de Balkan, au premier plan, presque en état d'extase, et celui de Corso, au second plan, effrayé par les flammes, reflète le contraste entre la folie et la lucidité. Cependant, le dénouement réserve un rebondissement en annulant cette interprétation réaliste. Car, finalement, c'est Corso qui aura accès au royaume des ombres. La légende veut que le diable se cache sous d'agréables apparences ; dans ses films, Polanski cache jusqu'à la fin l'existence du démon sous le masque de la parodie ou de la folie.

Outre le ton — ludique ou sérieux — et le genre — aventure ou fantastique — dans lesquels s'inscrit cette quête d'original commune à *El Club Dumas* et *La Neuvième Porte*, ce sont aussi les contextes des quêtes qui diffèrent dans chacune des œuvres.

La quête de l'original, de Madrid à Manhattan

Si, en apparence, le contexte historique des récits littéraire et cinématographique est le même — l'époque contemporaine — on pourra néanmoins remarquer que certains éléments sont soigneusement laissés de côté par l'adaptation. Plus ou moins anecdotiques, divers éléments du roman de Pérez-Reverte font allusion au nazisme. Grüber, le concierge de l'Hôtel Louvre Concorde où descend Corso à Paris est présenté à plusieurs reprises comme un ancien officier S.S.⁷. Le personnage apparaît dans le film sans que rien ne le désigne comme tel. Plus important, c'est parce qu'il détient des preuves de ses liens avec les nazis que Corso convainc la baronne Ungern de le laisser étudier son exemplaire des *Neuf Portes* :

Une carte de Corso marquait une page illustrée. Sur celle-ci, Frida Ungern, jeune et très jolie, souriait au photographe. Chacun de ses deux bras — elle en avait

deux à l'époque — reposait sur celui d'un homme : celui de droite était habillé en paysan et la légende de la photo l'identifiait comme l'astrologue particulier du Führer. Elle était désignée comme son assistante, l'éminente Mlle Frida Wender. Quant au personnage de gauche, il portait l'uniforme noir des S.S. Et il n'était pas nécessaire de lire le texte en bas de la photo pour reconnaître le Reichführer Heinrich Himmler.

Quand Frida Ungern, Wender de son nom de jeune fille, leva les yeux et que son regard croisa celui de Corso, elle n'avait plus du tout l'air d'une délicieuse petite grand-mère. Mais cette impression ne dura qu'un instant. Elle hocha lentement la tête, puis arracha soigneusement la page illustrée pour la déchirer en mille morceaux. Et Corso se dit que les sorcières, les baronnes et les petites vieilles qui travaillent parmi les livres et les pots de fleurs ont elles aussi leur prix, comme tout le monde⁸.

Or la baronne, qui s'appelle Kessler dans le film de Polanski, n'y a plus aucun lien avec l'entourage d'Hitler. La façon dont Corso la persuade de le laisser comparer les exemplaires des *Neuf Portes* est beaucoup plus banale. Après l'échec d'une première visite, il profite de l'absence de sa secrétaire-cerbère pour revenir à la charge. C'est avec quelques photocopies des gravures de l'exemplaire Balkan qu'il lui prouve les différences entre les exemplaires et l'intérêt de sa quête.

Enfin, dans *El Club Dumas*, Corso se remémore fréquemment ses amours passées avec une photographe juive, Nikon :

Nikon était une juive aux grands yeux, ashkénaze, père matricule 77843 à Treblinka, sauvé par la cloche au tout dernier round ; et lorsque la télé montrait des soldats israéliens en train d'envahir quelque chose, juchés sur des tanks énormes, elle sautait du lit, toute nue, pour embrasser l'écran, les yeux mouillés de larmes, en sussurrant « *Shalom, Shalom* » comme une caresse⁹.

Et maintenant, à travers elle mais trop tard, il comprenait Nikon, ses fantasmes et l'angoisse désespérée avec laquelle elle voulait s'accrocher à la vie. Sa peur, ses photos en noir et blanc, sa vaine tentative de conjurer les souvenirs transmis par les gènes survivants d'Auschwitz, le matricule tatoué sur la peau de son père, l'Ordre noir qui n'avait jamais été nouveau, mais vieux comme l'esprit et la malédiction de l'homme. Car Dieu et le Diable pouvaient être la même chose que chacun interprétait à sa façon¹⁰.

Le personnage de Nikon est totalement absent du film de Polanski ; aucune allusion n'est faite au passé de Corso. Ces trois suppressions par rapport à l'œuvre originale surprendront d'autant plus que le réalisateur du film est, ce n'est un secret pour personne, juif né de parents polonais déportés pendant la Seconde Guerre Mondiale (seul son père est revenu des camps). Il semble donc que le réalisateur ne souhaite pas mélanger satanisme et nazisme. Il a d'ailleurs attendu *Le Pianiste* (2002) pour trouver le courage d'aborder dans son œuvre cette période de l'Histoire liée à de douloureux souvenirs personnels. Ses déclarations à l'époque de *La Neuvième Porte* confirment qu'il s'agit pour lui d'un film de divertissement :

Ce n'est pas un film qui contient un message très profond et très signifiant pour moi. C'est un film que j'ai fait par pur plaisir. En fait, j'aimerais faire un film sur un thème important, qui me concerne. [...] [C'est une envie qui] s'accroît, parce que je devine qu'il me reste de moins en moins de temps pour réaliser enfin ce film que je pourrais considérer comme étant MON film. Aujourd'hui, je ne pense pas encore avoir fait MON film. [...] Ça pourrait être un sujet lié à ma vie personnelle, comme mon enfance pendant la guerre ou juste après la guerre. [...]

- Qu'est-ce qui vous empêche de vous y atteler dès maintenant ?

- Le courage, peut-être¹¹.

Parallèlement à cette modification du contexte historique de l'œuvre originale, le réalisateur a opéré des modifications autour du contexte géographique du récit. *El Club Dumas* commence à Madrid puis sa quête conduit Corso à Tolède (l'atelier de reliure des frères Ceniza), à Sintra, au Portugal, où se trouve l'exemplaire Fargas des *Neuf Portes*, à Paris pour voir l'exemplaire de la baronne, à Meung-sur-Loire où a lieu la réunion du Club Dumas et, enfin, à Tolède où Varo Borja tente en vain d'invoquer le diable. Pérez-Reverte met à profit ces référents et les clichés qui les accompagnent pour en faire le théâtre des différents aspects du récit : le Pont des Arts est le décor de la promenade en amoureux de Corso et de son ange gardien ; la vue de Notre-Dame lui rappelle les adaptations cinématographiques du roman de Victor Hugo ; l'ambiance des terrasses de la rive gauche est largement décrite, ses rues nommées — rue de Buci, rue Mazarine... (chapitres IX et XIII). L'intertextualité contamine donc jusqu'à la représentation des lieux, qui sont décrits à partir de copies (leurs représentations littéraires, cinématographiques...) plus qu'à partir d'un original¹². Tolède, enfin, est le théâtre supposé du triomphe du diable, selon les lectures de Borja : « L'avènement de l'Antéchrist surviendra dans la péninsule Ibérique, dans une cité nourrie par trois cultures superposées, sur les rives d'un fleuve profond comme un coup de hache, comme le Tage »¹³.

Cette utilisation dramatique de lieux et de monuments emblématiques est habituelle pour Pérez-Reverte, que ce soit dans ses romans (Séville dans *La Piel del tambor*, 1995) ou dans ses scénarios (voir la représentation des ruelles de Grenade ou de l'Alhambra dans *Gitano*, réalisé par Manuel Palacios en 2000).

Or, l'action de *La Neuvième Porte* commence à New York ; les changements onomastiques de certains personnages tendent à effacer le cadre espagnol : Lucas Corso devient Dean Corso, Flavio La Ponte devient Bernie Orenstein, Varo Borja apparaît sous le nom de l'un des personnages de l'intrigue liée aux *Trois Mousquetaires*, Boris Balkan¹⁴. Le film s'ouvre sur un lent panoramique de droite à gauche et de haut en bas qui nous révèle un panorama nettement reconstitué en studios (soit une copie et non une prise de vue de l'original) sur des gratte-ciels new-yorkais qu'un travelling arrière découvre comme vus à travers la fenêtre d'un collectionneur sénile. Corso rachète à ses héritiers une édition rare de *Don*

Quichotte (clin d'œil à l'œuvre originale espagnole qui a inspiré Polanski) pour une bouchée de pain. La rue qui abrite la librairie de Bernie Orenstein correspond plutôt à une image de la ville au XIX^e siècle. La messe noire a lieu dans un village nommé St Martin, nom de jeune fille de la veuve Telfer que l'on distingue sur un panneau indicatif, sans que l'on sache dans quelle région de France se trouve ce village. Et le film s'achève dans un château semblable à celui des gravures, mais dont la localisation nous demeure inconnue. Ni l'insert sur la carte postale de Balkan à la baronne, ni celui sur le guide montré à Corso par le patron d'un restaurant ne nous permettent de lire un nom de lieu. Seul un bref travelling avant qui suit Corso en route pour le château dans un camion de moutons nous montre une région de reliefs (les Pyrénées, d'après les lieux du tournage) sans plus de précisions. Ce choix et ce traitement du contexte géographique ne sont sans doute pas sans rapport avec la biographie du cinéaste. Exilé volontaire des États-Unis pour fuir les poursuites judiciaires liées à une affaire de mœurs, le réalisateur, à travers son film, « explique secrètement aux Américains que la littérature, l'art et l'histoire ont une essence profonde qui ne se résume pas à une simple cotation en dollars. [...] *La Neuvième Porte* pourrait se lire ainsi : un Américain acculturé, cynique et vénal est parachuté en Europe, terre d'Histoire et de Culture ; [...] il y apprend que le véritable prix des livres réside dans leur contenu plutôt que dans leur cote boursière, que la littérature a une âme et n'est pas sans risque »¹⁵.

Johnny Depp, l'interprète du rôle de Corso, affirme, en effet, que « Corso représente ce que l'Amérique est devenue. Il incarne l'avarice, l'égoïsme, la suffisance »¹⁶.

Conclusion

Ainsi, on aura compris que la quête d'un manuscrit original au cœur du récit littéraire de Pérez-Reverte et de son adaptation cinématographique par Polanski fournit surtout un prétexte à chacun des auteurs pour retrouver ses thèmes, genres ou cadres de prédilection. Le roman d'aventure ou de cape et d'épée est transposé à l'époque actuelle mais dans des décors chargés d'une histoire littéraire ou religieuse pour Pérez-Reverte. Pour Polanski, le fantastique caché derrière le réalisme du thriller et de la parodie s'inscrit dans un décor soit évidemment reconstitué en studio et permettant un regard critique sur les États-Unis, soit peu identifiable.

Cependant, cette approche des univers de chacun des auteurs à travers leur traitement de la quête d'original soulève d'autres questions. Par exemple, on pourra s'interroger sur leur fascination commune pour l'original matérialisé par un livre. L'œuvre de Pérez-Reverte repose intégralement sur une quête de réponses aux énigmes à travers les références littéraires ou même cinématographiques du

protagoniste. Ce foisonnement intertextuel disparaît du film de Polanski, ou laisse place à des références propres au réalisateur (Hitchcock ou ses propres films précédents) mais à un niveau qui ne concerne plus que le spectateur et non les protagonistes du récit. Ce qui n'empêche que le réalisateur avoue avoir été séduit par l'idée de faire « un film dont le personnage principal soit un livre » et n'hésite pas à proclamer ce paradoxe : « Faire avancer l'action rien qu'en cadrant en gros plan un bouquin et quelques vieilles gravures, c'est du cinéma pur »¹⁷. Pérez-Reverte et Polanski prennent un malin plaisir à malmenager les livres : comme le personnage de la baronne, ils sont mutilés, des pages leur sont arrachées, ils finissent brûlés... Pourtant, malgré le prétendu désabusement affiché par les deux récits envers les livres — ils peuvent être falsifiés, et le recours constant à l'intertextualité de Corso, dans le roman, le mène sur la fausse piste d'un lien entre les *Trois Mousquetaires* et les *Neuf Portes* — les deux auteurs n'ont, dans le fond, rien trouvé de mieux pour nous divertir. À l'ère des effets spéciaux, à l'époque où les best-sellers de Pérez-Reverte sont tirés à des milliers d'exemplaires, le manuscrit original et ses pouvoirs démoniaques semblent un ressort diablement à la page des intrigues littéraires et cinématographiques de la fin du XX^e siècle¹⁸.

¹ A. Pérez-Reverte, *El Club Dumas*, Madrid, Alfaguara Hispánica, 1993 (l'ouvrage étant actuellement épuisé, nous utilisons la traduction de J.-P. Quijano, *Club Dumas*, Paris, Le Livre de Poche, 2000, p. 286).

² « C'est la quantité d'événements, d'actions, de descriptions, de dialogues, de réflexions diverses actualisée dans les mots qui excède toujours, si on les transpose intégralement, les durées filmiques acceptables » (F. Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan université, coll. Fac. cinéma, p. 131).

³ A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966. Le sujet fait l'action en quête d'un objet ; le destinataire est la motivation, ce qui pousse le sujet à agir ; le destinataire, le bénéficiaire de la quête, celui pour qui l'action est accomplie ; l'adjuvant favorise l'action alors que l'opposant la contrecarre.

⁴ *El Club Dumas, op. cit.*, p. 435-442.

⁵ Voir les articles de S. Blumenfeld, « Quand le " Club des cinq " découvre l'occultisme », *Le Monde*, 26/08/1999, J.-Y. Katelan, « La Neuvième Porte », *Première*, sept. 1999, p. 52, et L. Vachaud, « Tintin et les livres noirs », *Positif*, sept. 1999, p. 37.

⁶ M. Delahaye, *Cahiers du cinéma*, avril-mai 1968, cité par J. Belmans, *Roman Polanski*, Paris, Seghers, coll. Cinéma d'aujourd'hui, 1971, p. 170.

⁷ *El Club Dumas, op. cit.*, p. 253-255, et p. 360.

⁸ *Ibid.*, p. 297-298.

⁹ *Ibid.*, p. 248.

¹⁰ *Ibid.*, p. 423.

¹¹ C. d'Yvoire, « Roman Polanski, l'alchimiste », *Studio*, juillet-août 1999, p. 114-117.

¹² G. Navajas fait le même constat au sujet de la représentation du passé dans son article « Arturo Pérez-Reverte y la literatura de un tiempo ejemplar », dans J.-M. López de Abadía, A. López Bernasocchi, (dir.), *Territorio Reverte*, Madrid, Verbum, 2000, p. 297-318.

¹³ *El Club Dumas*, *op. cit.*, p. 434.

¹⁴ Comme l'a fait ironiquement remarquer un critique, « Quel meilleur nom pour signifier le danger et le foutoir! », (J.-P. Dufreigne, « Le roman de Lucifer », *L'Express*, 19/08/1999).

¹⁵ S. Kazanski, « Les portes de la perception », *Les Inrockuptibles*, 25/08/1999.

¹⁶ S. Belpêche, « Démoniaque Johnny Depp », *Le Journal du Dimanche*, 22/08/1999.

¹⁷ A. Ferenczi, « La mise en scène, c'est mon jouet », *Télérama*, 25/08/1999. Polanski retrouve là l'occasion d'assouvir son goût pour le rôle essentiel de l'insert (voir la séquence du scrabble dans *Rosemary's baby*) et pour le détail (texture et bruit des pages du livre) caractéristiques de son œuvre.

¹⁸ Le roman de Pérez-Reverte et son adaptation rappellent à plus d'un titre le succès connu quelques années plus tôt par *Le Nom de la Rose* d'Umberto Eco, adapté au cinéma par Jean-Jacques Annaud.

Bibliographie

BELMANS, J., *Roman Polanski*, Paris, Seghers, coll. Cinéma d'aujourd'hui, 1971.

KANÉ, P., *Roman Polanski*, Paris, Ed. du Cerf, coll. 7è art, 1970.

LÓPEZ DE ABADÍA, J. M., LÓPEZ BERNASOCCHI, A., (dir.), *Territorio Reverte*, Madrid, Verbum, 2000.

POLANSKI, R., *Roman par Polanski*, (trad. de l'anglais par J. P. Carasso), Paris, Robert Laffont, 1984.