

## La pratique de l'adaptation en question, l'exemple du film *Twixt* de Francis Ford Coppola

Benjamin LENGLET  
Université de Rouen  
CÉRÉDI

Francis Ford Coppola réalise *Twixt* en 2011, concluant ainsi sa trilogie sur le temps commencée avec *L'Homme sans âge* en 2007, avant de réaliser, deux ans plus tard, *Tetro*. Tandis que le réalisateur américain est à Istanbul pour y faire des repérages pour son nouveau film, il fait un rêve. Ce rêve deviendra le matériau diégétique et pragmatique sur lequel reposera l'histoire de *Twixt*<sup>1</sup>. Un écrivain sur le déclin, Hall Baltimore, arrive dans Swann Valley, une petite bourgade, pour y promouvoir son dernier roman de sorcellerie. Tandis qu'il fait une séance de dédicaces dans une épicerie, le sheriff, Bobby Lagrange, lui propose d'écrire un roman sur un fait divers : le meurtre étrange d'une jeune fille de Swann Valley. Le soir même, Hall Baltimore fait un rêve dans lequel apparaissent une jeune fille mystérieuse puis l'écrivain Edgar Allan Poe.

Dans un entretien accordé aux *Cahiers du cinéma*, évoquant la genèse de *Twixt*, Coppola explique : « Je ne veux plus faire de films adaptés des livres des autres, je ne veux même pas les écrire avec quelqu'un. J'ai réalisé tellement de films adaptés de livres que désormais je veux me consacrer au travail avec ce genre particulier d'auteur qui est moi-même<sup>2</sup> [...] ». Et, toujours dans ce même entretien, évoquant le même film, Coppola ajoute que « toute l'imagerie et le récit viennent des contes de Poe, en particulier *Une descente dans le maelström*<sup>3</sup> [...] ». Il s'agira donc ici de comprendre, de mettre en lumière le processus de création du film *Twixt*, une œuvre originale reposant sur un matériau originel.

La filmographie de Coppola repose très largement sur une pratique de l'adaptation<sup>4</sup>. Il fit ses débuts avec Roger Corman en tant qu'assistant-réalisateur, alors que ce dernier réalisait un cycle d'adaptation des contes de Poe, déjà. Puis, avec *Le Parrain* en 1972, et sa suite, deux ans plus tard, adaptations cinématographiques du récit de Mario Puzo, Coppola connut un succès critique et public considérable<sup>5</sup>. Il obtint la Palme d'Or à Cannes en 1979 pour *Apocalypse Now*, adaptation cinématographique

---

<sup>1</sup> Stéphane Delorme et Hélène Frappat, « Il faut donner tout ce qu'on a » entretien avec Francis Ford Coppola, *Les Cahiers du cinéma*, n° 677, avril 2012, p. 10.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>4</sup> À la lumière des travaux de Linda Hutcheon sur l'adaptation cinématographique dans son essai *A theory of adaptation*, on distinguera « l'adaptation cinématographique » désignant le produit final, de la « pratique de l'adaptation » désignant cette fois-ci le processus de création.

<sup>5</sup> *Le Parrain* fut notamment primé trois fois à la cérémonie des Oscars : meilleur film, meilleur acteur, meilleur scénario adapté. Sa suite fut récompensée, en 1975, à six reprises : meilleur réalisateur, meilleur film, meilleur scénario adapté, meilleur acteur dans un second rôle, meilleure musique de film, meilleure direction artistique.

du récit de Joseph Conrad, *Heart of Darkness*. La carrière de Coppola et la reconnaissance du cinéaste en tant qu'auteur de cinéma sont profondément liées à une pratique de l'adaptation. La genèse de *Twixt* puis sa réalisation s'inscrivent, selon le cinéaste, à rebours de cette manière de faire : avec *Twixt*, il s'agira de travailler avec « ce genre d'auteur qui est soi-même ». Porter un regard sur *Twixt*, c'est donc mettre en lumière l'auteur Coppola, mais aussi une conception de la notion d'auteur selon le cinéaste.

Tout d'abord, *Twixt* est un film à petit budget<sup>6</sup>, ce qui permet à Coppola d'en maîtriser toutes les étapes de création : l'écriture, la production puis la réalisation. Cette démarche s'inscrit dans l'idée qui prévalut pour la trilogie<sup>7</sup>, une certaine indépendance. En ce sens, *Twixt* apparaît comme le plus proche de cette volonté de l'auteur. *Youth Without Youth* se déroulait en Roumanie, *Tetro*, en Argentine, tandis que *Twixt* se déroule dans une petite bourgade américaine située à quarante kilomètres de la demeure du réalisateur ; certaines scènes d'intérieur ont d'ailleurs été tournées dans cette dernière. Enfin, ce fut la technologie numérique qui fut privilégiée, une technologie peu coûteuse. Équipe réduite, petit budget, maîtrise des tenants du film, avec *Twixt*, Coppola met en place un dispositif technique qui privilégie une expression de « soi-même ».

Ce dispositif opératoire, en amont, est tout aussi présent dans le film lui-même. Ainsi, avec une esthétique expressionniste fantastique très appuyée, *Twixt* peut être considéré comme un hommage au cinéma de Roger Corman, avec lequel il fit ses débuts entre 1962 et 1963. Ce fut d'ailleurs en grande partie grâce à Corman que Coppola a pu faire ses premiers pas en tant que réalisateur. Toujours dans le domaine du cinéma, outre Roger Corman, *Le Voyage dans la lune*<sup>8</sup> de Méliès est explicitement cité : durant le second rêve du personnage de Hall Baltimore une lune sur laquelle est dessiné le portrait de Poe apparaît. Enfin, les escaliers tortueux du beffroi sont semblables à ceux que montent James Stewart dans le *Vertigo* d'Alfred Hitchcock. Ces quelques exemples montrent une certaine manière de faire le cinéma, un cinéma en quelque sorte artisan.

Travailler « avec ce genre d'auteur qui est soi-même », ce peut être aussi considérer le *soi* comme un matériau dans lequel le réalisateur va puiser pour construire un univers. Or, l'univers de *Twixt* est très référentiel, et la littérature romantique fantastique ainsi que sa filmographie sont convoquées à la faveur d'un récit qui tend à la parodie et au pastiche : par exemple le personnage de Flamingo, joué par Alden Ehrenreich, évoque celui incarné par Mickey Rourke, Motorcycle Boy dans le film *Rumble Fish*, réalisé en 1983 ; le monologue final du personnage de Kurtz – Marlon Brando – dans *Apocalypse Now* est parodié par le personnage de Hall Baltimore, incarné avec une grande générosité par Val Kilmer. Enfin, si le gothique de *Twixt* convoque *Dementia 13*, il fait aussi écho, par contraste, à son *Dracula*, film de commande qu'il réalisa en 1992.

Outre le cinéma, la littérature romantique fantastique est un genre que le cinéaste affectionne singulièrement. Hoffmann, écrivain romantique fondamental dans la genèse du registre fantastique, était déjà très présent dans *Tetro*, il était le chaînon qui liait les deux frères par le souvenir. *Les Contes d'Hoffmann*, film de Michael Powell et Emeric Pressburger réalisé en 1951, était d'ailleurs explicitement cité. Dans *Twixt*, la littérature gothique américaine du XIX<sup>e</sup> siècle est omniprésente par le biais d'une multitude de

<sup>6</sup> Selon IMDb, le budget est estimé à 7 millions de dollars, à comparer par exemple avec le budget du film *Bram Stoker's Dracula*, estimé à 40 millions de dollars.

<sup>7</sup> Stéphane Delorme et Hélène Frappat, « Il faut donner tout ce qu'on a » entretien avec Francis Ford Coppola, *op. cit.*, p. 10.

<sup>8</sup> Écrit, produit et réalisé par Georges Méliès en 1902.

citations et de références formant un tissu propre à créer une atmosphère trop étrange pour l'être vraiment. Ainsi, la figure de Poe est convoquée doublement : d'une part, par le personnage de Poe, incarné par l'acteur britannique Ben Chaplin, et d'autre part, par le personnage de Hall Baltimore. Costume sombre, langue accentuée citant *La Genèse d'un poème*, la caractérisation du personnage de Poe semble reposer sur quelques éléments biographiques qui vont à l'encontre de la figure de Poe créée par Baudelaire. En revanche, la figure baudelairienne de Poe semble largement redessinée dans le personnage de Hall Baltimore : alcoolique, drogué, ses excès participent au processus de création chez l'écrivain. Lorsqu'il rencontrera le personnage de Flamingo, ce dernier lui récitera des vers du *Spleen de Paris* de Baudelaire. Enfin, certains éléments diégétiques des contes de Poe sont déplacés et en quelque sorte vidés de leur substance narrative originelle : par exemple, le beffroi est tiré du conte *Le Diable dans le beffroi*. Outre Poe, on relève la présence de Nathaniel Hawthorne grâce à certains thèmes et motifs : celui de la mort de l'enfant, du vampire, des frontières entre le réel et le rêve. Coppola explique d'ailleurs s'être fortement imprégné du conte *Le Jeune Maître Brown*<sup>9</sup>. Whitman est quant à lui évoqué par le biais d'un livre appartenant au personnage de Hall Baltimore, que son épouse souhaite revendre. *Twixt* repose donc sur un tissu référentiel participant largement à sa construction diégétique, thématique et esthétique.

Enfin, *Twixt* est un film très personnel, comportant divers éléments autobiographiques. Tout d'abord, à l'origine de la conception du film, on découvre la volonté chez le cinéaste de représenter un rêve qu'il fit, qui est mis en scène dans le premier rêve de Hall Baltimore. Ensuite, la mort de la fille du héros dans un accident de bateau, mise en scène à la faveur d'un flash-back, n'est pas sans rappeler l'histoire du fils de Coppola, qui mourut dans les mêmes conditions<sup>10</sup>. Enfin, les thèmes de la famille, de la filiation et du temps sont récurrents dans la filmographie du réalisateur : *The Godfather* et le destin du personnage de Michael Corleone qui doit assurer la succession de la famille, Rusty James qui attend le retour de son grand frère, Tetro qui cherche à fuir sa famille, rattrapé par son jeune frère... Les exemples sont nombreux.

*Twixt* est donc un film d'auteur, tel que la Nouvelle Vague a pu en concevoir la notion : *Twixt* est un film très personnel, appuyé par une réalisation qui s'inscrit stylistiquement dans une trilogie privilégiant le plan fixe, et le mouvement dans ce plan fixe<sup>11</sup>, et des motifs et thématiques qui ne cessent de parcourir l'œuvre du cinéaste. Le dispositif technique mis en place pour la réalisation du film permet l'indépendance du cinéaste, celui-ci maîtrisant toutes les étapes de création. Quant à l'histoire, elle est originale, Coppola soulignant qu'elle n'est pas une adaptation d'œuvre littéraire. Pour autant, le récit de *Twixt* est, toujours selon le cinéaste, inspiré des contes de Poe. S'il est vrai que l'histoire de *Twixt* est celle de Coppola, il semble que ce dernier se soit aussi très largement inspiré de la construction poétique propre aux contes fantastiques de Poe.

La poétique de Poe s'exprime tout d'abord par une narration singulière liée à une thématique particulière, celle du temps. Cette narration peut être celle d'une voix

<sup>9</sup> Dans un entretien accordé à la revue en ligne *Clone Web*, il explique que, concernant le titre du film, « *Twixt* devait s'appeler à l'origine *Betwixt Now And Sunrise*. « Betwixt » est un ancien terme qui veut dire « entre » [...]. C'est une phrase que j'ai lue dans l'histoire de Nathaniel Hawthorne appelée *Le Jeune Maître Brown*. Lorsqu'il quitte sa femme, il lui dit : « *I'll retourn twixt now and sunrise* ». J'ai trouvé que c'était une belle phrase. Mais aussi à cause du sens du mot *twixt* : entre le rêve et l'éveil, le bien et le mal, le jour et la nuit, entre succès et échec, entre vie et mort ».in <http://www.cloneweb.net/interview/rencontre-avec-francis-ford-coppola-2/>.

<sup>10</sup> Le fils aîné de Coppola, Gio, décède le 26 mai 1986 pendant le tournage de *Jardin de pierre*, dans un accident de hors-bord.

<sup>11</sup> Stéphane Delorme et Hélène Frappat, « *Il faut donner tout ce qu'on a* » entretien avec Francis Ford Coppola, *op. cit.*, p. 16.

fragile, instable, non fiable, proposant alors un cadre diégétique et pragmatique étrange qui tend au fantastique par un retour brutal du passé ; c'est par exemple le conte *Ligeia* dans lequel le délire du narrateur se révèle peu à peu. Mais cette narration, et c'est celle-ci qui, ici, nous intéressera, peut être aussi double, comme le remarque Christophe Gelly<sup>12</sup> : un premier narrateur laisse la parole à un second personnage, lequel, se l'accaparant, devient une seconde voix narratrice. Le premier narrateur devient alors absent, ne signalant sa présence que par de brèves apparitions validant le récit de la seconde voix narratrice. *Une descente dans le maelström*, que Coppola cite comme source d'inspiration, repose sur ce type de narration : tout d'abord un cadre diégétique angoissant présenté par une narration ultérieure : « le sommet du rocher le plus élevé<sup>13</sup> » dans un « chaos de rochers » percé par « la fureur du vent », dans une chaîne montagneuse dont le sommet est « Helseggen, la Nuageuse » et, à l'horizon, « une vaste étendue de mer », « quelque chose d'extraordinaire<sup>14</sup> ». C'est dans ce cadre que le second personnage prend la parole : « une histoire qui vous convaincra que je dois en savoir quelque chose, du Moskoe-Strom<sup>15</sup>. » Et dès lors, le premier narrateur ne reprendra plus véritablement la parole, laissant le récit du second narrateur se déployer. La narration de *Twixt* est très proche de cette double narration, mise en scène dès la première séquence du film. Une voix off – Tom Waits – en narration ultérieure, présente un cadre par une monstration reposant sur un travelling horizontal discontinu : « Il était une fois une bourgade non loin d'une grande ville. Une rue la traversait mais on n'y trouvait que quelques commerces, un café, une quincaillerie, le bureau du sheriff et toutes sortes de gens [...]. Bref, un patelin où les gens ne voulaient pas être dérangés. » La voix est grave, ce qui est filmé est étonnant, certains éléments sont soulignés par des plans fixes qui sont accentués par une musique extra-diégétique. Puis cette voix off présente le héros : « C'est en cette période trouble qu'un écrivain de seconde zone, Hall Baltimore, débarqua à Swann Valley pour une séance de dédicace de son énième roman consacré à la sorcellerie. » La présentation se termine par un plan épaule sur le personnage de Hall Baltimore. La monstration épouse alors son point de vue, lequel perdurera sur toute la durée du film. Et cette voix off ne réapparaîtra plus à la faveur d'un plan final, écriteau noir sur lequel est écrit ce qu'il est advenu des personnages. Enfin, quelques éléments montrent déjà l'importance diégétique et thématique du temps : le beffroi, le massacre, la bourgade sont autant d'éléments qui vont participer à un retour du passé dans l'histoire du personnage de Hall Baltimore. Cette séquence d'exposition, outre une dimension parodique reposant sur les figures de la cumulation et de l'exagération, présente des similitudes avec la narration des contes fantastiques de Poe.

La narration est un trait fondamental de la poétique, elle est à la source de « modes de contaminations<sup>16</sup> », pour reprendre l'expression de Claude Richard. Ainsi, un narrateur non fiable contamine un cadre diégétique, lequel contamine un réel. Le narrateur est alors touché par la *fancy*, une imagination fortement débridée remettant en question l'énoncé adressé au lecteur. En ce sens, le conte *La Chute de la maison Usher* est exemplaire. Un narrateur, intellectuel, savant, dont le trait principal est le caractère rationnel, décide de séjourner dans la demeure de Roderick Usher et déjà, à la vue de

<sup>12</sup> Christophe Gelly, *Le Récit policier anglophone au XIX<sup>e</sup> siècle : genèse d'une poétique*, étude anglophone, université Lyon II-Lumières, Faculté des Langues, le 4 décembre 1999, p. 21-22.

<sup>13</sup> Claude Richard (dir.), *Edgar Allan Poe. Contes – Essais – Poèmes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, p. 545.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 546.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 550.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 58-71.

cette dernière, il concède ne pas pouvoir lutter « contre les pensées ténébreuses qui s'amoncelaient sur [lui]<sup>17</sup> ». Dans la chambre de séjour, « un air de mélancolie âpre, profonde, incurable, planait sur tout et pénétrait tout<sup>18</sup> ». Et, à propos de Roderick, « Une idéalité ardente, excessive, morbide, projetait sur toutes choses sa lumière sulfureuse. Ses longues et funèbres improvisations résonneront éternellement dans mes oreilles<sup>19</sup>. » Finalement, le narrateur s'enfuira du manoir « frappé d'horreur » : « Tout d'un coup, une lumière étrange se projeta sur la route [...]. Le rayonnement provenait de la pleine lune qui se couchait, rouge de sang, et maintenant brillait vivement à travers cette fissure [...]. Pendant que je regardais, cette fissure s'élargit rapidement ; il survint une reprise de vent, un tourbillon furieux ; le disque entier de la planète éclata tout à coup à ma vue. La tête me tourna quand je vis les puissantes murailles s'écrouler en deux<sup>20</sup>. » Dans le conte de la *Maison Usher*, la raison du narrateur est donc contaminée par l'espace diégétique, et en ce sens, le narrateur devient non fiable.

Ce même mode de contamination est tout aussi présent dans *Twixt*. Le premier narrateur donne à voir au spectateur un cadre étrange. Cette étrangeté va envahir l'esprit du héros que le spectateur suit, à la faveur d'une scène fondamentale, celle de la visite de la partie mécanique du beffroi : les parties mécaniques entourent, et au premier plan, et à l'arrière-plan, le héros, puis le gros plan sur le visage de Hall Baltimore est accompagné en arrière-plan d'un des cadrans. Enfin, le héros voit un lit avec une fillette morte revenant à la vie l'appelant « papa » et lui demandant de revenir. C'est alors que les cloches commencent à sonner et devant le bruit assourdissant, le personnage se protège les oreilles, filmé en plan large, avec, en premier plan, une mécanique du beffroi et, en arrière-plan, les cadrans. Finalement, le personnage chute. On retrouve ici la structure fascinante contaminant le héros : à partir de cette scène, la logique du fantastique va se substituer à celle du rêve.

Enfin, une dernière scène fondamentale montre le rapport étroit qu'entretient le film *Twixt* avec la poétique de Poe : le second rêve du personnage de Hall Baltimore met en scène le héros avec le personnage de Poe, lequel propose de l'aider à finir l'écriture de son roman. Poe prend alors pour exemple la genèse de son poème *Le Corbeau*, reprenant presque textuellement des extraits de sa *Genèse d'un poème*, un essai poétique dans lequel il met en lumière la composition de son poème le plus connu. La dimension métadiscursive de cette scène est explicite : par exemple, lorsque le personnage de Poe demande au héros si un leitmotiv a été envisagé, ce dernier répond que l'image du beffroi lui revient « sans cesse », et en arrière-plan, l'image du beffroi et de ses cadrans apparaît, motifs qui parcourent tout le film, et ce dès la scène d'exposition dans laquelle le beffroi est mis en lumière par un plan en contre plongée. Cette dimension métadiscursive peut être aussi une invitation à suivre une lecture du film. Le film *Twixt* est la fois un film policier, un film fantastique, un film d'épouvante, un drame. Il se présente comme un véritable labyrinthe générique et narratif dans lequel le personnage Poe guide le spectateur. Aller au cœur de *Twixt*, c'est peut-être aller au-delà du romantisme gothique, et de tout l'apparat de références et de citations qui y sont liées, et se concentrer sur le ton du film, « la mélancolie », le thème de la mort de l'enfant et un refrain, le beffroi. *Twixt* s'affirme ici comme un récit sur la création. Dans le dernier rêve, le personnage de Poe obligera Hall Baltimore à regarder la mort de sa jeune fille en face.

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 406.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 409.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 412.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 420-421.

Le processus de création du film *Twixt* semble donc relever d'une pratique de l'adaptation. Mais cette pratique n'est plus celle d'une transposition d'une histoire mais plutôt d'une manière d'écrire cette même histoire. Les éléments diégétiques et pragmatiques sont écrits par l'auteur à la lumière d'un dispositif rhétorique et poétique singulier. En ce sens, cette pratique de l'adaptation est celle du pastiche qui, dans le film *Twixt*, semble s'inscrire dans une esthétique plus large, l'esthétique post-moderne. Dans son essai *L'Écran post-moderne*, Laurent Jullier dresse une « taxinomie sommaire<sup>21</sup> » du cinéma post-moderne, laquelle peut être en partie reprise pour appréhender le film de Coppola : *Twixt* recycle la figure de l'artiste romantique, et en premier lieu, celle de Poe : le personnage Poe est une représentation singulière de l'auteur Poe, le produit d'une lecture personnelle du cinéaste qui lui fait dire que son œuvre est avant tout celle de la perte de sa cousine, Virginia – en ce sens, il lie l'œuvre de Poe à la sienne, largement traversée par ce même thème. De par son appareil gothique très appuyé et son œuvre tant théorique que poétique, qui est citée, il convoque l'artiste romantique clairement identifié par Nathalie Heinich<sup>22</sup> : singularité, marginalité et vocation constituent les traits du Poe de Coppola, et en amont, une volonté du réalisateur de s'inscrire dans cette trajectoire. Ensuite, « allusions et clin d'œil » ornent très largement le film de Coppola : allusions et références à la littérature, au cinéma, et au style expressionniste participent autant à la construction esthétique du film qu'à un jeu avec le spectateur. Par ailleurs, « une innocence feinte » traverse ce film : personnel, avec une équipe et un budget réduits, il est aussi réalisé par Coppola, celui qui réalisa *Le Parrain* et *Apocalypse Now*. Ainsi, il fait « comme s'il ne s'inscrivait pas dans une ligne chronologique où le précédent des Modernes [déjà Coppola] ayant déjà réfléchi tout haut aux problèmes de narration et de représentation<sup>23</sup> ».

Enfin, selon Fredric Jameson, « l'une des signatures ou pratiques les plus significatives de la postmodernité est, aujourd'hui, le pastiche<sup>24</sup> » que ce dernier lie à un mode de la nostalgie. Jameson définit le pastiche comme « l'imitation d'un style idiosyncrasique, particulier ou unique, le port d'un masque linguistique, la parole dans une langue morte » et ajoute, que le pastiche est une « pratique neutre de l'imitation, de la mimique, sans aucune des arrières pensées de la parodie, amputée de l'élan satirique<sup>25</sup> ». Et toujours selon le même chercheur, « avec l'effondrement de l'idéologie haut-moderniste [...], les producteurs culturels ne peuvent plus se tourner vers autre

<sup>21</sup> Laurent Jullier, *L'Écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997, p. 24-27 : « recyclage de figures appartenant à tous les domaines, y compris celui de la Modernité » ; « recyclages de figures classiques et populaires, Modernité exclue, à la faveur d'une histoire se déroulant à une autre époque que la nôtre » ; « contournement ou rejet des figures classiques et modernes par des tentatives de transmettre directement des "sensations fortes" non verbalisables ».

<sup>22</sup> Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.

<sup>23</sup> On pourrait aussi mentionner, pour ce qui caractérise le film *Twixt* comme étant post-moderne, le fait que ce soit un film qui expérimente l'effet : d'une part, la scène du beffroi fut réalisée pour des projections 3D et d'autre part, Coppola souhaitait faire une projection proche d'une forme « d'expression vivante » c'est-à-dire monter le long métrage durant le temps de la projection, suivant la réaction des spectateurs, avec une bande originale elle-même jouée durant la projection. Voir Stéphane Delorme et Hélène Frappat, « *Il faut donner tout ce qu'on a* » entretien avec Francis Ford Coppola, *Les Cahiers du cinéma*, op. cit., p. 17.

<sup>24</sup> Traduction personnelle : « *One of the most significant features or practices in postmodernism today is pastiche.* » dans Fredric Jameson, *The Cultural Turn Selected Writing on the Postmodern, 1983-1998* (1998), New-York, Verso Books, coll. « Radical Thinkers », 2009, p. 4.

<sup>25</sup> Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (1991), Florence Nevolty, Paris, Beaux-arts de Paris, coll. « D'art en questions », 2007, p. 57.

chose que le passé : l'imitation de styles morts, un discours qui emprunte tous les masques et toutes les voix<sup>26</sup> ». Le mode de la nostalgie appartient à une volonté de reconstruire le sentiment d'un passé. Pastichant Poe, empruntant son style, montrant quelques élans cormaniens, et citant la littérature romantique, avec toujours au centre la figure de l'écrivain, Coppola semble présenter une réflexion sur l'acte de création, la modernité de la figure de l'artiste, et la possibilité de créer. Confrontant une poétique, une manière d'écrire et de faire héritées du XIX<sup>e</sup> siècle au monde contemporain qui est le sien, le cinéaste questionne l'idéologie romantique et la possibilité de l'expression d'un *je* artiste. Et comme réponse, une ironie « suspensive », le sourire final du personnage de Hall Baltimore qui présente *Twixt* comme une « farce macabre »

Coppola a donc écrit une histoire originale. Mais cette histoire est écrite à la manière de Poe, composée dans un style expressionniste appartenant autant au cinéma expressionniste de Roger Corman qu'à son propre cinéma, et ce, avec une volonté de rester indépendant. Et en amont du film, comme en aval, se pose la question de la création, et la possibilité de créer. Alors le métadiscours du personnage de Poe devient une aide précieuse, mais peut-être insuffisante, le discours narratif du film s'épuise pour mieux faire sourire le spectateur à l'image du personnage incarné par Val Kilmer.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 58.