

Les “trahisons” des adaptations cinématographiques

Esther LASO Y LEÓN

Universidad de Alcalá

0. Introduction

Le titre de cet article, en apparence provocateur, se contente en réalité de résumer les propos critiques tenus par un groupe d'étudiants en littérature comparée à la fin de la projection de la dernière version cinématographique du roman d'Hector Malot, *Sans famille*, adaptée par l'académicien français Frédéric Vitoux.

Nous avons soigneusement évité tout commentaire préalable à la projection de manière à ne pas influencer nos étudiants. Leur réaction impulsive était néanmoins prévisible : ils avaient investi un grand nombre d'heures et d'efforts dans l'étude d'Hector Malot et de *Sans famille*. Ils connaissaient bien l'œuvre originale et s'y étaient attachés. En outre, nous avons évoqué en classe le débat sur les droits d'auteur auquel avaient pris part, au XIX^{ème} siècle, les deux auteurs au programme, Charles Dickens et Hector Malot¹. Passionnés par la question, les étudiants étaient enclins à juger sévèrement toute transformation du texte de Malot. Or, il faut bien avouer que l'histoire de F. Vitoux diffère beaucoup de celle de Malot.

C'est précisément en raison des libertés prises par l'adaptateur que nous avons dû nous résoudre à ne projeter le film qu'à la fin du semestre. En effet, d'habitude nous programmons le film en début de cours pour accompagner la lecture de l'œuvre complète et la rendre plus aisée à des étudiants dont le niveau de compétence linguistique est parfois un peu juste. Nous prenons ainsi le risque – mesuré – de voir la lecture personnelle de l'adaptateur et du réalisateur influencer la lecture des étudiants. Cependant, dans ce cas précis, il nous a semblé que cette démarche allait au détriment de l'intérêt des étudiants : le film racontait une histoire trop éloignée de celle du roman.

¹ Voir Thomas-Maleville, 2000 : 108, 199.

Nous avons néanmoins pensé qu'il serait intéressant de mettre à profit les différences manifestes entre le roman et le film pour introduire une réflexion sur le travail de l'adaptateur. Nous allons ici présenter les principaux éléments de cette réflexion et nous ajouterons quelques suggestions pour travailler, en classe, le concept de « trahison » que les étudiants utilisent spontanément pour qualifier les adaptations² distantes du texte original.

1. Qu'est-ce qu'une adaptation ?

Comme point de départ pour répondre à cette question, nous avons choisi de commenter cette citation de J.-M. Clerc et M. Carcaud-Macaire, extraite de *L'adaptation cinématographique et littéraire* :

La plupart des analyses tombent dans le piège de jugements de valeur autour du plus ou moins grand degré de fidélité ou de trahison de la transposition. Comme si celle-ci n'était qu'une simple traduction terme à terme d'un langage à un autre. (Clerc et Carcaud-Macaire, 2004 : 11-12)

Ces quelques lignes nous permettent en effet d'introduire le débat sur le concept de « trahison » car, en reprochant à une certaine critique de s'en tenir à un discours purement axiologique, les auteurs condamnent aussi les commentaires spontanés des étudiants. Par ailleurs, nous pensons que la comparaison entre traduction et adaptation cinématographique constitue une excellente approche pour tenter de définir ce qu'est une adaptation.

Cette citation peut toutefois prêter à confusion. En effet, si l'adaptation ne peut être considérée comme une simple traduction terme à terme c'est, d'abord et avant tout, parce que ce type de traduction reste extrêmement rare, réservé à la traduction de termes isolés (surtout scientifiques), et pratiquement impossible à appliquer – avec de bons résultats – sur des phrases et des discours, moins encore s'il s'agit de discours littéraires. C'est bien là tout le drame des traducteurs automatiques, au grand soulagement des traducteurs professionnels !

² Lorsque nous parlerons « d'adaptation » dans ce texte, nous nous référerons toujours aux adaptations cinématographiques.

Restreindre l'approche axiologique à l'analyse de la traduction de termes isolés, revient donc à clore le débat sur la fidélité des traductions en général, et des traductions littéraires en particulier ; ce qui implique le discours de la critique, et invalide également les efforts des traducteurs pour respecter au maximum le texte traduit et son auteur. Cette interprétation restrictive de la citation de Clerc et Carcaud-Macaire, nous paraît abusive au regard de ses implications ; aussi souhaitons-nous l'écarter avant même de commencer.

Ceci étant dit, pour simplifier notre propos, nous allons à présent analyser les différences entre traduction et adaptation résultant des processus d'encodage mis en œuvre dans chaque cas³. Le schéma suivant permet de visualiser ces processus et de constater, à première vue, qu'ils n'ont pas grand chose en commun, le second se révélant beaucoup plus complexe que le premier de par la multiplicité et la nature des codes constitutifs du langage filmique :

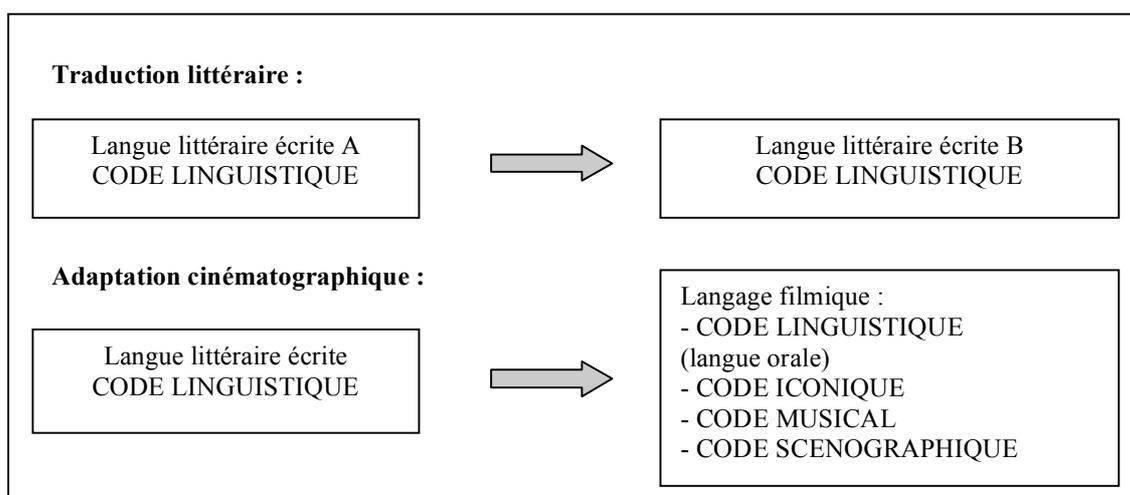


Schéma 1 : Comparaison du processus d'encodage d'une traduction et d'une adaptation

Les caractéristiques du langage filmique pourraient en fait suffire à établir l'originalité de l'adaptation cinématographique face à la traduction littéraire. Dans cette dernière, la nature linguistique, scripturale et littéraire du code original est respectée, seule change la langue utilisée. Au contraire, dans une adaptation, le message initialement transmis par un seul code, linguistique et littéraire, va être relayé par

³ Pour une description plus détaillée de l'adaptation, nous renvoyons notre lecteur à l'excellent ouvrage de Françoise Demougin, *Adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires*.

différents codes tantôt complémentaires (l'image s'ajoute au discours pour montrer le cadre de l'action), tantôt superposés et redondants de manière à renforcer le contenu du message (la musique souligne l'intensité du drame conté et montré). Au niveau du code linguistique, nous remarquerons enfin que l'adaptation peut conserver la langue du texte littéraire⁴ mais que la transposition va toujours affecter – de manière plus ou moins conséquente – la littérarité du code linguistique original, et qu'elle va, de plus, nécessairement oraliser ce code.

Au rôle fondamental des caractéristiques du langage filmique s'ajoutent, cependant, d'autres facteurs permettant également de différencier la traduction de l'adaptation. C'est le cas, en amont, de la divergence d'intention entre le traducteur et l'adaptateur.

En effet, le premier a pour objectif de faciliter l'accès à l'œuvre d'un auteur donné, écrite dans une langue étrangère au lecteur, en proposant à ce dernier un équivalent linguistique et littéraire qui respecte au maximum, à la fois le genre choisi par l'écrivain, et ses caractéristiques stylistiques. Il s'agit donc, pour le traducteur, de faire découvrir un texte.

Le second, l'adaptateur, ne cherche souvent qu'à divertir son public en lui offrant une interprétation originale de l'œuvre littéraire, résultat de sa lecture personnelle du texte et d'une série de contraintes qui lui sont imposées. Il choisit généralement soit un grand succès de librairie, soit une œuvre patrimoniale entrée dans l'imaginaire collectif du public visé dont l'intrigue est connue de tous, y compris de ceux qui ne l'ont jamais lue. Son souci premier n'est donc pas la divulgation de l'œuvre d'un auteur concret même si, parfois, son film peut éveiller la curiosité du spectateur pour le texte original.

Nous pouvons, par conséquent, conclure cette comparaison entre la traduction littéraire et l'adaptation cinématographique en retenant la spécificité de cette dernière en raison des intentions auxquelles elle obéit, et de la complexité du processus d'encodage qu'elle met en œuvre.

Si nous observons maintenant, de manière plus détaillée, les différentes étapes de l'adaptation cinématographique, nous nous apercevons en fait que la complexité de

⁴ Adaptation en français d'une œuvre française, par exemple.

ce mode de transposition ne tient pas seulement aux divers codes employés dans le langage filmique, elle résulte également de la double, voire triple, réécriture nécessaire à sa réalisation. C'est ce que nous avons essayé de résumer dans le schéma suivant :

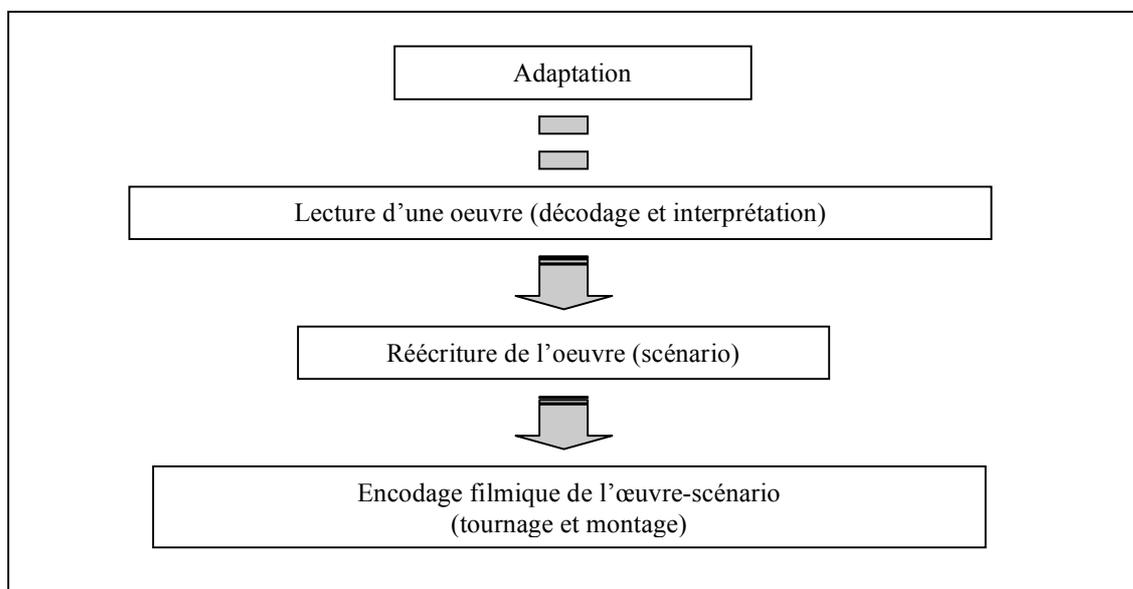


Schéma 2 : Etapes de l'adaptation cinématographique

En fait, nous l'avons dit, l'adaptation cinématographique est avant tout le résultat d'une lecture individuelle de l'oeuvre littéraire. Cela implique le décodage du texte original par l'adaptateur – autrement dit, sa lecture objective – et l'interprétation de ce même texte par le même adaptateur, en fonction de ses expériences et de ses intentions – autrement dit, sa lecture subjective.

L'étape suivante, celle du scénario, se présente donc comme une réécriture, non pas du texte original, mais plutôt du texte lu et interprété par un individu devenu scénariste. L'objectif étant d'établir un synopsis retenant les temps forts du récit, pour ensuite bâtir le scénario.

Enfin, lors de l'encodage filmique du scénario, se produit la deuxième phase de réécriture de l'adaptation. Elle a pour objet l'oeuvre-scénario et s'effectue en deux temps : le tournage et le montage. Ces deux étapes, constituent en réalité deux niveaux de réécriture : la mise en images du script et la sélection des images pour raconter une histoire, celle du film.

2. Ecart entre l'adaptation et le texte adapté

On imagine aisément qu'à chacune de ces réécritures successives, l'adaptation s'éloigne un peu plus du texte original. Les raisons de cet éloignement sont multiples, mais nous avons rassemblé les principales dans le tableau suivant :

Causes des écarts entre l'œuvre littéraire et son adaptation cinématographique		
1 Reflet d'une lecture personnelle de l'œuvre	2 Contraintes imposées par les codes cinématographiques : <ul style="list-style-type: none">- Répartition de la diffusion de l'information entre les différents codes du langage filmique- Verbalisation des scènes dialoguées simplement décrites dans l'œuvre...- Effets esthétiques recherchés	3 Contraintes conjoncturelles : <ul style="list-style-type: none">- Prise en compte du spectateur- Contraintes économiques- Contraintes techniques et matérielles- Contraintes politiques (sens large)

D'une part, il y a le fait que l'adaptation soit le reflet d'une lecture individuelle, produit d'expériences passées, d'un vécu émotionnel, d'une formation... A cela s'ajoutent toutes les contraintes imposées par les codes cinématographiques, mais aussi l'influence des effets esthétiques recherchés par l'adaptateur ou le réalisateur ; et enfin, les contraintes conjoncturelles, souvent liées les unes aux autres, parmi lesquelles :

- La nécessité de conquérir un public dont le cadre référentiel, les goûts et les intérêts ont pu évoluer par rapport au moment où l'œuvre littéraire fut écrite.
- La nécessité de respecter le cahier des charges : au niveau économique, l'obligation de faire des bénéfices et de tenir compte d'éventuelles restrictions budgétaires ; au niveau technique et matériel, la possibilité ou pas de choisir les acteurs, les lieux, l'époque et la durée du tournage...
- La nécessité de ménager les producteurs en évitant des scènes ou des dialogues pouvant nuire à leur image, par exemple.

Au regard de cette description sommaire de l'adaptation cinématographique, il s'avère difficile d'attendre une parfaite fidélité de ce mode de transposition à l'égard des œuvres adaptées : d'abord, parce que ce n'est généralement pas l'objectif premier de l'adaptateur que d'être fidèle au texte ou à son auteur ; ensuite, parce que le processus de l'adaptation impose obligatoirement un certain nombre d'écarts. Mais alors, faut-il

parler de trahison ? Nous essaierons de répondre à cette question après avoir commenté un exemple d'adaptation.

3. Un exemple d'adaptation cinématographique

Sans famille, le célèbre roman d'Hector Malot, fut publié pour la première fois en 1878. Il connut immédiatement un grand succès populaire et reçut le prix Montyon de l'Académie Française. Traduit dans plusieurs langues, il appartient actuellement au domaine public. Il a fait l'objet de nombreuses adaptations pour le cinéma, le théâtre, la télévision. Aujourd'hui encore, bien que le livre soit désormais très peu lu, les enfants français connaissent très bien les principaux épisodes des aventures du jeune protagoniste, Rémi, grâce notamment au succès d'une adaptation animée japonaise régulièrement rediffusée sur les grandes chaînes de télévision.

L'adaptation que nous allons commenter ici se trouve être la dernière en date. Il s'agit d'une coproduction internationale de 2000, financée en grande partie par France 2. L'adaptation est l'œuvre d'un membre de l'Académie Française, M. Frédéric Vitoux. Le téléfilm, réalisé par J.-D Verhaeghe, se présente en deux épisodes de 90mn chacun. Pour sa première diffusion sur France 2 en décembre 2000, au moment des fêtes de Noël, il a réalisé le meilleur score d'audience durant deux soirées consécutives. Depuis, il a été diffusé sur d'autres chaînes, où il a confirmé ses bons résultats d'audience.

En programmant la projection de ce téléfilm en classe, nous souhaitons compléter l'étude de *Sans famille* par une analyse comparée de l'œuvre et d'une de ses adaptations cinématographiques. Les objectifs de cette analyse étaient d'observer les invariants du récit et l'apport de l'adaptateur et du réalisateur (Voir Demougin, 1996 : 6), d'interpréter les écarts (les expliquer et en analyser les conséquences), d'apprécier l'œuvre filmique indépendamment du roman. Pour faciliter la tâche des étudiants, nous leur proposons de faire plus spécialement attention aux éléments suivants : l'organisation des unités narratives, le traitement des personnages, les descriptions, les points de vue, la gestion du temps et de l'espace, la musique. Voici quelques unes des observations que l'on pouvait faire après avoir visionné le film :

On constate tout d'abord que le titre du roman est conservé ce qui pourrait permettre au spectateur d'espérer une adaptation fidèle à l'original. Or le contenu du

film montre que l'adaptateur a pris de nombreuses libertés. On observe notamment un resserrement spatio-temporel dans le film. Le déroulement chronologique de l'intrigue occupe une période plus courte que dans le roman. On ne voit pas, par exemple, ce qu'il advient de Rémi une fois adulte. De même, si le film conserve le thème du voyage initiatique, il est ici beaucoup plus elliptique que dans l'œuvre de Malot.

A ce resserrement s'ajoutent quelques modifications majeures telle que l'évocation de la guerre franco-prussienne de 1870 que Malot a vécue, sans toutefois en parler dans *Sans famille*. Par ailleurs, l'adaptateur exploite la valeur symbolique du canal du Midi dans le roman⁵, en utilisant ce lieu comme cadre de la révélation de l'identité de la mère de Rémi alors que, dans le roman, les retrouvailles mère/fils ont lieu en Suisse.

En ce qui concerne les personnages, on observe un protagonisme accru de Vitalis. De son côté, Mme Milligan change d'identité pour devenir une aristocrate allemande. Ses relations avec son beau-frère – l'ennemi juré de Rémi – sont beaucoup plus proches que dans le roman : ils sont même sur le point de se marier ! Par ailleurs, certains personnages disparaissent, c'est le cas de la famille Acquin – excepté Lise – et des Driscoll. D'autres apparaissent comme celui de Charles Fontaine qui assume le rôle du père Driscoll en enlevant Rémi, et celui du père Acquin en tant que parent de Lise. Enfin, de manière un peu plus anecdotique, les chiens de Vitalis changent de race dans le film.

Au niveau du récit, l'adaptateur conserve des scènes clefs comme la mort de Zerbino, Dolce et Joli-Cœur, le cadeau d'une nouvelle vache à mère Barberin ou la leçon de musique de Mattia. Il développe d'autres scènes en permettant au spectateur d'assister, par exemple, à la vente de Roussette, alors que cet épisode n'est que succinctement narré dans le roman. Il souligne ainsi le drame économique vécu par mère Barberin et, en même temps, montre sa générosité puisqu'elle préfère vendre la vache et garder Rémi à ses côtés. Enfin, l'adaptateur ajoute des scènes inexistantes dans *Sans famille* (celle du combat entre Vitalis et l'oncle de Rémi, par exemple), et supprime d'autres épisodes pourtant connus, comme celui de la mine.

⁵ Lieu où Rémi rencontre pour la première fois celle qu'il ignore alors être sa mère, Mme Milligan.

L'étude comparée des points de vue montre, quant à elle, que la focalisation interne du roman (c'est Rémi qui raconte sa propre histoire) a été remplacée par une focalisation externe en apparence plus neutre (le spectateur voit l'histoire en déroulement à travers l'œil de la caméra).

Toutes ces transformations ont pour conséquence une réorganisation du récit initial. Elles sont dues en grande partie au format du film (180mn au total) qui a obligé l'adaptateur à resserrer l'intrigue autour d'un nombre limité d'actions et de personnages, le tout dans un cadre spatio-temporel lui aussi restreint. Cependant, certaines modifications sont avant tout le résultat de choix esthétiques ou de contraintes multiples et diverses.

Afin de ne pas nous perdre dans de vaines interprétations, nous avons contacté l'adaptateur, M. Frédéric Vitoux, qui a aimablement répondu à nos questions. Il nous a tout d'abord confirmé le rôle décisif du format dans le processus d'adaptation. Pour respecter les 180mn imparties, il assume avoir prioritairement choisi les épisodes les plus populaires de l'histoire, et avoir délaissé ceux évoquant une réalité trop éloignée du vécu des spectateurs.

Par ailleurs, il nous a appris que certaines modifications se devaient à des contraintes imposées par les producteurs. Le protagonisme accru de Vitalis répond ainsi au souhait de France 2 d'exploiter la popularité de l'acteur choisi pour le rôle, Pierre Richard⁶. Le jeu histrionique de cet acteur a sans doute donné encore plus d'importance à son personnage dans le film. De la même manière, pour ménager un coproducteur étranger, c'est une célèbre actrice du petit écran allemand qui interprète le rôle de la mère de Rémi, d'où le changement d'identité de Mme Milligan. Par souci de cohérence, l'adaptateur a alors jugé bon d'évoquer la guerre franco-prussienne car « l'interruption des rapports entre les deux pays justifiait un peu l'écart entre la disparition de l'enfant et sa recherche tardive »⁷.

Le lieu de tournage – la République Tchèque – s'est lui aussi imposé pour des raisons économiques, ce qui rendait caduque l'intention didactique de Malot d'utiliser le voyage de Rémi pour décrire la France aux jeunes lecteurs.

⁶ A noter que Perrine Fontaine, directrice de la fiction de France 2, reconnaissait récemment que la chaîne imposait parfois tel ou tel acteur au réalisateur (Voir Cornu et alii, 2006 : 2)

⁷ Nous citons la réponse de l'adaptateur à notre courrier.

Enfin, pour F. Vitoux, la persécution sans relâche de Rémi par les « méchants »⁸ relevait d'un choix artistique : il souhaitait ainsi « créer une véritable action dramatique, voir un suspens », souligné – de fait – par l'accompagnement musical.

Ces quelques commentaires avertis peuvent sans aucun doute aider les étudiants à mieux comprendre le travail de l'adaptateur, mais ils ne nous permettront peut-être pas d'écarter de leur esprit la question de la trahison.

4. L'adaptation, une « trahison » ?

Pour introduire cette question en cours nous pouvons proposer la lecture de documents racontant l'histoire de la reconnaissance des droits d'auteur, la lecture d'extraits du droit de la propriété intellectuelle ou la lecture d'articles récents sur la défense des droits d'auteur pour les formats électroniques⁹. L'objectif étant de voir que notre manière d'appréhender la question n'est que le résultat d'une conception moderne de la notion de propriété. Dans ce sens, et bien que paradoxale puisqu'on y voit des traces d'un discours axiologique (« sans vergogne ») que les auteurs condamnent par ailleurs, nous pouvons également exploiter cette citation de Clerc et Carcaud-Macaire :

Que faisaient d'autre les auteurs classiques lorsqu'ils puisaient sans vergogne dans les œuvres de leurs prédécesseurs ou de leurs confrères étrangers ? La survalorisation contemporaine de l'acte créateur original a tendu à désagréger le système que constituaient jusqu'alors entre elles les différentes « lectio » d'une même structure imaginaire. (Clerc et Carcaud-Macaire, 2004 : 12-13)

Pour finir, de simples questions pourraient suffire pour remettre en question les certitudes des étudiants. En effet, s'il y a trahison on devrait pouvoir dire qui trahit (L'adaptateur ? Les producteurs qui dictent certains choix ?) ; qui est trahit (L'auteur ? L'œuvre ? Le public lecteur ? Le lecteur potentiel ?) et quels sont les écarts qui sont de nature à trahir (Les écarts imposés par les contraintes du langage filmique, par les contraintes économiques ? Les écarts par rapport au récit, à l'histoire, au cadre historique ou géographique ?...). Or, la complexité du processus de l'adaptation fait qu'il n'est pas facile de répondre simplement à ces questions. Reste alors l'ultime

⁸ Beaucoup plus discrets dans le roman.

⁹ 2005 et 2006 ont été particulièrement riches en articles sur ce sujet.

question : pour qu'il y ait trahison, il faut qu'il y ait une volonté manifeste de nuire ; est-ce vraiment le cas ici ? Certainement pas.

5. Conclusion

La déception des étudiants s'explique en grande partie par leur connaissance approfondie de l'œuvre¹⁰, elle n'implique pas pour autant qu'il y ait trahison. L'œuvre filmique devient une œuvre originale par le travail de réécriture de l'adaptateur et elle mérite d'être appréciée comme telle, indépendamment de l'œuvre littéraire dont elle émane. C'est le sens de la citation de Clerc et Carcaud-Macaire avec laquelle nous souhaitons conclure cet article :

« S'agissant de l'adaptation, il est indispensable de « penser » cette différence en tant que signifiante et créatrice, et non en tant que trahison plus ou moins grande par rapport à l'original ». (Clerc et Carcaud-Macaire, 2004 : 96).

Bibliographie

- CLERC, J.-M. et CARCAUD-MACAIRE, M. (2004) *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Klincksieck, Paris.
- CORNU, Fr. ; CRESSARD, Ar. et DELYE, H. (2006) « Cadres et codes de la fiction télé », in *Le Monde TV et Radio du lundi 1^{er} mai au dimanche 7 mai 2006*, supplément distribué avec *Le Monde* du 30 avril-02 mai n° 19055, pp. 2-3.
- DEMOUGIN, Fr. (1996) *Adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires*, CRDP Midi-Pyrénées, Toulouse.
- MALOT, H. (2001) *Sans famille*, Le Livre de Poche, Paris.
- THOMAS-MALEVILLE, A. (2000) *Hector Malot, l'écrivain au grand cœur*, Editions du Rocher, Monaco.
- VERHAEGHE, J.-D. réalisateur (2000) *Sans famille*, film d'après le roman d'Hector Malot, France Télévision distribution, Paris.

¹⁰ Il serait intéressant de comparer leur réaction à celle d'un groupe n'ayant pas lu le roman.