MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE

Liberté
Égalité
Fraternité

Lycée(s)	Général	Technologique	Professionnel	
Niveau(x)	CAP	Seconde	Première	Terminale
Enseignement(s)	Commun	De spécialité	Optionnel	

Littérature, langues et culture de l'Antiquité

Programme limitatif de littérature et langues et cultures de l'Antiquité en latin

Pollack lecteur de Blixen : les fermes africaines (1937/1985)

Loin de se réduire à une simple transposition, l'adaptation cinématographique de *La ferme africaine* de Karen Blixen (1937) par Sydney Pollack (1985) opère une véritable reconfiguration du roman autobiographique de l'autrice danoise, et peut être analysée à la lumière des contraintes narratives du cinéma, mais aussi du contexte esthétique, culturel et politique du cinéma hollywoodien des années 1980, décennie du crépuscule du Nouvel Hollywood.

Mutatas dicere formas : l'adaptation

Mutations du cinéma hollywoodien

Au moment où le projet de ce film se développe, au début des années 1980 (le film sort en salle en 1985), le cinéma hollywoodien a largement délaissé les récits coloniaux et exotiques qui dominaient encore les décennies précédentes. Le modèle de la « jeune femme blanche en terre sauvage », confrontée à un monde africain perçu comme hostile et fascinant, appartient désormais à une tradition en perte de vitesse. L'un des derniers exemples marquants de ce type de récit reste *Hatari* ! de Howard Hawks (1962), qui mettait en scène une Afrique encore pensée comme terrain d'aventure et de domination.

À la fin des années 1970 et au début des années 1980, le paysage cinématographique américain s'est profondément modifié. Les succès commerciaux majeurs reposent désormais sur d'autres modèles : les films d'action, les productions à gros budget (*blockbusters*) et les récits centrés sur des figures masculines fortes. Ainsi, des films comme *Superman* de Richard Donner (1978), *Doux, dur et dingue* de James Fargo (1978), ou encore *Rocky II* (1979), dominent le box-office. Ces œuvres mettent en avant des héros masculins, puissants, souvent solitaires, incarnant une forme d'efficacité et de maîtrise du monde.

Ce mouvement s'accentue dans les années 1980 avec l'essor du cinéma d'action porté par des figures comme Arnold Schwarzenegger, Chuck Norris ou Steven Seagal. Les films qu'ils incarnent valorisent des héros capables de sauver la nation, dans un

contexte marqué par l'idéologie conservatrice et patriotique de l'ère Reagan. Le cinéma devient alors un lieu d'expression de valeurs de puissance, de virilité et de réaffirmation nationale. Les figures emblématiques créées et incarnées par Sylvester Stallone, telles que Rocky Balboa ou John Rambo, illustrent cette tendance.

Parallèlement, le cinéma d'aventure connaît un renouveau spectaculaire avec des films comme *Les Aventuriers de l'arche perdue* de Steven Spielberg (1981), imaginé par George Lucas. Le personnage d'Indiana Jones, incarné par Harrison Ford, propose une nouvelle figure de l'aventurier, mêlant action, humour et héroïsme.

Mutations du récit

Dans ce contexte, il apparaît difficile – voire impossible – de transformer l'œuvre de Karen Blixen en un film d'action ou d'aventure conforme aux tendances dominantes. La prose de Blixen, fondée sur la mémoire, la sensation et la fragmentation, ne se prête pas à une adaptation spectaculaire comme celles des productions à gros budget (*blockbusters*). Face à cette contrainte, S. Pollack fait un choix décisif : celui de s'inscrire dans une autre tradition hollywoodienne, celle du drame romantique, ici porté par le couple Meryl Streep – Robert Redford. Comme le montre Sylvain Pfeffer[1], ce choix correspond à une réorientation de l'œuvre vers les codes du romantisme hollywoodien, en adéquation avec les attentes du public des années 1980.

Habitué à ce registre – comme en témoignent *Nos plus belles années* (1973) –, Pollack opte pour une adaptation centrée sur la relation amoureuse entre Karen et Denys Finch Hatton. Ce choix constitue une véritable reconfiguration de l'œuvre. Ainsi, le film ne repose pas uniquement sur *La ferme africaine*, mais sur un ensemble de sources : un autre récit de Karen Blixen, *Ombres sur la prairie*, sa correspondance[2], ainsi que des biographies, l'une de Judith Thurman[3] retraçant la vie de Karen Blixen et une autre d'Errol Trzebinski[4] consacrée à Denys Finch Hatton, ce qui en fait un film nourri de textes.

Perpetuum deducite carmen : le récit

L'un des écarts les plus significatifs entre *La ferme africaine* de Karen Blixen et son adaptation par Sydney Pollack tient donc à leur structure même du récit : là où le texte littéraire repose sur une organisation fragmentaire et non chronologique, le film propose un récit linéaire, organisé selon une progression dramatique continue.

L'ouvrage de Blixen est en effet composé de cinq grandes parties, dont la logique n'est pas narrative mais thématique et mémorielle. Les deux premières sections (*Kamante et Lulu et Coups de feu fatals*) mettent en avant des figures africaines et des épisodes significatifs, sans souci de chronologie. La troisième partie (*Visiteurs de la ferme*) rassemble des portraits de personnages européens et africains, parmi lesquels Denys Finch Hatton, introduit relativement tardivement. La quatrième (*Journal d'une immigrée*) accentue encore cette fragmentation, en juxtaposant des scènes et réflexions sans lien apparent. Ce n'est que dans la cinquième partie (*Adieu à la ferme*)

1. PFEFFER Sylvain, « Trahir pour adapter : l'adaptation cinématographique des récits africains de Karen Blixen par Sydney Pollack », Traductions, transpositions, adaptations, *Journée d'études de l'École doctorale Arts, Lettres et Langues de l'Université d'Aix-Marseille. Mercredi 8 novembre 2017*, 2018, disponible en ligne sur le site docslib.org.
2. BLIXEN Karen, *Lettres d'Afrique* (1914-1931), Paris, Gallimard, 1985.
3. THURMAN Judith, Isak Dinesen, *The life of Karen Blixen*, London, Penguin Books, 1984.
4. TRZEBINSKI Errol, *Silence will speak*, London, Grafton Books, 1985.

que le récit adopte une forme plus linéaire, en suivant les événements qui conduisent au départ définitif de la narratrice.

Cette organisation témoigne d'une écriture fondée sur la mémoire : les souvenirs ne sont pas ordonnés selon leur succession réelle, mais selon leur intensité, leur valeur affective ou leur signification. Le récit se construit ainsi comme une recomposition subjective du passé, proche, dans son principe, de celle que l'on observe dans les *Tristes* d'Ovide.

Le film de Pollack adopte une logique radicalement différente. Il se structure selon un schéma narratif classique, organisé autour d'une progression chronologique : arrivée en Afrique, installation, difficultés, relation avec Denys, perte et départ. L'ouverture du film, marquée par la mention « *Kenya, East Africa, 1913* » et la scène inaugurale du train (00'04'25) instaurent d'emblée une temporalité précise et un point de départ clairement identifiable. Cette structuration permet de transformer une œuvre fragmentaire en un récit chronologique centré sur l'évolution du personnage de Karen.

Ainsi, si Karen Blixen ne raconte pas son arrivée en Afrique – son récit s'ouvre alors qu'elle a déjà posé le pied sur la terre africaine –, le film de Sydney Pollack choisit au contraire d'inscrire ce moment de manière à la fois géographique et temporelle. Cependant, même s'il ne respecte pas strictement la réalité des faits[5], il veille d'emblée à respecter la dimension autobiographique de l'œuvre, en adoptant un dispositif narratif fondé sur le souvenir, tel qu'il est reconstruit depuis le pays natal.

C'est ce que montrent les premiers plans du film. Après un fondu au noir, un plan large fixe relativement long (environ douze secondes) donne à voir un lever de soleil sur une savane africaine immédiatement identifiable. Le plan suivant introduit une rupture nette : une brève caméra subjective (trois secondes) place le spectateur au ras du sol, progressant dans des herbes verdoyantes, tandis qu'un grognement de lion vient clore la séquence. Ce passage d'un regard extérieur à une perception incarnée installe d'emblée une tension entre contemplation et immersion.

La scène d'arrivée en Afrique, située au début du film (à 00'04'25), constitue d'ailleurs un moment particulièrement révélateur. Karen est montrée voyageant en train à travers les paysages africains, découvrant progressivement l'immensité du continent. Cette scène, absente de *La ferme africaine*, relève, comme nous l'avons vu plus haut, d'une reconstruction[6] – fondée notamment sur les lettres de Blixen[7] –, mais elle s'intègre pleinement à la logique narrative mise en place.

En effet, le film parvient à rendre compte de la portée autobiographique du récit grâce aux procédés établis dès l'ouverture : la voix off, la caméra subjective, l'émergence de souvenirs fragmentaires dans le pré-générique, et surtout la volonté explicitée par la narratrice de transformer ces souvenirs en récit structuré, lorsqu'elle reconnaît « *aller trop vite* » (00'01'48) et rappelle que « Denys aimait entendre une histoire bien contée » (00'01'51). La séquence du train qui constitue le générique (00'04'23) s'inscrit alors dans cette dynamique : elle matérialise le passage d'une mémoire dispersée à une narration organisée.

5. Karen Blixen arrive en Afrique, par bateau et non en train, en janvier 1914 et non 1913.
6. Dans la réalité, elle arrive par bateau à Mombasa après une traversée de dix-neuf jours, puis rejoint Nairobi en train, accompagnée de son mari Bror. Ce n'est donc pas en train qu'elle découvrit le paysage, mais depuis un bastingage et c'est à l'escale de Port-Saïd, en Égypte, que Karen descendit à terre, sur le sol africain pour la première fois.
7. BLIXEN, Karen, *Lettres d'Afrique*, op. cit., p. 360 : « Bror est venu me chercher à Mombasa […] à onze heures, nous nous sommes mariés […] cela s'est fait très simplement et sans façon et a pris au plus 10 minutes […] et, de là, nous avons pris le train […]. Le lendemain matin, le paysage avait totalement changé et c'était la véritable Afrique. »

Cependant, si le film reconstitue le voyage et en modifie la chronologie, il reprend également un élément essentiel de l'architecture du texte. La scène du départ en train (02'27'47), au cours de laquelle Karen contemple une dernière fois les collines du Ngong, est présente dans la dernière partie de l'œuvre[8], et compose la structure annulaire qui encadre l'ensemble du récit et lui confère une forte cohérence, une forme textuelle bien connue d'Ovide[9].

In fine, entre ce début et cette fin, le film ne conserve qu'un nombre limité d'épisodes directement issus du livre – une dizaine tout au plus[10] –, opérant ainsi une sélection et une recomposition du matériau autobiographique. Dès lors, l'adaptation repose sur un double mouvement : elle respecte la voix narrative de l'autrice, tout en opérant un déplacement fondamental, passant d'une logique de mémoire fragmentée à une logique de récit linéaire, conforme aux attentes du cinéma hollywoodien.

Vicit Amor : l'histoire d'amour

La transformation la plus significative opérée par l'adaptation de *La ferme africaine* réside dans le déplacement du centre de gravité de l'œuvre vers la relation entre Karen Blixen et Denys Finch Hatton. Dans le texte de Karen Blixen, cette relation demeure pourtant discrète, tardive et largement implicite. Denys n'est pleinement nommé qu'à plus de la moitié du récit et apparaît d'abord de manière indirecte, comme un simple « ami »[11], avant d'être évoqué parmi d'autres connaissances. Ce n'est que progressivement qu'il acquiert une présence plus marquée, sans que la narratrice ne définisse explicitement la nature de leur lien. L'écriture de Blixen se caractérise ici par une grande retenue : les sentiments ne sont ni analysés ni explicités, mais suggérés à travers des situations, des gestes ou des silences. Ce n'est véritablement qu'à la mort de Denys que le lecteur perçoit plus clairement la profondeur du lien qui les unit.

Le film de Sydney Pollack opère un renversement complet de cette économie narrative. Comme l'analyse Pfeffer[12], le film fait de la relation entre Karen et Denys le cœur du récit, en rupture avec la discrétion du texte original. Denys Finch Hatton est introduit dès les premières minutes (00'07'20) et la relation qu'il entretient avec Karen devient immédiatement centrale. Elle constitue le fil directeur du récit, structurant la progression dramatique et orientant la perception du spectateur. Ce choix se traduit par l'ajout de nombreuses scènes d'intimité absentes du texte : le film multiplie les baisers – une douzaine au total – et introduit trois scènes d'amour (01'36'20 ; 01'40'45 ; 01'51'09), qui inscrivent clairement l'œuvre dans le registre du mélodrame.

Certaines séquences illustrent de manière particulièrement nette cette orientation. La scène du bain nocturne (01'58'24), entièrement inventée, constitue un exemple frappant : Karen et Denys s'embrassent sur une plage bordée de palmiers, au coucher du soleil. Le cadre – mer, lumière dorée, silhouettes découpées – renvoie à

8. BLIXEN Karen, *La ferme africaine*, Paris, Gallimard, Folio, p. 505.
9. BAKOUCHE Béatrice, « L'architecture des *Métamorphoses* d'Ovide », *Gionarle Italiano di Filologia*, 71/1 (2019), pp. 235-280.
10. La blessure de Kamante, découverte à 00'22'52 et guérie à 01'03'00, le coucou à 00'40'00, l'expédition pour le lac Natron à 00'43'00, le mirage à 00'47'20, Kamante refusant d'utiliser un fouet pour battre les œufs en neige à 01'37'00, les sorties en avion avec Denys à 01'49'00, Farah demandant à Karen de se lever la nuit car « Dieu vient » à 02'06'00, l'enterrement de Denys à 02'22'00 et les lions sur la tombe de Denys à 02'31'00.
11. BLIXEN Karen, *La ferme africaine*, Paris, Gallimard, Folio, p. 196.
12. PFEFFER Sylvain, « Trahir pour adapter : L'adaptation cinématographique des récits africains de Karen Blixen par Sydney Pollack », Traductions, transpositions, adaptations, *Journée d'études de l'École doctorale Arts, Lettres et Langues de l'Université d'Aix-Marseille. Mercredi 8 novembre 2017*, 2018, disponible en ligne sur le site docslib.org.

un imaginaire tropical stéréotypé, au point de sembler étranger au contexte africain du film. Le caractère artificiel du décor, en partie tourné en studio, accentue cette impression de cliché romantique.

La scène d'amour qui suit le survol en avion offre un autre exemple révélateur. Dans un premier temps, la séquence s'inscrit dans une tonalité proche de celle de Blixen qui déclare que « *c'est grâce à Denys Finch Hatton que j'ai éprouvé la plus grande joie de toute ma vie : avec lui j'ai survolé l'Afrique* »[13]. Dans le film également, le paysage africain vu du ciel, suscite une contemplation silencieuse et suspendue, mais cette atmosphère est rapidement rompue dans la scène amoureuse qui suit avec un dialogue trivial[14] qui fait basculer la scène dans un registre mélodramatique. Ce passage de la suggestion à l'explicitation illustre la manière dont le film simplifie et rend visibles des émotions que le texte laissait dans l'implicite.

La musique joue également un rôle essentiel dans cette reconfiguration. Le thème *Karen and Denys*, composé par John Barry, accompagne les moments de bonheur partagé et renforce l'intensité émotionnelle de la relation. Par ailleurs, la chanson *Let the rest of the world go by*, utilisée lors des scènes de danse (01'33'07 ; 02'14'08), fonctionne comme un motif récurrent. Dans ces séquences, le passage du son *in* au son *off* – la musique débordant le cadre du gramophone – crée une impression de suspension du temps. La répétition de ces scènes, filmées de manière similaire, produit un effet de miroir qui cristallise la relation amoureuse dans un espace presque irréel.

Cette transformation s'accompagne d'une reconfiguration des personnages. Bror Blixen, presque absent du texte où il n'est évoqué que de manière fonctionnelle (« mon mari »[15]), devient dans le film une figure structurante, construite en opposition à Denys. Ce dispositif – opposer mari et amant – correspond à des schémas narratifs classiques du cinéma sentimental, renforçant la lisibilité dramatique.

Ces choix doivent être replacés dans le contexte du cinéma hollywoodien des années 1980, qui privilégie les grandes fresques romantiques fondées sur la centralité du couple, la montée des affects et l'identification du spectateur. Le choix de Robert Redford pour incarner Denys participe pleinement de cette orientation : figure emblématique du romantisme américain, il confère au personnage une dimension charismatique et mélancolique, tandis que Meryl Streep incarne une Karen dont la trajectoire est réorientée vers une expérience sentimentale plus explicite.

Ainsi, le recentrage sur la fiction amoureuse ne relève pas d'un simple choix narratif : il constitue une réponse aux attentes d'un contexte cinématographique précis. En transformant une relation suggérée en intrigue centrale, le film adapte l'œuvre de Blixen aux codes du cinéma hollywoodien, privilégiant la visibilité des émotions et la structuration dramatique au détriment de la subtilité et de l'ambigüité du texte original.

13. BLIXEN Karen, *La ferme africaine*, Paris, Gallimard, Folio, p. 315
14. « Don't move »/« I want to move ».
15. BLIXEN Karen, *La ferme africaine*, Paris, Gallimard, Folio, p. 350 et 352.

Africa quot segetes : paysage et décor

Le roman : un paysage sensuel

La transformation structurelle du récit s'accompagne également d'une modification profonde du rapport au paysage africain. Dans *La ferme africaine* de Karen Blixen, celui-ci est appréhendé à travers une écriture du sensible, fondée sur la circulation des éléments et sur une mise en relation constante des différentes dimensions du monde. Le paysage n'y est jamais une simple toile de fond : il constitue une expérience vécue, dynamique et immersive.

Ainsi, Blixen écrit : « Un soir, juste avant le coucher du soleil, le paysage semblait soudain se resserrer de tous les bords. Les montagnes se rapprochaient de la maison, tellement vivantes et fortes dans leurs manteaux vert foncé et bleu. Quelques heures plus tard, je sortais et constatais que les étoiles s'étaient retirées dans les profondeurs de la voûte céleste. Je sentais que l'air nocturne était insondable et chargé de promesses. »[16] Cette description est emblématique de son écriture. Le paysage y est mis en mouvement : les montagnes « se rapprochent », l'air est « chargé », la nuit semble évoluer. Les éléments – sons, odeurs, lumières – circulent et se répondent, tandis que l'air joue un rôle structurant en reliant les phénomènes entre eux et en assurant une continuité sensorielle.

Ce principe se retrouve dans d'autres passages : « Dans la forêt, l'air était frais comme de l'eau qui court et chargé de parfums d'herbes et de feuilles. Au début de la saison des pluies, quand les plantes volubiles fleurissaient, on passait d'une sphère de senteurs à une autre. »[17] Le paysage est ici conçu comme une succession de « sphères » olfactives que le sujet traverse physiquement. L'expérience est à la fois corporelle et sensorielle : il ne s'agit pas de voir un paysage, mais de le parcourir, de le respirer, de s'y déplacer.

De même, la nature est constamment animée : « En Afrique, dès le soleil couché, l'air était chargé d'une vie animale. Les chauves-souris y glissaient aussi silencieusement que les automobiles sur l'asphalte. […] Les cigales poussaient leur chant interminable dans les hautes herbes, les parfums coulaient sur la terre et les étoiles filantes roulaient dans le ciel, comme des larmes sur les joues. »[18] Les verbes d'action (« glissaient », « poussaient », « coulaient », « roulaient ») confèrent au paysage une dynamique continue, tandis que les comparaisons poétiques renforcent l'impression d'un monde vivant et sensible. Les reliefs eux-mêmes semblent dotés d'une présence : les montagnes apparaissent « vivantes et fortes », presque humanisées. Le paysage devient ainsi un véritable partenaire de l'expérience, capable d'interagir avec celui qui le perçoit.

L'ensemble de ces procédés montre que, chez Blixen, le paysage africain est fondamentalement mouvant, sensoriel et incarné. Il est perçu dans une continuité d'expériences où le sujet est immergé.

16. BLIXEN Karen, *La ferme africaine*, Paris, Gallimard, Folio, p. 67.
17. BLIXEN Karen, *La ferme africaine*, Paris, Gallimard, Folio, p. 95.
18. BLIXEN Karen, *La ferme africaine*, Paris, Gallimard, Folio, p. 125.

Le film : un décor spectaculaire

Le film de Sydney Pollack traduit cette expérience selon les moyens propres au langage cinématographique, mais en en modifiant profondément la logique. Dès la séquence d'ouverture (00'04'23), le paysage est présenté à travers une série de plans larges et fixes. Le mouvement ne provient plus des éléments eux-mêmes, mais du regard, organisé par le cadrage et l'élargissement progressif du champ.

Le spectateur découvre ainsi l'Afrique à travers une composition visuelle maîtrisée, qui privilégie l'ampleur et la lisibilité. Ce qui relevait chez Blixen de la multiplicité sensorielle devient ici une image construite.

Cette logique est particulièrement perceptible dans les scènes de safari (à partir de 01'17'46), où une succession rapide de plans montre différents animaux – zèbres, éléphants, lions, girafes. Cette accumulation ne correspond pas à une expérience vécue, mais à une construction de montage proche du « catalogue » animalier. Le paysage devient alors un spectacle organisé, destiné à produire un effet d'émerveillement.

Pollack multiplie également les plans généraux sur la savane et les couchers de soleil, dans une esthétique proche de la « carte postale »[19]. Le paysage est figé dans sa beauté, cadré pour être contemplé, ce qui contraste fortement avec l'écriture de Blixen, toujours en mouvement.

La musique composée par John Barry accentue encore cette dimension. Le thème principal, orchestral et ample, dominé par les violons, apparaît dès le générique et accompagne notamment la progression du train dans la plaine africaine. Son caractère majestueux guide le regard du spectateur et participe à la sublimation des images. Composé en étroite relation avec le montage, il intervient au moment précis où apparaît le titre du film, renforçant l'effet d'élévation visuelle. Ce thème devient ainsi le véritable « thème de l'Afrique », tel que le construit le film.

Enfin, la mise en scène emprunte aux codes du cinéma américain, notamment du western. Les personnages sont fréquemment filmés en plans larges, réduits à des silhouettes dans l'immensité de la savane, selon un dispositif visuel caractéristique des grands espaces du western classique. Cette esthétique ne relève pas seulement d'un choix de cadrage : elle renvoie à une tradition où le paysage devient un élément structurant du récit, un espace de confrontation entre l'homme et un monde qui le dépasse. Les scènes de chasse, les déplacements à cheval ou encore les haltes en pleine nature contribuent à rapprocher la figure de Denys Finch Hatton de celle du pionnier ou du chasseur, héritier des héros de la frontière américaine. Comme dans le western, le regard est souvent orienté vers l'horizon, et les personnages semblent absorbés par l'espace qui les entoure.

Là où Blixen suggère ponctuellement la petitesse de l'homme face à l'Afrique, le film en fait un principe constant de représentation. La disproportion entre l'individu et le paysage est systématisée par le cadrage, la composition des plans et l'accompagnement musical, qui confèrent à la nature une dimension monumentale.

Ainsi, le passage de l'écriture à l'image implique une transformation fondamentale du rapport au réel. Chez Blixen, le paysage est vécu, mouvant et sensoriel ; dans le film, il devient cadré, esthétisé et spectaculaire. Cette évolution ne relève pas seulement

19. PFEFFER Sylvain, « Trahir pour adapter : L'adaptation cinématographique des récits africains de Karen Blixen par Sydney Pollack », *Traductions, transpositions, adaptations, Journée d'études de l'École doctorale Arts, Lettres et Langues de l'Université d'Aix-Marseille. Mercredi 8 novembre 2017*, 2018 disponible en ligne sur le site docslib.org.

d'une différence de médium : elle s'inscrit dans un contexte esthétique et culturel qui valorise la lisibilité visuelle et la sublimation des espaces, au risque de figer ce que l'écriture rendait fluide et vivant.

Conclusion

Chez Blixen, comme chez Ovide, l'écriture du souvenir ne restitue pas le monde de manière objective : elle le reconfigure à travers l'expérience de la distance, de la perte et de la mémoire. Le film de Pollack, en proposant une nouvelle médiation de cette expérience, permet de réfléchir aux effets propres de chaque langage artistique : écrire, ce n'est pas montrer ; filmer, ce n'est pas seulement illustrer.

Dès lors, l'intérêt pédagogique de la comparaison du film de Pollack avec l'ouvrage de Blixen est double. Elle permet, d'une part, de sensibiliser les élèves aux enjeux de l'adaptation comme opération de réécriture ; elle invite, d'autre part, à penser de manière plus large la relation entre mémoire, représentation et création. En ce sens, l'œuvre de Pollack, malgré les simplifications et les stéréotypes qu'elle véhicule, ne se réduit pas à une « trahison » de l'œuvre de Blixen : elle en constitue aussi une lecture historique, située, révélatrice des attentes d'une époque et des pouvoirs propres du cinéma.

Le film

Out of Africa, film de Sydney POLLACK, d'après l'œuvre de Karen BLIXEN, adaptation de Kurt LUEDTKE, produit par Sydney POLLACK et Terry CLEGG, producteurs associés Judith THURMAN et Anna CATALDI, producteur exécutif Kim JORGENSEN, photographie de David WATKIN, musique de John BARRY, avec Meryl STREEP (Karen BLIXEN), Klaus Maria BRANDAUER (Baron Bror von BLIXEN-FINECKE), Robert REDFORD (Denys FINCH HATTON), Michael KITCHEN (Berkeley COLE), USA, couleur, 161 minutes, 1986, [Universal Video, 2005, pour l'édition DVD].

Des ouvrages et articles sur Karen Blixen et Sydney Pollack

- BERTRANDIAS Bernadette, *Afrique, autre scène : histoire et poétique de l'identité dans les récits africains de Karen Blixen*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1996, 241 p.
- HENRY Michael, « Entretien avec Sydney Pollack », *Positif* n° 302 (avril 1986), p. 6.
- LALOUX Micheline, *Karen Blixen : l'Afrique au cœur. Essai biographique*, Paris, La Pensée universelle, 1986, 110 p.
- LEON Michèle, *Sydney Pollack*, Paris, Pygmalion, 1991, 319 p.
- LIAUT Jean-Noël, *Karen Blixen : une odyssée africaine*, Paris, Payot, 2005, 227 p.
- PFEFFER Sylvain, « Trahir pour adapter : L'adaptation cinématographique des récits africains de Karen Blixen par Sydney Pollack », *Traductions, transpositions, adaptations, Journée d'études de l'École doctorale Arts, Lettres et Langues de l'Université d'Aix-Marseille. Mercredi 8 novembre 2017*, 2018, disponible en ligne sur le site docslib.org.
- MAC TREVOR Joan, « Out of Africa », Ciné revue, 1985.