

Du roman au film Une alchimie complexe

François Baby

Numéro 10, automne 1983

Littérature et cinéma

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/21333ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Nuit blanche, le magazine du livre

ISSN

0823-2490 (imprimé)

1923-3191 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Baby, F. (1983). Du roman au film : une alchimie complexe. *Nuit blanche*, (10), 40–45.

Depuis l'invention du cinéma, le 7^e art n'a jamais cessé de « flirter » avec la littérature. En fait, il se nourrit assez fréquemment d'elle. Ce n'est pas toujours facile, c'est parfois même une véritable métamorphose, mais les expériences se poursuivent sans arrêt. Entre ce que donne à voir le cinéaste et ce que donne à lire l'écrivain il y a des mondes, il y a des morceaux de vie. Le dossier que nous vous présen-



du roman au film

Bon an, mal an, près de la moitié des longs métrages produits en Europe et en Amérique sont le résultat d'une adaptation. La littérature est une source presque inépuisable de scénarios pour le grand écran, et ce phénomène remonte au tout début du cinéma.

Après un rapide survol de l'histoire de l'adaptation, François Baby, professeur de cinéma à l'Université Laval, commente les différents niveaux d'adaptation et nous propose une méthode pour l'apprenti-adaptateur, ou comment passer d'un roman à un film sans perdre trop de plumes...



tons permet de constater que les opinions divergent ou se rejoignent sur les liens entretenus entre les deux arts. Peu importe, nous sommes et nous demeurerons amoureux des deux. Il y a des livres qu'on achète parce qu'on a vu le film, des films qu'on va voir parce qu'on a lu le livre. Ni le cinéma, ni la littérature ne peuvent tout dire mais chacun propose des idées ou des images.

une alchimie complexe

u début, le cinéma était surtout un objet de curiosité que l'on trouvait dans les foires, les fêtes foraines ou les spectacles de vaudeville. Le public était alors si médusé et émerveillé qu'il se contentait de bien peu. Mais une fois cet engouement initial passé, il fallut des films nouveaux, intéressants et originaux.

Les exigences du public s'accrurent au fur et à mesure que le cinéma découvrait l'art de raconter. Les sujets de la vie réelle des frères Lumière et les premières actualités tournées un peu partout dans le monde par les opérateurs des frères

Pathé furent bientôt accompagnés de très courts films de fiction. Par exemple, dès 1895, Lumière tourne *Retour de bal*, qui est considéré comme le premier film «porno» (oh combien modeste), bientôt suivi du *Vue de mon balcon* de C. Pathé.

Mais à part quelques pionniers géniaux comme Méliès (qui réalisa plus de 500 films entre 1896 et 1913 et inventa la plupart des trucages du cinéma) et Zecca, on manquait alors de bons scénaristes, et même de scénaristes tout court. Le cinéma étant une forme d'expression nouvelle, à peu près personne ne savait trop bien comment écrire pour

Georges Méliès, 1928





Ti-coq Cinémathèque québécoise

Aurore, l'enfant martyr Cinémathèque québécoise



lui. L'adaptation permit donc en premier lieu de pallier quelque peu à cette carence en offrant aux cinéastes des récits bien construits, originaux et intéressants.

Par ailleurs, certains réalisateurs pensaient que le cinéma devait être plus qu'un numéro de vaudeville ou un objet de curiosité. On pensa donc qu'en portant à l'écran des œuvres déjà admirées du public et considérées comme des chefs-d'œuvre par la critique ou les intellectuels, on permettrait au cinéma d'acquiescer un peu de cette reconnaissance et d'acquiescer en quelque sorte ses lettres de noblesse tout en élargissant son public.

À peine cinq ans après le premier spectacle cinématographique des frères Lumière, Zecca tournait déjà des films résultant d'adaptations: *Quo vadis* (1901), *Ali-Baba* (1901), *La Belle au bois dormant* (1902), *Passion* (1902)...

Le mouvement s'est encore accentué avec la venue du parlant, mais c'est surtout l'après-guerre (à partir de 1945) qui est considéré comme l'âge d'or de l'adaptation au cinéma français. On tourne des films à partir d'œuvres de Dostoïevski, Balzac, Hugo, Zola, Stendhal, Gide, etc. L'adaptation est alors devenue si importante (Doniol-Valcroze affirme qu'elle fournit jusqu'à 92 p. cent des sujets!) que l'on peut se demander si elle n'a pas été un des principaux facteurs qui a donné au cinéma français d'après-guerre ce style «historique» assez caractéristique, qui s'accompagne souvent d'une certaine rigueur, ou même d'une certaine froideur (pendant ce temps, rappelons-le, le cinéma italien était en plein néo-réalisme).

Au Québec, l'adaptation a aussi joué un rôle important, du moins pendant la première période de production de longs métrages (1944-1954), et, selon ce que l'on en disait à l'époque, à peu près pour les mêmes raisons qu'en France: rareté des scénaristes, intérêt du public pour une œuvre déjà célèbre, valorisation du cinéma québécois, etc. Sur 15 films tournés au Québec français à cette époque, sept seront le résultat d'une adaptation, et on retrouve parmi eux des titres aussi connus que *Ti-coq*, *Aurore l'enfant martyr* ou *Un homme et son péché*.

De l'adaptation stricte à celle «d'après»

Mais la transposition d'un roman en film ne va pas toujours de soi. Le scénariste doit souvent transformer considérablement une œuvre littéraire pour en faire un film acceptable. En tenant compte de l'écart plus ou moins grand qui sépare l'œuvre une fois adaptée de l'œuvre originale, on distingue au cinéma ce qu'il est généralement convenu d'appeler le «niveau» d'adaptation. On compte habituellement trois niveaux:

L'adaptation stricte. Elle est caractérisée par un

très haut niveau de fidélité au texte original; seules sont permises les modifications imposées directement par le changement de médium et par les contraintes que ce changement impose (par exemple, la durée habituelle d'un film, qui est d'environ 90 minutes même s'il n'y a absolument rien en soi qui fasse qu'un roman doit équivaloir à 90 minutes de film.)

Le film *Au cœur de la vie* de Robert Enrico est un très bon exemple d'adaptation stricte. À partir de trois récits d'Ambrose Bierce sur la guerre de Sécession américaine, Enrico a construit trois courts métrages (*L'oiseau moqueur*, *Chikamauga* et *La rivière du hibou*) réunis sous le titre *Au cœur de la vie*. Malgré les difficultés considérables que posaient les textes initiaux, Enrico n'a réalisé que les changements imposés par le changement de médium. Par exemple, dans *L'oiseau moqueur*, l'œuvre de Bierce, le récit commence le lendemain et les événements de la nuit précédente sont évoqués en flash-back. Enrico ne pouvait conserver cette chronologie sans créer chez le spectateur une confusion néfaste, ou alors il lui aurait fallu introduire plus loin un second flash-back dans le premier, au moment où le soldat s'endort et rêve à son enfance. En outre, Enrico a dû allonger considérablement le temps que le soldat consacre à chercher sa victime: dans le texte, il s'agit d'une mention très courte qui aurait été insuffisante pour créer dans le film la tension dramatique nécessaire. Enfin, lorsque le soldat est de retour au camp, c'est en ayant recours à certaines scènes de ventilation (scènes de vie dans un camp militaire) qu'Enrico introduit par flash-back les interrogations tenaces du soldat sur ce qu'il a fait la veille pendant qu'il était de garde. En dehors de ces quelques modifications, somme toute mineures, le réalisateur a respecté très scrupuleusement le texte initial. Il en est de même pour les deux autres récits.

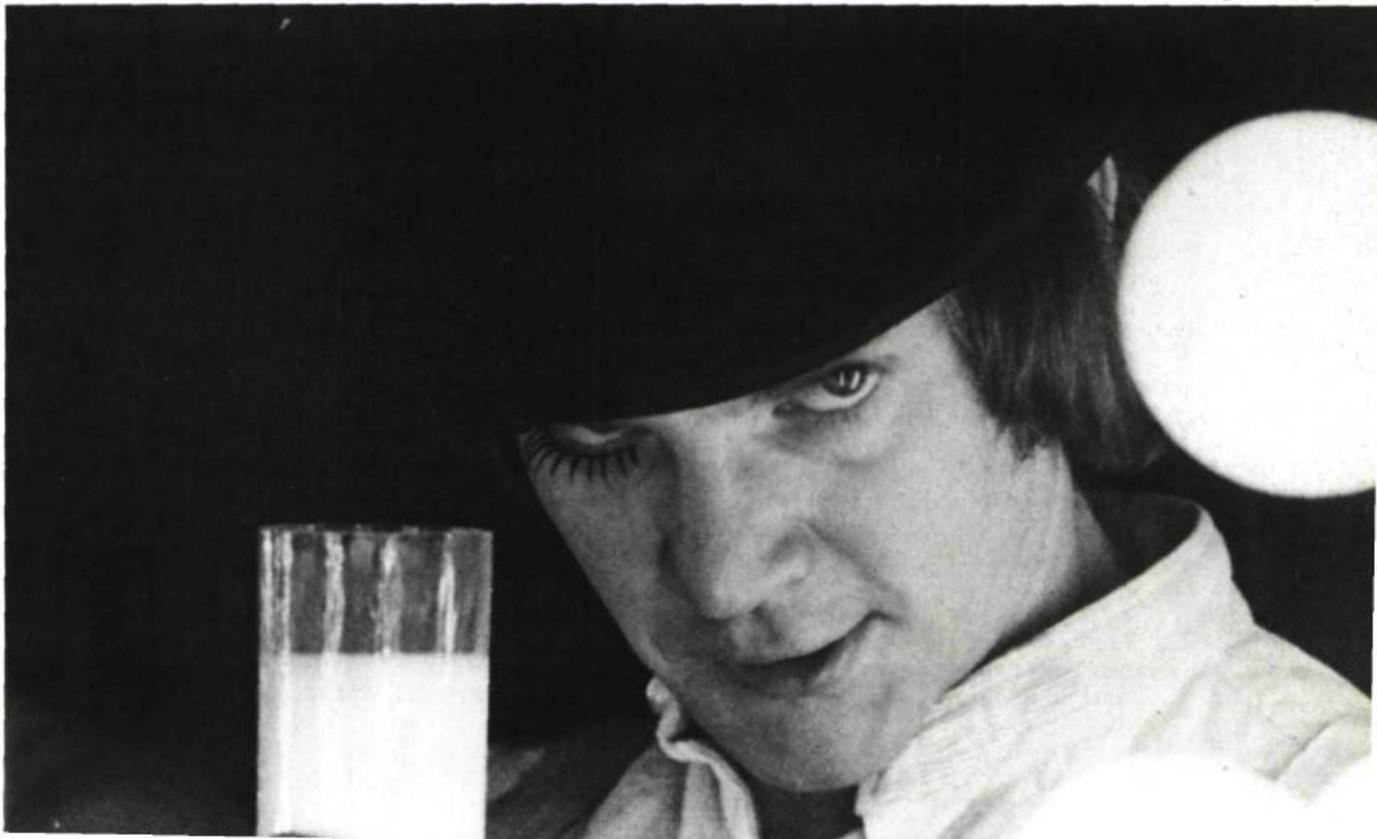


La rivière du hibou, 1961

L'adaptation libre. Elle demande une fidélité moindre au texte original. On y trouvera non seulement les changements que l'on rencontre dans l'adaptation stricte, mais également un certain nombre de transformations, d'additions ou de retraits qui sont du cru même de l'adaptateur. Il y a cependant une limite: on ne doit changer ni le sens général, ni la portée ou la structure dramatique fondamentale de l'œuvre originale.

Orange mécanique de Kubrick est un modèle d'adaptation libre. Les changements per-

Orange mécanique, 197





Alfred Hitchcock

mettent surtout aux matériaux cinématographiques expressifs (mise en scène, couleurs, mouvements de caméra, décors, maquillages, etc.) de rendre avec plus de force encore les éléments dramatiques fondamentaux du texte. On en arrive à se demander d'ailleurs si le niveau de violence du film n'est pas tel qu'il occulte la problématique fondamentale que posait l'auteur dans le roman: pour s'assurer que les individus soient socialement «bons», une société a-t-elle le droit de les priver de la capacité de l'être par choix, même en courant le risque qu'ils choisissent de ne pas l'être? La plupart des spectateurs que j'ai interrogés à ce sujet ont été bien davantage frappés par la violence.

L'adaptation «d'après». L'adaptation dite «d'après» (à cause de la mention que l'on retrouve généralement au générique: «d'après» telle œuvre) permet un faible niveau de fidélité au texte initial.

L'adaptateur s'inspirera plus ou moins de l'œuvre originale mais pourra effectuer de très nombreux changements chez les personnages (dans leurs modalités d'interaction par exemple), dans le déroulement de l'action, dans les circonstances (lieux, temps, etc.). Bien souvent, on conservera surtout l'armature dramatique de l'œuvre originale.

Les oiseaux de Hitchcock, inspirés d'une nouvelle de Daphné Du Maurier, sont un bon exemple d'adaptation «d'après». Ainsi, Du Maurier situe son action en Angleterre, Hitchcock la situe aux États-Unis; les principaux personnages de la nouvelle sont un fermier, sa femme et leurs deux jeunes enfants, tandis que chez Hitchcock il s'agit d'une jeune femme, fille d'un riche homme d'affaires, qui s'amourache d'un homme qu'elle a vu au magasin d'oiseaux et qui habite avec sa mère et sa jeune sœur. Chez Du Maurier, la menace des oiseaux est cyclique, reliée à la marée, et l'auteur fait intervenir l'armée pour la contrer. Les oiseaux attaquent bien la maison, mais ne parviennent pas à entrer par la chambre du haut. La nouvelle se termine sans que la famille ne tente de fuir, tout simplement sur la menace omniprésente des oiseaux.

Hitchcock a ajouté pour sa part plusieurs épisodes: la scène du début à la boutique où l'on vend des oiseaux, la visite de la jeune femme chez le jeune homme en son absence, tout ce qui touche à l'institutrice, l'épisode de l'école, l'entrée des oiseaux par la chambre du haut, l'attaque de la jeune femme et l'intervention de l'homme pour la sauver, la fuite de la fin, etc. Finalement Hitchcock a surtout conservé le thème et la thématique: la menace que font subir les oiseaux aux humains, pour des raisons inexplicables, et il a gardé certains épisodes: attaques de la maison, dévastation des alentours, mort des gens de l'entourage, etc. Étant donné le très important travail de récréation accompli par Hitchcock, il s'agit bien d'un film dont il est l'auteur, *d'après* l'œuvre de Du Maurier.

Une méthode pour l'adaptateur

Quel que soit le type d'adaptation auquel on se livre, adapter une œuvre c'est essentiellement la transposer pour en faire un scénario cinématographique, c'est-à-dire effectuer un certain nombre de modifications, de changements à l'œuvre originale. Ces modifications posent toujours à l'adaptateur de cruels dilemmes: quoi garder et quoi laisser de côté, quoi retrancher et quoi ajouter, quoi modifier et quoi laisser intact, et surtout, comment respecter la pensée de l'auteur? En d'autres termes, l'adaptation se résume toujours tôt ou tard à des questions de choix, et si l'intuition créatrice, lorsqu'elle s'appuie sur le talent, peut constituer un guide précieux, un fait demeure: ces choix sont toujours difficiles, voire pénibles.

Pour assister l'adaptateur dans sa tâche, j'ai développé une méthode dont nous allons revoir ici quelques éléments caractéristiques¹.

On peut considérer que chaque portion de phrase, chaque phrase ou groupe de phrases d'une narration, constitue un élément narratif qui apporte au lecteur des renseignements sur divers aspects du développement de l'œuvre; en d'autres termes, chacun de ces éléments narratifs est une unité possédant une fonction narrative bien définie.

Certaines unités constituent ce que nous appellerons des *unités d'action*. Ce sont celles qui ont pour fonction de rapporter les événements ou les faits constituant le développement même du thème de l'œuvre. En général, il s'agit d'éléments se rapportant aux événements, aventures ou mésaventures, incidents, difficultés, accidents, risques ou chances, malheurs ou bonheurs, etc., qui touchent les personnages du récit.

Certaines de ces unités d'action se rapportent directement au thème ou aux personnages principaux: on les dira alors d'*action principale*. D'autres ne sont pas indispensables au développement du thème et se rapportent souvent à des personnages secondaires: on les dira donc d'*action secondaire*. Une fois qu'on aura repéré, à partir du thème de l'œuvre, les unités d'action principale et les unités d'action secondaire, on conservera les premières pour éliminer ou diminuer considérablement le nombre des secondes.

D'autres unités au contraire ne font pas avancer directement l'action, mais contiennent certains renseignements plus ou moins indispensables et qui permettent de la faire avancer; ce sont les *unités d'information*. On les retrouve souvent sous la forme d'explications, de justifications d'actes posés, de renseignements sur les personnages, d'analyses, d'appréciations ou de jugements de l'auteur, ou même quelquefois sous forme de digressions ou de parenthèses ouvertes par l'auteur.

Certaines de ces unités étant absolument essentielles au développement de l'action principale, on les dira d'*information centrale*; d'autres au contraire n'étant pas indispensables au développement du thème mais peuvent être plus ou moins utiles (elles peuvent se rapporter à des personnages secondaires ou à des actions secondaires), on les dira d'*information périphérique*. D'autres, enfin, sont situées très loin de l'axe principal du récit et ne sont absolument pas indispensables au développement du thème; elle constituent souvent des sortes de digressions introduites par l'auteur pour justifier ou expliquer certains de ses choix, on les dira alors d'*information dispersive*.

Un texte écrit peut contenir beaucoup d'unités d'information centrale, périphérique ou dispersive, mais ce n'est pas le cas pour un texte cinématographique. Le cinéma fonctionne en effet



Robert Enrico

à partir de la capacité du spectateur de retenir certaines informations qui lui sont acheminées. Comme il n'a absolument aucun contrôle sur le débit de l'information (il est à la merci complète du réalisateur), et que sa capacité mémorielle est forcément limitée, on ne peut exiger de lui qu'il doive accumuler de grandes quantités d'information pour suivre le déroulement du film; il risquerait de les perdre et de ne pouvoir comprendre la suite.

Il faut donc limiter avec beaucoup de parcimonie les unités d'information que l'on conservera dans le texte cinématographique. La plupart du temps il s'agira uniquement d'unités d'information centrale, exceptionnellement d'unités d'information périphérique et surtout pas d'unités d'information dispersive. De toute façon, encore une fois, l'adaptateur devra laisser de côté la plupart des unités d'information du texte original.

Il y a en outre les *unités de situation* qui permettent de situer l'action dans le temps et dans l'espace et qu'on transfère la plupart du temps à la gaine situationnelle du film (aux décors, entre autres); les *unités d'articulation* qui unissent ou séparent les divers segments du récit et qu'on laisse la plupart du temps de côté; et finalement les *unités de ventilation* qui ont pour fonction de donner plus de vraisemblance à l'action ou aux personnages et qui contribuent en même temps à alléger la narration. Non seulement conservera-t-on la plupart de celles qu'on trouvera dans le texte original, mais comme le texte écrit en contient généralement peu, il faudra la plupart du temps en ajouter. Le cinéma a un effet de singularisation tel qu'il rend souvent les personnages ou l'action invraisemblables; c'est généralement aux unités de ventilation que l'on confie le soin de contrer cet effet.

J'ai tenté, dans cet exposé bien sommaire, d'indiquer quelques principes de base de l'adaptation. Il va de soi cependant que cette technique, si elle aide à faire des choix, ne remplacera jamais l'intuition créatrice. Quel que soit le niveau d'adaptation, il s'agit dans tous les cas de créer une nouvelle œuvre d'art... Et il y a de bons et de mauvais artistes. ●

François Baby

1) J'ai exposé cette méthode dans «Du littéraire au cinématographique: une problématique de l'adaptation», *Études littéraires*, avril 1980.