

# L'adaptation cinématographique. Du mot à l'image dans *Un long dimanche de fiançailles*

Ángeles SÁNCHEZ HERNÁNDEZ

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

## 0. Introduction

L'objectif de ce travail est d'effectuer une analyse des repères entre deux types de narrations, la littéraire et la cinématographique, et d'étudier la façon de rendre le récit au public. Le premier pas pour la réalisation d'un film est l'existence d'un scénario, c'est-à-dire d'un texte linguistique qui se compose souvent à partir d'un conte ou d'un roman précédents. L'adaptation des textes littéraires pour le cinéma est une pratique habituelle bien que les deux arts aient une autonomie narrative assez marquée. La narration écrite, celle que Jean-Luc Godard a appelée « sa majesté le dire » (Cléder, 2004 :1), existe depuis l'Antiquité; par contre, le cinéma est un art jeune, son histoire se borne environ à un siècle d'existence et, pourtant, il est certain qu'il s'agit à présent d'un instrument privilégié pour la création de culture, mais aussi dépositaire et diffuseur de celle-ci. Notre étude porte sur le film *Un long dimanche de fiançailles* réalisé par Jean-Pierre Jeunet (2003) dont le scénario est bâti sur le roman éponyme écrit par Sébastien Japrisot en 1991 et couronné par le prix Interallié. Ce romancier s'est aussi fait un nom dans le polar et a souvent collaboré dans le cinéma comme scénariste et réalisateur.

Un film est une œuvre polyphonique qui a besoin des différents spécialistes pour transmettre dans la projection filmique ce que l'écrivain communique à travers les techniques langagières. L'image dit le monde de façon différente aux mots et « ne peut donc traduire exactement ce qu'ils expriment » (Clerc, 1993 : 119). Il fait donc passer plusieurs types d'informations par des codes autres que les mots, ce qui a conduit certains chercheurs à nier la possibilité d'appliquer le terme *adaptation* au fait de transposer à l'écran une histoire racontée précédemment dans un roman. En effet,

certaines chercheurs refusent le terme *adaptation* pour désigner la tâche de transformation d'un discours littéraire en discours filmique. Ils affirment que les deux récits peuvent utiliser le même thème, à l'instar de Botticelli et Vivaldi qui partagent le leitmotiv du printemps, mais il ne s'agit que de deux manifestations artistiques différentes (Sánchez Noriega, 2000 : 47). Cependant, nous sommes d'accord avec ceux qui ratifient le terme d'adaptation pour ces récits qui parlent d'une même histoire. Il est évident que le fait de transposer une œuvre littéraire au cinéma nous fait passer d'un point de vue interprétatif à un autre car ce procès aboutit à un transcodage de l'écriture littéraire et implique la création d'une autre structure communicative.

Les rapports entre littérature et cinéma ne se produisent que dans l'encodage des mots en images, mais ils sont aussi riches dans l'autre sens. Le roman, pendant le XX<sup>ème</sup> siècle, s'est enrichi des techniques cinématographiques, la narration écrite ayant tenté de simuler des procédés propres à l'écran. À présent, il existe une interaction entre les deux langages car la société se reconnaît, elle-même, plongée dans une « civilisation de l'image » (Clerc, 1993 : 3). Les techniques audiovisuelles représentent un des points de fixation de l'imaginaire social contemporain et jouent un rôle aussi essentiel que les autres éléments culturels.

Cette étude tente de réviser les théories sur l'adaptation cinématographique et passe ensuite à retracer les repères thématiques et narratifs du roman, pour essayer enfin de retrouver la façon dont le film rend compte de ces éléments et de voir quel modèle a choisi le réalisateur J.-P. Jeunet pour transformer les mots en images.

## **1. Approximation aux théories de l'adaptation cinématographique**

L'œuvre littéraire et le film ont en commun leur condition de narration des événements réels ou fictifs, qui sont enchaînés suivant une logique et localisés dans un espace avec un ou plusieurs personnages. Les deux types de récit se caractérisent par le fait de posséder un commencement et une fin, par leur séparation du monde réel et par l'allusion à un moment temporel du présent ou bien d'une époque passée (Gaudreault et Jost, 1995 : 26-29 ; Vanoye, 1995 : 9). Les rapports entre littérature et cinéma ont fait le sujet de plusieurs essais car leurs relations ne sont pas toujours aisées. Il existe un premier problème dans la question de l'adaptation : celui de la paternité de l'œuvre.

D'habitude, il y a un seul individu qui est responsable souverain d'un texte, mais le réalisateur cinématographique est obligé de développer un travail collectif. D'abord, s'il s'agit d'un texte littéraire précédent, le scénariste doit l'interpréter et, puis, le réécrire, pour passer ensuite à la réalisation qui tient compte du travail des acteurs, de la scénographie, de la photographie ou de la musique. Vient alors le montage qui organise l'agencement définitif du film et, finalement, le réalisateur vérifie et ratifie l'ensemble.

Il existe un autre aspect problématique qui revient toujours quand on parle d'adaptation littéraire, celui de la fidélité, puisque le fait d'adapter implique une modification profonde de toutes les structures de l'œuvre (Visy, 2003 : 313) ; dans ce fantasme de l'exactitude de transposition, on trouve l'idée subjacente de la supériorité du roman dans la connexion d'esprit de l'œuvre et du film. Le public forme ses images mentales à partir de sa lecture personnelle et a du mal à les confronter avec l'imaginaire du réalisateur. En plus, il en reste la question relative au but de cette fidélité ; on s'interroge sur ce qu'on doit préserver : la structure dramatique, le temps, l'espace ou la voix narrative.

Un film se doit avant tout à sa nature cinématographique et, pour cela, la transposition des faits doit être autonome, le texte écrit se traduit dans le langage des images (plans, mouvements de caméra, lumière et montage) et des sons (relations de musique, bruits et dialogues). R. Stam souligne trois préjugés par rapport à la fidélité qu'il juge une illusion : le premier est celui de l'*antiquité* qui donne la suprématie aux arts par son ancienneté, le deuxième est celui qu'il nomme *iconophobie*, préjugé culturel hérité des religions où les images sont marginalisées ; et, enfin, il indique la *logophilie* comme le critère qui valorise en excès les mots écrits (Restom Pérez, 2003 : 24).

En analysant l'adaptation cinématographique, Jean Cléder (2004 : 2) affirme à propos de la fidélité:

Ainsi, l'adaptation la plus fidèle ou la plus naïve, en dépit des apparences, ne peut-elle être autre chose qu'une création qu'il faut se garder d'évaluer en quelque manière à l'aune du roman : mesurer les rapports de ressemblance ou de dissemblance, de fidélité ou de trahison (à l'esprit, à la lettre), revient à postuler l'existence dans le texte d'un encodage universel de l'imaginaire ; apprécier la restitution dans un film des significations du livre constitue une démarche quelque peu conservatrice, mais qui s'expose surtout à réduire une production esthétique à la pensée discursive...

Certaines adaptations cherchent à respecter le contexte de l'action, l'ordre dans lequel les événements sont racontés, les caractéristiques des personnages du roman et leurs fonctions dans l'histoire ; elles poursuivent une démarche plus littérale. D'autres réalisateurs proposent leur lecture de l'œuvre dans des adaptations plus libres avec des suppressions ou des ajouts d'épisodes, des changements d'époque ou par des transformations des personnages. Parfois, les écrivains même plaident pour une adaptation libre de leurs textes. Vargas Llosa<sup>1</sup> assure que le transfert d'un livre à l'écran doit se faire en toute liberté parce qu'en restant trop fidèle l'histoire risque de devenir ennuyeuse ; avant lui, Malraux, qui connaissait de près le travail du scénariste, avait déjà affirmé (Carcaud-Macaire, M. et J. Clerc, 2004 : 53) : « L'adaptation ne prend une valeur autonome au cinéma que lorsqu'elle est libre du récit et soumise au mythe ». Le sens de la fidélité passe alors par d'autres voies que celles énoncées dans le roman ; le film devient une nouvelle œuvre à part entière et pas un sous-produit de celui-là.

Il existe une riche typologie théorique des adaptations littéraires réalisées pour le cinéma. À continuation, on en reprend la récapitulation faite par le professeur J.-L. Sánchez Noriega (2000 : 63-72). Sa taxinomie suit quatre points de vue : la dialectique fidélité/créativité, le type de récit, l'extension de la narration, et la proposition esthétique-culturelle que le film présente. Il y a des concepts qui s'entrelacent dans les perspectives qu'il présente. Si l'on tient compte de la dialectique fidélité/créativité, on trouve plusieurs possibilités : d'abord, l'*adaptation passive* qui essaie de reproduire l'histoire plus que le discours ; ensuite, l'*adaptation active*, celle qui tente de créer par des moyens spécifiquement cinématographiques une œuvre fidèle à la forme et au fond du texte littéraire ; et, finalement, il rapproche les deux dernières : l'*adaptation interprétative* et l'*adaptation libre*, car elles s'écartent manifestement du récit qui demeure un simple prétexte pour une nouvelle création. Parfois on ne saisit qu'un épisode du roman pour le transformer et, néanmoins, les deux récits gardent un lien étroit. Il justifie les adaptations interprétatives et libres par le génie de l'auteur.

Quant au type de récit filmique, on établit la même distinction que dans la narration écrite ; c'est-à-dire, il marque le style narratif classique ou récit omniscient et le style moderne où il existe une réflexion sur le propre langage, sur la présence de l'auteur dans

---

<sup>1</sup> *El País*, 12 février 2006, p. 48.

la narration, sur le réalisme psychologique et la subjectivité ou sur les alternatives de l'ordre temporel et on y retrouve des fins ouvertes. Ces deux genres entraînent une catégorisation de l'adaptation, conformément à la cohérence ou divergence stylistique.

L'extension de la narration constitue une autre question capitale des adaptations ; parfois, on choisit les épisodes les plus marquants ou on supprime certains personnages, et cet effacement des données soulève les accusations d'infériorité du film par rapport au texte. Quelquefois, l'étendue de l'histoire filmée égale à celle écrite et, d'autres, on part d'un récit bref pour l'amplifier, ce qui offre plus de liberté au réalisateur pour développer son projet.

La dernière variation dans les transpositions filmiques tient compte de la proposition esthétique-culturelle qu'on désire présenter au public. Elle peut chercher une diffusion massive du film et alors on simplifie l'histoire, ou bien on actualise une pièce classique si l'on vise une approche à la sensibilité actuelle.

Il n'existe pas de modèle normalisé pour l'analyse des adaptations mais les recherches (Sánchez Noriega, 2000 : 138-140) dans ce domaine suggèrent de procéder à une segmentation du texte et des scènes filmiques. Ensuite, on procède à l'analyse des transformations adoptées par le réalisateur : sur l'énonciation et le point de vue, sur la structure temporelle, l'espace cinématographique, l'organisation du récit, les suppressions, les compressions, les translations, la transformation des personnages ou des histoires, les substitutions, les ajouts, les développements et visualisations des actions suggérées simplement dans le roman et explicitées dans le film. Et, finalement, on tente de trouver les raisons des changements et de faire une valorisation globale des variantes significatives.

### **3. Analyse de l'adaptation d'*Un long dimanche des fiançailles***

La première approche à la narration commence par le titre et ce repère garde un intérêt particulier dans les adaptations cinématographiques car le réalisateur manifeste à travers cette donnée son envie de rester ou de ne pas rester attaché au livre. Dans le cas qui nous intéresse, film et roman s'intitulent de la même manière : *Un long dimanche des fiançailles* ; J.-P. Jeunet et G. Laurant, auteurs du scénario, ont suivi de près la narration littéraire, bien qu'il existe des changements sur certains aspects. Le roman est

complexe, son écriture conserve des traits stylistiques des procédés cinématographiques, le récit va du passé au présent par des flash-back qui mêlent le déroulement de l'enquête et le pourquoi de celle-ci. Le romancier récupère le genre épistolaire et l'intrigue se complique à cause du grand nombre de personnages et d'événements qui s'entremêlent. L'histoire filmique en garde la trace par la lecture des lettres qui se répète tout au long du film et, en outre, ce trait paraît souligné par l'incorporation du personnage du facteur qui prend une ampleur inexistante dans le roman.

L'histoire racontée par les deux techniques narratives se situe lors de la Première Guerre Mondiale en France. Elle présente Mathilde, une jeune fille âgée de dix-sept ans qui vient d'apprendre la mort de son fiancé sur le front de la Somme ; ils s'étaient jurés de se marier à son retour. Peu après la nouvelle, on lui révèle qu'il a disparu sur le *no man's land* de la tranchée de 'Bingo Crépuscule' en compagnie de quatre autres soldats condamnés comme lui pour mutilation volontaire en Conseil de Guerre. Elle refuse d'admettre l'évidence et va poursuivre une enquête pendant des années pour le retrouver vivant ou, au moins, pour découvrir la preuve définitive de sa mort. Son but essentiel est de comprendre comment les événements se sont déroulés.

Le livre s'ouvre par le chapitre intitulé 'Samedi soir' et finit par un autre dénommé 'Lundi matin'. Il reste le délai sombre de la nuit qui évoque une première impression de rêve ou d'in vraisemblable dans ce qui va se passer. Cet élément littéraire s'accorde bien au côté *fabuleux* du réalisateur. D'ailleurs, il faut tenir compte du jour du milieu indiqué dans le titre : dimanche. Mathilde veut restituer les vrais faits de cette journée pour découvrir ce qui s'est passé « ce dimanche de neige, entre deux tranchées ennemies » (Japrisot, 1999 : 214) qui a tellement allongé leurs fiançailles. Elle essaie de retrouver les traces de son fiancé au moment où elles ont disparues après son abandon dans *la terre de personne*. Au premier abord, il semble que l'action va se dérouler dans ce bref intervalle temporel, mais les chapitres se poursuivent au long de cette durée en y insérant les histoires personnelles de quatre autres condamnés dans toute son étendue, ce qui donne un effet de variation au fil de l'intrigue qui retrace, au-delà des vies de ces hommes dans des régions et à des époques différentes, la brutalité de la guerre. Entre le commencement et la fin, de 'Bingo crépuscule' au 'Lieutenant-général Byng au

Crépuscule', plusieurs chapitres tentent de rétablir les événements et la vérité, à l'instar d'une enquête policière.

La structure du film suit une évolution similaire au roman malgré quelques changements temporels et l'amplification de l'épisode de la vengeance de Tina Lombardi, l'amante d'un des condamnés, qui se mentionne brièvement dans le récit littéraire. Le roman s'ouvre par la formule du conte traditionnel : « Il était une fois... », une expression naïve qui sert à introduire le lecteur dans une histoire qui ne cache pas les atrocités des guerres, mais qui commence d'un ton bien éloigné de celui du film qui s'ouvre avec l'objectif de la caméra fixé sur l'image du crucifix mitraillé coupé en deux et qui ne tient que par le clou d'une main, représentation remplie de connotations dans l'imaginaire occidental. À partir de cet écart entre roman et film, l'histoire se poursuit fidèlement par le portrait des cinq condamnés au moment de leur arrivée dans les tranchées le soir du samedi 6 janvier 1917, la veille de leur disparition. Les détails et les phrases coïncident même sur un élément symbolique qui se répète obstinément : l'image et la phrase « attention au fil » (Japrisot, 1991 : 14, 15, 18, 20, 26); le fil téléphonique par lequel la tranchée est rattachée à l'extérieur et qui permettrait de recevoir la nouvelle de l'accord de grâce du Président Poincaré à ces hommes, grâce qu'il concède finalement mais qu'on leur escamote.

Dans le deuxième chapitre du livre, « Bingo Crépuscule », Mathilde apparaît pour la première fois. Nous sommes déjà en 1919, elle vient de recevoir une lettre de Daniel Esperanza, le sergent qui avait conduit les condamnés à l'endroit indiqué pour les faire disparaître dans le *no man's land*. La narration est focalisée du point de vue de ce personnage qui avait survécu à la guerre mais qui est sur le point de mourir, frappé par la 'grippe espagnole'. Le chapitre suivant, *La veuve blanche*, reproduit les lettres que les cinq condamnés avaient dictées au sergent pour être envoyées à leurs femmes. Celui-ci en avait fait des copies qu'il cède à Mathilde. C'est le moment pour se lancer dans la narration de la vie de cette jeune fille. Il y a plusieurs divergences entre le roman et le film ; d'abord, l'immobilisation sur une trottinette du roman se présente dans le film comme un boitement de Mathilde qui ne l'empêche pas de se déplacer mais qui rend sa marche difficile. J.-P. Jeunet explique que ce changement simplifiait le tournage. Les circonstances familiales sont modifiées par rapport au récit littéraire :

dans le livre ses parents sont toujours présents mais, dans la narration filmique, ils meurent dans un accident de tramway parisien, circonstance qui sert au réalisateur pour y insérer un fait divers du début du XXème siècle en recréant un film documentaire. Cet événement et d'autres exemples, comme la montre tant de fois repérée ou le dirigeable bourré d'hydrogène dans un hangar-hôpital -apport du film qui n'existe pas dans le livre-, servent à dévoiler une fascination pour les engins mécaniques dont l'invention était en pleine ébullition au commencement du siècle dernier.

Et puis, la narration revient à l'enfance de Mathilde et son fiancé, Manech. Pour rétablir leur première rencontre, les récits littéraire et cinématographique se servent du *feed-back* pour reprendre les événements qui éclairent l'histoire en entretenant la linéarité d'un récit qui se nourrit du passé. Ce metteur en scène construit son film en ouvrant des parenthèses narratives et esthétiques, il exécute des sauts en arrière, des ralentis et des accélérés et recourt à l'emploi de l'objet symbole par excellence du temps : l'horloge ; il en présente plusieurs pour souligner la durée tout au long du film, de l'horloge de la gare de l'Est à la montre gardée dans le coffret de Daniel Esperanza appartenant à l'un des condamnés, et que Mathilde offrira à sa fiancée avant d'être guillotiné. Le temps s'inscrit également dans le titre.

L'esprit du livre est retransmis dans le film, mais celui-ci souligne bien le support narratif du cinéma : l'éclairage préliminaire et l'ouverture de l'objectif sur le générique rendent hommage aux premières réalisations du cinéma muet. La photographie du film accentue le double plan de l'histoire : d'un côté la guerre rendue dans des couleurs sombres et, de l'autre, l'espoir de Mathilde exprimé dans des couleurs sépia et dorées caractéristiques des photos anciennes et qui soulignent une certaine époque, mais aussi la douceur de la vie. L'esthétique filmique énonce tout l'imaginaire de Jeunet sur ces années-là en France où le téléphone transformait la manière d'échanger entre les individus, le train sillonnait le paysage et la caméra ouvrait des voies nouvelles.

Les deux versions de l'histoire *Un long dimanche de fiançailles* expriment la cruauté inéluctable de toute guerre. Le film sert de document historique car il révèle des informations précises et bien renseignées à propos des conditions de vie sur le front, un grand nombre de détails se trouvent déjà dans le roman et d'autres ont été tirés de

différents livres de mémoires publiés par d'anciens combattants. On identifie l'habillement français : képi bleu et rouge, pantalon garance avant d'adopter la tenue bleu horizon et le casque Adrian en 1915, mais aussi la supériorité de la tenue des Allemands qui portaient un casque d'acier et disposaient d'une mitrailleuse *Maxim* face à la baïonnette française (Japrisot, 1994 : 165), arme révélée peu efficace et peu utilisée dans les combats ; ou bien, les bottes allemandes par opposition aux godillots français, élément qui se révèle décisif pour découvrir la vérité de cette histoire. On présente aussi l'armement allemand : l'*Albatros* CIII biplace apparu sur le front en 1916 avec un mitrailleur à l'arrière, arme exécutoire de quelques-uns des condamnés. Les particularités sur lesquelles la caméra s'arrête parlent de l'empreinte de Jeunet qui apprécie les descriptions minutieuses et les petits objets, procédé qu'on avait déjà pu observer dans son film précédent : *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*.

Cependant quelques détails sont transformés dans le film ; par exemple, la chanson fredonnée par le personnage de 'Six-Sous' avant sa mort. Il était ouvrier syndicaliste et antimilitariste ; dans le roman, il chante *Le temps de cerises*, chanson apparue peu avant la Commune comme mélodie amoureuse mais transformée en air révolutionnaire dénonciateur de la désillusion des espoirs qu'elle avait engendrée. Cette chanson est substituée dans le film par la *Chanson de Craonne*, hymne anonyme qui apparaît en 1917 pour montrer la lassitude qu'on éprouvait à la Grande Guerre. Malgré le changement, toutes les deux exposent l'amertume et la répulsion des événements. Jeunet introduit d'autres modifications par rapport au livre qui lui servent à introduire des actualités marquantes pour la société parisienne de ce moment-là.

On a signalé comment certaines modifications du film servaient d'occasion pour y introduire des événements de ces années-là. D'autres détails sont plus banals et toutefois introduisent des nuances, par exemple : Mathilde marche souvent sans aide de trottinette dans le film mais elle reste immobilisée sur un fauteuil roulant dans le texte littéraire ; le cadre spatial passe des Landes à la Bretagne et Paris est récréé en détail : les cafés, la gare d'Orsay, les Halles, l'Opéra ou la Tour Eiffel. Quelques variations introduisent des significations nouvelles : l'origine d'un condamné, marseillais dans le texte de Japrisot et corse dans le film, ce qui entraîne toute une série des conséquences divergentes et des points conflictuels qui mènent à l'actualité.

## Conclusion

Le réalisateur Jeunet fait une transposition active du roman qui s'inspire aussi des techniques cinématographiques. Il a suivi le développement de l'histoire d'après l'organisation du roman avec certains ajouts, quelques translations d'espaces et des personnages et peu d'omissions sur l'intrigue générale, même s'il était difficile à cause de la complexité des histoires qui s'entremêlent et de la profusion des personnages. La réalisation a su trouver une cohérence stylistique pour traduire dans le langage des images et des sons le récit romancé sans renoncer pourtant à son sceau personnel. On retrouve l'empreinte de Jeunet dans l'épisode de la vengeance de Tina Lombardi, supplément filmique tout à fait singulier qui dévoile ce souci du détail propre à l'imaginaire de ce cinéaste, mais on perçoit sa fascination tout au long du film pour les engins techniques et les inventions du premier quart du dernier siècle. Il est resté attaché à la structure dramatique, au temps, à l'espace et, même, à la voix narrative sans renoncer à la créativité et, en plus, le film sert à rendre son hommage particulier aux débuts du cinéma qui coïncident avec l'époque où se déroule cette histoire.

## Bibliographie

- CLÉDER, J. (2004) « L'adaptation cinématographique », [on line]. Publication électronique, <http://www.fabula.org/atelier.php>. Consulté 10/01/2006.
- CARCAUD-MACAIRE, M. et CLERC, J.-M. (2004) *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Klincksieck, Paris.
- CLERC, J.-M. (1993) *Littérature et cinéma*, Nathan, Paris.
- GAUDREAULT, A. et JOST, F. (1995) *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós.
- RESTOM PÉREZ, M.-P. (2003) *Hacia una teoría de la adaptación. Cinco modelos narrativos latinoamericanos*. Tesis doctoral en Teoría de la literatura y Literatura comparada, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J.-L. (2000) *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación cinematográfica*, Paidós, Barcelona.
- VANOYE, F. (1995) *Récit écrit-Récit filmique*, Nathan, Paris.
- VISY, G. (2003) *Le Colonel Chabert au cinéma*, Publibook, Limoges.