

## Mise au point théorique sur le problème de l'adaptation des œuvres littéraires au cinéma

Selon la définition du petit Robert, le terme adaptation (dont la première attestation dans la langue française date de 1539) est la traduction très libre d'une pièce de théâtre comportant des modifications nombreuses qui la mettent au goût du jour ou la rajeunisse. On comprend dès lors que le terme ait très naturellement été utilisé pour désigner aussi la transposition des œuvres littéraires au cinéma.

Dès les débuts du cinéma, le terme d'adaptation, en même temps que sa pratique, a été l'objet de polémiques. Transposer des œuvres littéraires à l'écran paraît discutable voire illégitime.

### **Le cinéma ne peut pas rivaliser avec l'imaginaire littéraire**

Un premier genre de justification à ce rejet repose sur un refus de principe de la littérature vers le cinéma. En gros, on estime soit que toute mise en images ne peut produire que la trahison ou une déperdition de la substance littéraire, soit équivaut carrément à une forme de pillage. Comment le cinéma pourrait-il traduire un langage aussi différent de lui que celui de la littérature sans le dénaturer? Le texte n'est-il pas l'irreprésentable par excellence? Jamais l'adaptation cinématographique ne saurait égaler la saveur d'une œuvre originale. On le voit, sous l'effet d'une hiérarchisation des arts, la pratique de l'adaptation est immédiatement soupçonnée de bloquer l'imaginaire du lecteur, d'en figer la représentation mentale en "donnant vie" aux personnages romanesques.

On trouve par exemple chez **Julien Gracq** la conviction que le film limite le rêve par "*la somme quasi infinie d'informations instantanées que nous livre l'image*" alors que "*la parcimonie, la pauvreté même des notations de la phrase romanesque correspondante*" ouvrent à l'imagination le champ infini des possibles. (*En lisant, en écrivant*)

"L'image ne suggère pas, n'évoque pas: elle est avec une force de présence que le texte écrit n'a jamais, mais une présence exclusive de tout ce qui n'est pas elle. (...) L'image plastique refoule et exclut toutes les autres. (...) Il me semble à la fois et que la myopie exigeante et maniaque de l'œil d'un autre m'impose à chaque instant mille détails inamovibles qui sont de trop et que je suis embarqué sur une grand'route où on a muré tous les chemins de traverse." (J. Gracq)

Le scénario adaptatif souffrirait en outre a priori d'un handicap par rapport au scénario original: il n'est pas autonome en cela qu'il dispose d'une mémoire. Impossible que l'écriture du scénario ne se définisse sans référence à sa source et par suite que le jugement du spectateur ne soit lui-même biaisé par cette référence dont il a le souvenir. Les critiques professionnels comme les simples spectateurs qui ont cette culture de la source ne peuvent se soustraire à une activité de comparaison. Le réalisateur s'expose à coup sûr au risque que son film ne soit évalué qu'à l'aune de cette seule source, la comparaison des deux récits devenant le principal critère d'appréciation. Renoir lui-même fut victime de ce travers: réputé pour ses transpositions très libres des œuvres littéraires, on ne lui pardonne pas de ne pas traduire terme à terme les images toutes prêtes que lui offrent les textes. Un tel réquisitoire atteste significativement d'une attente commune: on veut que la transposition cinématographique soit l'exacte restitution des mots, des descriptions, des paroles attribuées aux protagonistes par le romancier, on espère retrouver le même rythme, la même intrigue... Attente d'autant plus illusoire, on le verra, qu'aucun de ces contenus n'a d'existence absolue: ils n'existent que réfractés dans l'imaginaire du lecteur.

Dans le cas de films qui portent le titre d'une œuvre romanesque prestigieuse, l'attente est alors décuplée car s'y ajoute le sentiment que la déficience de l'adaptation constitue une atteinte dommageable à la culture nationale.

Le péril semble tel que quelques cinéastes scrupuleux refusent le principe même de l'adaptation d'un chef-d'œuvre et se tournent plus volontiers vers des objets romanesques mineurs. *"Je n'ai pas envie d'adapter ce qui est génial"* dit Eric Rohmer. *"Je vois ce qu'on peut apporter à Honoré d'Urfé en filmant l'Astrée. On peut rendre attirante une histoire devenue ennuyeuse à lire. Mais je ne me vois pas me confronter à Balzac, Dostoïevski, ça me semblerait même un peu naïf"*. De même Hitchcock se demande

l'intérêt qu'il y a à transposer au cinéma une œuvre qui a déjà fait ses preuves sous une autre forme. Prenant l'exemple de Dostoïevski, il affirme à Truffaut que c'est ridicule. Pourtant sur 53 films, il a adapté 27 œuvres littéraires (et une quinzaine de pièces de théâtre). Mais ce sont tous des textes aux qualités littéraires limitées. Hitchcock ne s'est en effet jamais attaqué à Borgès, Joyce ou Proust.

Que faut-il penser de ce scrupule, lorsque par surcroît il émane des cinéastes eux-mêmes? Ne repose-t-il pas sur un sentiment d'infériorité du cinéma à l'égard de la narration littéraire, comme s'il était par nature voué à ne pas pouvoir égaler le niveau de ce modèle?

### **Le cinéma invente un langage non littéraire**

En réaction à ce complexe d'infériorité du cinéma, on rencontre alors un autre genre d'argument pour critiquer la pratique de l'adaptation, critique non pas motivée par la peur de trahir l'œuvre littéraire, mais tout au contraire fondée sur l'affirmation positive que le cinéaste a autre chose à faire qu'un décalque du modèle narratif littéraire. Cette fois, le refus de l'adaptation revient à défendre la spécificité et l'autonomie du cinéma, l'adaptation ravalant le cinéma au rang de médium au service de la littérature. Les termes du problème s'inversent alors: ce serait la volonté de ne pas assujettir le cinéma à l'art littéraire, de ne pas en réduire sa valeur à la narrativité qui justifierait le rejet de l'adaptation.

Il faut se souvenir qu'au début du XX<sup>ème</sup> siècle le cinéma est d'abord un spectacle forain. La première tentative pour l'en extraire consista à puiser dans le patrimoine littéraire, afin de rehausser la dignité du médium par la dignité des sujets. Le cinéma à ses débuts a eu ainsi besoin de prendre appui sur l'art littéraire afin de prouver sa légitimité. En 1908, Paul Laffitte fonde, sur sollicitation des sociétaires de la Comédie-Française, la société *Le Film d'Art* pour assurer la production à l'écran de scènes historiques, mythologiques ou théâtrales filmées à partir d'adaptations authentiques et renommées. Le but principal de la création de cette société est à la fois d'élargir le public du cinéma et de lui donner une forme de respectabilité. C'est face à ce classicisme jugé réducteur que naît la première avant-garde: des cinéastes se donnent pour mission de promouvoir les moyens propres du cinéma, d'inventer un langage.

C'est ainsi que dans les années 20, le refoulement de la notion d'adaptation chez les critiques, théoriciens et plasticiens s'articule autour des notions de création et d'illustration. On refuse les décalques figuratifs de la littérature et du théâtre, on milite pour un cinéma pur, plastique, extrathéâtral, extralittéraire. La pureté du cinéma passe à la fois par une volonté de se démarquer de la forme théâtrale (les pionniers sont soucieux avant tout de se définir par opposition au théâtre; le cinéma n'est pas du théâtre filmé: il permet la multiplication des points de vue, des angles de prises de vues aussi variés que possible - oubliant absolument le 4ème mur - le jeu avec les objectifs, la naturalisation du jeu de l'acteur, le plein air, les grands espaces) et du langage littéraire. Pour les premiers promoteurs du cinéma en tant qu'art, il s'agit de revendiquer la capacité propre d'expression du cinéma hors de la narration. Le cinéma prétend se doter d'un langage à lui, d'un langage qui échappe au langage. L'effort pour sortir de la prééminence du verbe donne lieu à des tentatives bien connues pour réaliser des films muets sans écriture - pas de dialogues écrits, pas d'intertitres explicatifs - dont les plus illustres sont: *Le dernier des hommes* de Murnau, 1926; *L'homme à la caméra* de Vertov, 1929; *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Ruttman, 1929.

Elie Faure (1922): "*Le cinéma ne doit pas être considéré comme une succursale du théâtre. S'il est d'abord plastique, il tendra toujours plus à se rapprocher de la musique.*"

Ricciotto Canudo, intellectuel italien et inventeur de l'expression Septième art, estime de son côté que le cinéma doit toucher l'œil plus que mobiliser l'intellect et que l'émotion créée par l'image et son rythme doit prévaloir sur l'anecdote. Les notions de photogénie et de plasticité avaient en cette période d'exploration un rôle dominant tant et si bien que l'adaptation et la narrativité perdaient leur raison d'être là où le mouvement et les structures visuelles étaient conçus comme les seuls conducteurs de sens. Les prestiges de l'image muette doivent être aptes à suppléer toutes les finesses du langage. On cherche du côté de l'image les moyens par lesquels on croit pouvoir se passer du langage. Il faut "faire visuel", "penser en images". Le caligarisme est la manifestation la plus illustre de cette recherche d'un style visuel fort qui par lui-même véhicule du sens et des affects. Les décors, où les graphismes zigzagants hérissés de pointes et destinés à renforcer le caractère angoissant du récit, jouent le rôle d'une métaphore visuelle.



EXTRAIT: Vertov, *L'homme à la caméra*



### Un paradoxe

Paradoxalement, cette revendication de la spécificité du cinéma n'empêche pas la pratique de l'adaptation dans le cinéma d'avant-garde. Dans les années 20, Jean Epstein par exemple, réalise *L'auberge rouge* d'après Balzac, *La belle nivernaise* d'après Alphonse Daudet, *Mauprat* d'après George Sand, *La chute de la maison Usher* d'après Edgar Poe...Mais sa pratique est assortie d'une affirmation de sa totale liberté créatrice vis-à-vis du texte écrit, aux dépens de tout souci de fidélité littérale, au point d'avouer ne

pas voir de différence fondamentale entre scénario original et adaptation d'œuvres littéraires.

"Je traite tout scénario comme original, comme m'appartenant depuis le premier moment de la réalisation jusqu'au dernier. J'avais lu [Mauprat](#), il y a quinze ans, je ne l'ai relu que pour corriger mes titres, après l'achèvement du film; le sujet du film [Mauprat](#) est le souvenir de ma première compréhension enthousiaste et très superficielle du romantisme. [La chute de la maison Usher](#) est mon impression générale sur Poe."

Pour Epstein, il s'agissait de repenser l'œuvre sur un plan différent, à partir d'une lecture hautement subjective et impressionniste du texte. En aucun cas, le cinéaste n'a donc à se sentir lié par le respect du texte. Manière donc, au sein même de la pratique de l'adaptation, de reconduire la revendication de l'indépendance du cinéma: le cinéma n'a pas à être le serviteur de la littérature.

Pourtant l'opposition de principe au verbe et à la langue littéraire a aussi rencontré ses limites. Le cinéma n'est-il pas organiquement hanté par le récit? N'a-t-il pas, comme l'écrit Christian Metz, "la narrativité chevillée au corps"? En outre, cette opposition devient pratiquement intenable avec l'apparition du cinéma parlant.

### **L'apparition du parlant transforme les termes du problème**

Avec l'apparition du parlant, le cinématographe est confronté à une nouvelle donne. On ne peut désormais plus travailler selon les mêmes méthodes qu'au temps du muet. Les contraintes techniques de la prise de son modifient sensiblement les conditions de tournage: la liberté improvisatrice du metteur en scène de transformer le script à sa guise, voire de se passer d'un script, est désormais très restreinte, voire exclue.

"[Le cinéma était entré dans l'âge du scénario](#)" (Alexandre Astruc).

Dès lors, plus personne ne doute de la nécessité et de la spécificité du travail du scénariste. Celui-ci ne consiste pas en une simple activité de dialoguiste. L'écriture d'un scénario requiert également des compétences techniques liées aux impératifs matériels du tournage et aux conditions de production d'un film, dont l'écrivain ordinaire ne

dispose pas. Le scénariste est un professionnel du cinéma, présent sur le tournage et qui travaille en concertation avec le réalisateur. Il devient un élément clé de l'équipe de tournage.

C'est à cette époque qu'éclot une nouvelle génération d'artistes "écrivains de cinéma" comme Jacques Prévert, Charles Spaak, Pierre Véry; génération certes issue de la littérature, qui connaissait aussi bien le roman que la poésie, mais qui était également née avec le cinéma et avait appris à ne pas le regarder comme un sous-produit de la littérature. Grâce à eux, l'adaptation se penche sur le problème des dialogues: ils aspirent à rendre la vitalité de la langue orale, captée en situation, et rejoignent sur ce point les recherches menées par Céline ou Queneau à la même époque. Il s'agit de soumettre les textes littéraires à l'épreuve de la langue parlée, avec ses hésitations, ses intermittences, ses silences, ses répétitions... Les dialogues n'ont pas simplement vocation à faire passer un message mais à exprimer un aspect du comportement.

Du côté de la critique, la jeune garde française d'après-guerre renouvelle complètement la conception des rapports entre cinéma et littérature. Le cinéaste n'est plus défini par opposition à l'écrivain mais au contraire est présenté comme "**l'égal du romancier**" (Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* p. 148). Ce qu'entend traduire la fameuse formule d'Astruc de "caméra-stylo", c'est l'idée d'un cinéaste-auteur ou d'un cinéaste-énonciateur, ayant atteint un tel niveau de maturité technique et esthétique qu'il dispose une liberté d'invention comparable à celle de la littérature.

Cette réhabilitation de l'écriture dans la création cinématographique et même cette affirmation du cinéma comme écriture, se double chez Astruc d'une défiance, à l'égard de la belle image.

"Un film n'est pas un album d'images stylisées (...) Il faut raconter, voilà le problème primordial." (Astruc, *Du stylo à la caméra...*).

Le cinéma doit se distinguer des arts visuels (la peinture, la photographie) tout comme il a dû se démarquer du théâtre (ce n'est ni du théâtre filmé ni un art de la scène) pour rallier la capacité narrative et imaginaire de la littérature. On retrouve chez Bresson cette même crainte vis-à-vis des arts de l'image comme du théâtre et surtout vis-à-vis du jeu théâtral des acteurs (Bresson allant jusqu'à imaginer une forme de cinéma où l'acteur ne joue plus du tout).

Dans ce contexte théorique des années 50, la question de l'adaptation va évidemment se poser à nouveaux frais. Non seulement parce que la pureté du cinéma ne passe plus par son indépendance vis à vis de l'écriture littéraire, mais aussi parce que l'"âge adulte" du cinéma consacre le cinéaste comme auteur et la mise en scène comme écriture. L'article de Bazin *Pour un cinéma impur* concentre à lui seul bon nombre des enjeux théoriques de cette époque relatifs à l'adaptation, notamment autour de la réactivation de la question de la fidélité des adaptations filmiques à l'œuvre source.

### **La question de la fidélité et la classification des adaptations**

La grande affaire de l'adaptation a toujours été celle de la fidélité.

Le cinéma désormais pensé comme homologue de la littérature, le cinéaste-adaptateur doit assumer un changement de langage, il doit reconfigurer l'œuvre voire la recréer totalement. Il s'agit de la théorie des équivalences, telle qu'elle sera formulée dans les années 50.

Mais si l'on entend promouvoir l'adaptation en tant que pratique cinématographique, le terme et l'idée continuent eux à être minimisés par la démultiplication et l'extension du champ définitionnel. On passe de deux termes (adaptation/transposition) à quatre termes (adaptation/ transposition/ traduction/ transcription). Dans un souci de classification, on a parlé de fidélité minimale, partielle ou maximale (Tudor Eliad), de fidélité absente, présente, très présente (Michael Klein), de transposition analogique ou de commentaire (Geoffroy Wagner), de volonté mimétique, de pratique hypertextuelle ou de pure appropriation (Barbara Folkart), de fidélité exacte ou modulée ou déplacée ou modernisée. On a distingué les adaptations issues d'œuvres littéraires mineures ou majeures (reprenant l'idée communément admise que la trahison d'œuvres mineures posait moins problème que dans le cas d'œuvres majeures et bien connues). On a beaucoup opposé la simple illustration et l'acte de réinvention. De son côté, Truffaut a ridiculisé la notion de fidélité et dénoncé le principe d'équivalences, qui repose sur l'idée qu'il y a dans un roman "*des scènes tournables et des scènes intournables*".

Bref, derrière cette profusion de distinctions lexicales fines autour de la notion de la fidélité se profile toujours de façon plus ou moins assumée une perspective normative et une volonté de hiérarchisation.



Pour sa part, **André Bazin** propose de distinguer trois types d'adaptation qui diffèrent selon le degré de fidélité avec l'œuvre dont elles s'inspirent:

"Jusqu'ici le film tendait à se substituer au roman comme sa traduction esthétique dans un autre langage. "Fidélité" signifiait alors respect de l'esprit mais recherche d'équivalences nécessaires, compte tenu par exemple des exigences dramatiques du spectacle ou de l'efficacité plus ou moins directe de l'image. (...)

En marge de cette formule signalons aussi l'existence de l'adaptation libre comme celle de Renoir dans *Une partie de campagne* ou *Madame Bovary*. Le problème est résolu différemment: l'original n'est plus qu'une source d'inspiration; la fidélité: une affinité de tempérament, une sympathie fondamentale du cinéaste pour le romancier. Plutôt que de prétendre se substituer au roman, le film se propose d'exister à côté; de former avec lui un couple, comme une étoile double. Cette hypothèse qui n'a du reste de sens que sous le couvert du génie, ne s'oppose pas à une réussite cinématographique supérieure à son modèle littéraire comme celle du fleuve de Renoir.

Mais le *Journal d'un curé de campagne* est encore autre chose. Sa dialectique de fidélité et de création se ramène en dernière analyse à une dialectique entre le cinéma et la littérature. Il ne s'agit plus ici de traduire si fidèlement, si intelligemment que ce soit, encore moins de s'inspirer librement avec un amoureux respect, en vue d'un film qui double l'œuvre, mais de construire sur le roman, par le cinéma, une œuvre à l'état second. Non point un film comparable au roman ou digne de lui, mais un être esthétique nouveau qui est comme le roman multiplié par le cinéma."

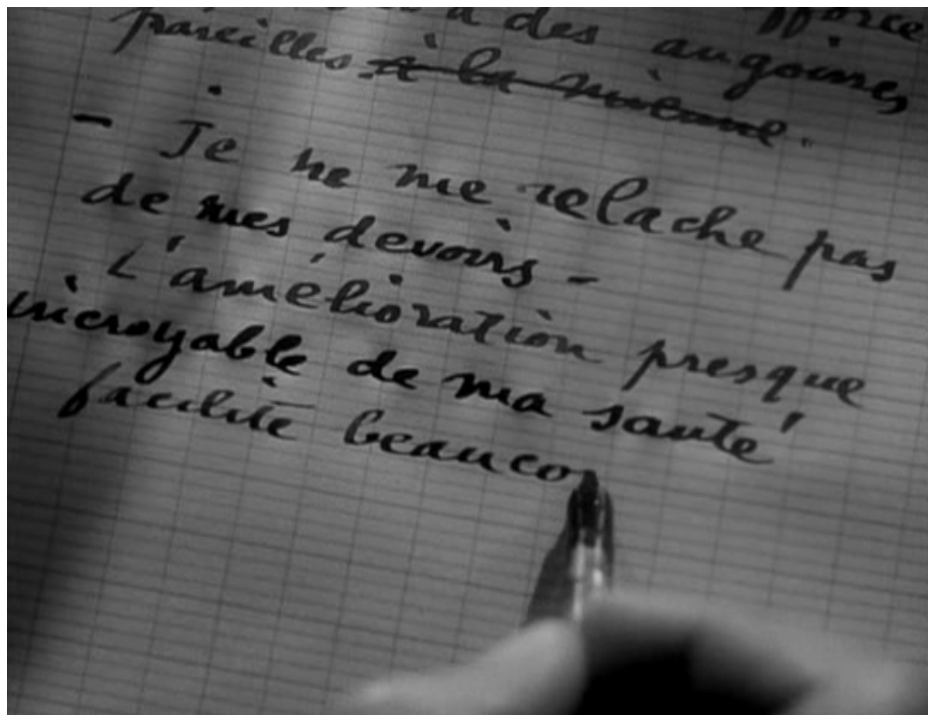
*Bazin, Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Bresson, Cahiers du cinéma, 3 juin 1951*

Bazin estime que l'adaptation doit parvenir à *restituer l'essentiel de la lettre et de l'esprit*. Ce faisant, il rejette la traduction littérale, *qui ne vaut rien*, et la traduction trop libre qui *paraît condamnable*, à moins d'être réalisée par un génie tel Renoir. Mais c'est à partir de l'exemple du film de Bresson Journal d'un curé de campagne, qu'il définit un nouvel être esthétique et avec, un nouveau type d'adaptation, dont la fidélité est *"la forme la plus insidieuse et la plus pénétrante de la liberté créatrice"* (ibid).

Il faut préciser qu'autour du film de Bresson *Journal d'un curé de campagne*, (adapté du roman de Bernanos) vont se cristalliser bon nombre de théories. Ce film va en effet

révolutionner la conception de l'adaptation et susciter une frénésie critique, s'imposant comme la nouvelle avant-garde cinématographique en matière d'adaptation: une nouvelle forme de fidélité littérale fondée sur le refus de la dramatisation et le rejet du visuel. Le parti pris de Bresson est de respecter le texte à la lettre, tout en privilégiant les passages les plus abstraits aux dépens des évocations pittoresques et concrètes qui abondent pourtant dans l'œuvre de Bernanos. Le film équivaut à une véritable mise à mort d'un cinéma spectaculaire: Bresson récuse les prestiges du visuel, s'acharne à vider les images de tout ce qui pourrait en faire le prétexte à une contemplation esthétique, à les rendre aussi abstraites que les mots. Il refuse aussi de traduire sous forme de dialogues les passages du livre où le curé rapporte des conversations. Les répliques sont lues en voix off - voix qui se parle à elle-même plutôt qu'au spectateur faisant ainsi écran à l'identification - tandis qu'à l'image est montrée la main du jeune curé en train de les écrire sur son cahier. Enfin, les dialogues eux-mêmes, quand il y en a, ne sont pas joués par les acteurs, mais imperturbablement interprétés avec une inexpressivité volontaire qui écrase tout impact dramatique et ôte tout retentissement psychologique. Enfin "le respect de la composition et des proportions même du livre" excluait toute restructuration dramatique.

EXTRAIT: Bresson, *Journal d'un curé de campagne*



La critique fut séduite par la totale abstraction symbolique du film, comme une manière de confirmation: vidé de sa substance mimétique, le cinéma pouvait spirituellement égaler la littérature et devenir même une écriture métaphysique. André Bazin parvenait au comble du paradoxe lorsqu'il affirmait: "*L'écran vidé d'images et rendu à la littérature, marque ici le triomphe du réalisme cinématographique*".

La position de Bazin à propos des adaptations peut en effet sembler paradoxale à bien des égards:

- Son article *Pour un cinéma impur, défense de l'adaptation* se veut une réponse à ceux qui qualifient l'impureté - c'est-à-dire l'accouplement du cinéma avec la littérature - de trahison, le recours aux œuvres littéraires étant perçu comme une dégénérescence du cinéma. Pour dénoncer la vanité de ces objections, Bazin argue d'une part que la circulation des techniques et des thèmes est constante dans l'histoire de l'art; d'autre part, à l'idée de trahison Bazin va opposer l'idée capitale de fidélité. Mais du coup, il en vient à soutenir que c'est la plus grande fidélité à la lettre du texte adapté qui assure en même temps au cinéaste sa plus grande liberté.

Comment comprendre cette proposition apparemment contradictoire qui consiste à affirmer qu'un film est d'autant plus cinématographique qu'il est plus fidèle à ses origines littéraires? Pour Bazin, par exemple, si on veut adapter une pièce de théâtre en film, il est impératif d'en respecter scrupuleusement le texte et il faut se garder autant que possible de faire jouer les acteurs dans un décor naturel car la relation entre le texte, le jeu et le décor deviendrait incohérente. Soit les acteurs auront l'air de jouer faux, soit ils voudront naturaliser leur jeu et trahiront alors la nature du texte de théâtre qui par essence est artifice. De même l'adaptation d'un roman a tout à gagner à respecter la lettre du texte, à reproduire très exactement les phrases dites ou écrites extraites du livre.

- Par ailleurs, Bazin entend défendre l'adaptation, tout en plaidant pour une conception du cinéma moins asservie au littéraire et pour des films fondés sur des scénarios originaux. ("*Il est certain, écrit-il, que, à qualité égale, un scénario original est préférable à une adaptation*"), reconduisant l'idée que seul un film dont le réalisateur est l'auteur complet (scénario inclus) est un film authentique.

En fait, les paradoxes baziniens ne sont qu'apparents.

La dialectique de Bazin consiste à concevoir la notion de cinéma comme le résultat d'une opération impure. Filmer c'est saisir une réalité invisible mais cependant essentielle, une vérité ontologique cachée que la mise en scène doit rendre sensible. Si donc l'essentiel comprend la littérature, il faut le garder, y rester fidèle, ne pas l'escamoter. La solution est dans l'aveu de sa source: si on veut adapter une pièce de théâtre, on ne dissimulera pas que les acteurs disent un texte, que les décors sont symboliques et que l'on est devant un monde imaginaire. C'est pourquoi Bazin aime le *Macbeth* de Welles, et *Les parents terribles* de Cocteau. De la même manière, adapter un roman suppose de renoncer à la puissance attractive de l'image et de réaliser un film avant tout littéraire. Plutôt que de chercher à se dégager du verbal au moyen de stratégies visuelles, il faut accepter le verbe et en faire la base d'une situation proprement cinématographique. C'est cela que Bazin admire chez Bresson. Bresson ne triche pas avec les apparences: en assumant de respecter à la lettre le texte de Bernanos, son adaptation va dans le sens du cinéma car elle va dans le sens du dévoilement de la vérité de son origine et de l'authenticité de son objet.

Toutefois, il est permis de se demander si derrière cet engouement pour le film de Bresson, et plus généralement derrière cette exigence de fidélité, se ne perpétue pas l'éternelle obsession d'élever le cinéma à la hauteur de la pensée conceptuelle. L'enjeu culturel de la fidélité aux œuvres littéraires - et par là de la capacité d'abstraction ou l'exigence de vérité du cinéma - reste chevillé à la question de sa dignité culturelle. Tout se passe comme si ce qui était redouté fût que l'image fabrique une approche du réel à laquelle manquerait le filtre de la raison conceptuelle. Mais la difficulté et l'ambiguïté de ce genre de défense de l'adaptation est qu'elle estime que pour que l'image se hisse au niveau de dignité des mots, il faut pouvoir démontrer qu'elle n'est pas simplement d'ordre analogique ou mimétique; il faut récupérer l'image du côté des concepts, c'est-à-dire montrer que le cinéma est le lieu d'une pensée rationnelle. Or il y a toujours quelque embarras lorsque la défense de l'œuvre d'art consiste peu ou prou à l'enrôler sous le haut commandement du Concept. "*En tant que manifestation de l'Idée, (les œuvres) sont alors privées de leur autonomie propre*" rappelle Panofsky (in *Idea* p. 48).

Jeanne-Marie Clerc y perçoit même une tentative, de la part des intellectuels français de cette époque, de "*neutraliser les risques d'une aventure hors du langage et pour la*

*recupérer à l'intérieur des garde-fous prestigieux de la littérature". (L'adaptation cinématographique et littéraire, Klincksieck, p. 38). Lorsque André Bazin déclare que le cinéaste aurait tout à gagner à adapter fidèlement le capital littéraire que lui offre notre culture parce que le roman est bien plus évolué et s'adresse à un public relativement cultivé et exigeant, il sous-entend du même coup l'infériorité intellectuelle du public de film.*

Difficile donc de sortir de l'idéalisme: c'est au fond toujours la vieille hostilité platonicienne à l'égard de l'image qui se décline ici autour de la question de l'adaptation.

Aussi, en 1958, Michel Mourlet réaffirme l'autonomie du cinéma et s'insurge contre cette prétendue nécessité d'être fidèle à l'écriture littéraire. Pour Mourlet, l'artiste n'a de compte à rendre à personne. Dans un article intitulé *Cinéma contre roman* (1958), il écrit:

"Poser le problème de la fidélité est en soi un non-sens, hérité de la vieille prévention de la Culture contre un art que n'a pas encore ennobli la patine des siècles. (...) Quel intérêt la fidélité aurait-elle? Qu'aurions-nous à en faire? (...) Qu'est-ce que ce postulat de respect? Sur quoi est-il fondé sinon sur une hiérarchie que nous récusons et où le cinéma est subordonné à la littérature? Il n'y a pas de bonnes ou de mauvaises adaptations, il n'y a que du bon ou du mauvais cinéma."

La même année, Truffaut renchérit: "Il n'y a donc ni bonne ni mauvaise adaptation. Il n'y a pas davantage ni bons ni mauvais films. Il y a seulement des auteurs de films et leur politique, par la force même des choses, irréprochable". (*La Revue des lettres modernes*, été 1958)

### **Critique de la notion de fidélité: vers une esthétique de la réception**

Pour tenter de dépasser les controverses auxquelles la question de l'adaptation a donné lieu, on ne peut s'en tenir aux relations immédiates et explicites que le film entretient avec l'œuvre littéraire car ce n'est pas tant le sort fait au contenu qui compte que le devenir dans une nouvelle réalité sémiotique de l'imaginaire littéraire. L'hypothétique

coïncidence entre écriture cinématographique et écriture littéraire importe moins que le processus selon lequel matière cinématographique et matière littéraire s'engendrent et se vivifient mutuellement.

A ce titre, il faut nécessairement en passer par une critique du concept de fidélité, concept plus normatif que scientifique, qui porte pour une large part la responsabilité d'une approche réductrice de la valeur d'une adaptation. Car cette notion de fidélité repose sur un présupposé: celui qu'existerait un sens unique, stable et permanent de l'œuvre que l'auteur y a intentionnellement déposé - et que le réalisateur-adaptateur aurait pour mission de respecter.

Le véritable problème que pose la traditionnelle exigence de fidélité réside donc dans une conception idéaliste de l'œuvre artistique comme totalité réalisant l'unité intuitive du contenu et de la forme; conception que l'on retrouve également en jeu dans l'acception classique et objectiviste de l'interprétation définie comme *"l'opération qui consiste à dégager, en s'appuyant sur le texte restitué, son sens univoque et définitif"*. (Roland Barthes, article "Texte" de *l'Encyclopedia universalis*). Transféré à la pratique de l'adaptation le terme sert à apprécier la conformité du film vis-à-vis du modèle littéraire, son respect du texte.

C'est cette représentation forclosée de l'œuvre et de sa signification que la sémiotique textuelle entend faire voler en éclat, opérant une véritable mutation épistémologique dans les années 60 et permettant d'apporter un nouvel éclairage sur la question de l'adaptation. La sémiotique rejette l'idée d'un sens transparent, comme si n'existait qu'un seul sens correspondant à une intention de l'énonciateur. Non que ce sens n'existe pas, mais la prise en compte du cadre communicationnel comme donnée constitutive de la signification du texte amène à situer et à relativiser ce sens. Il s'agit moins même de rechercher ce sens que d'appréhender, à travers cette transformation qu'est l'adaptation, l'ambiguïté sémantique du texte. Un système textuel n'est pas un système clos. Le texte est le lieu et l'objet de multiples interprétations.

Selon **Roland Barthes**, la notion de texte doit être distincte de celle d'œuvre. En sémiotique, est appelé texte tout système qui gouverne les relations du signifiant et du signifié et dans cette perspective, le texte est un système polysémique ouvert. Aussi *"on ne peut, en droit, restreindre le concept de « texte » à l'écrit. "Toutes les pratiques*

*signifiantes peuvent engendrer du texte : la pratique picturale, la pratique musicale, la pratique filmique, etc.*" (Roland Barthes, *Théorie du texte*)

Deux idées idée-force de Barthes méritent ici retenir notre attention:

### 1- celle de **productivité du texte**:

"Le texte est une productivité. Cela ne veut pas dire qu'il est le produit d'un travail (tel que pouvaient l'exiger la technique de la narration et la maîtrise du style), mais le théâtre même d'une production où se rejoignent le producteur du texte et son lecteur : le texte «travaille», à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne ; même écrit (fixé), il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production." (Roland Barthes, *Théorie du texte*)

De l'affirmation d'une productivité du texte résulte non seulement celle d'une signification plurielle mais aussi la conviction que l'activité de lecture est tout aussi constitutive du sens que l'activité de l'écriture. Loin d'être une simple consommation, la lecture est productivement équivalente de l'écriture. La sémiotique promeut la lecture comme nouvel objet épistémologique là où la critique classique s'intéressait presque exclusivement à la personne de l'auteur. C'est d'ailleurs cette attention à l'activité de lecture que l'on retrouve chez Todorov (*Poétique de la prose*) pour qui le lecteur construit un univers imaginaire différent de celui évoqué par l'auteur, ou encore chez Umberto Eco qui pose les bases d'une théorie de la lecture comme interprétation: "*L'interprétation est l'actualisation sémantique de ce que le texte en tant que stratégie veut dire à travers la coopération de son lecteur modèle*" (*Lector in fabula*).

### 2- celle d'**intertextualité**:

L'intertextualité consiste dans l'idée que tout texte est substantiellement traversé par d'autres textes:

"Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui." (Roland Barthes, *Théorie du texte*)

L'écriture intertextuelle permet le dialogue sans cesse poursuivi et renouvelé d'un auteur avec ses prédécesseurs ou ses contemporains.

Productivité et intertextualité en arrivent donc à concevoir le texte comme espace d'une activité de lecture infinie, comme le lieu d' "un *travail dans lequel s'investissent à la fois et d'un seul mouvement le débat du sujet et de l'Autre et du contexte social.*"(Roland Barthes, *La théorie du texte*).

C'est en ces termes aussi que s'énonce toute une esthétique de la réception, telle qu'elle a pu être formulée par **Hans Robert Jauss** (*Pour une esthétique de la réception*, 1972). Jauss décrit la réception comme un processus dans lequel le lecteur prend une part active à l'élaboration de la signification des textes. Reprenant puis affinant la théorie herméneutique de Gadamer, Jauss entend retrouver la véritable historicité de la littérature à travers la dimension du lecteur, idée qui permet de rompre avec la croyance que l'œuvre est le produit du génie et du style uniques d'un auteur. Les oeuvres n'ont d'histoire qu'à condition d'être lues. « *Les modèles classiques eux-mêmes ne sont présents que lorsqu'ils font l'objet d'une réception .*» C'est la série des réceptions, et non celle des oeuvres, qui forme le fil conducteur de l'histoire littéraire.

On mesure l'effet émancipateur que produit sur la pratique de l'adaptation de telles théories. S'appuyer sur le texte comme création et réception permet alors de dépasser les modes traditionnels de comparaison des textes et des films. Le texte n'existant que dans son devenir, dans sa relation dialogique et diachronique avec le passé et le présent, sur le plan du sens comme de la forme, l'adaptateur a la charge de s'approprier la forme d'un discours passé pour répondre à une question qu'il pose à son tour au présent: il en fait rebondir le questionnement. Toute adaptation est de ce fait interprétation et appropriation.

**Francis Vanoye** parle quant à lui de transfert historico-culturel, pour montrer qu'il y a toujours, intentionnellement ou pas, déplacement sociologique, historique et esthétique dans la pratique de l'adaptation. Dans la mesure où elle est une production datée, qui transpose une matière littéraire antérieure, même quand elle ne change pas le lieu et l'époque, l'intrigue et les personnages, l'adaptation opère une modification de perspective où sont impliquées les données idéologiques et esthétiques de l'époque de production. Dès lors, les notions de respect et de fidélité sont à dépasser.



Enfin, comme lieu d'échange et de circulation non seulement avec l'œuvre source mais aussi avec les autres œuvres cinématographiques (intertextes iconiques), avec le contexte socio-historique, les codes d'une culture ou d'un genre, les normes stylistiques, les valeurs plastiques, les mythes et le fonds imaginaire d'une époque, l'adaptation cinématographique des œuvres littéraires se conçoit comme un nouveau système de lecture, dont la complexité dépasse très largement la question du contenu narratif. Par essence, le médium cinématographique, utilisant des modes d'expression plastiques et sonores, ne saurait se situer sur un même niveau d'information que le livre. Partant, l'adaptation cinématographique d'un texte littéraire donne naissance à une nouvelle motivation esthétique fondée sur le croisement de motifs et de matériaux ayant des origines différentes. L'adaptation est toujours à l'intersection de plusieurs systèmes textuels: celui de l'œuvre littéraire, celui que constitue son genre ou son champ cinématographique, celui de la filmographie de l'acteur, celui de ses sources musicales, etc... La critique qui consiste à reprocher au cinéma de fermer l'imaginaire doit à cet égard être évacuée: espace de représentation traversé par une multiplicité de formes d'expression, le film est une œuvre largement ouverte à une foule d'éléments intertextuels.

## **Conclusion**

Recontextualisation d'une œuvre littéraire, réalité intertextuelle, l'adaptation cinématographique est donc un état du texte, actualisation d'un monde possible qui en découle et qui n'a pas moins de signification que l'œuvre originale. Elle peut même dans certains cas être autant voire plus fondatrice que l'œuvre dont elle s'inspire. En tant que production de l'imaginaire, le cinéma pérennise autant qu'il déborde la culture littéraire.