

**DU CADRE LITTERAIRE DE *A ROOM WITH A VIEW*  
(E. M. FORSTER) A SON DECENTREMENT  
CINEMATOGRAPHIQUE (JAMES IVORY) :  
ELEMENTS DE REFLEXION POUR UNE ESTHETIQUE  
DE LA BEANCE**

Dans le troisième roman de E. M. Forster, *A Room with a View*, publié en 1908, il n'est pas que le titre qui pose la question du cadre, de ses limites et de ses ouvertures. Le roman lui-même s'ouvre et se clôt sur ce motif de la chambre avec ou sans vue, aveugle ou grande ouverte sur les splendeurs de Florence, et entre ces deux bornes le livre de Forster écrit en creux l'histoire d'une émancipation féminine au sein de la bonne société anglaise du début du vingtième siècle. L'histoire et l'écriture de ce roman, ainsi que les choix narratifs et esthétiques accomplis par James Ivory dans son adaptation cinématographique de 1985, paraissent particulièrement propices à quelque réflexion dans la triple exploration des cadres, des cadrages et des encadrements. Nous partirons d'une hypothétique définition, provisoire, de ces termes : par le cadre, entendons tout ce qui se rapporte à l'espace scénique et temporel de chaque œuvre, évidemment déterminé par le cadrage, travail en amont de l'écrivain ou du metteur en scène. La notion d'encadrement sera peut-être la plus riche et la plus complexe, puisqu'elle renvoie autant à ces choix d'écriture et de filmage, qu'au statut du texte et de l'image qui en résulte.

Ces trois niveaux de lecture cristallisent en outre le processus d'adaptation : l'un des postulats de cette étude est que la prégnance des cadres internes dans le roman de Forster justifierait le glissement vers une écriture picturale ou cinématographique, glissement que Forster n'opère que très rarement et sans grande conviction. C'est sous cet angle qu'il faut interroger le film d'Ivory et retrouver la question du cadre. Il s'agira donc d'abord de construire une première dialectique de ces notions chez Forster, afin de souligner les bonheurs comme les limites de son écriture, puis d'avancer quelques hypothèses sur la validité de cette triade théorique dans son rapport avec le geste créateur, en étudiant la façon dont Ivory travaille autant dans qu'autour des cadres délimités par le roman. Ainsi, du cadrage et de l'encadrement forstériens au décentrement choisi par Ivory, de l'harmonie à la dissension, la comparaison du texte et de l'image de *A Room with a View* permettra de proposer une double esthétique du cadre, celle à l'origine de toute création : l'esthétique d'une béance, d'un gouffre herméneutique, à remplir et à combler, autant qu'à creuser et à fouiller.

## **Les cadrages forstériens**

Chambre, fenêtre, et vue : autour de cette première triade, Forster crée dans *A Room with a View* un réseau symbolique cohérent, typiquement édouardien pour certains, déjà moderniste pour d'autres. Il s'agit d'un roman fort construit et clairement délimité : deux parties, en Italie puis en Angleterre, et vingt chapitres tous ornés d'un titre qui « cadre » leur contenu de manière souvent ironique et qui témoigne d'une filiation littéraire qui, en passant par Meredith, remonterait

jusqu'à Fielding. En outre, la récurrence dans le roman de ces figures du cadre, et de ces procédés de cadrage, n'est pas sans évoquer ce que Forster théoriserait plus tard dans *Aspects of the Novel* par la notion de « rhythm », à savoir la nécessité pour l'écrivain de ponctuer son texte, tel un compositeur sa partition, de motifs déclinables sans fin pour apporter à l'ensemble une certaine cohérence structurelle<sup>1</sup>. Dès le second paragraphe de *A Room with a View*, Forster propose un cadre révélant la figure qu'il contient autant qu'il la circonscrit : « [Lucy] looked at the portraits of the late Queen and the late Poet Laureate that hung behind the English people, heavily framed » (23). Dans ce premier exemple, on ne sait pas très bien si l'apposition finale, « heavily framed », caractérise les portraits accrochés au mur ou bien les pensionnaires, tous anglais, au grand dam de Lucy. Cette image du cadre est évidemment fort appropriée pour illustrer la thématique forstérienne du carcan social dont il faut apprendre à s'extraire afin de vivre en parfaite adéquation avec soi-même. Ainsi Miss Bartlett ne remplit jamais aussi bien ses fonctions de chaperon que lorsqu'elle « enveloppe » Lucy de ses bras protecteurs autant qu'asphyxiants :

“Miss Bartlett only sighed, and enveloped her in a protecting embrace as she wished her goodnight. It gave Lucy the sensation of a fog, and when she reached her own room she opened the window and breathed the clean night air.” (33)

---

<sup>1</sup> E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (1927), London, Penguin, 2000. Dans « Pattern and Rhythm » (134-150), Forster évoque les limites de la composition picturale (« pattern ») et souligne la plus grande parenté de l'écriture avec le « rythme » musical, par exemple chez Marcel Proust.

Juste après, le texte précise : « Miss Bartlett, in her room, fastened the window-shutters and locked the door » (34). Ces fenêtres et leurs cadres, leurs volets, leurs rideaux, puis leurs vues, sont en effet autant de métaphores de ce qui différencie les deux femmes, ainsi que des aspirations de Lucy. Lucy, elle, veut voir et être vue, alors que les rideaux, lourds, sont tirés derrière Miss Bartlett, « who had already disappeared through the curtains – curtains which smote one in the face, and seemed heavy with more than cloth », (28) ; de même qu'ils sont tirés à Windy Corner, la résidence des Honeychurch, au tout début de la seconde partie : « The drawing-rooms curtains at Windy Corner had been pulled to meet, for the carpet was new and deserved protection from the August sun. They were heavy curtains » (101). L'imbroglio initial reposait déjà sur cette double recherche : « it does seem hard that you shouldn't have a view » (23) concédait Miss Bartlett à Lucy. Aussi les rideaux et les cadres s'ouvrent-ils parfois à Florence, comme pour laisser entrer dans la lumière le révérend M. Beebe (« The curtains at the end of the room parted, and revealed a clergyman, stout but attractive », 26) ou bien encore dans ces premières phrases du second chapitre : « It was pleasant to wake up in Florence, to open the eyes upon a bright bare room, with a floor of red tiles which look clean though they are not ; with a painted ceiling [...] It was pleasant, too, to fling wide the windows » (35). Enfermée dans sa chambre entre le sol et le plafond, Lucy n'a d'autre échappatoire que cette « fenêtre ouverte sur le monde », pour enfin voir comme pour être vue (« The scales fell from Lucy's eyes », 188).

Au-delà de ce roman d'apprentissage de la vision et de la visibilité, ce que ce premier système de cadrage permet est une autre sortie hors du cadre, celle consistant à passer de la figure peinte vers la femme vivante et mouvante. En effet, alors que le régime descriptif de Forster se caractérise par ses manques et ses non-dits, l'écrivain choisit ici une certaine théâtralité, là une forme de picturalité, pour présenter ses personnages. Ainsi Cecil Vyse, que Lucy envisage un temps d'épouser, apparaît dans le roman comme il entrerait en scène : « 'Look out!' cried Freddy. The curtains parted [...] Cecil entered. Appearing thus late in the story, Cecil must be at once described. » (105). Mais nous nous intéresserons davantage ici à la réification picturale de Lucy à laquelle se livre ce même Cecil, quelques années avant celle de Gretta par Gabriel dans la nouvelle « The Dead » de Joyce.<sup>1</sup> Cecil voit Lucy comme un tableau, mais ici point d'idéalisation esthétique ni de transcendance de l'amour :

She was like a woman of Leonardo da Vinci's, whom we love not so much for herself as for the things that she will not tell us. [...] She reminded him of a Leonardo more than ever ; her sunburnt features were shadowed by fantastic rocks ; at his words she had turned and stood between him and the light with immeasurable plains behind her. (107-108)

Aux yeux de Cecil, l'essentiel de cette comparaison picturale réside dans la double négation de Lucy en tant que femme, en tant qu'être vivant. Bien moins que de la magnifier, ce nouveau cadrage de Lucy l'enferme dans un mutisme (« the things that she will not tell us ») et une obscurité presque castrateurs. Le narrateur rappelle ce que Cecil apprécie avant tout chez elle : « [Italy] gave her light, and – which he held more

---

<sup>1</sup> James Joyce, *Dubliners* (1914), London, Penguin, 2000, pp. 210-211.

precious – it gave her shadow. » (107) Lucy devient alors « his Leonardo » (163), simple objet, décoratif, certes, mais rien moins qu'un tableau inanimé.

De ce cadrage, pourtant, Lucy parviendra à s'émanciper, et Cecil ne reconnaîtra plus en cette nouvelle femme celle chez qui il appréciait le silence et la constance. « He stared at her, and felt again that she had failed to be Leonardesque. [...] Her face was inartistic – that of a peevish virago » (136). Lorsque, enfin, Lucy se connaît elle-même et peut prendre la décision de rompre avec lui, les mots qu'elle a pour Cecil et surtout la nouvelle aisance avec laquelle elle parvient à s'exprimer, désarçonnent l'amoureux des peintures de Léonard de Vinci : « From a Leonardo she had become a living woman, with mysteries and forces of her own, with qualities that even eluded art » (191). Désormais Lucy n'est plus contenue dans les cadres que lui imposait Cecil, comme si sa nouvelle personnalité ne pouvait que déborder ces cadrages asphyxiants.

On découvre ainsi dans *A Room with a View* une dimension particulière de l'injonction forstérienne classique, celle consistant pour le personnage à faire fi des règles imposées et à oser choisir un autre chemin, puisque cette problématique s'exprime ici en termes de cadres et de cadrages, ceux de l'auteur comme ceux des personnages eux-mêmes. Au cœur des multiples métaphores du titre, rappelons que la préposition *with* ne relie en aucun cas la chambre et la vue, Cecil et Lucy. Avant leur baiser romantique raté, le couple évoque cette double assimilation. Cecil : « I connect you with a view – a certain type of view. » ; Lucy : « When I think of you it's

always as in a room [...] with no view, I fancy » (125). Il faut alors revenir sur les limites et les échecs de ces cadrages forstériens, puisque, à l'image de l'échec de ce couple, les cadres choisis par Forster ne sont pas la garantie d'un déroulement harmonieux de cette histoire, et puisqu'ils soulignent également les failles de son écriture.

### **ENCADREMENT PAR LE TEXTE OU CADRAGE DE L'IMAGE : DE L'AVEUGLEMENT AU REMPLISSAGE**

Au premier rang de ces échecs, on trouve une donnée fondamentale chez Forster, donnée revendiquée et donc choix esthétique plus que simple faille : tous ces dispositifs narratifs et symboliques de cadrage ne permettent jamais au texte de « faire voir » avec plus de force et de vérité. Dans le sujet comme dans l'écriture de *A Room with a View*, ces figures du cadre pourraient permettre un ancrage visuel plus évident et plus direct, faire déborder le texte hors de ses propres cadres et lui donner la possibilité de « montrer » autant que de « raconter ». Mais Forster ne s'autorise presque jamais ce glissement peut-être trop moderniste pour lui et, dans un premier temps, préfère souligner l'invisibilité de ce qu'il fait mine de décrire. Au chapitre six, le baiser que George Emerson vole à Lucy se dérobe lui aussi à ce cadrage visuel : malgré le paysage de la campagne florentine alentour, à cet instant, « the view was stealing round them, but the brown network of the bushes shattered it into countless pieces » (88). Forster ne choisit pas le cadre pour permettre au lecteur de visualiser la scène, bien au contraire. Cette question de la description et du visible hante le roman : après ce baiser, Lucy pense moins à

l'acte lui-même qu'à la façon dont elle pourrait décrire ce qui vient de lui arriver (« She thought not so much of what had happened as of how she should describe it », 94). Avant, c'était le narrateur qui reconnaissait la difficulté de rapporter par des mots tel événement (« Yesterday had been a muddle – queer and odd, the kind of thing one could not write down easily on paper », 68). Il y aurait là beaucoup à dire, puisque ici, comme très souvent, Forster met en pratique un précepte qui constitue une véritable clé de toute son œuvre et qu'il a consigné dans son journal en 1929 : « By describing what has happened one gets away from what happened<sup>1</sup>. »

Mais le texte fait plus que cela et ne se contente pas de refuser de décrire ou de montrer : les *cadrages* forstériens peuvent en effet devenir *encadrements*, en ce sens qu'ils empêchent de voir et masquent ce qu'ils entourent. C'est là une première interprétation possible de cet encadrement, qui cache plus qu'il ne révèle. Le baiser évoqué plus haut est ainsi encadré de deux références aux paysages du peintre florentin Baldovinetti, comme pour mieux souligner combien le paysage forstérien, lui, échappe (85 et 91). Le roman multiplie les passages dans lesquels le texte semble vouloir montrer, mais de fait s'ingénie à dissimuler. La répétition, par exemple, n'est pas synonyme d'une désignation plus appuyée. Ainsi les premiers mots du roman : « 'The Signora had no business to do it,' said Miss Bartlett, 'no business at all. She promised us south rooms with a view, close together, instead of which here are north rooms, here are north rooms, looking into a courtyard, and a long way apart.' » (23). La voix ici se répète pour mieux

---

<sup>1</sup> Philip Gardner, *E. M. Forster – Commonplace Book* (1985), Aldershot : Wildwood House, 1987, p. 48.

annuler le référent, que le texte ne permet jamais de visualiser. En effet, cette répétition des « north rooms » ne désigne en rien son objet, les chambres en question ne sont pas le cadre de cette conversation, et Forster ne les décrit pas.

Des fenêtres aux cadres picturaux, des fausses descriptions aux stratégies de masquage par la voix narrative, le roman de Forster travaille la question du cadre tout en refusant l'*ekphrasis* et en se jouant des codes d'ouverture du texte sur le visible. Comment l'adaptation de James Ivory, classique et respectueuse du texte, approche-t-elle ces données primordiales du roman ? Le film commence par offrir quelques équivalents des cadres textuels de Forster : aux titres de chapitres correspondent les cartons du générique présentant soigneusement personnages, fonctions et acteurs les incarnant ; l'écriteau sur la porte de la Pension Bertolini, première image du film ; puis d'autres cartons introduisant tel chapitre ou telle séquence, et enfin les incrustations à l'image de certains de ces titres. Les cadres internes du roman sont également présents, non sans qu'Ivory ait judicieusement déplacé la figure qu'ils entourent : ce n'est plus Lucy qui se voit réifiée par les comparaisons artistiques et esthètes de Cecil, c'est ce dernier qui est systématiquement filmé comme un accessoire, une partie du décor, rigide et inflexible, pour mieux signifier ses travers. Dans le film, l'entrée en scène de Cecil se fait en deux temps : il apparaît tout d'abord via le regard que Mrs. Honeychurch porte sur lui et Lucy, puis il entre dans la pièce, le corps encadré, surcadré même, par les nombreuses

lignes verticales qui l'entourent<sup>1</sup> Dans cette scène la mère de Lucy a la même réflexion que dans le roman, « 'Welcome as one of the family!' said Mrs Honeychurch, waving her hand at the furniture » (106), associant d'emblée le jeune homme au décor et au statique. Ivory ne cesse de filmer l'acteur ainsi et de redoubler les cadres autour de lui. De manière plus significative encore, dans un autre extrait le réalisateur poursuit cette équivalence plastique des cadres forstériens mais, cette fois, pour en exclure Cecil violemment<sup>1</sup>. Si Lucy est ici encadrée et enfermée entre les murs aux trop nombreux cadres de cet étroit couloir, comme entre les lourds rideaux qui bloquent la perspective devant et derrière l'image, c'est Cecil qui ne peut se fondre dans cette architecture austère et rectiligne où l'on sait néanmoins s'amuser : personne ne remarque sa présence lorsqu'il pénètre dans le couloir, et Cecil finit par s'éclipser de lui-même en disparaissant dans un autre cadre sur la gauche. Les cadres d'Ivory sont ici aussi sémantiques que discriminatoires.

Évidemment, les descriptions trompeuses de Forster sont autant de cadres qu'Ivory s'empresse de remplir : le roman est à ce point lacunaire dans ses détails, et le film est parfois si illustratif, que la comparaison des deux supports met presque au jour une parfaite illustration du processus d'adaptation et de son évidente explicitation visuelle. C'est la critique que l'on adresse le plus souvent au metteur en scène, qui voudrait trop

---

<sup>1</sup> Minutage de l'extrait : 0h41'15" à 0h42'50". Il s'agit de l'ouverture de la seconde partie du film, « Home ». À l'intérieur de Windy Corner, Mrs. Honeychurch et Freddy discutent de la proposition de mariage que Cecil Vyse est en train de faire à Lucy dans le jardin. Cecil entre dans la pièce et annonce que Lucy a accepté.

<sup>1</sup> Minutage de l'extrait : 1h07'55" à 1h08'50". Lucy sort de la chambre de sa mère et Freddy l'implore d'accepter d'inviter George Emerson à Windy Corner.

montrer, trop expliciter ce que Forster savait simplement suggérer. Là encore, nous touchons du doigt ce que l'adaptation comporte d'inévitable<sup>2</sup>. On voit bien sûr davantage chez Ivory que chez Forster, et les fenêtres s'ouvrent souvent sur telles vues aériennes de Florence. Il faut reconnaître que J. Ivory use et abuse parfois de l'esthétique du cadre dans son travail d'explicitation et de monstration, ne sachant par exemple résister à la tentation de filmer la Piazza della Signoria de manière élégante à grand renfort d'amples mouvements de caméra<sup>1</sup>. Puis l'élégance cède peut-être la place à une certaine gaucherie : tous les plans fixes sur telle partie de telle statue de la place peuvent apparaître comme de simples cartes postales gratuites. Les cadrages découpent ici le réel et la maladresse de ce passage s'accompagne d'une violence du cadre assez surprenante. Il ne s'agit pas de plans subjectifs, et la caméra souvent précieuse et sage d'Ivory ose ici plus qu'ailleurs pour délaissier l'héroïne le temps de ces plans purement illustratifs. Morcelées, la place de Florence et ses merveilles deviennent presque le sujet d'un documentaire touristique<sup>2</sup>.

La dernière modalité d'appropriation par Ivory des cadrages forstériens consiste en une logique de *remplissage* des cadres créés par le texte. C'est là une première interprétation de cette primauté du visible et de l'illustration

---

<sup>2</sup> Andrew Higson, un des rares chercheurs à avoir travaillé sur les films de James Ivory, fonde son analyse sur une critique semblable de l'explicitation et de la splendeur visuelles des adaptations. Voir entre autres *English Cinema, English Heritage*, Oxford : Oxford University Press, 2003.

<sup>1</sup> Minutage de l'extrait : 0h20'30" à 0h21'15".

<sup>2</sup> C'est là une lecture possible de la séquence. Évidemment, les plans d'Ivory ne sont pas totalement gratuits, et il est facile d'y lire l'annonce de la violence de la scène suivante, celle de l'altercation Piazza della Signoria, et surtout de la force avec laquelle le corps, ici déjà découpé et mis à mal, s'imposera dans cette scène à l'innocente Lucy.

dans le film. Dans de nombreux plans Ivory se livre à un tel remplissage du cadre. Après l'incident qui survient Piazza della Signoria, George veut rassurer Lucy et propose de la raccompagner jusqu'à l'hôtel. Il laisse alors sa main entrer dans le cadre de Lucy, filmée en gros plan. Celle-ci y jette un coup d'œil furtif avant de détourner le regard et de rejeter son offre<sup>1</sup>. Mais c'est de nouveau autour du premier baiser volé que cette logique est la plus sensible. Le roman laisse entendre, à travers un lapsus de Lucy, que la jeune femme fut tout aussi responsable de ce baiser que George, qu'elle ne blâme absolument pas. Le film semble expliciter ce lapsus, en choisissant de faire entrer Lucy dans le plan large dans lequel se trouve George, et non l'inverse, en filmant Lucy en bord-cadre, de dos, regardant et admirant George<sup>2</sup>. Puis devant les remontrances de Miss Bartlett, c'est de nouveau Lucy qui sort du cadre, elle vient ainsi remplir un instant celui de George. Plus tard, le plan de ce baiser réapparaît, tout juste après le baiser, raté celui-ci, avec Cecil<sup>3</sup>. Dans le roman, Lucy repense ici simplement aux Emerson. Dans le film, elle ne peut s'empêcher de comparer les deux instants et visualise de nouveau George avant leur baiser, puis le baiser lui-même. Cette autre explicitation visuelle s'apparente ainsi à un remplissage de l'écran comme de l'espace mental de Lucy, et Ivory poursuit le travail interprétatif qui consiste à modifier les cadres forstériens.

---

<sup>1</sup> Minutage : 0h22'48".

<sup>2</sup> Minutage : 0h35'00".

<sup>3</sup> Minutage : 0h50'10".

## LES DECENTREMENTS DES ENCADREMENTS : CREATION ET BEANCE

Qu'il choisisse donc un équivalent plastique des cadres du texte ou une explicitation par le cadrage cinématographique des significations de ces cadres, le film de James Ivory propose une approche particulière de ces figures du cadre, du cadrage et de l'encadrement. Après avoir suivi ce que Forster cadrerait dans le roman, le film en effet va progressivement s'affranchir de ces cadrages et refuser l'encadrement directif et autoritaire dans sa réécriture de *A Room with a View*. L'encadrement devient alors une notion négative et inhibitrice : dans le roman déjà, le cadre se fait parfois encadrement par les limitations qu'il impose aux protagonistes. Dans la chapelle Peruzzi de Santa Croce par exemple, M. Eager reconnaît que le lieu est bien trop exigü pour contenir deux groupes de visiteurs (44). Puis c'est Miss Bartlett qui évoque ce besoin d'espace et les écueils de ces encadrements : « as she spoke her long narrow head drove backwards and forwards, slowly, regularly, as though she were demolishing some invisible obstacle<sup>1</sup> » (28). Lorsque l'on sait que Miss Bartlett, malgré les apparences, aura œuvré durant tout le roman pour que George et Lucy s'unissent enfin, les obstacles invisibles qu'elle s'efforce de combattre renvoient alors aux rigidités et autres impossibilités que le cadre social du roman inflige aux deux héros. Cet encadrement

---

<sup>1</sup> Cette phrase se retrouve presque à l'identique plus loin dans le roman : « Her long, narrow head, drove backwards and forwards, as though demolishing some invisible obstacle. » (187).

étouffant, telle une séquestration, est évoqué plus haut par Cecil : « It makes a difference, doesn't it, whether we fence ourselves in, or whether we are fenced out by the barriers of others ? » (116). Il y a là toute l'essence du propos de *A Room with a View*. En outre, cette dernière citation met en avant une nouvelle ambivalence de cet encadrement, entre le *in* et le *out*. L'on retrouve alors celle soulevée plus haut, entre *entrer* et *sortir* du cadre.

Dans une scène en particulier, Ivory propose une évidente sortie des cadres forstériens, et ce par la nouvelle fluidité de sa caméra. Point de plans illustratifs de la Piazza della Signoria, mais une caméra qui tente de suivre les personnages qui s'y dérobent presque. Il s'agit de l'épisode du Sacred Lake qui, dans le roman déjà, permettait à Forster d'expérimenter une écriture plus libre : phrases nominales (« Yells, and widening circles over the dappled earth », 150), et une présentation presque impressionniste des événements, sans lien logique, et sans, fait rarissime, de commentaire narratif. L'adaptation de ce douzième chapitre est tout aussi innovatrice. M. Beebe, Freddy, le frère de Lucy, et George se rendent donc au Sacred Lake pour une scène de baignade que Forster présente comme un retour salvateur à la nature, comme « a passing benediction whose influence did not pass, a holiness, a spell, a momentary chalice for youth » (152). Si Ivory aborde ce passage sous un angle plus léger et plus comique, il en conserve le caractère suspendu et sacré<sup>1</sup>. La scène s'ouvre et se clôt sur deux plans classiques pour Ivory, très esthétisants, évoquant presque les paysages d'un

---

<sup>1</sup> Minutage de l'extrait : 1h02'25" à 1h04"10".

Constable<sup>1</sup>. Entre ces deux plans, et avant l'arrivée de Lucy, sa mère et Cecil, les corps masculins sont filmés à l'état brut, aussi bruts et naturels que les cris qu'ils poussent et que l'esthétique choisie par Ivory. La musique s'arrête, les dialogues se réduisent aux cris de joie et aux jeux, et les corps en mouvement et en liberté semblent prévaloir sur l'action. On retrouve les « widening circles » de Forster dans les nombreuses figures circulaires à l'écran et dans les mouvements de caméra. Pourtant cet épisode semble à peine mis en scène, la caméra ne fait que suivre les hommes qui courent autour de l'eau. La scène est donc cadrée par des plans très construits et très picturaux, mais Ivory refuse l'encadrement et, à l'intérieur de ce cadre, travaille presque une esthétique du *décentrement* : les hommes déjà sortent de l'eau, puis courent autour de l'étang comme des enfants. La caméra alors n'impose plus aucun cadrage, assujettie à leurs mouvements, essayant de les suivre et de les cadrer, de les recadrer, tant bien que mal. Puis de nouveau on entre dans l'eau, la musique reprend, les cadres, celui de la caméra, celui de la société, avec l'arrivée du second groupe, et celui correspondant à l'esthétique habituelle du réalisateur, reprennent leurs droits.

Ainsi, à l'image de ces personnages qui courent autour du cadre et font fi des conventions, le film d'Ivory décentre son point de vue, tente lui aussi de sortir de son propre cadre par ce décentrement pour trouver un nouveau souffle. Le décentrement s'opère ici sur un axe horizontal, la caméra effectue des va-et-vient de droite à gauche pour suivre les

---

<sup>1</sup> Minutage des plans : 1h01'10" et 1h03'20". C'est sur ce dernier plan que le « cadre musical » de la scène reprend.

personnages. Dans un dernier extrait, sur lequel s'achève la première partie du film, à Florence, le décentrement équivaut à un glissement esthétique de la verticalité la plus rectiligne et la plus figée, aux possibilités de la profondeur<sup>1</sup>. Alors que l'image multiplie les lignes verticales dans ces plans, elle se creuse ensuite par ce champ-contrechamp sur le couloir puis sur les pièces en enfilade de la chambre avec vue, et Miss Bartlett elle-même, contre toute attente, décentre l'image et s'affranchit des cadres en sortant avec George dans le hors-champ avant.

L'insistance sur cette double profondeur de champ ouvre un nouvel espace, en amont et en aval de l'image, tout comme elle renvoie à la manière dont Ivory investit l'espace forstérien délimité par ses cadres. On peut en effet essayer de lire l'essentiel des stratégies d'adaptation d'Ivory dans ces mouvements hors du cadre, qui dessinent progressivement les contours d'une esthétique de la *béance*. Le roman contient déjà ce motif : au chapitre 18, Lucy interprète au piano une chanson dont voici le refrain : « Vacant heart, and hand, and eye, / Easy live and quiet die<sup>2</sup> » (209). Cette vacance, cette béance du cœur, ne sont bien sûr pas ce que préconise Forster l'humaniste. Ivory, lui, construit cette béance en suivant une logique de la falsification et de l'écart. Même dans ses passages les plus illustratifs, le film s'écarte en effet radicalement des cadres fournis par le roman, jusqu'à les trahir et les pervertir. Ainsi dans Santa Croce devant les fresques de Giotto. Dans le roman, M. Emerson ironise devant le manque

---

<sup>1</sup> Minutage de l'extrait : 0h40'35" à 0h41'20". George rentre à la pension et aperçoit Lucy. Miss Bartlett ferme alors champs et cadres en s'interposant entre les deux amants et en demandant à George de quitter le cadre en sortant avec elle par le hors-champ avant de l'image.

<sup>2</sup> La chanson apparaît dans *The Bride of Lammermoor* de Walter Scott.

de réalisme de la fresque *L'Assomption de Saint Jean l'Évangéliste* dans la chapelle Peruzzi : « And as for the frescoes, I see no truth in them. Look at that fat man in blue! He must weigh as much as I do, and he is shooting into the sky like an air-balloon » (44). Puis le groupe de M. Eager passe à côté, dans la chapelle Bardi, pour admirer les scènes de la vie de Saint François. Le film opère une étonnante distorsion de la topographie : après quelques plans d'une fresque que Forster ne mentionne pas (et que l'on trouve dans la chapelle Bardi), c'est dans cette même chapelle Bardi, et non pas dans la chapelle Peruzzi comme dans le roman, que Lucy et Emerson retrouvent M. Eager et son groupe. Alors que tous se situent donc dans la chapelle Bardi, Ivory conserve la remarque de Emerson sur *L'Assomption de Saint Jean l'Évangéliste*, qu'on trouve dans l'autre chapelle<sup>1</sup>. Il n'y a là plus aucune logique, sinon le souhait de ne pas respecter le texte à la lettre, quitte à non seulement le trahir mais, surtout, à trahir la réalité géographique. Si une telle inversion topographique s'explique peut-être par quelque contrainte lors du tournage, le contournement et le décentrement des cadres forstériens qu'elle propose sont intéressants.

En effet, alors que dans le roman, les cadrages avaient pour fonction première de souligner, de mettre en valeur, de délimiter, sans pour autant, nous l'avons vu, rapprocher le texte du tableau et de la fenêtre ouverte sur le monde, dans le film, la notion de cadre est plus ambiguë. Les cadrages de Forster sont rigoureux, pourtant la faiblesse de leur ancrage visuel devient synonyme d'une certaine liberté pour le scénariste de

---

<sup>1</sup> Minutage : 0h15'20" à 0h17'20".

l'adaptation. Déjà ces cadres imposent peu de chose, et s'ils délimitent le sujet comme ils enferment le personnage, ils ont encore pour fonction d'ouvrir le champ des possibles quant à l'interprétation et la transposition de l'œuvre. Les cadres de l'écriture forstérienne muent alors en quelque béance que le scénariste doit combler, en réinventant le personnage, et d'abord en injectant du visible dans les cadres fournis par le texte. Finalement, les cadres forstériens n'étaient peut-être que des cadres sans contenu, simples contenants. Telle est la première trace de la béance : par leur flou et leurs multiples interprétations possibles, les cadres de Forster ne se font peut-être jamais véritables encadrements, pouvant se prêter à tout investissement de la part du metteur en scène, qui commence donc par combler ces béances originelles, et nous renvoyons ici aux stratégies d'illustration et d'explicitation des productions Merchant-Ivory. L'autre apparition de la béance résulte de la manière dont Ivory évite et contourne le texte. Lorsque Forster cadre trop ostensiblement, comme avec cet exemple des fresques de Giotto, alors Ivory ne le suit plus et dénature le passage, refusant, encore une fois, l'autorité de ces cadres en tant qu'encadrement de son propre travail. Cet écart progressif entre le texte et l'image crée à son tour un nouvel espace, une nouvelle béance, sorte de zone vitale et incoercible, lieu de toutes les interprétations et lectures possibles entre le lecteur et le texte, le texte et le scénariste, le spectateur et le film. *A Room with a View* par James Ivory ne se contente pas de remplir les espaces laissés vacants par le roman de Forster : du comblement de ces premières béances, le film ensuite crée

ses propres béances herméneutiques en décentrant les cadres originaux.

De retour à Florence à la fin du roman, Lucy et George ont atteint un tel degré d'indépendance qu'ils peuvent enfin sortir du cadre : « He carried her to the window, so that she, too, saw all the view. They sank upon their knees invisible from the road, they hoped, and began to whisper one another's names » (228). Après les nombreux cadres du roman, cette échappée finale annonce un des présupposés à l'adaptation signée James Ivory : dans un film apparemment cadré en ce sens qu'il respecte le texte en tout point, le nouvel auteur prend la liberté de combler les cadrages du texte, puis de les creuser, enfin de les déplacer et de les décentrer. Les ouvertures, ou béances, ainsi engendrées, sont l'aboutissement des relations et des conflits entre cadres, cadrages et encadrements dans ces deux œuvres. Métaphore originelle de la création comme de la réception du texte ou de l'image, cette béance est aussi le gage de l'ouverture de l'œuvre sur autrui et de ses possibles mutations interprétatives. Les deux espaces qui surgissent de ces procédés de cadrage sont finalement plus ouverts que clos, jamais totalement comblés, toujours un peu « en attente » et « en devenir » – *a work in progress*<sup>1</sup>. L'esthétique de la béance que nous proposons d'associer à cette formule devenue joycienne, s'inscrit en faux contre la théorie de la création avancée par Mary Shelley dans son introduction à l'édition de 1831 de *Frankenstein* : « Invention, it must be humbly admitted, does not consist in creating out of void, but out of chaos<sup>1</sup>. » Entre le vide et le chaos, la question du cadre de l'œuvre, ou

bien celle de l'encadrement préalable du monde, touche ainsi  
au plus près à celle de la création.