

UN ASPECT DE L'ADAPTATION
CINÉMATOGRAPHIQUE DU CONTE DE LUIS
SEPULVEDA, *HISTORIA DE UNA GAVIOTA Y DEL
GATO QUE LE ENSEÑO A VOLAR*, PAR LE
RÉALISATEUR ITALIEN ENZO D'ALO' :
LE TRAITEMENT IRONIQUE DE LA FIGURE DE
L'AUTEUR

NICOLAS BONNET
Université de Bourgogne

Le récit de Luis Sepúlveda, *Historia de una gaviota y del gato que le enseñó a volar*¹, plus encore que son adaptation cinématographique par le réalisateur italien Enzo D'Alo'², a connu en Europe un grand succès commercial. Ce conte, qui aborde le thème des désastres écologiques (la marée noire) auquel est particulièrement sensible le jeune public, exalte certaines valeurs humanitaires (la tolérance, la solidarité) et n'est pas exempt d'un certain sentimentalisme. L'écrivain chilien parvient toutefois à éviter l'écueil de la mièvrerie et déploie son talent de conteur, témoignant de sa parfaite maîtrise des ressorts traditionnels du genre : le

¹ Luis Sepúlveda, 1996. Toutes nos citations seront tirées de la traduction française de A.M. Métaillié : *Histoire d'une mouette et du chat qui lui apprit à voler*. Paris, Seuil/ Métaillié, 2000.

² *La gabbianella e il gatto* (1999). Produit par Cecchi Gori, il s'agit du plus gros budget de l'histoire de l'animation italienne. Le long titre de Sepúlveda, qui parodie le modèle des récits classiques en exposant la matière de la *novela*, subit, probablement pour des raisons commerciales (bien que l'emploi du titre long ne soit pas exceptionnel dans le cinéma contemporain, son impact mnémorique est nécessairement moindre), une réduction qui le rend conforme à un paradigme plus moderne (deux syntagmes nominaux coordonnés). Sur la rhétorique du titre de film, voir l'article du groupe μ : « Titres de film », in *Recherches rhétoriques*, Communication 16, Paris, Seuil, 1994, p. 137-149.

Nicolas BONNET

récit, comme les meilleurs contes classiques, combine l'intrigue d'action avec l'intrigue de maturation. En dépit des multiples opérations (soustraction, addition, condensation, expansion, variation, déplacement)¹ que comporte l'adaptation cinématographique, les scénaristes italiens sont restés fondamentalement fidèles à la *fabula* : l'histoire d'une bande de chats du port de Hambourg qui, afin de tenir la promesse que l'un d'entre eux, Zorbas, a faite à une mouette mourante d'élever son poussin, tentent de lui enseigner à voler. On ne saurait parler d'adaptation au sens où D'Alo' se serait soucié de simplifier l'histoire² pour la rendre accessible à un très jeune public³, mais d'un travail complexe de remaniement et de transformation de la matière diégétique dans la perspective d'une nouvelle mise en intrigue. Il est en outre évident que le réalisateur illustre un genre, le dessin animé, qui offre des possibilités formelles spécifiques. Nous ne nous pencherons pas sur cet aspect technique de l'adaptation qui pourrait faire l'objet d'une analyse autonome. Bien qu'il contienne quelques trouvailles remarquables (notamment le traitement des scènes oniriques), le film ne renouvelle pas radicalement l'esthétique du dessin animé, et ce n'est pas de ce point de vue qu'il se distingue des productions américaines. Les *séquences* (au sens narratologique et cinématographique du mot) qui mettent en scène le personnage du poète méritent toutefois une attention particulière dans la mesure où elles présentent une authentique originalité formelle.

PROLEPSE ET DENOUEMENT

Pour la clarté du propos, il convient de résumer l'épisode tel qu'il se présente chez Sepúlveda avant de le comparer au traitement que lui réserve D'Alo' : après que le chat savant Jesaitout a vainement essayé d'apprendre à voler à Afortunada en suivant scrupuleusement la méthode de Léonard de Vinci, les chats, convaincus de ne pouvoir rien faire sans le secours d'un être humain, décident, après quelques hésitations, de s'adresser au

¹ Pour une analyse des différentes opérations de transformation qu'implique l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire, voir l'ouvrage de S. Cortellazzo, D. Tomasi, *Letteratura e cinema*. Bari, Laterza, 1998.

² Nous entendons le terme d'histoire dans l'acception technique que lui a donnée Genette de « signifié ou contenu narratif » que l'on peut envisager indépendamment de la forme du récit et des modalités de la narration, in « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 72.

³ Certaines séquences ajoutées, tel l'épisode parodique du cheval de Troie, présentent, paradoxalement, un caractère plus « littéraire » que la plupart des épisodes supprimés.

Un aspect de l'adaptation cinématographique du conte de L. Sepúlveda

«poète» qui, à défaut de pouvoir voler avec des ailes, «vole avec ses mots¹»; Zorbas se rend donc chez l'écrivain et «rompant le tabou des chats», s'adresse à lui dans le langage des hommes; revenu de sa surprise, le poète accepte de lui offrir son concours; il lui signale que le temps est à l'orage et que les conditions météorologiques sont donc propices à une nouvelle tentative de vol. Constatant que cet argument, loin de le convaincre, dérouta son interlocuteur, il lui cite, pour corroborer son assertion, quelques vers du poème de Bernardo Atxaga intitulé «les mouettes» où il est dit que cet oiseau «souple toujours après la pluie» :

— Miaule, chat, dit l'humain et Zorbas lui rapporta l'histoire de la mouette, de l'œuf, d'Afortunada et des efforts infructueux des chats pour lui apprendre à voler.

— Tu peux nous aider?, demanda Zorbas lorsqu'il eut fini son récit.

— Je crois que oui. Et cette nuit même, répondit l'humain.

— Cette nuit? Tu es sûr?

— Regarde par la fenêtre, chat, regarde le ciel. Qu'est-ce que tu vois? demanda l'humain.

— Des nuages, des nuages noirs. Il va pleuvoir, observa Zorbas.

— C'est bien pour ça, dit l'humain.

— Je ne comprends pas. Je regrette, mais je ne comprends pas, reconnut Zorbas.

Alors l'humain alla dans son bureau, prit un livre et chercha dans ses pages.

— Ecoute, chat. Je vais te lire quelque chose d'un poète appelé Bernardo Atxaga. Des vers d'un poème intitulé «Les mouettes».

*Mais leur petit cœur
—cœur d'équilibristes—
ne soupire jamais autant
que pour cette pluie bête
qui amène le vent presque toujours
qui amène le soleil presque toujours.*

¹ Et qu'est-ce qui te fait penser qu'un humain sait voler? Voulut savoir Secretario. —Il ne sait peut-être pas voler avec des ailes d'oiseaux, mais en l'entendant, j'ai toujours pensé qu'il volait avec ses mots. répondit Zorbas. (II, 9, p. 119-120).

Nicolas BONNET

— Je comprends. J'étais sûr que tu pouvais nous aider, miaula Zorbas en sautant du fauteuil. (chap. 10, p. 127).

La nuit même, le poète, le chat et la jeune mouette montent au sommet du clocher de Saint-Michel d'où Afortunada, grisée par la pluie, prend enfin son vol, confirmant ainsi la parole du poète.

Une comparaison entre le livre et le film fait apparaître une disposition spéculaire des séquences : dans le texte, le poète n'entre en scène que dans les deux derniers chapitres, correspondants au dénouement de l'intrigue (II, chap. 10 et 11) ; dans le film, il apparaît au contraire dès les premiers plans (dans une sorte de prologue) pour s'éclipser et ne réapparaître que de manière épisodique dans la suite du récit. Il anticipe, dans les premières séquences du film, l'action et annonce, de manière métaphorique, comme un oracle, le dénouement de l'intrigue¹. En outre, ce déplacement s'accompagne d'une variation importante : s'il joue, dans le livre, le rôle de l'adjuvant, au sens greimasien² (c'est grâce à son intervention que l'oiseau prend enfin son envol), dans le film, ce n'est plus le poète mais sa fille, devenue le dépositaire du secret, qui remplit cette fonction d'intercesseur (le chat s'adresse à elle en songe et c'est la fillette, et non pas son père, qui accompagne Afortunada et Zorbas au sommet de la tour Saint-Michel). Non seulement le rôle de l'*auxiliaire* est naturellement dévolu à l'enfant auquel le jeune spectateur tend à s'identifier, mais la proximité topique entre les deux figures (le poète conserve toujours un cœur d'enfant, l'enfant est, si l'on peut dire, « naturaliter poeta ») favorise ce glissement actantiel.

¹ Le poète et la fillette semblent constituer, dans le film, une représentation intradiégétique du couple auteur – destinataire. On pourrait s'attendre à ce que le personnage de l'écrivain remplisse le rôle de « narrateur représenté » (le rôle du narrateur étant dévolu à la fillette), mais ce n'est nullement le cas ; bien qu'à travers ses vers il évoque dès le début du film, dans une sorte de prolepse allégorique, l'intrigue de manière fragmentaire et allusive ; l'histoire « se raconte » ensuite à son insu, suivant la logique de la « focalisation interne variable » (nous empruntons la typologie que Genette propose dans « Discours du récit », in *Figures III, op. cit.*, p. 207). Dans le conte, la focalisation est multiple et les points de vue alternent de manière régulière dans les premiers chapitres (Première partie : I. la mouette Kengah ; II. Le chat Zorbas ; III. La mouette ; IV. Le chat (etc.). Prises dans un savant entrelacement, les séquences où apparaissent le poète et sa fille alternent, dans le film, avec celles qui ont les animaux pour acteurs, jusqu'à la séquence critique de la rencontre de Zorbas et de l'enfant, qui introduit le dénouement.

² « Réflexions sur les modèles actantiels », 7° « La catégorie actantielle 'adjuvant' vs 'opposant' » in A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 178-180.

2. PRESTIGES DE LA CITATION

La poésie, source de savoir et trésor de sagesse, est pourvoyeuse de preuves, au sens où la tradition l'entend depuis Aristote¹. Dans le récit de Sepúlveda, Atxaga se présente comme une sorte de garant, il est celui qui authentifie par son verbe (« ipse dixit, ergo verum »). Ce qu'il y a de paradoxal dans ce recours à Atxaga, c'est que l'écrivain basque, romancier reconnu, consacré par la critique, unanimement salué comme l'un des plus brillants représentants de la « nueva narrativa hispánica » (à côté d'auteurs tels que Gonzalo Torrente Ballester, Carmen Martín Gaité, Manuel Vázquez Montalbán, Juan Benet et Eduardo Mendoza), soit convoqué ici en qualité de poète. Si l'on a pu considérer que son premier recueil, *Etiopia*, avait « bouleversé la poésie basque »², sa sortie en 1974 resta relativement confidentielle et le premier véritable succès d'Atxaga remonte, comme on le sait, à la publication d'*Obabakoak*³. Le jeune public, auquel est destiné *Historia de una gaviota* connaît, quant à lui, Atxaga à travers ses récits pour enfants⁴. Toutefois, par une sorte de vertu performative, le seul fait d'alléguer la citation à l'appui de la thèse transforme *ipso facto* l'auteur qui en fait l'objet en *auctor*, en « classique », en « référence », car l'on ne cite jamais que les autorités. Ce coup de chapeau inattendu d'un contemporain (Atxaga et Sepúlveda

¹ Les témoignages (*testimonia*) font partie des preuves « hors-de-la-techné », « ce sont essentiellement, du moins pour Aristote, des témoignages nobles, issus soit de poètes anciens (...), soit de contemporains notables ; ce sont donc plutôt des citations » in R. Barthes, *L'ancienne rhétorique, Aide-mémoire*, in *Recherches rhétoriques*, Paris, Seuil, 1994, p. 295.

² C. David, « Bernardo Atxaga : le renard dans la bibliothèque », in *Le Matricule des Anges*, 20 août-20 octobre 1995, n° 13, p. 28. Selon Gabastou, qui a traduit en français l'ensemble de son œuvre, « trois noms ont introduit la modernité dans la lyrique basque » : Jon Mirande (1925-1972), Gabriel Aresti (1933-1975) et Bernardo Atxaga.

³ *Obabakoak*, d'abord publié en euskera et tiré à 30 000 exemplaires, puis traduit par l'auteur en castillan (1989), remporta en Espagne le Prix national de littérature, le Prix de la critique, ainsi que le Prix Euskadi. Ce fut aussi son premier livre traduit en français (Paris, Bourgois, 1991). *El Hombre solo*, remporta également le Prix de la critique à sa sortie (B. S. A., 1994). Trad. française : Paris, Christian Bourgois, 1995.

⁴ Atxaga a ceci de commun avec Sepúlveda qu'il jouit d'une grande notoriété en tant qu'auteur d'ouvrages pour enfants. Le plus remarquable de ses livres est sans doute : *Behi Euskaldun Baten Memoriak*, Madrid, Ediciones SM, 1992 (trad. française : *Mémoires d'une vache*, Paris, Gallimard, 1994) ; ce conte a également paru en Italie dans une collection à grand tirage (« Il Battello a vapore » : *Memorie di una mucca*, Monferrato, Piemme) ; plus récemment, Atxaga a publié deux petits volumes destinés à un très jeune public : *Shola y los jabalies* et *Shola y los leones*, Madrid, S.M., 1995 (trad. française : Genève, La Joie de Lire, 1999).

appartiennent à la même génération¹) a ainsi contribué à lancer dans le monde ibérique comme à l'étranger l'anthologie personnelle du poète. Par le truchement de l'invention romanesque et du discours « objectif », l'écrivain chilien rend hommage à l'écrivain basque et signale au lecteur, plus efficacement qu'il ne l'eût fait par un article dans quelque revue littéraire, une facette encore méconnue de ce merveilleux manipulateur de formes dont l'œuvre poétique, « sensible et ironique, parfois joueuse et aérienne » est « une danse qui subjugué bien au-delà des frontières d'Euskadi »².

La citation des vers gnomiques n'a pas seulement valeur d'argument d'autorité: elle est, dans l'ordre du récit, preuve au sens plein de l'expression. La parole du poète, beaucoup plus que les considérations éthologiques des naturalistes dont les chats ont pris connaissance en consultant leur encyclopédie, saisit l'*ethos* profond du vivant. La dynamique du vol des oiseaux, qu'ils ont étudiée sans parvenir à la traduire en connaissance pratique, ne se présente plus comme une loi abstraite et mécanique mais s'impose enfin à l'esprit comme une évidence vitale. Cette parole persuasive et probante témoigne, dans la logique romantique du conte, de la supériorité de la connaissance poétique intuitive sur la connaissance théorique abstraite; elle prouve que l'*impetus* lyrique l'emporte sur la froide *ratio* scientifique³. La loi énoncée par les vers « libres » est comme la majeure d'un syllogisme. Sepúlveda semble se souvenir de la prescription de Gracián qui veut que : « Le moyen le plus fin d'appliquer la référence, est de le faire par observation et par dénouement, de sorte que la citation soit la réponse à la

¹ Atxaga, qui vit actuellement dans un village des alentours de Vitoria, à cinquante kilomètres au sud de Bilbao, est né à Asteasu, près de San Sebastian, en 1951. Sepúlveda, qui réside actuellement en Italie, où il a commencé une carrière d'acteur, est né en 1949 à Santiago.

² A. Gabastou, préface à *Poèmes & hybrides*, Dijon-Quetigny, Editions de la Presqu'île, 1995, p. 14. Selon Gabastou, qui a traduit en français l'ensemble de son œuvre, « trois noms ont introduit la modernité dans la lyrique basque » : Jon Mirande (1925-1972), Gabriel Aresti (1933-1975) et Bernardo Atxaga.

³ On remarque aussi qu'une comparaison implicite est établie entre les deux auteurs, Léonard et Atxaga, et que cette comparaison est tout à l'avantage de ce dernier : l'un représente les apories d'une *epistémé* entièrement fondée sur les facultés de l'entendement, l'autre, la révélation lyrique. Si les figures de Léonard et d'Atxaga représentent une intrusion du « réel » dans l'univers du discours fictionnel (rupture de l'isotopie), dans la mesure où ces auteurs et ces textes ont une réalité historique, objective, la fiction recouvre immédiatement ses droits en les transformant en figures romanesques.

difficulté»¹. C'est un peu comme si le texte d'Atxaga, produit à point nommé, trouvait ici sa véritable destination².

Aussi bien dans le conte que dans son adaptation, le personnage de l'écrivain, cet « humain » mystérieux élu par la communauté des chats pour ses vertus thaumaturges, reste anonyme (il n'est indiqué que par antonomase : « le poète »). Dans le texte, le poète annonce à Zorbas, de façon solennelle et presque pédante, le nom de l'auteur et le titre de la composition qu'il s'apprête à lui lire : « —*Ecoute, chat. Je vais te lire quelque chose d'un poète appelé Bernardo Atxaga. Des vers d'un poème appelé « Les mouettes »*. Le lecteur peut soupçonner que l'anonyme du conte « est » *Bernardo Atxaga* lui-même³, que le poète cite sa propre composition sans le dévoiler (que ce soit par modestie, par coquetterie, par goût du secret ou, plus profondément, parce que « Je est un autre », que la personnalité artistique est, du point de vue de l'idéalisme romantique, irréductible à la personne pratique de l'auteur). Dans le film, le personnage du poète, auquel Sepúlveda prête sa voix, s'identifie explicitement avec l'auteur de « Les mouettes », jamais nommé. Si une logique identificatoire sous-tend la pratique de la citation (en produisant la parole d'autrui, le sujet s'efface au profit de cet autre qui le

¹ Discours LIX. « De l'usage de la docte érudition et de son ingénieuse application », in Baltasar Gracián, *Art et figures de l'esprit, Agudeza y arte del ingenio, 1647* (trad. B. Pelegrin), Paris, Seuil, 1983, p. 291.

² La version en castillan figure dans *Poema & hibrosos*. Plaza y Janés, 1998. La légèreté des vers cités est en nette rupture avec la tonalité franchement lugubre des premières strophes que Sepúlveda a retranchées parce qu'elles n'auraient pas été en syntonie avec l'esprit du récit : *Tous les soirs/ les mouettes se retrouvent/ en face de la gare : / elles s'y remémorent leurs amours.// Dans leur livre de mémoires/ deux fleurs de santal : / l'une indique la page des ponts, / l'autre celle des suicides.// Elles ont aussi gardé une photo/ du mendiant qui transportait, jadis, / les détritius du marché.* Dans le poème, la présence de l'adversatif marque la rupture de l'isotopie et le « basculement » thématique : *Mais leur petit cœur/ — qui est celui des équilibristes — pour rien ne soupire autant/ que pour cette pluie idiote/ qui presque toujours apporte le vent, / qui presque toujours apporte le soleil. // Pour rien ne soupire autant que pour l'inlassable/ (lassable, lassabla), / inépuisable changement/ du ciel et des jours.* « Les mouettes » (1975) dans *Poèmes & hybrides, anthologie personnelle (1974-1989)* préfacé et traduit de l'espagnol par A. Gabastou, *op. cit.*, p. 17-18.

³ Bien que la recherche de clefs ne présente qu'un intérêt anecdotique, on peut signaler que l'écrivain chilien et l'écrivain basque, tous deux bourlingueurs et nomades, ont vécu quelque temps à Hambourg, la ville où se situe l'action du conte. Dans *Henry Bengoa, inventarium, A la recherche d'un ami disparu* (1986), on peut lire cette évocation mélancolique de la ville portuaire, qui pourrait figurer dans le récit de Sepúlveda : « Et il faisait froid à Hambourg, et les rues étaient complètement vides ; et les voiliers du lac Binnen, amarrés à l'un des quais, ressemblaient à des papillons gelés, blancs, rassemblés là pour ne pas mourir dans la solitude » in *Poèmes & hybrides, op. cit.*, p. 68-69.

« représente »), cette logique substitutive est ici radicalisée. L'anonyme déclame, avec un fort accent sud-américain, la traduction d'une traduction (la version en castillan du poème étant elle-même la traduction, par l'auteur, de l'original composé en euskera). Les deux premières séquences du film retracent la genèse des vers du poème que le personnage, au fur et à mesure de sa composition, lit à sa fille. En dilatant cet élément¹ qui n'occupe que quelques lignes, il est vrai centrales, chez Sepúlveda, D'Alo' le transforme en véritable pivot de l'intrigue. On a ici affaire à un processus d'assimilation et de transformation de l'emprunt, d'un véritable « travail » de la citation². Telle une greffe qui a pris, le texte allogène enté sur le nouveau corps croît et se développe. Telle une cellule mère, la citation se met à engendrer ses variantes : on assiste aux différentes phases de la composition, aux tâtonnements, aux repentirs, au passage de la forme rimée et enfantine du poème à sa forme définitive, sans rimes, « pour grandes personnes ». L'emprunt n'est plus explicite, l'intertextualité n'est plus signalée et le jeu philologique auquel nous sommes conviés se complexifie. A moins que ce jeu ne perde son sens, que la question même de l'identification de l'auteur, dans la perspective de cette reprise, n'ait plus raison d'être. Le jeune public auquel est destiné le spectacle se soucie-t-il d'appréhender l'origine du texte, de remonter aux sources du discours, de démêler les différents titres de propriété de la parole qui le tient captif ? Si l'adulte lit un roman de Sepúlveda, l'enfant, lui, lit tout simplement « l'histoire de la mouette » et serait sans doute bien en peine de dire « de qui c'est ». Aussi, peu importe que l'on ait affaire à une citation d'Atxaga dans un récit de Sepúlveda : le poème présent dans le récit et le récit « in nuce » dans le poème constituent à ses yeux un « tout » indissociable. C'est un peu comme si D'Alo', avec la complicité des deux écrivains, se plaisait, à travers cette condensation, à brouiller les pistes, tournait en dérision la figure du personnage à clefs et dénonçait la vanité qui s'attache au nom propre. Bien que le signe ait une « supposition », au sens médiéval du terme (il désigne une réalité extérieure au discours), son référent n'est pas à chercher dans la réalité objective : l'auteur de « Les mouettes » est ici un personnage de fiction, il fait partie intégrante de l'univers de discours imaginaire. La référence autobiographique est phagocytée par la fable, la propriété littéraire s'aliène, l'auteur perd ses droits au profit du récit

¹ Procédé que S. Cortellazzo et D. Tomasi nomment « expansion ». *Op. cit.*, p. 23-24

² Cf. A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

Un aspect de l'adaptation cinématographique du conte de L. Sepúlveda

souverain. Le poète que l'on voudrait nommer, tel « el hacedor » de borgésienne mémoire, se dérobe pour mieux se faire entendre.

