

Questions d'adaptation

par Laurent Aknin*

Tout au long de l'histoire du cinéma, innombrables ont été les films adaptés d'œuvres littéraires. S'interrogeant sur le sens de cette démarche et sur les besoins auxquels elle répond, Laurent Aknin évoque les controverses qu'elle a suscitées et indique quelques pistes pour en tirer parti.

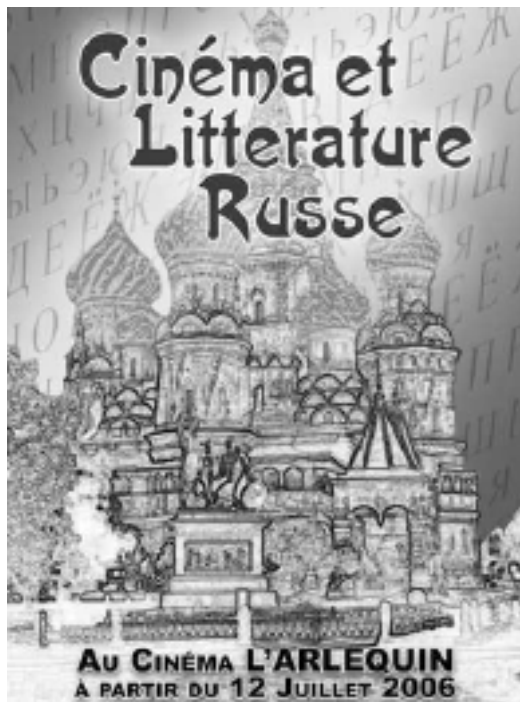
Lorsque l'on parle d'adaptation littéraire au cinéma, il convient d'abandonner deux idées reçues. La première serait d'estimer que la littérature et le cinéma pour la jeunesse appartiendraient à un régime différent de celui du cinéma ou de la littérature pour adultes (certains diraient « normal ») ; en fait, les mêmes règles et contraintes s'y appliquent. L'autre serait d'écrire une phrase définitive comme « depuis que le cinéma existe, on y a adapté des romans ». De fait, rien ne prédispose le cinéma, à ses origines, à l'adaptation littéraire, et les tout premiers films ne démentent pas ce constat : ni les premières vues documentaires des frères Lumière, ni les scènes à trucs de Georges Méliès.

Toutefois, il ne faut pas considérer que durant toute cette première période, les personnages littéraires soient totalement absents des films produits. À titre d'exemples, parmi beaucoup d'autres, on trouve ainsi un *Don Juan* chez Pathé en 1903, un *Faust* chez Méliès en 1904, et dès 1902 Ferdinand Zecca, un des plus

*Laurent Aknin est historien et critique de cinéma. Dernières publications : *Analyse de l'image - cinéma et littérature* - Pocket 2005 ; *Histoire(s) de films français* (co-auteur) - Bordas 2005.



Bela Lugosi, dans *Dracula* © Universal



Programmation du cinéma L'Arlequin à Paris, été 2006

grands pionniers du cinéma, avait réalisé un *Don Quichotte*. On remarquera toutefois que, dans ces premières adaptations, ce ne sont pas tant les œuvres littéraires qui sont adaptées, que les personnages connus qui sont figurés à l'écran. Ce sont des personnages archétypaux, faisant déjà partie de la mythologie populaire. Ainsi, Faust est celui qui vend son âme au diable, Don Juan est le séducteur, Quichotte se bat contre des moulins à vent, « tout le monde » sait cela, sans avoir forcément lu, ou même entendu parler, de Tirso de Molina, de Goethe ou de Cervantès. On trouve aussi nombre de contes et légendes populaires.

L'histoire du cinéma est certes beaucoup plus complexe que lorsqu'on la résume à quelques films ou quelques dates-clés. Pourtant, 1907 reste un repère important. Le changement qui se produit à cette date est purement économique, mais les conséquences esthétiques seront déterminantes.

À cette date, en effet, Pathé, le premier, décide de modifier le système d'exploitation des films. Jusqu'alors, les films (les copies, donc), sont vendues au mètre à des tourneurs. Plus un film est long, plus il est cher. La conséquence est que les copies tournent jusqu'à usure totale. La décision est alors prise de ne plus vendre les copies mais de les louer (notons qu'avec quelques aménagements, c'est encore le même système qui perdure aujourd'hui). Cette modification entraîne la disparition du cinéma forain, tel qu'il existait jusqu'alors. Un double mouvement s'opère. Pouvant mieux contrôler les recettes, les compagnies de production peuvent investir davantage, ce qui entraîne mécaniquement un allongement des films.

De plus, cherchant à gagner une plus grande légitimité artistique, le cinéma va

dès lors multiplier les démarches artistiques : fresques historiques, appel à des grands acteurs du théâtre et... adaptations de classiques de la littérature, désormais possibles techniquement aussi bien qu'économiquement. Deux exemples montrent l'évolution gigantesque parcourue en quelques années. En 1911 Albert Capellani tourne en France *Les Misérables* ; en 1912, en Italie, Enrico Guazzoni tourne *Quo Vadis ?* d'après le roman de H. Sienkiewicz, une gigantesque fresque de 2250 mètres, au succès mondial. Il est inutile de recenser les adaptations littéraires depuis 1910 jusqu'à nos jours ; elles font partie intégrante de l'histoire du cinéma et n'ont jamais cessé.

La vraie question est pourtant : pourquoi des adaptations ? Pendant des années, la question tourne toujours autour de la question de leur légitimité. Mais après un siècle de cinéma, elle est devenue sans objet. En revanche on est en droit de s'interroger sur les causes de cette tendance de l'art cinématographique à puiser régulièrement dans le corpus littéraire ; autrement dit, à quel(s) besoin(s) cela répond-il ?

Certes, on peut citer le précédent des romans adaptés au théâtre, ou en spectacle, bien avant l'invention du cinématographe. Alexandre Dumas, Jules Verne, Bram Stoker (*Dracula*), Arthur Conan Doyle (*Sherlock Holmes*) ont été ainsi transposés à la scène. On pourrait considérer que le cinéma n'a fait que poursuivre cette tradition visant à « spectaculariser » des œuvres populaires. Mais quand on songe que le cinéma partait de la reproduction de la réalité et qu'il est potentiellement ouvert à toutes les formes de l'imaginaire, on peut s'interroger sur le rôle et la fonction des

adaptations. On peut les réduire à ces quelques éléments suivants.

D'une part la fonction commerciale. C'est la plus évidente, la moins légitime d'un point de vue purement artistique ou culturel, mais néanmoins la plus cruciale : un film tiré d'un ouvrage célèbre et populaire bénéficie d'une plus-value immédiate. Le produit est plus facilement identifiable par le public, et la célébrité de l'œuvre originale produit un effet d'appel très fort. Mais il faut toutefois noter que le public des salles de cinéma (ou de télévision de nos jours) n'a pas forcément lu l'ouvrage de départ tout en le connaissant de réputation. *Le Comte de Monte Cristo* est beaucoup plus vu que lu.

Ensuite la fonction de légitimation. D'une certaine manière elle est toujours d'actualité. En tout cas, elle a perduré durant tout le vingtième siècle. Le cinéma semble ne jamais être parvenu à se débarrasser d'un complexe originel, celui d'être à ses débuts un spectacle forain, bas de gamme, proposant des pitreries burlesques et des émotions à trois sous. L'adaptation littéraire, celle des classiques de l'histoire de la littérature ou des romans « de qualité » contemporains de l'époque de production, est alors synonyme de production de prestige.

Cela se double parfois d'une démarche que l'on peut qualifier, selon le point de vue, d'une défense et illustration du patrimoine, ou bien tout simplement d'une démarche purement nationaliste. Une cinématographie se doit d'illustrer les classiques de son pays. Ne serait-ce qu'en France, Hugo, Balzac, Duras ou Zola (cf. l'adaptation par Claude Berri de *Germinal*) sont des auteurs quasi officiels du cinéma dit « de qualité ».

Enfin la crainte du sujet original. Nous touchons là un point très particulier, relevant presque de la psychologie. Il peut arriver en effet que la technique de l'adaptation littéraire soit un masque pour cacher une appréhension face au scénario original. Cela a bien sûr un lien avec la dimension économique signalée plus haut, mais avec des prolongements parfois inattendus. En fait, cet aspect concerne essentiellement le cinéma américain, hollywoodien devrait-on dire. Hollywood semble en effet victime d'une peur presque panique du sujet, du script original, et ce depuis ses origines. Il est ainsi hors de question qu'un scénario arrive en production sans avoir été maintes fois retouché. Mais surtout, la plupart des scénarios doivent s'appuyer sur un élément pré-existant.

On peut alors plutôt s'interroger, concernant plus spécifiquement la littérature pour la jeunesse, sur l'absence à l'écran de certains de ses classiques. Par exemple, il n'existe pas d'adaptation des *Patins d'argent*, de P.J. Stahl.

Cela dit, la question de l'adaptation littéraire au cinéma a été, depuis pratiquement sa généralisation donc dès l'époque du muet, le sujet de débats, de points de vue contradictoires. Nombreux sont ceux en effet qui s'opposent à l'idée même d'adaptation.

De fait, si débat il y a autour des adaptations littéraires au cinéma, c'est qu'il provient surtout des multiples discours dénonçant cette pratique. Il serait vain et un peu superfétatoire de recenser tous les textes à ce propos, mais notons qu'ils proviennent autant des « littéraires » que des « cinéphiles », même si ce mot est d'usage très récent. Pour résumer, les tenants de la littérature dénoncent le

processus inévitable adaptation = trahison. L'œuvre littéraire se trouve dénaturée, par définition, lors de sa transposition. Mais les amateurs de cinéma, cinéastes et théoriciens, retournent l'argument à leur tour, en plaidant pour un cinéma « pur », c'est-à-dire autonome. De ce point de vue, le cinéma, en tant qu'art, devrait s'affranchir des autres formes d'expression, en particulier littéraires, afin de pouvoir réaliser tout son potentiel. Ce fut le credo de nombreux cinéastes de l'époque du muet et ce discours devint encore plus pressant lors du passage au parlant (qui vit durant quelques années le cinéma régresser sur le plan de l'expression visuelle).

Dans un article resté célèbre et inclus dans l'édition définitive de *Qu'est-ce que le cinéma ?*, André Bazin (qui a également écrit un célèbre article sur le montage à propos de *Crin Blanc*) remet en cause ces critiques sur les adaptations littéraires, en partant du film de Robert Bresson *Journal d'un curé de campagne*. Bresson avait, en effet, annoncé son intention de porter le roman à l'écran « page par page, sinon phrase par phrase ». Bazin en conclut que de nouvelles valeurs apparaissent. « Le cinéaste ne se contente plus de piller /.../, il se propose de transcrire pour l'écran, dans une quasi identité, une œuvre dont il reconnaît a priori la transcendance. »

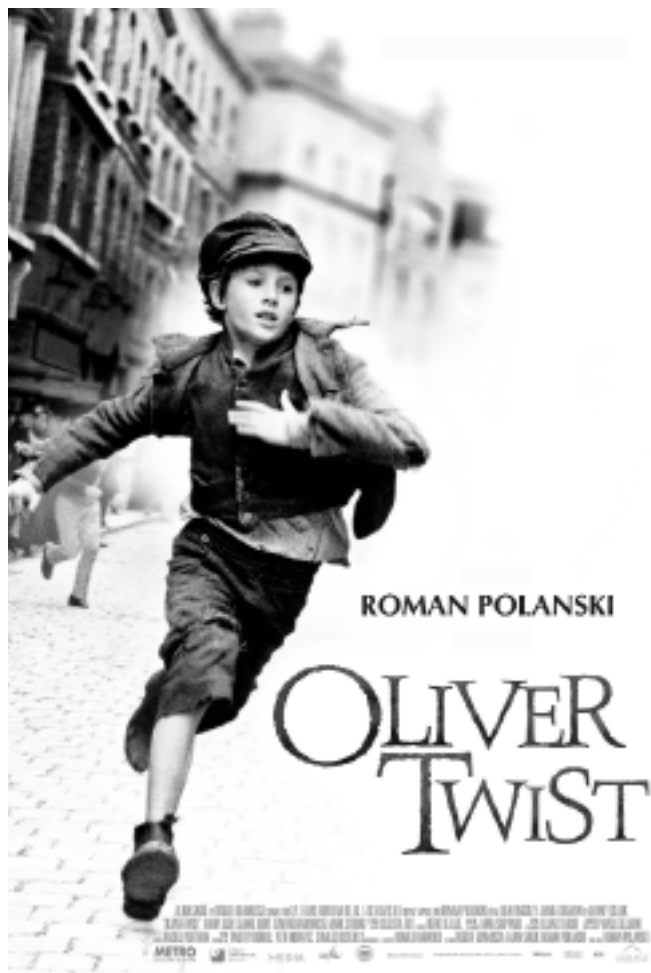
Pour Bazin, le cinéma « pur » est un mythe et il plaide pour précisément un cinéma « impur », c'est-à-dire qui reconnaît sa dette envers les romanciers. « Loin de nous scandaliser des adaptations, nous y verrons, sinon hélas un gage certain, du moins un facteur possible de progrès du cinéma ». Et précédant la remarque qui consisterait à dire que

cela peut convenir à des romans modernes, mais pas aux classiques, Bazin n'hésite pas à aller jusqu'à proposer des adaptations de Proust ou Stendhal. La condition sine qua non présentée par Bazin reste cependant la « fidélité » au texte, qui possède malgré tout une forme supérieure ne serait-ce que par son antériorité. Le réalisateur doit donc « coller » au plus près du texte littéraire, sans chercher, bien au contraire, à en évacuer l'aspect littéraire.

À partir des années soixante, la sémiologie (dans la lignée de Saussure) apporte un nouvel éclairage sur les questions d'adaptation. L'étape la plus importante aura été son application au cinéma. Le postulat essentiel est le suivant : le cinéma n'est pas, et ne sera jamais une langue. Il lui manque en effet la « double articulation » qui est la marque des langues naturelles. Le cinéma est un langage. (Il ne peut donc définitivement pas exister de « grammaire » du cinéma et donc de « traduction » de l'écrit vers l'écran ; par la suite, c'est la narratologie et la linguistique générative qui vont offrir le cadre théorique du « transcodage ».

Loin de ces considérations, le cinéma américain est beaucoup plus pragmatique. Nous avons évoqué plus haut la crainte, voire la défiance que Hollywood entretient avec le sujet original. Les questions de l'adaptation ne s'y posent pas en termes théoriques, mais plutôt empiriques. Or nul ne peut nier l'efficacité de la machinerie hollywoodienne, dans laquelle, à l'âge d'or des studios, les scénaristes n'étaient que des rouages parmi d'autres.

David O. Selznick, le producteur de *David Copperfield* et d'*Autant en emporte le vent*, a ainsi posé les règles d'or de



Oliver Twist de Roman Polanski © Pathé Films





Tarzan l'homme-singe © Warner Home Video

l'adaptation hollywoodienne. Celles-ci, consciemment ou pas sont toujours en vigueur. On peut les résumer en plusieurs points fondamentaux :

Ne pas hésiter à effectuer des coupes drastiques dans le roman ; comprendre que la narration cinématographique obéit à des règles propres ; et surtout couper des chapitres entiers, supprimer des personnages s'il le faut, plutôt que de résumer maladroitement tout le contenu.

Identifier les scènes fortes ou fondamentales, celles qu'un spectateur ayant lu le livre serait furieux ou frustré de ne pas voir à l'écran.

Ne pas inventer de nouvelles scènes. Par contre, si la narration l'exige, il est possible de prendre des éléments du livre et de les « déplacer » ou de les condenser, de sorte que tout semble provenir de l'ouvrage original.

Comme on le voit, ces règles sont avant tout narratives et empiriques ; mais elles ont si bien fait école qu'elles sont toujours respectées de nos jours. C'est particulièrement évident dans les adaptations d'œuvres-fleuves, – et souvent appréciées par les jeunes lecteurs, comme la saga d'*Harry Potter* ou *Le Seigneur des Anneaux*. Dans ces adaptations, des chapitres entiers, ainsi que des personnages, sont supprimés ; des actions sont modifiées – mais l'impression finale est celle d'une grande « fidélité » à l'œuvre écrite.

On aura compris à la lecture de ce qui précède qu'une « bonne adaptation » n'existe pas. La notion même d'adaptation, prise entre divers concepts théoriques, esthétiques ou pragmatiques, se révèle fluctuante. En fait, proposer une étude comparative entre un film et le roman d'origine pour constater les différences entre

les deux n'offre guère d'intérêt. Il est beaucoup plus pertinent de proposer une double analyse (littéraire et cinématographique) en replaçant les deux œuvres dans leurs contextes respectifs. Il est à ce titre encore plus instructif de proposer des analyses d'œuvres ayant fait l'objet de plusieurs adaptations cinématographiques, afin d'étudier et de comparer les choix et les options faits par les auteurs des films. Une étude très intéressante peut ainsi être effectuée à partir de *L'île au trésor* et ses diverses adaptations, et plus encore à partir de *Tarzan* (de Johnny Weissmuller à Christophe Lambert, ce qui permet aussi une redécouverte d'Edgar Rice Burroughs).

D'autant qu'une adaptation « infidèle » d'un grand roman peut aussi donner naissance à un grand film, comme c'est le cas, par exemple, pour *Moonfleet*.

Singulière destinée que le classique de Fritz Lang, *Les Contrebandiers de Moonfleet*. Produite par la MGM, il s'agit sur le papier d'un film d'aventures standard, en cinémascope et interprété par la vedette du genre, Stewart Granger ; le film sera de plus désavoué par Lang lui-même, qui n'acceptait pas la fin imposée par le studio. Mais, sous l'influence principalement des critiques français, le film s'imposa finalement pour ce qu'il est : une forme de chef-d'œuvre, qui reprend et synthétise toutes les thématiques langiennes. Mais personne ou presque ne fit allusion au roman d'origine.

La (re)découverte du *Moonfleet* de J.M. Falkner, longtemps masqué par l'œuvre filmique, peut procurer un certain choc. D'une part, parce qu'il s'agit d'un roman splendide, qui peut se comparer aux meilleures œuvres de Stevenson ; d'autre part parce qu'il n'en reste pratiquement rien dans l'adaptation produite par



Frankenstein junior © 20th Century Fox

la MGM. Tout a été modifié : les péripéties, l'âge du héros, les personnages principaux qui deviennent secondaires et inversement. Sans exagération, ne subsistent que les noms, le cadre géographique, l'époque, quelques éléments de base, et deux œuvres devenues, paradoxalement, des classiques.

web

Consultez sur notre site
l'article de Raymond Le Loch
Donner à voir et à lire Moonfleet
dans la rubrique :

nos revues en ligne /
La Revue des livres pour enfants
accès aux revues numérisées /
[n° de revue] = 140

Les Contrebandiers de Moonfleet, © Warner Home Video

