

LES ADAPTATEURS DE ROMANS

des bienfaiteurs méconnus ?

*par Marceline Laparra**

Les grands textes classiques sont-ils accessibles aux enfants dans leur version intégrale ? Marceline Laparra, rappelant les caractéristiques communément admises des textes faciles, montre comment les adaptations procèdent pour faciliter l'accès aux grands textes et plaide pour une réhabilitation de leur usage.

Tous ceux qui se soucient de susciter chez les enfants et chez les adolescents le goût de lire, parents, enseignants, documentalistes, bibliothécaires, se posent la question de savoir quels sont, dans l'immense offre éditoriale disponible en littérature de jeunesse, les romans qui correspondent le mieux aux attentes d'un public jeune et aux compétences de lecteurs supposés encore peu experts.

Qu'est-ce qu'un « bon » roman pour la jeunesse « facile » à lire ?

Sans le dire toujours de manière explicite, ils essayent de classer les romans supposés être de qualité selon un ordre croissant de difficulté. Un consensus tacite semble exister

entre eux pour penser qu'un roman est « facile » si son écriture obéit à un petit nombre de règles, toujours les mêmes :

- Il doit ne pas dépasser une certaine longueur, ce qui permet de l'éditer dans une typographie aérée, avec de nombreuses illustrations.

- Il doit avoir été écrit par un auteur ayant eu ou ayant encore une très grande audience, comme Alexandre Dumas, l'étendue même du public touché interdisant, croit-on, que celui-ci soit uniquement composé de lecteurs experts.

- Il doit peu ou prou se rattacher au roman d'aventures, genre supposé être en lui-même facile.

- Il doit mettre en scène des personnages aptes à exister dans l'imaginaire collectif et

* Marceline Laparra est enseignante à l'Université de Metz et collaboratrice de la revue *Pratiques*. Une version plus développée de ce travail paraîtra dans les actes du colloque de septembre 1995 de l'Université de Metz consacré à la scolarisation de la littérature de jeunesse.

même dans l'imaginaire de ceux qui n'ont pas encore lu ou qui ne liront jamais le roman dont ils sont les héros. Tout un chacun peut raconter la vie de Jean Valjean ou celle d'Edmond Dantès, même s'il n'a jamais ouvert *Les Misérables* ou *Le Comte de Monte-Cristo*. La présence d'un enfant parmi les héros serait un facteur facilitant ; le fait que l'un des héros ait l'âge de son lecteur aiderait en effet ce dernier à s'investir dans l'univers fictionnel qu'on lui donne à lire.

- Il doit avoir pour enjeu essentiel le plaisir de son lecteur, le désir de l'instruire ne devant par exemple pas prendre le pas sur celui de le divertir.

À première vue, rien d'étonnant dans toutes ces règles, qui semblent relever du bon sens le plus élémentaire. On pourrait peut-être en ajouter deux autres, plus surprenantes dans la mesure où les spécialistes des problèmes de lisibilité considèrent parfois - mais pas toujours - les textes qui les respectent comme des textes difficiles :

- Un roman, pour être d'une lecture aisée, devrait contenir de nombreux dialogues directs (des romans de certaines collections « populaires » sont, on le sait, construits selon des protocoles d'écriture qui imposent à leurs auteurs de saturer leur texte de dialogues directs, censés être vivants ; les élèves, quand on les interroge, disent aimer les romans fortement dialogués ; et eux-mêmes quand ils s'essayent à l'écriture de fiction, en produisent souvent spontanément, toujours en discours direct).

- Il doit être raconté par l'un de ses héros, ce mode d'énonciation étant supposé réduire quelque peu l'effet de distanciation souvent engendré par un récit où l'on ne peut repérer aucun narrateur.

Au regard de ces critères, *L'Île au Trésor* pourrait être considéré comme le prototype de ces romans supposés être les mieux à



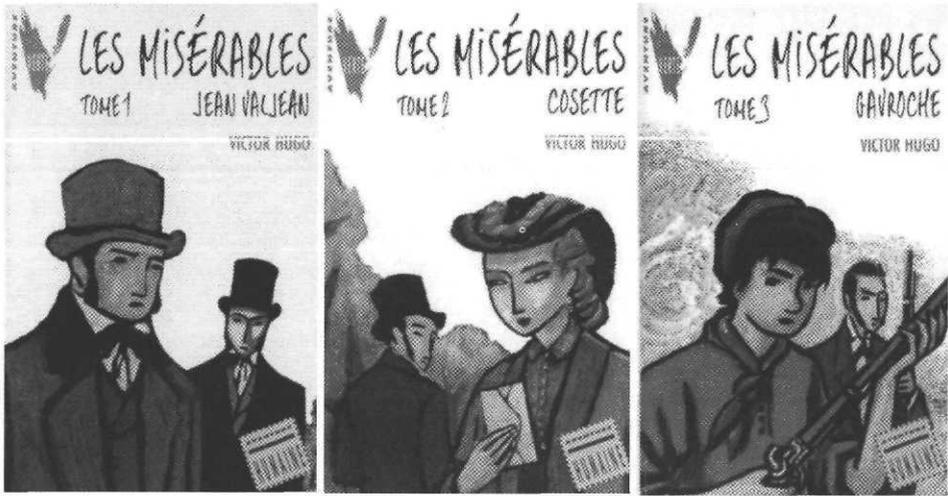
ill. M. Boisteau, in *Livre*, Seuil Jeunesse

même de susciter chez des lecteurs encore novices l'amour de la lecture. N'est-elle pas d'ailleurs l'une des œuvres les plus souvent éditées dans des collections destinées à la jeunesse ?

Existe-t-il de « bons » romans « faciles » ?

À ne pas y regarder de très près, toute une série de romans semble se conformer à ces critères, mais il est à remarquer qu'il s'agit alors moins d'œuvres écrites spécifiquement pour la jeunesse que de romans, certes sur-représentés dans les collections destinées à ce public particulier mais qui sont aussi souvent édités dans des collections pour adultes. On pense immédiatement à Daniel Defoë, Walter Scott, Charles Dickens, Fenimore Cooper, Mayne-Reid, Mark Twain, J.R. Wyss, Robert-Louis Stevenson, Jack London, Rosny-Aîné, Alexandre Dumas, Victor Hugo, etc.

Mais quand on examine attentivement ces romans, on s'aperçoit que, s'ils ressortissent plus ou moins toujours au genre romanesque qu'est le roman d'aventures, s'ils ont sou-



Les Misérables, ill. J.C. Götting, Hachette (Verte aventure) Texte abrégé

vent pour héros des enfants - Pip, le petit Jim Hawkins, Gavroche - s'ils ont connu et connaissent encore un succès quasi universel (du moins à nos yeux d'occidentaux !) à la fois chez les enfants et chez les adultes, ils sont en général très loin d'être des textes si faciles que peuvent le croire des lecteurs experts :

- Ce sont le plus souvent des œuvres extrêmement longues (*L'Île au Trésor* serait l'une des plus brèves), si bien qu'il est impossible de les lire d'une seule traite. Il faut donc, pour pouvoir en mener à bien la lecture, être capable d'interrompre celle-ci à de nombreuses reprises, ce qui suppose chez l'enfant ou l'adolescent qui n'est pas toujours maître de son temps de loisir à la fois une capacité à mémoriser la structure de l'univers fictionnel en l'état où est celle-ci au moment où il est contraint de suspendre sa lecture et celle de se désinvestir pour un temps de cet univers, capacités qui sont très souvent encore fragiles chez de jeunes lecteurs. En témoigne la mauvaise volonté parfois manifestée par eux, quand ils reçoivent

l'injonction de se consacrer à une autre activité.

- Aux traits empruntés au roman d'aventures peuvent s'ajouter des traits presque inhérents aux fictions-fleuves que ces romans sont très souvent : personnages en très grand nombre aux relations multiples et mouvantes, durée très importante de la fiction (il peut s'agir de l'histoire de toute une vie comme dans *Les Grandes espérances* ou dans *Le Comte de Monte-Cristo*). Ces romans peuvent avoir des suites (comme *Vingt ans après* et *Le Vicomte de Bragelonne* pour *Les Trois mousquetaires*) ou faire réapparaître des personnages d'autres romans (les héros de *L'Île mystérieuse* trouvent sur leur route à la fois Ayrton venu des *Enfants du capitaine Grant* ou le capitaine Nemo surgi de *Vingt mille lieues sous les mers*). Ils supposent de ce fait chez le lecteur le goût pour des univers foisonnants, complexes et enchevêtrés.

- Leurs auteurs ont eu bien plus qu'une simple visée de divertissement, supposée être

celle du roman d'aventures. Ils ont, pour des raisons esthétiques ou par souci didactique, ou pour toute autre raison, eu la volonté de créer des univers capables de concurrencer par la seule puissance des mots la réalité. Ils ont utilisé pour cela une langue très élaborée, à la syntaxe et au lexique particulièrement travaillés. Ils se sont voulus des créateurs et pas de simples conteurs d'histoire.

- De ce fait ces œuvres recourent à de nombreuses techniques romanesques censées à tort être réservées aux œuvres destinées à un public plus restreint, expert à tous les sens du terme : utilisation de modes de discours rapporté autres que le dialogue direct, comme le discours indirect libre, éclatement de la chronologie narrative, fictionnalisation de la voix narrative, dispersion des informations nécessaires à la construction des personnages sur toute l'étendue de la chaîne romanesque, obligeant le lecteur à de nombreux calculs d'inférence et le contraignant à s'investir dans des univers fictionnels longtemps lacunaires, présence de très longs passages de type descriptif, usage de récit dans le récit, segmentation du dialogue dans la narration, etc.

Et si les adultes experts s'illusionnaient sur leur parcours de lecteur !

Il est alors légitime de se demander comment de telles œuvres peuvent ou ont pu être lues par des lecteurs jeunes, encore novices. Si on interroge des lecteurs adultes, grands lecteurs de romans, ce que je fais systématiquement par exemple avec mes étudiants de lettres modernes, presque tous affirment avoir bien lu dans leur adolescence beaucoup de ces romans ; ils reconnaissent que certains d'entre eux ont joué un rôle décisif dans leur parcours de lecteur ; sans eux, n'hésitent-ils pas à affirmer, ils seraient sans

doute devenus des lecteurs assidus, mais pas forcément les « dévoreurs » de romans qu'ils sont. Ils évoquent avec émotion leur rencontre, pour eux inoubliable, qui avec Robinson, qui avec Pip, qui avec Cosette, qui avec Jane Eyre... Si on leur demande de fournir des informations sur le livre grâce auquel s'est produite cette rencontre, passé un premier instant de surprise, ils n'éprouvent que peu de difficultés à les fournir, leur mémoire gardant encore souvent une empreinte forte de cette lecture ; ils décrivent volontiers la couverture du livre, sa collection, ses illustrations ou encore son format. Il est alors souvent manifeste qu'ils n'ont pas eu accès, comme ils le croient, à l'œuvre originale mais à une adaptation de celle-ci, ce qu'ils commencent par nier farouchement. Une autre preuve est apportée par le fait qu'ils ne se souviennent pas de certains épisodes pourtant marquants de la version intégrale, comme la mort de Vendredi ou le passage mouvementé des Pyrénées par Robinson lors d'un de ses retours en Angleterre. On parvient alors à leur faire admettre qu'ils n'ont sans doute jamais lu l'œuvre dans son intégralité, ou alors qu'ils ne l'ont fait que beaucoup plus tardivement. On peut affirmer, sans risque d'être démenti, que la majorité des lecteurs experts adultes n'a jamais lu *Les Misérables* ou *Robinson Crusoe* dans le texte original. Et combien d'entre eux peuvent-ils être sûrs de l'avoir fait pour *L'Île mystérieuse* ou *L'Île au trésor* ? Cela peut être le cas ou non, ils n'en ont aucune preuve. Il est d'ailleurs arrivé à nombre de ces romans de disparaître du catalogue pendant de longues années (c'est souvent le succès d'une adaptation cinématographique qui pousse les éditeurs à republier enfin certaines œuvres, comme *La Guerre du feu*, après le triomphe du film du même nom). *Le Vicomte de Bragelonne* n'a été longtemps disponible qu'en adaptation ; *Robinson Crusoe* n'existe en

texte intégral que dans la Bibliothèque de la Pléiade, il n'est au catalogue d'aucune collection de poche dans sa version intégrale. (Ce phénomène s'est un peu atténué depuis que certaines collections comme Bouquins chez Robert Laffont ou plus récemment Omnibus aux Presses de la Cité se sont fait une spécialité de la réédition de textes devenus introuvables, comme certains romans de Dickens ou de Dumas, ou comme certains romans d'auteurs pratiquement tombés dans l'oubli, après avoir connu une gloire immense de leur vivant, comme Mayne-Reid ou Rosny-Aîné ; parmi ces derniers G. Aimard n'est encore connu que grâce à des adaptations pour la jeunesse). Le lecteur peut croire lire le texte intégral, alors qu'il n'a à sa disposition qu'une version qui peut être certes très proche de l'original mais où ont néanmoins été pratiquées quelques coupures, difficiles à déceler pour qui n'est pas spécialiste de ces questions. Tel était le cas de l'une des versions les plus diffusées de *Robinson Crusoe*, publiée avec les illustrations de Grandville par la librairie Garnier dans une édition illustrée.

On peut donc n'avoir jamais lu intégralement *Les Misérables* ou *Robinson Crusoe*, et n'en avoir lu que des versions fort éloignées de l'original et avoir pourtant dans son imaginaire personnel les personnages de Marius ou de Vendredi.

Et si les adaptations avaient des vertus ?

Si ce sont plus souvent les adaptations de ces romans que leurs versions originales qui ont été lues dans leur jeunesse par les adultes grands lecteurs, c'est sans doute parce que les adaptations ont pour effet d'en atténuer les difficultés :

- Elles sont plus courtes que l'œuvre intégrale : un dixième, un cinquième, un tiers, voire encore plus, des passages entiers et



Robinson Crusoe, ill. Granville,
L'École des loisirs
(Les Classiques abrégés de renard poche)

même des chapitres complets pouvant être totalement supprimés. *Robinson Crusoe*, est par exemple très souvent réduit à son noyau central (n'y figurent plus les voyages antérieurs au naufrage ou les voyages postérieurs au premier retour en Angleterre). La réduction peut être également obtenue grâce à des coupures pratiquées tout au long du texte, allant de quelques mots à un paragraphe (cf. la collection des Classiques abrégés de L'École des loisirs). Ces coupures peuvent être masquées au lecteur ou au contraire être manifestes, des lignes de points de suspension venant par exemple les signaler, ou un court résumé souvent en italique prenant la place du passage disparu. Parfois le lecteur n'est averti du fait qu'il lit une adaptation que sur la page de garde, quand le nom

de l'auteur est précédé de mentions comme « d'après » ou « adapté de... », le nom de l'adaptateur peut ou non y figurer.

- La fiction est simplifiée, des péripéties ou des personnages pouvant disparaître complètement : le lecteur en lisant certaines versions du *Comte de Monte-Cristo* ne sait pas comment l'abbé Faria fait l'éducation d'Edmond Dantès. Il n'y a plus trace de la fugue d'Émilie, la fille de Danglars. Dans certaines versions des *Misérables*, des personnages comme Enjolras sont supprimés. Les adaptations cinématographiques usent d'ailleurs des mêmes procédés pour resserrer l'intrigue : dans le film *Ben Hur* de W. Wyler, adaptation pourtant relativement fidèle au roman de Lewis Wallace, Ben Hur de retour de Rome retrouve Simonide et Esther non pas à Antioche, comme dans le roman mais directement à Jérusalem, un des lieux de l'action du roman, Antioche, étant ainsi supprimé. N'y apparaissent ni le personnage de la nourrice ni celui de la fille de Balthazar, Iras, amour trompeur de Ben Hur.

- Les coupures ou les réécritures complètes du texte font disparaître certains procédés romanesques savants : les discours rapportés sont réécrits en dialogue direct ; sont effacés les mises en abyme ou les récits dans le récit comme celui qui encadre *Les Robinsons de terre ferme* de Mayne-Reid, la chronologie est rétablie. Toutes ces réécritures ont pour effet de rendre manifeste le schéma romanesque propre au genre auquel appartient le roman adapté.

- D'une manière générale, les informations dispersées dans le roman et qui servent à construire la fiction, comme par exemple les traits caractéristiques des personnages, sont condensées dans un seul passage, souvent placé au début de l'adaptation. Au lieu de procéder à des coupures, l'adaptateur peut être conduit à ajouter des descriptions complètes des personnages principaux absentes

de l'œuvre originale. (C'est souvent le cas quand le narrateur est l'un des héros). Beaucoup d'adaptateurs du *Robinson suisse* de J.R. Wyss introduisent ainsi dans le premier chapitre des portraits des six héros (qu'ils réduisent parfois à cinq), alors que le lecteur de l'œuvre originale doit attendre le dernier chapitre pour connaître l'âge du fils aîné et qu'il ne saura à peu près rien des trois autres garçons.

L'adaptation propose au lecteur de construire, très rapidement (et plus rapidement que l'œuvre originale) un univers fictionnel aux traits principaux manifestes et à l'horizon d'attente très marqué, là où l'œuvre originale lui demande d'imaginer un univers moins explicitement structuré, et restant plus longtemps très lacunaire, ce dont sont seuls capables des lecteurs déjà experts.

- Quand l'univers à construire est saturé d'informations, pour une raison ou une autre (visée didactique, enjeux esthétiques), l'adaptation en supprime un très grand nombre. Celles du *Robinson suisse* atténuent la dimension « petit Buffon raconté aux enfants » caractéristique du texte de Wyss. Celles de *L'Île mystérieuse* ont pitié du lecteur et renoncent à faire de lui un apprenti-ingénieur à la différence du texte intégral.

- Enfin quand il y a réécriture du texte, ce qui n'est pas le cas de toutes les adaptations, certaines ne comportant que des énoncés existant dans le texte intégral, il y a simplification de la langue, au moins au plan lexical. L'enfant peut certes encore être confronté à des termes n'appartenant pas à son vocabulaire passif, mais leur densité diminue sensiblement : les adaptations de *La Guerre du feu* peuvent présenter dans les passages descriptifs un lexique soigné et varié mais elles conservent rarement les termes extrêmement recherchés caractéristiques de l'écriture romanesque de la fin du XIX^e siècle qui est celle de Rosny.

Il est à remarquer que l'incertitude existant

chez les spécialistes des problèmes de lisibilité pour savoir quel serait le mode énonciatif le mieux adapté aux lecteurs novices se retrouve chez les adaptateurs : nombre de romans écrits à la première personne comme *Robinson Crusoe*, *L'Île au trésor* ou *Le Voyage au centre de la terre* sont racontés à la troisième personne dans certaines adaptations. À l'inverse, des romans écrits à la troisième personne comme *Le Robinson suisse* sont parfois adaptés à la première personne (le récit étant alors le fait du père de famille).

Tous les procédés utilisés par les adaptations visent donc bien à atténuer la difficulté des romans originaux.

De l'utilité des textes qui passent pourtant pour peu recommandables !

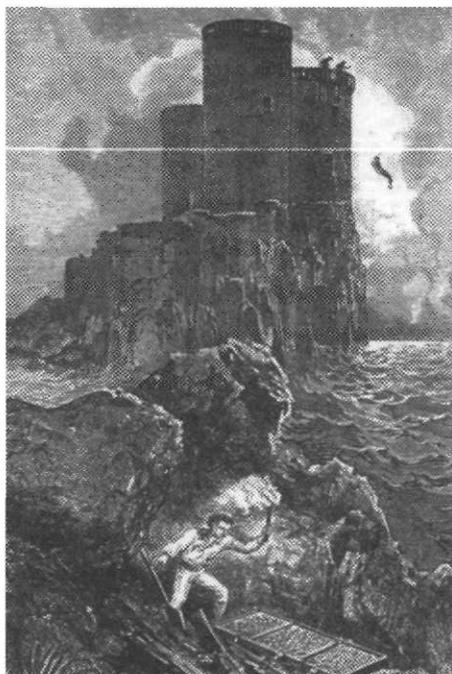
Mais comment reconnaître que c'est dans une version adaptée que l'on a eu accès à une œuvre dont la lecture est supposée indispensable pour qui se veut cultivé, alors que les adaptations ont mauvaise presse auprès de tous les spécialistes du roman, enseignants, critiques littéraires, bibliothécaires, documentalistes, libraires spécialisés dans la littérature de jeunesse et alors qu'elles ne trouvent grâce qu'auprès de personnages à la légitimité contestée (éditeurs, certains diffuseurs comme les libraires généralistes, les grandes surfaces) et auprès des parents (encore que ceux-ci achètent souvent des adaptations sans s'en rendre compte) :

- Les adaptations encourageraient la paresse du lecteur.

- Elles le détourneraient de l'œuvre originale, celle-ci perdant la majeure partie de son intérêt, croit-on, dès lors que sont connues les aventures des personnages.

- Elles ôteraient à l'œuvre ce qui la rend unique, son écriture propre, la ravalant ainsi au rang de textes anonymes.

Il est en effet à remarquer que l'adaptation



Le Comte de Monte-Cristo,
Ill. Riou, Hachette (Grandes œuvres)

est tolérée quand elle s'attaque à certains types de romans :

- Des romans traduits (ou translatés de l'ancien français) ; le style ne passant que fort mal la barrière de la langue, l'adaptation n'aggraverait que peu les choses.

- Des romans appartenant à des genres mineurs, ou écrits par des auteurs ne faisant pas partie du Panthéon des auteurs consacrés.

Mais elle est considérée comme sacrilège quand elle ose s'en prendre aux grands classiques comme *Eugénie Grandet*, *Les Misérables* ou *Salammbô*. Ces œuvres valent essentiellement, pense-t-on, par leur style incomparable ; les adapter serait les dénaturer, au sens propre de ce terme. Inciter des enfants à en lire des versions adaptées reviendrait à les leurrer, en faisant passer

un ersatz pour le produit original, ce qui reviendrait à leur abîmer le goût.

Soit ! Mais est-il possible d'accéder aux œuvres originales du patrimoine, sans transitions ménagées ? Peut-on passer directement de la littérature écrite pour la jeunesse à des œuvres présentant des aventures plus intérieures, relevant de genres variés, aux univers qui ont des contours souvent incertains ou qui n'ont pas le prestige de l'exceptionnalité ? Il est permis d'en douter si on se remémore les difficultés qu'elles recèlent.

Pourquoi se priver du fait qu'existe sous des formes variées pouvant aller du simple au plus complexe toute une série de romans qui ont la particularité de pouvoir, grâce aux personnages exceptionnels qui les habitent, aussi bien fasciner des adultes que des enfants, les premiers dans la version originale, les seconds le plus souvent dans des adaptations ?

En passant, au hasard de ses lectures, d'adaptations destinées aux enfants les plus jeunes et qui sont en général très libres et d'une écriture peu travaillée à des adaptations destinées aux adolescents et qui sont de plus en plus fidèles et ont une écriture de plus en plus proche de celle du texte original, le jeune lecteur peut s'habituer progressivement à construire des univers fictionnels où se jouent des histoires fortes, mettant aux prises des héros destinés à prendre à jamais place dans l'imaginaire collectif et qui sont

l'apanage d'un très petit nombre d'écrivains (Dickens, Twain, Dumas, Hugo...). En allant d'adaptations à l'écriture facile mais qui gardent quelque chose de la puissance originelle de l'œuvre à des adaptations qui sont des images à peine modifiées du texte premier, il peut se familiariser avec des techniques romanesques de plus en plus sophistiquées. Il sera alors prêt à construire des univers fictionnels ou plus secrets, ou plus dépouillés, ou qui ne se parent plus des couleurs de l'Aventure. L'imaginaire romanesque s'élabore dans la longue durée, il n'est pas inné, il s'étoffe au contact de ces mondes inoubliables nés de la plume d'un petit nombre d'écrivains et dont les adaptations même les plus médiocres gardent quelque chose de la magie. Pourquoi une première rencontre avec eux, même brève et incomplète, empêcherait-elle de nouvelles rencontres ultérieures, plus intimes et plus profondes ? Se lasse-t-on jamais d'aller retrouver des émotions de l'enfance et d'en amplifier l'écho ?

À se priver des adaptations dans les espaces publics, on risque d'en restreindre l'usage à la seule sphère privée et donc de les réserver à ceux des enfants qui en auraient le moins besoin, ceux à qui leurs parents en offrent régulièrement et qui sont précisément ceux qui ont déjà la chance d'avoir dans leur entourage familial de nombreux médiateurs culturels. ■