

L'ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE DES IMAGINAIRES UTOPIQUES : CAS DE *L'ÉCUME DES JOURS* DE BORIS VIAN ET DE *LES ENFANTS TERRIBLES* DE JEAN COCTEAU

Nouha YAAKOUBI

Université Mohammed 1^{ER}, Oujda, Maroc

yaakoubinouha1995@gmail.com

Résumé : Depuis des millénaires, l'homme rêvait du lieu idéal. De la cité de Platon en passant par l'Eldorado, le lieu utopique s'est rapidement transformé en dystopie reflétant la réalité, si bien qu'il est devenu impossible de penser l'utopie sans passer par la dystopie ou de penser l'espace sans passer par sa dégradation. Les adaptations cinématographiques ont permis de mettre en avant, de façon plus imagée, la dégradation de l'espace, sa matérialisation et son glissement de simple accessoire au rang de personnage éminent dans l'évolution de la trame narrative. Grâce à la représentation cinématographique de la quête du lieu utopique, il est possible de signaler le rôle primordial de la raison dans le dépassement de la dystopie.

Mots-clés : Utopie, dystopie, cinéma, imaginaire, réalité.

Abstract: For millennia, man has dreamed of the ideal place. From the city of Plato to the Eldorado, the utopian place is quickly transformed into dystopia reflecting reality. So it became impossible to think of utopia without going through dystopia or to think of the place without going through its degradation. The cinematographic adaptations made it possible to highlight, in a more pictorial way, the degradation of this place, its materialization and its slide from simple scenery to the imminent character in the evolution of the narrative framework. Thanks to the cinematographic representation of the quest for utopian place it is possible to point out the primordial role of reason in overcoming dystopia.

Keywords: Utopia, dystopia, cinema, imaginary, reality.

Introduction

Qu'il représente la complémentarité entre deux univers bien distincts ou qu'il soit la construction de deux mondes parallèles, l'apport de l'imaginaire au réel, et du réel à l'imaginaire, a toujours fasciné les plus grands hommes de lettres à travers l'Histoire. De l'antiquité, où les mythes valsaient entre représentations symboliques de la réalité, en passant par le siècle des Lumières, où l'imaginaire constituait une échappatoire à la censure, jusqu'à la fin de la première moitié du XX^{ème} siècle, où se tissent les représentations imaginaires comme indices sociologiques d'un imaginaire influencé par l'Histoire de l'être humain en quête de perfection : Tous se trouvent à bord d'un univers imaginaire utopique qui, dans la plupart des cas, subit le déclin de la conscience vers le dystopique. C'est dans ce contexte de passage de l'imaginaire vers la



réalité et de l'utopique vers le dystopique, qu'il serait intéressant d'étudier le parallélisme entre les notions d'utopie, de dystopie, d'imaginaire et de réalité, ainsi que leurs aboutissements vers l'anticipation de la condition idéologique humaine. Deux romans incontournables du XXème siècle illustrent parfaitement cette relation conflictuelle entre l'utopie et la dystopie et entre l'imaginaire et la réalité. Effectivement *Les enfants terribles* de Jean Cocteau (1929) ainsi que *L'écume des jours* de Boris Vian (1947) se trouvent inscrits dans des univers parallèles où la construction et la déconstruction se présentent comme les maîtres mots. Si dans le premier roman la déconstruction passe par le lieu pour atteindre les personnages, dans *L'écume des jours*, c'est plutôt l'être humain qui déconstruit son milieu de façon inconsciente, pour finalement aboutir tous deux à la manifestation de la catastrophe humaine dans toute sa grandeur.

D'ailleurs, ces deux romans font l'objet d'adaptations cinématographiques mettant en avant la dégradation de l'espace utopique vers un non-lieu dystopique, où les réalisateurs s'escriment à mettre en avant le déterminisme des personnages par l'espace et vice versa. Il serait donc intéressant de se demander comment, à travers l'adaptation cinématographique, la déconstruction de l'imaginaire utopique peut servir de pierre de touche pour passer vers une perception dystopique de la réalité ? Quel est le prix à payer pour avoir voulu parodier et contourner, au moyen d'un imaginaire rebondissant, la réalité du monde concret ? Est-il possible donc de dévoiler, grâce à l'analyse littéraire et cinématographique, ce glissement, dans les deux romans et films, d'un espace utopique à un non-lieu dystopique ? Si oui, quels outils et procédés ont permis de mettre en exergue ce glissement ? Les effets obtenus par l'adaptation filmique sont-ils plus efficaces que ceux suscités par la lecture des textes ? Autrement dit, est-ce que les deux romans ont été écrits par les auteurs dans l'esprit de les mettre à l'écran, surtout que les années de leur publication correspondent à cette effervescence de la société pour les salles de cinéma ? Pour répondre à ces questions, il s'avère nécessaire de passer, d'abord, par une définition de la notion d'utopie, pour pouvoir, par la suite, montrer comment s'effectue sa dégradation progressive en dystopie, tout en décelant, à ce stade, les symboliques recherchées et véhiculées par les auteurs et les réalisateurs à travers le texte et l'écran.

1. Pour une définition de la notion d'utopie

L'étude du rapport de l'imaginaire à l'utopie débute forcément par un problème de définitions et d'approches méthodologiques. La définition de l'utopie pose problème sur plusieurs points, notamment à cause de sa multidisciplinarité : Histoire, littérature, anthropologie, culture, politique, psychanalyse..., toutes les disciplines se sont appropriées à un moment donné de l'Histoire la notion de l'utopie pour en définir les origines, les caractéristiques et les extensions. C'est en partant de ce constat de prolifération des définitions, que Ruth Lévitass pose, dès le début de son ouvrage, le problème de limitation du cadre définitoire de l'utopie et de la dystopie, en affirmant qu' :

Un grand nombre de problèmes, qui assaillent les chercheurs, découlent de l'absence d'une définition claire de l'utopie qui permettrait de distinguer son usage spécialisé de ses significations dans son usage courant.

Lévitass (1990, p.2)

Or, au cœur des multiples définitions et caractérisations de l'utopie, il est possible de constater un glissement des conceptualisations avec l'évolution des modes de penser. Si depuis sa mise en scène par Thomas More, l'utopie représente la société idéale, la définition du terme a glissé avec l'avènement du XXème siècle. Le terme utopie désigne désormais le non-lieu, ou le lieu imaginaire où sont projetés les fantasmes sociaux de l'auteur. L'aspiration à une société idéale a donné naissance à l'utopie. Et c'est particulièrement avec les conditionnements littéraires et sociaux du XXème siècle que les utopies se sont vouées à un imaginaire sans précédent laissant place à l'avènement de l'homme nouveau.

Avec l'avènement du cinéma et la naissance des films-catastrophes, il est possible de remarquer la migration de la notion d'utopie vers les écrans pour se présenter aux spectateurs sous un nouveau jour, donnant ainsi une plus grande importance aux rapports entre l'homme et son milieu. En effet, grâce au cinéma, l'espace a pris forme, il s'est matérialisé en une *image-mouvement* (Deleuz, 1983), déterminé comme unité organique qui mobilise toutes ses variantes (temps, cadrage, plans, profondeurs de champs, colorimètres et effets spéciaux (Vallet, 2019)) pour exprimer le besoins d'imaginer l'utopie dans toutes sa contradiction avec la réalité.

L'utopie devient donc moyen de représentation d'un idéalisme irréalisable, et d'une critique de la raison déviante de l'époque comme le développent Jean-Paul Engélibert et Raphaëlle Guidée en attestant que :

L'utopie se définirait moins comme la représentation d'un monde parfait que comme un mode de la réflexion politique et/ou ontologique qui, loin d'être dogmatique, se caractérise au contraire par son scepticisme. Éloge et critique de la raison, elle n'exclut en rien le désenchantement, mais lui oppose sciemment son indéradicable désir de penser un monde meilleur.

Engélibert & Guidée (2015, p. 13)

Critiquer la raison tout en présentant un univers plus perfectionniste, tel est le mouvement qui anime la trame de *L'écume des jours*. Un simple coup d'œil sur l'évolution du roman nous conduit à diviser le texte en deux parties ; une première dite des amours et de la construction, où les personnages vivent une vie légère, colorée, détachée de toute perception de la raison, puis, il y a la période de la déconstruction où les personnages perdent tout repère et glissent vers une réalité qui se fait de plus en plus violente. Cette division en deux parties est reprise également par Michel Gondry dans son adaptation cinématographique du roman. Dès les premières séquences jusqu'au mariage de Colin et de Chloé, l'univers de *L'écume des jours* se trouve engouffré sous un flot d'images idylliques mais irréelles en même temps. Du point de vue social,



les personnages vivent dans une société harmonieuse où tous s'entendent bien et profitent de leurs journées en assistant à la fête d'anniversaire du chien d'Isis (signe de l'absurdité et de l'ironie de cette vie), profitent de séances de patinage et se goinfrent avec des plats tout aussi farfelus les uns que les autres. Du point de vue économique, la situation des personnages est tout à fait stable et agréable ; Colin n'hésite pas à faire profiter ses amis de sa fortune qu'il a hérité, symbole de la gratuité et de la non-redevance d'une jeunesse qui ne connaît jusque-là ni le travail ni ses bienfaits. Puis, du point de vue émotionnel, tout paraît tellement simple, une simple envie de tomber amoureux entraîne Colin vers l'engagement. Et c'est d'autant plus cet engagement qui marque la déconstruction de l'univers utopique de *L'écume des jours*.

Du point de vue technique, le réalisateur prend l'espace comme témoin de cette double connotation. L'appartement de Colin est présenté dès le début comme coloré, animé, voire vivant. Le cadrage est large et richement doté d'une grande profondeur des champs. Dès la séquence de mise en situation, Colin et Nicolas sont en premier plan, laissant place derrière eux à un arrière-plan décoré et haut en couleur. Néanmoins, cet espace rétrécit et s'atrophie, pour finalement se détruire. Le dernier plan est l'un des plus expressifs. La souris, qui s'enfuit de l'appartement tant bien que mal dans un plan en noir et blanc, en tirant avec difficulté et agressivité sa valise comme pour fuir ce monde chaotique, prouve le renversement de situation. D'un univers animé où la sonorité est rythmée par le jazz, l'univers du film passe vers un registre tragique dont la sonorité est des plus mélancoliques. Cet aspect instable et inconcret de l'utopique est présenté d'abord dans le *Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse* de 1985 où il est possible de découvrir la définition de l'utopie comme :

1. Construction imaginaire et rigoureuse d'une société, qui constitue, par rapport à celui qui la réalise, un idéal ou un contre-idéal.
2. Projet dont la réalisation est impossible
conception imaginaire rêverie, chimère, mirage.

Larousse, (1985, p. 10582)

La situation initiale utopique de *L'écume des jours* bascule alors vers un univers cauchemardesque, dystopique. Les personnages assistent à leur déclin sans avoir la force d'agir. Ils subissent la dure réalité de la vie ; le travail, l'engagement, les traces du temps sur le moral et le physique, tout est nouveau pour ses grands enfants. Mais ce n'est pas par hasard que Michel Gondry intègre un tel bouleversement précisément lors de la mise en scène d'une union amoureuse des plus romantiques. Il est question de la mise en abyme de la cruauté de l'univers réaliste où argent et travail prennent le dessus sur toute imagination, aspirant à faire de l'homme une machine et détruire toute passion.

De ce fait, le côté éphémère de l'utopie la place au même niveau que celui du fantastique, c'est-à-dire l'impossibilité de sa réalisation. Et c'est, parallèlement à *L'écume des jours*, cette fuite de la réalité qui maintient le déroulement des événements de *Les enfants terribles*, adapté au cinéma par Pierre Melville en 1950. Allant de catastrophe en catastrophe, Elisabeth et Paul, la sœur et le frère

de *Les enfants terribles*, se trouvent dans une quête inconsciente de l'espace utopique. Si, dès le début du roman, le malheur s'installe avec la maladie de Paul, s'ensuit le décès de la mère, il est possible de détecter un détachement entre le temps et l'espace.

C'est effectivement ce que le réalisateur, Jean-Pierre Melville, s'empresse d'exploiter dans son adaptation cinématographique. La chambre, qui, d'origine, se trouve dans la rue Montmartre, devient un non-lieu, elle se déplace vers le bord de la mère, à la deuxième partie du film elle prend place à l'hôtel hérité suite au décès de Michel. Ce non-lieu devient univers imaginaire des enfants, une échappatoire d'un monde réel dont ils n'ont eu que malheur vers un univers dont il leur est légué de chercher l'équilibre. Ainsi, en traçant le rapport de l'utopie au monde réel, Paul Ricoeur affirme que :

À partir de ce non-lieu, un coup d'œil extérieur est jeté sur notre réalité, qui soudainement semble étrange, rien ne pouvant plus être tenu pour acquis. Le champ du possible est maintenant ouvert au-delà de ce qui est actuel.

Ricoeur (2016, p.25)

De l'utopie au non-lieu, il est question d'illustrer à travers l'imaginaire le désarroi des enfants face aux dégringolades de leur univers. Le dénouement du roman est d'autant plus révélateur de l'imminence d'une échappatoire vers un non-lieu abstrait. Deux lieux se distinguent clairement au cœur de la tempête qui s'empare des personnages. Le frère et sa sœur ne peuvent se sentir apaisés qu'en quittant cet univers dystopique vers un non-lieu utopique dont les contours restent délimités. Le suicide d'Elisabeth l'expulse hors de la chambre tant moralement que physiquement ; elle se renverse en faisant s'écrouler les parois de la chambre et en s'évadant de ce lieu matériel vers un lieu immatériel. La focalisation des plans étroits sur les visages de Paul et d'Elisabeth ainsi que les jeux de lumière sur les yeux des deux personnages montrent l'envie et la nécessité de s'échapper pour un ailleurs utopique. Il est dès lors question d'une prise de conscience par rapport au lieu mais aussi au non-lieu.

2. Réalité, conscience et dystopie

Le passage de l'ordre au désordre, d'abord de façon directe dans *L'écume des jours*, puis de façon indirecte dans *Les enfants terribles* met en avant l'importance de toute prise de conscience de la réalité. Cette quête de la réalité est présentée comme étant la matrice du cinéma. Qu'il soit fantastique ou réaliste le cinéma exprime un besoin urgent de dompter le temps et d'englober chaque mouvement et chaque action dans une bulle temporelle précise. Effectivement, d'après André Bazin, l'expression de la réalité dans l'art plastique comme au cinéma se divise en deux entités. Il est en général question soit d'une réalité proprement esthétique ou sinon de la pure est simple tentative de *remplacer le monde extérieur par son double* (Bazin, 2011). La première visant à rétablir le monde de façon éternelle, la seconde se propose d'illustrer une perception imageante du monde. Dès lors, il est évident que l'utopie cherche à

présenter une réalité alternative et qui dit alternative dit ailleurs mais aussi non-lieu. Paul Ricœur avance, dans ce sens, que :

L'utopie nous fait faire un saut dans l'ailleurs, avec tous les risques d'un discours fou et éventuellement sanguinaire. Une autre prison que celle du réel est construite dans l'imaginaire autour de schémas d'autant plus contraignants pour la pensée que toute contrainte du réel en est absente. Il n'est dès lors pas étonnant que la mentalité utopique s'accompagne d'un mépris pour la logique de l'action et d'une incapacité foncière à désigner le premier pas qu'il faudrait faire en direction de sa réalisation à partir du réel existant.

Ricœur (2016, p.61)

L'utopie implique donc le passage vers une deuxième dimension, où toute prise de conscience d'un imaginaire idyllique se fait aux dépens d'une perception de la réalité. Toute déconstruction utopique renvoie à un univers parallèle dit dystopique qui cache de son côté une réalité moins organisée et idéalisée que l'imaginaire. Elle représente la réalité sociale sous son vrai jour et les personnages des deux films (Élisabeth, Paul, Colin, Chloé, Chick, Alice...) jouent le rôle de cobayes évincés en marge de la société car ils ont cru aux utopies. Or, ce retour fracassant vers la réalité, Paul Ricœur le qualifie de nécessaire :

Si nous pouvions imaginer une société où tout est réalisé, ce serait la société de la congruence. Mais ce serait aussi une société morte, qui n'aurait plus ni distance, ni idéaux, ni projets d'aucune sorte. (. ..) La suppression de la non-congruence, la suppression de la déconnexion entre les idéaux et la réalité serait la mort de la société. Ce serait le temps d'une attitude prosaïque, de la facticité (Sachlichkeit). Nous aurions précisément une société non idéologique et non utopique, qui serait une société morte. La spécificité critique de l'utopie n'est donc pas la possibilité d'être réalisée, mais la préservation de la distance entre elle-même et la réalité.

Ricœur (2016, p.240)

Bien que l'utopie se présente comme fiction d'une idylle, elle débouche incontestablement vers des récits dystopiques qui sont preuves de l'équilibre de l'univers. Une vision perfectionniste du monde où évolue une société, se dirige forcément vers sa destruction massive, comme si ce monde utopique n'englobait pas en lui les données fondamentales pour la survie à l'épanouissement d'un idéalisme utopique. Ainsi dans les romans étudiés, il n'y a pas place à l'éternelle utopie.

Du côté de *L'écume des jours*, la donne change dès le voyage de noces qui annonce d'emblée le thème problématique de la maladie de Chloé. C'est à cause de ce nénuphar, symbole de la nature, que les choses se dérobent devant les yeux des protagonistes. Sorte d'avertissement envoyé par l'auteur, affirmant que la nature par elle-même n'est pas conçue pour faire évoluer dans l'espace utopique, mais elle est programmée plutôt pour conserver l'équilibre entre

bonheur et quête de ce bonheur. Les plans de la deuxième moitié du film sont très révélateurs de la nécessité de cette déconstruction. La colorimétrie au début du film est dominée par le couleur jaune néanmoins elle est rapidement abandonnée au détriment d'une formation d'indigo blanchâtre. Le jaune symbolisant la chaleur, le rapprochement et la clarté, l'indigo lui est plutôt symbole de froideur, de déconstruction voire de catastrophe.

Pour ce qui est de *Les enfants terribles*, puisque le film est initialement filmé en noir et blanc, la déconstruction se fait au niveau de la quête intarissable de l'utopie. Il serait possible de constater que c'est cette quête inconsciente de l'utopique qui mène les enfants d'abord vers le non-lieu et l'atemporel puis vers leur destruction. La scène finale n'est que trop symbolique face à la connotation que lui confère Jean-Pierre Melville. Les jeux de lumières, les bruits et les secousses sont décrits comme un décollage vers un autre univers contradictoire à celui où ils n'avaient pu trouver place, et c'est après ce départ que le monde réel retrouve son calme habituel, celui entravé aux premières séquences. Or, en se référant à la notion d'expression de la réalité à travers les réalisations cinématographiques, il est possible de constater que la déconstruction utopique, qui aboutit en recourant à diverses techniques cinématographiques modernes et classiques, est à l'image d'une *fenêtre ouverte sur le monde réel* (Bazin, 2011). Il n'est possible de dévier la réalité pour filmer l'utopie que pour la mettre en avant et marquer le retour primordial vers les normes du réel de la façon la plus dystopique qui soit.

3. L'utopie, une raison vers la dystopie

L'imaginaire utopique se trouve en perpétuel engrenage face à la dystopie portée par la raison et cernée par l'idéologie. C'est dans ce contexte que se trace l'apport de l'imaginaire aux perceptions utopiques. Jean-Jacques Wunenberger s'arrête devant le rôle de l'idéologie dans la déconstruction de l'utopie :

L'idéologie a fait entrer l'utopie dans la grisaille de la dépoétisation conceptuelle, dans la lecture unidimensionnelle de l'histoire. En digérant l'imaginaire d'altercation, l'idéologie a gommé les lignes de force de subversion de l'histoire par l'imaginaire, assurant sereinement par la seule force du verbe la lente et inévitable interpénétration de l'imaginaire et de l'historique.

Wunenburger (1979, p.112)

Or, il est possible de rendre compte de la fluidité et de la nécessité du rapport de l'utopie à l'idéologie et vice-versa. Cette manifestation et ce double passage impliquent deux notions indispensables à toute société : imaginaire et raison. La raison se trouve être le moteur premier de toute pensée, qu'elle soit construction ou déconstruction, utopique ou dystopique, c'est cette qualité de l'esprit humain qui guide l'évolution de la trame de la narration. Dans leur quête de l'utopie, Elisabeth et Paul se trouvent être dénués de toute pensée raisonnable. Ils cherchent à défier les lois sociales et celles de la nature. Pour ce qui est des séquences au bord de la mer, les deux enfants en vacances avec leur ami Gérard s'adonnent à des activités incongrues. A table, le frère et sa sœur

s'amuse à effrayer les autres enfants qui dînent avec leurs familles, s'ensuit alors une bataille de grimaces, à celui qui effectue la grimace la plus effrayante et la plus horrible. Par la suite, vient le vol. Voler devient un amusement et un jeu dont la règle principale est de voler les choses inutiles qui ne servent à rien. L'action de piller les magasins, en cachant des choses sans aucune utilité, se trouve être pour les enfants du roman une transgression des règles sociales dictées par les adultes et un écart de toute raison.

Autre passage impliquant l'absence de toute raison dans la quête de l'espace utopique chez les deux personnages principaux de *Les enfants terribles*, reste le va-et-vient d'Elisabeth entre raison et déraison dans sa machination machiavélique. Effectivement, sous l'emprise de ce non-lieu, la jeune fille se trouve être prise comme d'une torpeur. La voix de Jean Cocteau, auteur du roman, scénariste et narrateur commentateur du film retentit lors des moments les plus culminants de l'intrigue pour annoncer la déflagration du destin, et marquer ce glissement vers le non-lieu. Effectivement, lors des dernières séquences, lorsque la jeune femme se trouve comme prise par une entité, celle du génie de la chambre qui dirige ses faits et gestes, il est possible d'entendre Cocteau prononcer, telle une incantation, les paroles suivantes :

Le génie de la chambre se substituait à elle, la doublait comme n'importe quel génie s'emparant d'un homme d'affaire lui dicte les ordres qui empêchent la faillite, du marin les gestes qui sauvent le navire, d'un criminel les paroles qui établissent un alibi.

Cocteau (1952, p.97)

Face à cette manifestation bien étrange d'une chambre qui prend le rôle de divinité mythique pour se jouer des jeunes gens et pour leur infliger les coups fatals d'une fin dramatique, le dénouement se fait des plus dramatiques. La chambre s'empare des personnages et devient par elle-même acteur principal du film. Les ravages causés par la chambre se font ressentir dès le début du film par le coup de boule de neige reçu par Paul. Dès que Paul est alité, le piège de la chambre se referme sur les deux enfants pour mettre fin à leurs jours de la façon la plus tragique qui soit. Cet état de non-appartenance au monde ne s'achève que lorsque Paul succombe à son tour à ce non-lieu qui engloutit finalement ses deux victimes. Quant aux témoins de la mutation de la chambre rue Montmartre, ils sont principalement sauvés par la manifestation de leur conscience. C'est en gardant conscience de leur appartenance au monde réel que Gérard et Agathe ne succombent pas aux machinations de la chambre. Or, dans *Les enfants terribles*, la raison se trouve être protagoniste face à son antagoniste le spectre de la chambre. C'est cette confrontation, mêlée à une quête inconsciente d'une utopie sans règles ni lois, qui régit l'évolution, ou bien même la régression de la trame de l'œuvre.

Parallèlement à *Les enfants terribles*, dans *L'écume des jours*, il est possible de distinguer deux types de personnages, ceux qui se rangent du côté de la raison pour survivre au déclenchement de la catastrophe menant à la dystopie, puis ceux qui restent coincés dans une imagination utopique qui les mène

d'emblée vers la destruction. Chick, dans sa passion pour Jean-Sol Partre perd tout attachement avec le monde réel, il perd toute raison. Le plus simple serait de concevoir ce personnage comme victime d'une société de surconsommation aliénée face à sa propre conscience, mais la symbolique est plus profonde. En se dénuant de toute raison, en s'abandonnant à la philosophie partrienne, Chick voyage vers une double dimension, celle de l'inconscience qui se trouve être d'ailleurs une première porte du passage de l'utopie à la dystopie. En s'attachant aux créations de Jean-Sol Partre, il s'accroche à sa propre perception de l'utopie, essayant donc de la faire subsister au cœur de la dystopie qui le mène vers la ruine puis le décès. De son côté, Alice reste la plus raisonnable des personnages. Elle ne perd pas la face devant la dégradation de l'univers utopique. Bien que désirant épouser Chick, elle reste consciente de la fatalité de son désir et garde sa raison en acceptant cette impossibilité. L'envie d'amour d'Alice est contradictoire de celle de Colin, qui, suite à un coup de tête, et en précipitant le destin, tombe amoureux et épouse Chloé, enclenchant, de ce fait, la destruction de son propre univers. En raisonnant et s'adaptant à la situation dystopique d'un univers qui se dégrade de plus en plus, Alice reste parmi les personnages ayant le mieux affronté cette dégringolade.

Conclusion

S'il faudrait finalement rattacher *L'écume des jours* à *Les enfants terribles*, ce serait incontestablement par le biais de l'espace, véritable entité atemporelle, l'appartement et la chambre s'inscrivent dans l'instabilité et le non-lieu, dans l'éternelle dégradation de l'utopie vers la dystopie. Cette métamorphose et cette animation se trouvent propices à la réalisation cinématographique, qui se donne comme principal souci d'immortaliser l'image et le temps dans leur perpétuel mouvement.

Références bibliographiques

- Bazin, A. (2011). *Qu'est ce que le cinéma ?*. Paris, Les Editions du Cerf.
- Cocteau, J. (1925). *Les enfants terribles*. Paris, Grasset
- Deleuze, G. (1983). *Cinéma1 : L'image mouvement*. Paris, les Editions de Minuit.
- Engélibert, J. & Guidée, R. (2015). *Utopie et catastrophe*. Rennes, Presses universitaires.
- Lévitass, R. (1990). *The Concept of Utopia*. Hertfordshire, Syracuse University Press.
- Ricœur, P. (2016). *L'idéologie et l'utopie : deux expressions de l'imaginaire social*, Paris, Points.
- Vallet, V. (2019). *La grammaire du cinéma : de l'écrit au montage*. Paris, Armand Colin
- Wunenburger, J. (1979). *L'UTOPIE ou la crise de l'imaginaire*. Paris, Editions Jean-Pierre Delarge.



Autre

Larousse, G. D. (1985). Grand Dictionnaire Encyclopédique. Paris, Librairie Larousse.