

Les adaptations de Schnitzler à la télévision française (1956-1979)

The adaptations of Schnitzler's works on French television (1956-1979)

Die Schnitzler-Bearbeitungen für das französische Fernsehen (1956-1979)

Irène Cagneau



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2126>

DOI : [10.4000/germanica.2126](https://doi.org/10.4000/germanica.2126)

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2013

Pagination : 113-131

ISBN : 9782913857315

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Irène Cagneau, « Les adaptations de Schnitzler à la télévision française (1956-1979) », *Germanica* [En ligne], 52 | 2013, mis en ligne le 01 juillet 2013, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2126> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.2126>

Les adaptations de Schnitzler à la télévision française (1956-1979)

Irène CAGNEAU

Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis

Dans une monographie très dense consacrée à l'analyse des adaptations télévisuelles de l'œuvre théâtrale d'Arthur Schnitzler en RFA entre 1953 et 1989¹, Sandra Nuy invite à l'exploration d'un domaine fort peu étudié² et place trois questions au centre de sa réflexion : la « renaissance » et la « recanonisation » (*Rekanonisierung*) de Schnitzler en Allemagne et en Autriche dans les années 1960, favorisées, pour une large part, par le développement rapide des rapports intermédiaiques entre théâtre et télévision, le choix et l'évaluation des œuvres adaptées à l'époque et, enfin, une question majeure, celle de la « télégenie » (*Telegenität*) de l'œuvre de l'écrivain autrichien.

Il serait bien sûr tout à fait inapproprié de parler d'une « renaissance » de Schnitzler en France pendant la période 1960-1970, cette question se posant davantage à partir du milieu des années 1980³.

1. — Voir Sandra Nuy, *Arthur Schnitzler ferngesehen. Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland (1953-1989)*, Internationale Hochschulschriften, Bd. 388, Münster, Waxmann, 2000.

2. — Outre la monographie de Sandra Nuy, on retiendra surtout deux recueils d'articles récents qui contiennent quelques contributions sur les adaptations de l'œuvre de Schnitzler à la télévision allemande et autrichienne : Thomas Ballhausen (*et al.*), *Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film*, Wien, Filmarchiv Austria, 2006 ; Barbara Besslich/Achim Aurnhammer/Rudolf Denk (éds), *Arthur Schnitzler und der Film*, Akten des Arthur-Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg, Würzburg, Egon Verlag, 2010.

3. — À la suite du décès de Dominique Auclères en 1981 et de l'accès de l'œuvre

Cependant, la lecture de la correspondance de Dominique Auclères⁴, traductrice et héritière exclusive des droits d'auteur en langue française de l'œuvre de Schnitzler de 1930 jusqu'à son décès en 1981⁵, incite à examiner de plus près la diffusion et la réception de l'œuvre de l'écrivain dans les médias à cette période, notamment à la radio et à la télévision⁶. Dominique Auclères adresse en effet de nombreux courriers à différents responsables du Service de la radiodiffusion et de la télévision françaises, à des représentants de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD) ainsi qu'à plusieurs réalisateurs, metteurs en scène et adaptateurs de Schnitzler. Elle fait ainsi référence à trois adaptations de ses écrits pour la télévision : *Mitzi*, un téléfilm réalisé par Marcel Bluwal pour Antenne 2 en 1978, et deux pièces en un acte issues du cycle *Anatole* et produites pour « Le Petit Théâtre d'Antenne 2 » en 1979 : *Souper d'adieu*, réalisé par Nat Lilienstein, et *Achats de Noël* de Dominique Delouche.

Les recherches effectuées dans la base de données de l'Inathèque, mémoire archivée du patrimoine audiovisuel français, ont permis de compléter cet inventaire et d'obtenir une liste exhaustive des adaptations télévisuelles de l'œuvre de Schnitzler en France de 1956 à 1979 [tableau n° 1]. Aux trois réalisations mentionnées par Dominique Auclères dans sa correspondance s'ajoutent trois adaptations plus anciennes : *Liebelei* (1956) de Marcel Bluwal, *Anatole* (1966) de Jean Valère et *La dernière carte* (1974) de Marcel Cravenne. Il faut préciser d'emblée qu'il ne

de Schnitzler au domaine public en 1982, une « nouvelle vague » de traductions, publiées à partir du milieu des années 1980, a suscité de nouvelles mises en scènes de l'œuvre théâtrale de Schnitzler, de même que la réalisation de nombreuses adaptations. Voir entre autres *Terre étrangère* (1987) et *Le chemin solitaire* (1990) de Luc Bondy, mais aussi, à la radio, la retransmission de *La Ronde* d'Alfredo Arias sur France Culture (1987), d'après la traduction d'Henri Christophe, et le feuilleton en dix épisodes *Vienne au crépuscule* (*Der Weg ins Freie*), traduit par Robert Dumont et multidiffusé sur France Culture en 1997-1998, puis en 2010-2011.

4. — Je tiens ici à remercier chaleureusement Karl Zieger de m'avoir confié une copie de cette correspondance qui contient vingt-neuf lettres de Dominique Auclères et trente-trois lettres de correspondants divers (éditeurs, adaptateurs, metteurs en scène, directeurs des services de la radio et de la télévision, etc.), rédigées entre 1969 et 1981.

5. — Sur Suzanne Clauser (D. Auclères), voir Karl Zieger, *Arthur Schnitzler et la France. 1894-1938. Enquête sur une réception*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2012, p. 75-90.

6. — Dans la mesure où les documents radiophoniques de l'époque ne sont pas tous consultables à l'Inathèque, cet article se focalisera sur les adaptations télévisuelles de l'œuvre de Schnitzler pendant la période 1956-1979. On pourra néanmoins écouter *Mademoiselle Else*, une des seules « pièces radiophoniques » disponibles à la consultation, réalisée en 1956 par Michel de Ré pour les « Soirées de Paris », avec Catherine Sellers, Martine Sarcey, Jean Marchat et Berthe Bovy dans les rôles principaux. D. Auclères fait mention de cette adaptation dans une lettre à Geneviève Leroy (SACD), datée du 15 octobre 1969.

s'agit ni de captations, ni de retransmissions publiques de pièces de théâtre, mais de films tournés dans les studios de télévision et également, en ce qui concerne *La dernière carte*, dans des décors extérieurs (à Vienne et à Baden par exemple). À l'exception de *Souper d'adieu*, cinq de ces adaptations sont consultables à l'Inathèque, de même que les critiques parues dans les magazines de télévision à l'époque et, surtout, les scénarios des adaptations, documents précieux qui ont facilité le travail de comparaison avec les traductions de Dominique Auclères.

Tableau n°1
ADAPTATIONS TÉLÉVISUELLES DE L'ŒUVRE DE SCHNITZLER EN FRANCE
(1956-1979)

Année	Titre français (et titre original) * Durée	Date, horaire et canal de diffusion	Adaptation * traduction	Réalisation	Distribution principale
1956	<i>Liebelei</i> (<i>Liebelei</i>) * 75 min.	25.02.1956 20h40 ORTF chaîne 1 Noir et blanc	Marcel Bluwal * Suzanne Clauser (1933)	Marcel Bluwal	J. Dasque : Fritz A. Thomas : Christine A. Noël : Mitzi G. Kerner : le mari B. Dheran : Théodore G. Ledoyen : Catherine F. Vibert : Weiring
1966	<i>Anatole</i> (<i>Anatol</i>) * 82 min.	08.02.1966 20h30 ORTF chaîne 1 Noir et blanc	Nat Lilenstein Jean Valère * Dominique Auclères	Jean Valère	C. Nicot : Anatole P. Noiret : Max H. Suchar : Cora V. Lagrange : Bianca M. Tarbes : Annie A. Gaylor : Elsa M. Girardon : Gabrielle D. Évenou : Ilona
1974	<i>La dernière carte</i> (<i>Spiel im Morgengrauen</i>) * 90 min.	02.03.1974 20h32 ORTF chaîne 1 couleur + ORF/ZDF (coprod.) rediffusion : 21.04.1974 20h45	Jean-Pierre Burgart * Dominique Auclères	Marcel Cravenne	N. Arestrup : W. Kasda D. Lebrun : Léopoldine G. Wilson : Schnabel M. Vitold : Wilram B. Dietrich : Bogner M. Aicher : Joseph C. Butenuth : Mizzi Y. Gasc : Tugut S. Fey : Greising J. Puyberneau : Weiss J.-P. Richepin : Elrief B. Aubry : M ^{me} Kessner

1978	<i>Mitzi</i> (<i>Komtesse Mizzi oder der Familientag</i>) * 75 min.	12.01.1978 20h35 Antenne 2 couleur	Marcel Bluwal (traduction et adaptation) * Dominique Auclères	Marcel Bluwal	D. Lebrun : Mitzi R. Murzeau : Pazmandy P. Gregory : Philippe R. Rimbaud : Emmerich (Egon) F. Giret : Lolo X. Van Den Bergh : Windhofer E. Bourdier : Wasner
1979	<i>Souper d'adieu</i> > <i>Anatole</i> (<i>Abschiedssouper</i>) * 35 min.	21.01.1979 16h20 Antenne 2 couleur	Nat Lilenstein * Dominique Auclères	Nat Lilenstein	J.-C. Dauphin : Anatole P. Santini : Max G. Lorin : Maître d'hôtel B. Rouan : Annie
1979	<i>Achats de Noël</i> > <i>Anatole</i> (<i>Weihnachtseinkäufe</i>) * 22 min.	01.04.1979 16h20 Antenne 2 couleur	Dominique Delouche * Dominique Auclères	Dominique Delouche	A. Dussolier : Anatole D. Lebrun : Gabrielle

Source : Base de données de l'Inathèque, consultée le 05/09/2012.

L'examen de la correspondance de Dominique Auclères, les recherches effectuées à l'Inathèque et, surtout, les entretiens avec trois réalisateurs et un adaptateur de l'époque, Marcel Bluwal, Dominique Delouche, Jean Valère et Jean-Pierre Burgart, ont fourni un éclairage précieux sur les différents modes d'adaptation de l'œuvre de Schnitzler pour la télévision⁷. Trois angles d'étude ont été privilégiés : la diffusion et la réception des adaptations de Schnitzler pendant la période considérée ainsi que leur caractère « télégénique », le choix des œuvres et la genèse de ces adaptations et, en dernier lieu, les modalités spécifiques de la mise à l'écran d'une œuvre littéraire, à l'exemple d'*Anatole* et de *La dernière carte*, qui impliquent l'analyse de la fidélité au texte original.

1. Diffusion et réception – Schnitzler est-il télégénique ?

Il convient tout d'abord de ne pas surestimer l'impact des six adaptations mentionnées ci-dessus dans la diffusion et la réception de l'œuvre de Schnitzler en France. À l'exception de *La Dernière carte*, téléfilm

7. — J'adresse ici mes sincères remerciements à Marcel Bluwal, Jean-Pierre Burgart, Dominique Delouche et Jean Valère qui ont eu l'amabilité de me recevoir pendant l'été 2012. Les entretiens ont eu lieu le 6 août avec Dominique Delouche, le 7 août avec Jean Valère, le 9 août avec Jean-Pierre Burgart et le 4 septembre avec Marcel Bluwal.

coproduit par l'ORTF, l'ORF et la ZDF⁸, elles n'ont été diffusées qu'une seule fois à la télévision française et sont d'ailleurs restées limitées, si ce n'est confinées, à l'espace francophone. Comme Dominique Auclères le signale à plusieurs reprises dans sa correspondance, il importait en effet d'« éviter les incidents de frontière »⁹ ; il était impossible de sous-titrer ou de doubler ces adaptations dans une autre langue que le français (par exemple en allemand ou en italien), car cela aurait empiété sur les droits d'auteur du fils de l'écrivain, Heinrich Schnitzler. Par ailleurs, en regard des adaptations allemandes et autrichiennes, le nombre de réalisations françaises peut paraître bien faible, si ce n'est anecdotique. En RFA, par exemple, à la même période (1956-1979), vingt adaptations de l'œuvre de Schnitzler, issues de quinze pièces de théâtre, ont été diffusées sur les chaînes allemandes¹⁰.

Pendant, les critiques détaillées des magazines de télévision de l'époque, celles de *Télérama*, mais aussi – et cela peut sembler plus surprenant aux yeux du téléspectateur contemporain – celles de *Télé 7 Jours*, invitent à nuancer ces propos. Ces critiques, illustrées par de célèbres portraits de Schnitzler en grand format et de nombreuses photographies issues des adaptations, montrent que l'écrivain a fait « parler de lui », certes dans des articles qui ne sont pas exempts de certains préjugés sur son œuvre et sur la littérature de la Vienne fin de siècle, mais qui proposent néanmoins une analyse pertinente de l'œuvre adaptée. Cela est manifeste, par exemple, dans la double page que Jacques Siclier, spécialiste de Max Ophüls et bien connu des lecteurs du *Monde* et de *Télérama*, consacre à *Anatole*. Certes, le critique ne peut s'empêcher de comparer Schnitzler à Zola et Maupassant ou d'assimiler Anatole à un « mélancolique romantique à la Musset », mais il évoque en même temps, avec une grande justesse, la « radiographie d'un caractère et d'une manière d'être » que l'écrivain a su brillamment mettre en œuvre dans sa pièce de théâtre¹¹. On trouve également une longue

8. — *La dernière carte* a également été diffusée en Allemagne et en Autriche, par exemple le 5 mai 1974 par l'ORF. On trouve d'ailleurs deux photographies issues de cette adaptation dans le très bel ouvrage sur Arthur Schnitzler et le film, publié en 2006 par les Archives du film autrichien. Voir T. Ballhausen (*et al.*), *Die Tatsachen der Seele*, *op. cit.*, p. 264.

9. — D. Auclères à Fernand Cintré (directeur du Service Radio-Télévision), lettre du 31 janvier 1977.

10. — Voir S. Nuy, *Arthur Schnitzler ferngesehen*, *op. cit.*, p. 315 *sqq.* (tableaux synoptiques). Si l'on ajoute les captations télévisées de pièces de théâtre, le nombre d'adaptations diffusées en RFA s'élève à vingt-six (issues de dix-huit pièces de théâtre).

11. — Voir Jacques Siclier, « Anatole : il séduit, il rompt, mais il ne sait pas aimer », in *Télérama* n°838 (6-12 février 1966), p. 22-23. La même semaine, *Télé 7 Jours* consacre quatre pages à Anatole, composées d'un texte introductif d'Étienne Hervier, du résumé de la pièce de théâtre et de nombreuses photographies issues de l'adaptation de Jean Valère. Voir « Anatole. Le jeu de l'amour et de la trahison », in *Télé 7 Jours* n°307 (5-11

présentation de *La Dernière carte* dans *Télé 7 Jours*, signée du critique Jean-Baptiste Jeener, qui n'hésite pas à voir en Schnitzler « l'un des maîtres de Freud » et se sert d'un texte de Dominique Auclères, « Arthur Schnitzler que j'ai connu »¹², pour présenter l'œuvre de l'écrivain¹³.

En outre, si l'on s'intéresse exclusivement au contexte télévisuel français et à la mise à l'écran d'autres écrivains de langue allemande à la même période [tableau n°2], la place de Schnitzler ne manque pas de surprendre.

Tableau n°2
ADAPTATIONS TÉLÉVISUELLES D'ŒUVRES D'ÉCRIVAINS DE LANGUE
ALLEMANDE EN FRANCE
(1956-1979)

Nombre d'adaptations	Écrivain	Titre	Année	Réalisateur
6	Schnitzler	<i>Liebelei</i>	1956	M. Bluwal
		<i>Anatole</i>	1966	J. Valère
		<i>La dernière carte</i>	1974	M. Cravenne
		<i>Mitzi</i>	1978	M. Bluwal
		<i>Souper d'adieu</i>	1979	N. Lilenstein
		<i>Achats de Noël</i>	1979	D. Delouche
3	Büchner	<i>Woyzeck</i>	1964	M. Bluwal
		<i>Léonce et Léna</i>	1969	G. Lessertisseur
		<i>La Mort de Danton</i>	1970	C. Barma
	Dürrenmatt	<i>La visite de la vieille dame</i>	1971	A. Cavalcanti
		<i>Romulus le Grand</i>	1971	M. Cravenne
		<i>Le juge et son bourreau</i>	1974	D. Le Comte
2	Schiller	<i>Don Carlos</i>	1957	P. Viallet
		<i>Marie Stuart</i>	1959	S. Lorenzi
	Kleist	<i>La Marquise d'O</i>	1959	C. Barma
		<i>La cruche cassée</i>	1964	J. Kerchbron
	Horváth	<i>Don Juan revient de guerre</i>	1968	M. Cravenne
		<i>La foi, l'espérance et la charité</i>	1977	B. Rothstein

février 1966), p. 12-15.

12. — Ce texte a été publié en introduction à la nouvelle édition des *Dernières cartes*, parue en 1969 au « Livre de Poche ». Dans son téléfilm, Marcel Cravenne a modifié le titre de la nouvelle : *Les dernières cartes* sont devenues *La dernière carte*. D'après Jean-Pierre Burgart, le réalisateur trouvait ce titre plus « percutant ».

13. — Voir Jean-Baptiste Jeener, « Médecin et poète, Arthur Schnitzler fut l'un des maîtres de Freud », in *Télé 7 Jours* n°723 (2-8 mars 1974), p. 18-19.

1	Goethe	<i>Egmont</i>	1961	J.-P. Carrère
	Meyrink	<i>Le Golem</i>	1967	J. Kerchbron
	Wedekind	<i>Lulu</i>	1978	M. Bluwal
0	Böll, Brecht, Broch, Canetti, Döblin, Fontane, Frisch, Grass, Handke, Hauptmann, Kafka, Lessing, H. Mann, T. Mann, Musil, Nestroy, Zweig			

Source : Base de données de l'Inathèque, consultée le 05/09/2012.

Schnitzler, bon numéro un avec ses six adaptations, a davantage suscité l'engouement des réalisateurs que certains grands auteurs du répertoire théâtral allemand comme Goethe, Schiller, Kleist ou Büchner, sans parler de Lessing, Hauptmann et Brecht dont les écrits n'ont pas été adaptés à l'époque¹⁴. De l'avis de tous les réalisateurs interrogés, l'œuvre de Schnitzler se prête en effet admirablement à l'adaptation pour la télévision, si bien qu'il convient de poser, même brièvement, la question de la « télégénie » de l'écrivain, sujet récurrent dans les magazines allemands de télévision des années 1950 et 1960.

Selon la définition de Sandra Nuy, une œuvre télégénique se fonde sur trois caractéristiques principales : « la belle image » (*das schöne Bild*), c'est-à-dire le respect de règles optiques, photographiques et filmiques adaptées au format du petit écran, « la vie réelle » (*das wahre Leben*) qui correspond à la vraisemblance et au réalisme de l'action, et « la bonne histoire » (*die gute Geschichte*), fondée sur la qualité narrative, dramaturgique ou poétique du texte adapté¹⁵. Si, au vu du nombre impressionnant d'adaptations télévisuelles en Allemagne et en Autriche depuis le début des années 1960, les écrits de Schnitzler semblent bien fédérer toutes ces qualités « télégéniques », l'esthétique de l'intime et de l'intériorité, caractéristique de son œuvre, se prête également de manière remarquable au format de la télévision :

Kaum ein anderer Autor der gleichen Epoche kommt in seinen Stilmitteln dem Medium Fernsehen so weit entgegen wie Arthur Schnitzler. Was seine Figuren tun und lassen, was sie einander sagen

14. — Dans le champ littéraire austro-hongrois, on notera la présence originale de deux dramatiques télévisées issues des pièces de théâtre d'Ödön von Horváth ainsi que l'adaptation du roman *Le Golem* (de Gustav Meyrink) par Jean Kerchbron en 1967. Il peut sembler surprenant de ne pas trouver d'adaptations des écrits de Zweig et de Kafka ; ces écrivains seront bien mis à l'écran en France, mais immédiatement après la période considérée. Voir les adaptations de *La pitié dangereuse* par Édouard Molinaro (1980) et de *La confusion des sentiments* par Étienne Périer (1981) ; voir également *La Métamorphose* de Jean-Daniel Verhaeghe (1983) et *Le procès* de Jean Kerchbron (1984).

15. — Voir S. Nuy, *Arthur Schnitzler ferngesehen*, op. cit., p. 299.

und, noch mehr, was sie zu verschweigen haben, ist für den nahen Zuschauer bestimmt¹⁶.

Les confidences et les aveux (*einander sagen*), les non-dits et les silences (*verschweigen*) sont particulièrement adaptés à la mise en scène télévisuelle qui se distingue de la « mise en scène extériorisante » du théâtre et se rapproche de la « mise en scène enveloppante »¹⁷ du cinéma. Cependant, à la différence du cinéma, la particularité de la télévision réside dans sa proximité, matérielle et psychologique, avec le téléspectateur (*der nahe Zuschauer*), « placé pour recevoir l'image dans le cadre "intime" de son intérieur » : « le miracle serait le plan d'un personnage très proche et parlant à voix basse à un consommateur de télévision perdu dans le silence bien bordé de son lit »¹⁸.

Cette proximité avec le téléspectateur, on la trouve, sans avoir à forcer le trait, dans les adaptations françaises de l'œuvre de Schnitzler, en particulier grâce à la mise en lumière des visages des personnages. Nombreux sont les gros plans qui illustrent les longues pauses, les silences pesants et les aveux soudains, accentuant la tension dramatique des dialogues ou du récit. Dans *Anatole* (scène : « Épisode »), le gros plan sur le visage goguenard de Max (Philippe Noiret) montre que celui-ci n'est pas dupe des errances amoureuses de son ami [illustration n°1].



Illustration n°1
Anatole, Jean Valère, ORTF, 1966
Source : Inathèque¹⁹

16. — Extrait de la critique de l'adaptation de la pièce en un acte *Große Szene* (réalisée par Wolfgang Liebeneiner en 1962), publiée dans la *Funk-Correspondenz* n°51 (19 décembre 1962), p. 16. Cité par S. Nuy, in *ibid.*, p. 115.

17. — Jean Luc, « La machine infernale ou l'avenir de la Télévision », in *Radio-Informations-Documentation* n°11 (décembre 1950), p. 14. Cité par Gilles Delavaud, in *L'art de la télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, Bruxelles, De Boeck Université, 2005, p. 43.

18. — Pierre Viallet, « Télévision : portrait d'une machine », in *Cahiers du cinéma* n°3 (juin 1951), p. 33. Cité par G. Delavaud, in *ibid.*, p. 47.

19. — Les illustrations intégrées à cet article sont des « captures d'image » effectuées lors du visionnage des adaptations à l'Inathèque.

Dans *La dernière carte*, la tension palpable qui émane des regards du consul Schnabel (Georges Wilson) et de Wilhelm Kasda (Niels Arestrup) est mise en relief par le procédé du champ-contrechamp qui accompagne le face-à-face entre les deux protagonistes dans la dernière scène de jeu, fatale à Kasda [illustration n°2].



Illustration n°2
La dernière carte, Marcel Cravenne, ORTF, 1974
 Source : Inathèque

Dans *Mitzi*, les non-dits et les secrets de famille sont également illustrés par les zooms et les gros plans, tout particulièrement au cours de la conversation, lourde de sous-entendus, entre Egon (Robert Rimbaud) et Mitzi (Danièle Lebrun) [illustration n°3].



Illustration n°3
Mitzi, Marcel Bluwal, Antenne 2, 1978
 Source : Inathèque

Dans *Achats de Noël*, que ce soit dans la réalisation de Jean Valère ou dans celle de Dominique Delouche, les visages des personnages, qui occupent tout l'écran, rendent sensible l'importance de l'aveu de Gabrielle (Michèle Girardon / Danièle Lebrun) et la surprise d'Anatole (Claude Nicot / André Dussolier) à la fin de la scène, marquant ainsi une rupture dans la futilité tout apparente de la conversation entre les deux personnages [illustration n°4].



Illustration n°4
Anatole, Jean Valère, ORTF, 1966
Achats de Noël, Dominique Delouche, Antenne 2, 1979
 Source : Inathèque

Dans ces adaptations, la « perspective narrative de la caméra » (*der erzählerische Standpunkt der Kamera*)²⁰ accompagne l'acteur autant que le téléspectateur, elle capte le visage de celui qui joue autant que l'attention de celui qui regarde : « La force expressive des visages est d'autant plus grande que le spectateur est pris à témoin²¹. »

2. Genèse des adaptations

L'étude de la genèse des adaptations télévisuelles de l'œuvre de Schnitzler implique non seulement d'examiner les choix personnels des adaptateurs, mais également de mesurer le rôle de Dominique Auclères dans la diffusion de l'œuvre de Schnitzler à l'époque et de tenir compte du contexte de la télévision française des années 1950-1970, marqué par l'émergence de nombreuses adaptations d'œuvres littéraires : les « dramatiques », issues du répertoire théâtral, et – à partir du début des années 1960 – les « dramatiques du récit », adaptées des nouvelles et des romans d'écrivains français et étrangers²².

20. — Peter Haida, « Wort-Bild-Film. Medienwechsel bei Fernseh- und Filmadaptionen von Nestroy-Stücken », in Claudia Meyer (éd.), *Bis zum Lorbeer versteig ich mich nicht*, Festschrift für Jürgen Hein, Münster, Ardey-Verlag, 2007, p. 113.

21. — André Frank, « Jalons d'une dramaturgie, 1957-1964 », in *Télévision. Dramaturgie nouvelle, Cahiers Renaud-Barrault* (novembre 1964), p. 130. Cité par G. Delavaud, in *L'art de la télévision*, *op. cit.*, p. 102.

22. — En 1962, André Frank, théoricien de l'École des Buttes-Chaumont, distingue les catégories suivantes dans le domaine des dramatiques : les dramatiques venant du répertoire théâtral, les dramatiques du récit (nouvelles et romans adaptés), les œuvres originales (textes écrits pour la télévision), les petites dramatiques (œuvres de courte durée), les comédies musicales et les oratorios. Voir A. Frank, « Notes provisoires à l'intention des auteurs, scénaristes et dialoguistes d'émissions dramatiques de télévision », in *Études cinématographiques* n°16-17, 1962, p. 53. Cité par Christian Brochand, in *Histoire générale de la radio et de la télévision en France. 1944-1974*, tome 2, Paris, La Documentation française, 1994, p. 400.

Choix personnels et influence de Max Ophuls

L'adaptation des écrits de Schnitzler pour la télévision est le fruit du travail d'adaptateurs et de réalisateurs qui connaissaient et appréciaient l'œuvre de l'écrivain. L'influence de Max Ophuls, dont le nom est constamment associé à celui de Schnitzler à cette époque, que ce soit dans les émissions de radio ou dans les critiques des magazines spécialisés, n'y est pas étrangère. Jean Valère, premier assistant-réalisateur de Max Ophuls sur *Le plaisir* en 1952, confie ainsi que son admiration pour le cinéaste allemand, dont il avait vu les films *Liebelei* (1933) et *La Ronde* (1950) lors de leur sortie au cinéma, a sans doute – inconsciemment – influé sur sa décision de réaliser *Anatole*. Dans son autobiographie, il consacre quelques pages à la genèse de cette adaptation et explique que c'est un lecteur de sujets pour la télévision, un « homme de goût et de culture », grand admirateur de Schnitzler, qui lui a proposé d'adapter la pièce. Le cinéaste décrit ensuite *Anatole* en des termes qui ne sont pas sans évoquer la symbolique du manège dans *La Ronde* : « Il y a dans *Anatole* tout ce qui fait l'attrait de l'univers de Schnitzler : un humour tour à tour léger et féroce, la jalousie, la ronde amoureuse, la comédie qui vire au drame. »²³

On pourrait penser que le cinéaste Dominique Delouche, réalisateur du long-métrage *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme* (1968), s'est davantage intéressé à l'œuvre de Zweig qu'à celle de Schnitzler. S'il est certain que Zweig, « l'autre » comme le surnomme Dominique Delouche, a inspiré le cinéaste, ce dernier connaissait également très bien, avant de réaliser *Achats de Noël*, les pièces de théâtre et les nouvelles de Schnitzler qu'il avait lues dans leur traduction française. À l'instar de Jean Valère, Dominique Delouche a d'abord découvert l'œuvre de l'écrivain par l'intermédiaire des films d'Ophuls. Lors de ses entretiens avec le cinéaste allemand pendant l'hiver 1956 (Delouche était alors jeune rédacteur aux *Cahiers du cinéma*), il a souvent eu l'occasion d'évoquer le « sens du destin »²⁴ qu'Ophuls appréciait tout particulièrement dans l'univers de Schnitzler. Dominique Delouche confie qu'il aurait également souhaité réaliser *Bertha Garlan*, un long-métrage qu'Ophuls voulait réaliser avec Danielle Darrieux dans le rôle principal, mais ce projet n'a pas abouti.

Dans *Liebelei*, la première adaptation télévisuelle de Schnitzler en France [illustration n°5], Marcel Bluwal entendait pour sa part se démarquer de l'adaptation très particulière proposée par Ophuls. Si le réalisateur appréciait l'originalité de l'œuvre du cinéaste, il n'en a

23. — Jean Valère, *Le Film de ma vie*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2012, p. 171.

24. — Dominique Delouche, *Max et Danielle. Les années Darrieux de Max Ophuls*, Grandvilliers, La tour verte, 2011, p. 23.

pas moins proposé une version très différente, épurée²⁵ et fidèle, dans son ensemble, au texte original, du moins à sa traduction par Suzanne Clauser / Dominique Auclères, publiée dans *La Petite Illustration théâtrale* (1933).



Illustration n°5
Liebelei, Marcel Bluwal, ORTF, 1956
 Source : Inathèque

La fidélité au texte était d'ailleurs l'un des principes fondamentaux revendiqués par les jeunes réalisateurs de dramatiques de l'époque, comme on peut le constater dans d'autres adaptations de Marcel Bluwal, par exemple dans ses célèbres dramatiques *Les joueurs* (1960) et *Don Juan* (1965).

Le filtre « auclérien »

L'examen de la correspondance de Dominique Auclères engage à s'interroger sur son propre rôle dans la genèse et le processus d'adaptation des œuvres de Schnitzler. À l'exception de *Mitzi* de Marcel Bluwal, toutes les réalisations sont issues de ses traductions (son nom apparaît par exemple dans les scénarios, les génériques et les magazines de télévision de l'époque). Par ailleurs, les trois réalisateurs interrogés, de même que Jean-Pierre Burgart (l'adaptateur des *Dernières cartes*), l'ont rencontrée afin de lui soumettre leur scénario et d'obtenir son accord pour l'adaptation. Dominique Delouche évoque ainsi ses relations amicales avec la traductrice et admire son engagement dans la diffusion de l'œuvre de Schnitzler en France. Jean Valère se souvient d'une

25. — Voir à ce sujet la critique de *Liebelei* dans *Radio-Cinéma-Télévision* n°318 (19-25 février 1956), p. 10 : « Marcel Bluwal, en mettant en scène *Liebelei*, ne s'inspirera pas du tout du film. Il s'efforcera, au contraire, de présenter la pièce dans un style dépouillé, très éloigné du baroque de Max Ophüls. »

femme remarquable qui a suivi avec attention le travail d'adaptation d'*Anatole* tout en laissant au cinéaste une grande liberté de création.

Cependant, Marcel Bluwal n'est pas aussi élogieux et déplore pour sa part le « monopole » exercé par Dominique Auclères à l'époque. Connaisseur averti du répertoire dramatique de Schnitzler, il regrette que la traductrice se soit davantage intéressée aux nouvelles de l'écrivain qu'à son œuvre théâtrale et évoque, par exemple, l'impossibilité d'adapter les grandes pièces en cinq actes de Schnitzler, comme *Le chemin solitaire* (*Der einsame Weg*) ou *Terre étrangère* (*Das weite Land*), puisque les traductions françaises de ces œuvres n'existaient pas encore et qu'il était impossible d'en proposer une traduction sans empiéter sur les droits d'auteur de Dominique Auclères.

Ce problème s'est d'ailleurs posé au sujet de l'adaptation de *Comtesse Mizzi* en 1978. Marcel Bluwal a tout d'abord découvert cette pièce de théâtre en version anglaise à la fin des années 1960, dans un recueil regroupant les meilleures pièces en un acte du répertoire mondial. Séduit par cette « excellente comédie de conversation » (ce sont ses propres mots) qui se prêtait idéalement, par sa durée et sa structure dramatique, au format de la télévision, il s'est procuré le texte allemand et a traduit la pièce en vue de l'adapter à l'écran. Après avoir pris connaissance de ce projet, Dominique Auclères a, dans un premier temps, proposé à Marcel Bluwal d'adapter une autre pièce en un acte, *La Femme au poignard* (déjà traduite)²⁶, mais, face au refus du réalisateur, elle a finalement donné son accord de principe pour l'adaptation de *Comtesse Mizzi* en lui demandant de revoir sa traduction et de lui soumettre à nouveau le scénario avant la réalisation. Par rapport aux cinq autres adaptations, le statut du téléfilm *Mitzi* est donc particulier. On peut le constater dans le générique où les noms de Marcel Bluwal et de Dominique Auclères apparaissent conjointement dans la rubrique « adaptation », bien que le réalisateur, comme il le souligne, ait fait seul tout le travail de traduction et d'adaptation. Dans le téléfilm lui-même, il apparaît que cette traduction est non seulement réussie, mais également très fidèle au texte original de Schnitzler, à l'exception de quelques écarts linguistiques, caractéristiques de l'adaptation au public français : *Mitzi* n'est pas comparée à la peintre autrichienne Olga Wisinger-Florian mais à Elisabeth Vigée-Lebrun et Tant' Lori se voit gratifiée du surnom amusant de « Tata Marie-Laure »...

Les contraintes propres à la télévision

À la lumière du témoignage de Marcel Bluwal, il est certain que le monopole exercé par Dominique Auclères a pu, au moins en partie,

26. — Voir la lettre de D. Auclères à M. Bluwal, datée du 17 septembre 1976.

restreindre le « champ des possibles », surtout en ce qui concerne l'adaptation du répertoire théâtral de Schnitzler. Cependant, s'il est vrai que Dominique Auclères n'a pas traduit les grandes pièces de théâtre de l'écrivain, elle n'en a pas moins publié la traduction d'un nombre important de nouvelles²⁷. Or, malgré ce large éventail offert à d'éventuels adaptateurs, une seule nouvelle, *Les dernières cartes*, a été mise à l'écran pendant la période considérée. Force est d'en déduire que l'existence (ou l'inexistence) des traductions françaises ne saurait constituer le seul critère qui influe sur la réalisation d'une adaptation pour la télévision. Outre les choix personnels des adaptateurs, trois autres paramètres importants, en lien étroit avec les contraintes propres à la télévision des années 1960-1970, entrent en jeu : le genre littéraire adapté, la concurrence entre les chaînes, et – critère fondamental – le budget alloué par la télévision pour réaliser les adaptations.

Malgré la volonté des directeurs de programmes de « partir à la conquête de tous les genres »²⁸ et d'ouvrir le répertoire de la télévision à l'adaptation de nouvelles et de romans, en particulier à partir des années 1960, les réalisateurs ont le plus souvent privilégié la mise à l'écran d'œuvres théâtrales qui, par leur découpage et leur structure dialoguée, se prêtaient idéalement à l'adaptation pour la télévision²⁹. Cela explique, pour une large part, la quasi-inexistence des adaptations de l'œuvre narrative de Schnitzler à l'époque, mais également celle des nouvelles et des romans des autres écrivains germanophones. Pendant la période 1956-1979 [voir tableau n°2], parmi les vingt-et-une réalisations recensées, seules quatre appartiennent à la catégorie des « dramatiques du récit »³⁰.

En outre, dans les années 1950-1960, sous la direction de Jean d'Arcy et d'Albert Ollivier, la télévision était encore un média qui « osait, quitte à se tromper »³¹. Or l'essor des sondages, des statistiques et de la concurrence entre les chaînes au début des années 1970 a conduit à la « répétition » et à la « sclérose » (C. Brochand) : à partir de 1971,

27. — Certaines de ces nouvelles sont regroupées dans le recueil *La Pénombre des âmes* (paru chez Stock en 1929 et réédité sous le titre *Masques et prodiges* en 1972). D. Auclères a également traduit de célèbres nouvelles comme *Mademoiselle Else* (*Fräulein Else*), *Rien qu'un rêve* (*Traumnovelle*) et *L'appel des ténèbres* (*Flucht in die Finsternis*).

28. — C. Brochand, *Histoire générale de la radio et de la télévision en France*, *op. cit.*, p. 393.

29. — Voir *ibid.*, p. 393 *sq.*

30. — Outre *La dernière carte*, il s'agit de *La Marquise d'O* de Kleist, adaptée par Claude Barma en 1959, du *Golem* de Gustav Meyrink, mis à l'écran par Jean Kerchbron en 1967 dans une dramatique fort étonnante, profondément marquée par l'influence du cinéma expressionniste, et du roman *Le juge et son bourreau* de Dürrenmatt, dont l'adaptation a été réalisée par Daniel Le Comte en 1974.

31. — C. Brochand, *Histoire générale de la radio et de la télévision en France*, *op. cit.*, p. 418.

la télévision n'ose plus, « elle se répète, par peur de se tromper »³². C'est à cette période, celle de la « télévision de l'insignifiance »³³, que Jean-Pierre Burgart a soumis deux nouveaux projets d'adaptation de nouvelles à Marcel Cravenne : *L'Appel des ténèbres* et *Les Morts se taisent*. Celles-ci ont cependant été jugées trop « morbides » par le réalisateur qui, ne souhaitant prendre aucun risque, a refusé de les réaliser. Jean-Pierre Burgart déplore à cet égard la prudence des instances de décision qui n'a fait que s'amplifier, surtout après le démantèlement de l'ORTF en 1974.

Un nombre limité de décors, peu d'acteurs et un bon texte, tel était à l'époque le secret d'une dramatique réussie. Les directeurs des programmes refusaient donc, le plus souvent, les projets coûteux qui nécessitaient un grand nombre de figurants et des tournages en extérieur. Il était alors indispensable, comme le souligne Dominique Delouche, de s'entourer d'excellents acteurs, capables de s'adapter aux contraintes spécifiques d'enregistrement dans les studios de télévision (deux à trois semaines de répétition et une semaine de tournage, en direct ou en semi-direct). Par conséquent, on ne s'étonnera pas de trouver les adaptations de certaines nouvelles de Schnitzler à la radio, dont les « mises en ondes » nécessitaient moins de moyens qu'à la télévision : *Mademoiselle Else* a ainsi été adaptée par Michel de Ré et diffusée le 4 novembre 1956 sur la Chaîne nationale (RTF), puis, vingt ans plus tard, par Patrice Galbeau sur France Inter (le 30 octobre 1976), et *L'Appel des ténèbres*, réalisé par Jean-Marie David, a été diffusé le 15 juillet 1959 sur la Chaîne nationale (RTF).

3. Grandeur et misère de l'adaptation : Anatole et La dernière carte

L'adaptation télévisuelle, comprise comme la transformation d'un système de signes à un autre, comme une « lecture réalisée », c'est-à-dire une « lecture qui serait passée à l'acte pour produire une œuvre seconde »³⁴, implique non seulement d'étudier la fidélité à l'œuvre première – et donc les écarts, les coupures et les ajouts par rapport au texte d'origine –, mais également tout ce qui a trait aux systèmes de signes non-verbaux : les signes visuels (photographie, décors, costumes), cinétiques (liés aux mouvements de caméra : zooms, champs-contre-champs) et acoustiques (musique, sons, bruitages, intonation, diction des personnages). Si, dans *Anatole*, Jean Valère a su tirer parti avec

32. — *Ibid.*

33. — *Ibid.*

34. — Jean-Pierre Esquenazi, « De l'adaptation à l'ingestion », in *Littérature et télévision, Ciném'Action* n°79 (mars 1996), p. 38.

talent de toutes ces possibilités, les choix de réalisation de Marcel Cravenne dans *La dernière carte* sont loin d'être aussi convaincants.

Anatole : innovations et originalité

Dans *Anatole* [illustration n°6], malgré un tournage éprouvant (trois semaines de répétition sans décor, trois jours de tournage, enregistrement en semi-direct)³⁵, Jean Valère met en lumière l'univers de Schnitzler de façon remarquable en proposant une mise en scène originale qui n'altère en rien l'esprit de l'œuvre première.



Illustration n°6
Anatole, Jean Valère, ORTF, 1966
 Source : Inathèque

Si l'on excepte quelques coupures, sans doute liées aux contraintes de durée des dramatiques à l'époque, *Anatole* (gratifié d'un carré blanc³⁶ lors de sa diffusion !) se caractérise par une grande fidélité au texte de départ, qu'il s'agisse des dialogues ou des didascalies. Certes, quelques phrases et expressions ont été modifiées, mais le texte s'en trouve le plus souvent amélioré par rapport à la traduction de Dominique Auclères. Ces modifications sont d'ailleurs comparables à celles que Marcel Bluwal a effectuées dans *Liebelei*, jugeant parfois le texte de la traductrice difficilement jouable et, surtout, « peu disable », selon sa propre expression³⁷.

35. — Voir J. Valère, *Le film de ma vie, op. cit.*, p. 72.

36. — Le carré blanc, institué en mars 1961 à la télévision française, signalait tout programme comportant des scènes de violence ou des scènes sexuelles explicites. On cherchera en vain ce type de scènes dans *Anatole*...

37. — Sur les choix de traduction – parfois contestables – de D. Auclères, on consultera l'article critique d'Elsbeth Dangel, « Das Elend der Übersetzung. Bemerkungen zu Dominique Auclères Schnitzlerübersetzungen », in *Modern Austrian Literature*, vol. 17, n°1, 1984, p. 49-57.

Le bref prologue ajouté par le réalisateur au début du film, bien qu'il n'ait pas la poésie de celui que le jeune Loris (Hugo von Hofmannsthal) composa en prélude à la pièce de Schnitzler en 1892, est particulièrement réussi. Le spectateur voit défiler des images issues de l'iconographie viennoise (tableaux, scènes de bal et de danse, théâtre), accompagnées en musique par la voix off d'André Thorent qui présente, à la manière d'un Monsieur Loyal, la Vienne fin de siècle : « Vienne en 1900. Les deux mots suffisent. C'est le tourbillon sans fin, la folle ronde. La grande affaire de tous, riches ou pauvres, c'est le plaisir. "Aimer, boire et chanter", dit le dicton, et chacun s'applique à le vivre, à chaque minute. » Entrent alors en scène Anatole et Max qui se promènent le long d'un canal, arrivent dans un parc et entrent dans une propriété cossue. Là encore, la voix off commente la scène et présente de manière amusante les différents épisodes à venir dans lesquels les personnages féminins jouent un rôle essentiel :

C'est que les femmes sont, pour qui s'y adonne vraiment, plus qu'un travail, une source permanente de préoccupations. Ces préoccupations s'appellent successivement, au fil des semaines qui passent, Bianca l'écuyère, Elsa la femme mariée, Annie la gourmande, et d'autres encore... Mais d'abord, écoutons Cora, la femme fidèle, peut-être...

L'originalité d'*Anatole* réside également dans la musique choisie par Jean Valère pour illustrer son adaptation. Là où certains réalisateurs n'ont pu s'empêcher d'utiliser des œuvres musicales caractéristiques de la « Belle Époque » viennoise (comme *La Marche de Radetzki* ou les célèbres valse de Strauss), Jean Valère a fait appel à la compositrice Germaine Taillefer, membre du groupe des Six. Sa musique, spécialement composée pour *Anatole*, ponctue délicatement les différentes scènes de la pièce (le cinéaste conserve le découpage sous forme de tableaux grâce à des inserts iconographiques sur lesquels on peut lire le titre de chaque épisode) et les illustre avec humour et élégance ; dans « Question de confiance » (scène 1), l'hypnose de Cora est ainsi agrémentée d'une musique futuriste à laquelle Taillefer associe le tic-tac du métronome. Dans « Souper d'adieu » (scène 5), les souvenirs d'Annie sont accompagnés d'une musique langoureuse, aux accents tsiganes, qui s'arrête brutalement au moment des aveux mutuels des deux personnages. Le cinéaste a su par ailleurs s'entourer d'excellents premiers rôles, Claude Nicot (Anatole) et Philippe Noiret (Max), et de personnages féminins fort convaincants (en particulier Monique Tarbès, Michèle Girardon et la jeune première Danièle Évenou) dont la diction précise permet d'apprécier le rythme enlevé des dialogues de la pièce, rendant ainsi un bel hommage à l'œuvre de l'écrivain.

***La dernière carte* : altérations et monotonie**

Le titre du téléfilm de Marcel Cravenne [illustration n°7] constitue déjà un premier écart par rapport au titre choisi par Dominique Auclères, *Les dernières cartes*³⁸ (lui-même est fort éloigné de l'original *Spiel im Morgengrauen*). Mais ce petit écart est bien anecdotique en regard des multiples altérations que l'on peut observer par rapport au texte de la nouvelle, notamment en ce qui concerne l'économie et la chronologie du récit.



Illustration n°7
La dernière carte, Marcel Cravenne, ORTF, 1974
 Source : Inathèque

Dans sa critique du téléfilm, publiée dans *Télérama* en mars 1974, Thierry Fontaine exprime un jugement sévère sur l'adaptation de Marcel Cravenne :

Cette histoire de dette de jeu en vaut une autre. On la suit sans ennui, mais aussi sans excitation particulière. Aucun plan, aucune scène ne surprennent le spectateur, qui est toujours en avance sur le réalisateur. Pourtant quelques procédés grossiers le font sursauter : flash-back inutiles, zooms sur le clocher de l'église pour montrer l'arrivée de l'échéance. Alors, on s'accroche aux interprètes : Danièle Lebrun, tout en charme, Georges Wilson, impénétrable, Isabelle Weingarten³⁹.

On ne peut qu'abonder dans le sens de Thierry Fontaine, pour une raison très simple : dans son téléfilm, Marcel Cravenne a modifié le scénario original proposé par Jean-Pierre Burgart (très fidèle à la traduction de Dominique Auclères) et a décidé de rétablir l'ordre

38. — Voir note n°12.

39. — Thierry Fontaine, « La dernière carte », in *Télérama* n°1259 (2-8 mars 1974), p. 27.

chronologique du récit afin de ne pas désorienter le téléspectateur. On constate ainsi un écart structurel majeur par rapport à la nouvelle de Schnitzler : la scène essentielle du souvenir, l'« anamnèse » – selon les mots de Jean-Pierre Burgart – qui éclaire la fin de la nouvelle et lui donne toute sa tension dramatique (la nuit de Kasda avec Léopoldine, esquissée dans le dixième chapitre, et le billet de dix florins laissé à l'aube à la jeune femme, un geste fatal dont Kasda ne se souvient que dans le quatorzième chapitre) est placée par Marcel Cravenne au tout début de son téléfilm. Le rythme du récit s'en trouve fortement émoussé et la « poésie du souvenir » (*Poetik der Erinnerung*)⁴⁰, qui donne toute son originalité et sa profondeur à l'œuvre de Schnitzler, est réduite à néant. Jean-Pierre Burgart explique qu'il aurait pourtant été tout à fait possible, en quatre-vingt-dix minutes, de respecter l'économie de la nouvelle. Le souci de s'adapter au téléspectateur et de lui présenter une histoire dans l'ordre chronologique a eu pour seul effet d'« aplatir » l'œuvre de départ (J.-P. Burgart) et d'en donner une version filmée bien monotone où, effectivement, « le spectateur est toujours en avance sur le réalisateur » (T. Fontaine).

Perspectives

Après cet examen, centré sur l'étude des adaptations françaises réalisées sous le « règne » de Dominique Auclères, une mise en regard, élargie aux productions allemandes et autrichiennes, permettrait, par exemple, de comparer *Liebelei* avec les versions proposées par John Olden en 1956 et Heinrich Schnitzler en 1969. Dans la même perspective, on pourrait confronter *Anatole* aux adaptations d'Ernst Lothar (1961) et d'Otto Schenk (1962), diffusées à la même époque, ou encore le téléfilm *Mitzi* aux réalisations de Wolfgang Glück (1966) et du même Otto Schenk (1975). Une comparaison de *La dernière carte* avec la version plus récente de Götz Spielmann (2001) serait également l'occasion d'examiner la manière dont le réalisateur autrichien a réussi (ou non) à mettre à l'écran la « poésie du souvenir » qui fait tant défaut dans le téléfilm français.

L'étude des adaptations françaises de l'œuvre de Schnitzler de 1981 à aujourd'hui ouvrirait assurément, quant à elle, de nouvelles perspectives de recherche. Nous pensons en particulier aux célèbres adaptations de Luc Bondy (*Terre étrangère*, 1987 et *Le Chemin solitaire*, 1990) dont le succès (auquel les principaux interprètes Michel Piccoli, Bulle Ogier, André Dussolier et Didier Sandre ont vivement contribué) a sans nul doute favorisé une meilleure connaissance, si ce n'est une certaine « renaissance » de Schnitzler en France à la fin des années 1980.

40. — Voir Konstanze Fliedl, *Arthur Schnitzler. Poetik der Erinnerung*, Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 1997.

