# Présentation

## Du roman au film

Henri MITTERAND

Laissons d'abord la parole à Julien Gracq :

*Roman et cinéma*. 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. Le mot, pour un écrivain, est avant tout tangence avec d'autres mots qu'il éveille à demi de proche en proche : l'écriture, dès qu'elle est utilisée poétiquement, est une forme d'expression *à halo*. Le seul fait d'ailleurs que les images qu'elle évoque surgissent pour l'imagination du lecteur d'un flux verbal qui les innerve, mais ne les enveloppe et ne les dessine pas, noie plus ou moins ces images dans un irréel touffu à affinités oniriques [...]. L'image plastique au contraire refoule et exclut toutes les autres ; l'image, comme le peintre ne l'ignore pas, "cadre" à chaque instant son contenu rigoureusement [...]. On me montre, ici et maintenant, ce qui n'avait lieu pour moi que pluriellement et problématiquement ; [...] 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[1].

Vaut-il la peine d'écrire quoi que ce soit d'autre, après ces lignes ?

Ouvrons quand même le dossier.

L'emprunt à la matière romanesque est apparu dès les débuts du cinéma. Cela allait presque de soi. Les premiers films sont passés rapidement du documentaire à la fiction, au récit en images d'une aventure. Et sur ce chemin le cinéma rencontrait deux fois le roman : parce que celui-ci, depuis ses origines, était organiquement hanté par le récit et par l'image, par la narration et la représentation. Le cinéma, selon le mot de Christian Metz[2], avait « la narrativité chevillée au corps ». Depuis lors, les transpositions du roman au cinéma se sont comptées par milliers.

Un autre modèle est venu brouiller dans les premiers temps cette confrontation : le modèle théâtral, pour des raisons faciles à relever, traditions de la mise en scène, formation des acteurs, analogie de la salle de projection et de la salle de théâtre, état encore balbutiant des mouvements de caméra et du montage, etc. On ne saurait dire que le cinéma s'en soit pleinement débarrassé. Mais lorsque l'exigence d'un récit à moments et à décors multiples l'a emporté et lorsque parallèlement les progrès de l'équipement matériel et de la technique du tournage ont ouvert la voie à une mise en espaces diversifiés, ainsi qu'à un montage des prises de vues de plus en plus raffiné, l'héritage romanesque s'est assuré dans le monde du film une place dominante. Non pas une royauté sans partage : car dans le même temps, les cinéastes se sont mis à inventer des histoires à filmer originales, sans sources littéraires identifiables, ne serait-ce que pour échapper à la contrainte de fidélité pesant sur les adaptations, pour jouer plus aisément avec

1. Julien Gracq, *Lettrines II – Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, pp. 299-300.
2. Christian Metz, *Essai sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 52.

les libertés et les limites de l'image en mouvement, et aussi pour faire de la fiction cinématographique un instrument d'exploration du monde contemporain.

La fortune des films construits sur un scénario original n'a nullement tué « l'hyperfilm », autrement dit le film dérivé d'un roman, d'une nouvelle ou même d'une pièce de théâtre[1]. Le scénario filmique a seulement imposé sa propre économie, en tous les sens du terme, à l'œuvre textuelle antérieure. Et c'est bien de là que découlent tous les problèmes, juridiques, économiques, moraux, esthétiques, de l'adaptation.

Entre le scénario original et le scénario adaptatif, il existe des analogies et des différences. Tous les deux sont, à des degrés divers, le modèle, le canevas d'un film à venir, programmant un sujet, une histoire, des personnages, un ordre des situations, une ou plusieurs époques, un ou plusieurs lieux, un sens, des effets de spectacle, etc. Tous les deux sont un texte écrit. Ils respectent les mêmes codes de présentation matérielle mis au point par plusieurs générations : suite des séquences et des « plans », indication ou rédaction des échanges de paroles et de gestes, indication des moments, des lieux et de leurs caractéristiques. Et dans les deux cas le texte, transformé en images virtuelles, est appelé à disparaître lors du passage à la réalisation – sauf les éléments de dialogue et éventuellement les textes prévus pour une voix « off ».

Toutefois, le scénario adaptatif se sépare du scénario autonome, en ce qu'il dispose d'une mémoire : la mémoire de l'œuvre dont il est issu, le plus souvent manifeste dès la première ligne de présentation et de publicité du film. Rien ne peut empêcher que l'écriture du scénario se définisse alors par référence à la source ; et, moins fréquemment mais peut-être plus fâcheusement pour le destin du film, que le jugement du spectateur soit lui-même biaisé par cette référence. « Moins fréquemment », parce que seule une minorité de spectateurs a lu l'œuvre de fiction originelle, ou au moins a gardé le souvenir de son argument. Les critiques professionnels et les simples spectateurs qui ont cette culture de la source ne peuvent échapper à une activité de comparaison, explicite ou implicite. Dans un cercle plus spécialisé, celui des historiens et des analystes – des « filmologues » –, la comparaison débouchera sur une étude aussi complète et rigoureuse des transformations de tous types que l'écriture et la réalisation du film ont imposées au récit premier. Alors se rationalisent les jugements de valeur, les réactions immédiates d'admiration ou de rejet.

Les films qui portent le titre d'une grande œuvre romanesque et qui ont acquis le statut de chefs-d'œuvre du cinéma sont rarissimes, en regard d'innombrables imageries tirées les unes de chefs-d'œuvre littéraires, les autres de romans inférieurs. Mais cette proportion est-elle fort différente pour les films construits sur un scénario sans attaches canoniques ? Le fait est que le public est plus sensible à l'échec d'une adaptation au titre prestigieux qu'à celui d'un film à scénario libre. S'y ajoute en effet l'impression d'une déficience fondamentale du scénariste et du réalisateur, sinon d'entorse dommageable à la culture nationale. En revanche, lorsque l'adaptation est elle-même un monument de l'art filmique, même au prix de – et peut-être grâce à – quelques arrangements avec la fidélité, ce sont les deux œuvres, le roman et le film, qui s'idéalisent dans le souvenir des amoureux de la littérature et du film. Il n'y a pas de lois de correspondance en ce domaine. Un grand roman peut donner naissance à un grand film ou à un film mineur, un roman quelconque, sans existence durable, peut également se transformer soit en un film inoubliable, soit en une heure trente de cinéma à ne pas revoir. L'adaptation d'un roman sacralisé par la postérité ne garantit pas la réalisation d'un film culte.

Disons bien ici le roman, parce que la nouvelle, en raison de sa brièveté, de son resserrement narratif, de sa rapidité de développement, de la carrure limitée de son ambition démonstrative, évocatrice ou satirique, présente à l'adaptateur moins de risques de pertes en ligne. Un des meilleurs films de Renoir est celui qu'a inspiré *Une partie de campagne*, nouvelle de Maupassant. De même pour Claude Autant-Lara, adaptant une nouvelle de Marcel Aymé, *La Traversée de Paris*, avec Jean Gabin et Bourvil. Qu'on pense aussi à l'attraction

1. Le terme « hyperfilm » a déjà été utilisé en ce sens, d'après *hypertexte*, proposé par Gérard Genette dans son *Palimpsestes* (Paris, Seuil, 1982) pour désigner une œuvre littéraire transposant d'une manière ou d'une autre une œuvre antérieure, dénommée *hypotexte* : ainsi *La Curée*, de Zola, hypertexte de *Phèdre*, tragédie de Racine.

exercée sur les cinéastes par *La Duchesse de Langeais*, un des trois brefs récits qui composent *L'Histoire des Treize*. Jacques Rivette, qui en propose la plus récente adaptation, en 2006, sous le titre *Ne touchez pas la hache*, fait siens la concentration du récit balzacien autour de la passion inaboutie et cruelle qui unit et oppose Armand de Montriveau et Antoinette de Langeais, et le contrepoint qu'offre à ce tête-à-tête le monde restreint du faubourg Saint-Germain, dont Montriveau, l'officier napoléonien devenu un aventurier du désert égyptien, ne comprend pas les codes. Mais le chef-d'œuvre d'intime compréhension autant que de virtuosité est sans doute *Les Gens de Dublin* (*The Dubliners*), film de quatre-vingts minutes réalisé par John Huston, qui a adapté presque en temps réel une nouvelle (1987) de James Joyce contant en soixante pages la réception donnée par deux vieilles demoiselles dublinoises et leur nièce un jour de janvier 1904, comme chaque année, à une douzaine de leurs élèves et de leurs amis : rites souriants de la vieille Irlande, gaieté… et mélancolie.

Non qu'adapter une nouvelle soit à la portée de n'importe qui. Car régler un film de durée habituelle sur un mécanisme à angles vifs, à épisodes compressés et à reliefs accusés, comporte ses enjeux propres, et redoutables : pas un plan à perdre, ni un sens ! Toutefois le roman, en ses occurrences les plus achevées, entre dans un tout autre jeu de dimensions, de combinaisons, de significations et de valeurs. Et c'est à ce niveau de difficultés, dans le passage d'un art à un autre, qu'il est téméraire de « toucher la hache ». Comment réussir la conversion du *Rouge et le Noir*, de *La Chartreuse de Parme*, ou de *Madame Bovary* ? – En sens inverse on peut lire dans la production romanesque courante des romans qu'on dirait écrits directement pour l'adaptation cinématographique : des romans-cinéma, tout en séquences d'action et de dialogues. Ce sont rarement des œuvres littéraires inoubliables…

Les littératures du monde ont donné naissance à d'innombrables romans. Beaucoup d'entre eux ont été « adaptés » au cinéma. La présente étude choisit délibérément ses exemples parmi les grandes œuvres narratives (romans et nouvelles) du répertoire français, et secondairement européen. Les observations générales et les critères de jugement qu'ils induisent sont transposables à tout type d'adaptation filmique.

## Roman et prise de vues

Transformation dans le temps et mouvement dans l'espace. L'être ne se baigne jamais dans le même fleuve, parce que d'un instant à l'autre il a changé et parce que l'écoulement de l'eau a tout modifié de la surface et des profondeurs. Il en est ainsi de la vie. C'est là l'équation primaire de tout récit : comment rendre compte, dans les limites d'un « espace-papier » (l'expression est d'Aragon) ou d'un « espace-film », des événements qui occupent et bouleversent le cours d'une vie individuelle ou d'une histoire sociale au cœur d'un espace lui-même en transformation ?

Longtemps avant l'invention du cinéma, les romanciers se sont posé cette question, et ont très tôt découvert et perfectionné toutes les techniques d'inscription des situations et des actes dans le temps et dans l'espace, dans le temps-espace et dans l'espace-temps. Les cinéastes n'ont eu qu'à puiser dans cette réserve d'artifices et d'effets pour constituer leur propre « langage » – à la condition qu'ils aient eux-mêmes analysé et compris les contraintes et les libertés narratives du roman. Il n'est pas exact de dire que certains romanciers, Flaubert, Zola ou d'autres, ont anticipé l'usage de la caméra : il vaut mieux inverser la perspective et considérer que le cinéma n'a pu naître en tant qu'art qu'à partir du moment où le roman a suffisamment agrandi et diversifié ses univers de référence et perfectionné ses procédés de narration et de représentation, offrant ainsi des modèles cohérents et féconds à la production des suites d'images en mouvement.

Ceci a coïncidé spectaculairement avec l'émergence du roman « réaliste », attaché à observer et à représenter l'interaction des corps individualisés, de leur univers matériel, et de leurs groupes sociaux d'appartenance. Mais voilà bien longtemps que la « grammaire » (avec beaucoup de guillemets) de la composition romanesque, et par là même, à terme éloigné, de la composition filmique, avait trouvé ses marques.

### *Sur* La Princesse de Clèves

Prenons l'exemple de *La Princesse de Clèves*, publié en 1678 et porté au cinéma par Jean Delannoy en 1958. Quel roman plus classique et plus dépouillé ? Passion immédiate, fatale, coupable et interdite, supplice de la dissimulation et du remords, noblesse partagée des sentiments, concours de sublimité, souffrance du renonce-

ment, refuge ultime dans la consomption et le silence, tristesse et magnificence du style… Mais aussi quelle plus éclatante virtuosité et quelle plus surprenante modernité dans le découpage des épisodes, la mise en jeu des états d'âme, la logique et le rythme de la composition, l'alternance des portraits, des dialogues et du langage intérieur, et par-dessus tout, pour ce qui nous occupe ici, dans le dispositif de la prise de vues !

L'épisode de Coulommiers en établit à lui seul toute la régie. Défions-nous d'utiliser, de manière anachronique, le vocabulaire du cinéma. Mais enfin il faut bien rendre compte de la « visualité » des moyens et des procédures utilisés par Madame de La Fayette pour faire imaginer et ressentir par ses lecteurs la scène la plus intense et la plus admirable du roman. On se souvient de la situation : la princesse de Clèves a avoué à son mari, le prince de Clèves, l'amour qu'elle porte à un autre, tout en se refusant à nommer celui qu'elle aime. Celui-ci, Monsieur de Nemours, caché, a entendu l'entretien : « Ce que venait de dire Madame de Clèves ne lui donnait guère moins de jalousie qu'à son mari. » Madame de Clèves, pour échapper à la curiosité de la Cour, mais aussi pour fuir les périls « de la passion », s'est retirée à la campagne, dans le château même où elle s'était confiée au prince. Monsieur de Nemours, éperdu, ne peut vaincre son désir de la revoir. Il se glisse au début d'une nuit d'été dans le parc du château.

Relever tous les facteurs de cette sorte de miracle dans la création verbale et la mise en mouvement des images ne peut que détruire l'unité, la continuité et la vibration intérieures du texte. Il faut pourtant s'y résoudre. Pour compenser, reproduisons d'abord la totalité de la page :

> Sitôt qu'il fut dans ce jardin, il n'eut pas de peine à démêler où était Mme de Clèves. Il vit beaucoup de lumières dans le cabinet ; toutes les fenêtres en étaient ouvertes et, en se glissant le long des palissades, il s'en approcha avec un trouble et une émotion qu'il est aisé de se représenter. Il se rangea derrière une des fenêtres, qui servaient de porte, pour voir ce que faisait Mme de Clèves. Il vit qu'elle était seule ; mais il la vit d'une si admirable beauté qu'à peine fut-il maître du transport que lui donna cette vue. Il faisait chaud, et elle n'avait rien, sur sa tête et sur sa gorge, que ses cheveux confusément rattachés. Elle était sur un lit de repos, avec une table devant elle, où il y avait plusieurs corbeilles pleines de rubans ; elle en choisit quelques-uns, et M. de Nemours remarqua que c'étaient des mêmes couleurs qu'il avait portées au tournoi. Il vit qu'elle en faisait des nœuds à une canne des Indes, fort extraordinaire, qu'il avait portée quelque temps et qu'il avait donnée à sa sœur, à qui Mme de Clèves l'avait prise sans faire semblant de la reconnaître pour avoir été à M. de Nemours. Après qu'elle eut achevé son ouvrage avec une grâce et une douceur que répandaient sur son visage les sentiments qu'elle avait dans le cœur, elle prit un flambeau et s'en alla, proche d'une grande table, vis-à-vis du tableau du siège de Metz, où était le portrait de M. de Nemours ; elle s'assit et se mit à regarder ce portrait avec une attention et une rêverie que la passion seule peut donner.
>
> On ne peut exprimer ce que sentit M. de Nemours dans ce moment. Voir au milieu de la nuit, dans le plus beau lieu du monde, une personne qu'il adorait, la voir sans qu'elle sût qu'il la voyait, et la voir tout occupée de choses qui avaient du rapport à lui et à la passion qu'elle lui cachait, c'est ce qui n'a jamais été goûté ni imaginé par nul autre amant.
>
> Ce prince était aussi tellement hors de lui-même qu'il demeurait immobile à regarder Mme de Clèves, sans songer que les moments lui étaient précieux. Quand il fut un peu remis, il pensa qu'il devait attendre à lui parler qu'elle allât dans le jardin ; il crut qu'il le pourrait faire avec plus de sûreté, parce qu'elle serait plus éloignée de ses femmes ; mais, voyant qu'elle demeurait dans le cabinet, il prit la résolution d'y entrer. Quand il voulut l'exécuter, quel trouble n'eut-il point ! Quelle crainte de lui déplaire ! Quelle peur de faire changer ce visage où il y avait tant de douceur et de le voir devenir plein de sévérité et de colère !
>
> Il trouva qu'il y avait eu de la folie, non pas à venir voir Mme de Clèves sans en être vu, mais à penser de s'en faire voir ; il vit tout ce qu'il n'avait point encore envisagé. Il lui parut de l'extravagance dans sa hardiesse de venir surprendre, au milieu de la nuit, une personne à qui il n'avait encore jamais parlé de son amour. Il pensa qu'il ne devait pas prétendre qu'elle le voulût écouter, et qu'elle aurait une juste colère du péril où il l'exposait par les accidents qui pouvaient arriver. Tout son courage l'abandonna, et il fut prêt plusieurs fois à prendre la résolution de s'en retourner sans se faire voir. Poussé néanmoins par le désir de lui parler, et rassuré par les espérances que lui donnait tout ce qu'il avait vu, il avança quelques pas, mais avec tant de trouble qu'une

> écharpe qu'il avait s'embarrassa dans la fenêtre, en sorte qu'il fit du bruit. Mme de Clèves tourna la tête, et, soit qu'elle eût l'esprit rempli du prince, ou qu'il fût dans un lieu où la lumière donnait assez pour qu'elle le pût distinguer, elle crut le reconnaître et sans balancer ni se retourner du côté où il était, elle entra dans le lieu où étaient ses femmes. Elle y entra avec tant de trouble qu'elle fut contrainte, pour le cacher, de dire qu'elle se trouvait mal ; et elle le dit aussi pour occuper tous ses gens et pour donner le temps à M. de Nemours de se retirer.

D'entrée de jeu, les décors, ou plutôt un décor à multiples profondeurs, en extension horizontale : du jardin, délimité par ses palissades et plongé dans l'ombre, au « cabinet », éclairé par « beaucoup de lumières », où se trouve Madame de Clèves. De l'ombre à la lumière : voir sans être vu[1]. Le regard d'un homme caché et immobile sur une femme qui se croit seule dans son intimité à demi dévoilée. Est-ce la première page « voyeuriste » du roman français ?

Le texte joue des variations de la profondeur de champ et de celles du cadrage. L'encadrement et la vitre de la porte-fenêtre détachent en premier plan le corps et la posture de la jeune femme, ainsi que les objets à sa portée, selon un modèle qui est celui du portrait mondain. Mais aussitôt, sans changer de point d'origine, le regard se déplace de ce plan serré pour s'élargir et se porter en panoramique vers un autre lieu intérieur du cabinet, où va apparaître un tout autre portrait, cette fois un vrai portrait de peintre : celui même du regardeur, lui renvoyant sa propre image, dans le plus raffiné des jeux de miroir, de dédoublement, de mise en abîme et de regards démultipliés et emboîtés à la façon d'une poupée russe : le duc de Nemours, invisible, immobilise son regard sur la femme qu'il aime, perdue dans la contemplation du portrait de l'homme à qui vont toutes ses pensées et tous ses sentiments, sans savoir que l'original de cette image est derrière elle à quelques pas, la regardant le regarder « avec une attention et une rêverie que la passion peut seule donner ». Le cinéma moderne usera et abusera de ces spécularités maniéristes.

Est-ce là tout ? En aucune façon. Car l'art de la romancière, tout à la fois narratrice, peintre, éclairagiste, technicienne des choix optiques et des déplacements oculaires, est sans limites. Dans la première des trois séquences qui se partagent la première partie de la page, la visée a suivi le duc dans le jardin, « le long des palissades », pour accompagner au plus près son regard, et a débouché sur l'apparition de Madame de Clèves, dans la moiteur qui autorise un demi-déshabillé. La deuxième séquence met cette « admirable beauté » en mouvement, tandis que le duc se fige dans sa contemplation indiscrète. Par ce qu'il faut bien appeler trois « zooms » successifs, les yeux de Monsieur de Nemours se fixent d'abord en gros plan sur les corbeilles de rubans, puis sur les mains de Madame de Clèves choisissant ses couleurs, puis sur cette « canne des Indes » qu'il avait « portée quelque temps » et que décore et caresse la princesse – honni soit le freudien qui mal y pense… L'arrangement des yeux, des attitudes va aussi loin qu'on peut aller, pour l'époque, dans le clair-obscur érotique et l'expression des désirs.

À partir du moment où Nemours s'est « rangé derrière une des fenêtres », le champ optique n'a pas quitté Madame de Clèves, s'efforçant de restituer la « grâce » et la « douceur » de ses mouvements par la délicatesse de la prise de vues. Il va rester fixé sur elle dans la troisième séquence, alors qu'elle se lève, qu'elle prend un flambeau et qu'elle va s'asseoir, toujours en pleine lumière, auprès du grand tableau où figure Monsieur de Nemours. L'éclairage a changé, il est devenu plus vif, l'angle de vue et le cadrage se sont élargis. La composition du plan s'est ennoblie : à la gracieuse scène de genre d'une jeune femme jouant avec des rubans et une canne – même transformée en fétiche-substitut –, a succédé une représentation dans le grand genre, une peinture à la Velasquez, avec un tableau dans le tableau. Tout a bougé en quelques minutes, sous les yeux de Nemours, dira-t-on en caméra subjective ? Puis tout s'est immobilisé, laissant place à un zoom arrière et à un retour en contre-champ sur Nemours, lui-même perdu dans sa propre adoration : le déchiffrement du spectacle – interdit – qui lui est donné, sa rêverie, et son attente. C'est alors que le roman reprend momentanément la partie la plus malaisément aliénable de ses droits : la plongée dans l'espace intérieur, affectif et cérébral, du personnage, et dans la durée indéfinie de sa fascination et de ses hésitations à rompre le charme, en total contraste avec la focalisation externe de la première suite de séquences.

1. Du moins par l'objet de son regard. Car Nemours est lui-même observé, de loin, par un espion que le prince de Clèves a dépêché sur ses traces.

Pendant tout ce temps la curiosité du lecteur est portée à son point le plus haut, à la mesure du dilemme qui s'installe dans l'esprit du duc – et qui serait, pour le coup, très difficile à traduire au cinéma, sinon par l'intermédiaire de deux procédés qui ne conviendraient guère à la finesse arachnéenne de cette incertitude : le passage de l'indécision du personnage à l'expression orale, ou l'usage d'une voix narrative extérieure. Mais Madame de La Fayette est à la fois une artiste du suspense et une exacte calculatrice des proportions. Les moments lui sont « précieux », comme à son personnage. Un plan rapide sur Madame de Clèves, toujours occupée dans le « cabinet » à regarder le portrait « avec une attention et une rêverie que la passion seule peut donner », découpe en deux temps l'exploration psychologique de Nemours, la justifie et en assouplit la lecture.

Comment faire passer à l'image la cascade de mouvements contradictoires qui agitent le duc tandis que la décision à prendre ne souffre pas de retard ? « Se faire voir » ou ne pas « se faire voir » ? Entrer ou « s'en retourner » ? Folie, extravagance, abandon, élan… D'un instant à l'autre Madame de Clèves peut sortir dans le jardin, le surprendre, le chasser, ou bien quitter le cabinet et rentrer dans ses appartements. Rendre le suspens du temps et le désordre de l'esprit, traités ici avec une expressivité infiniment délicate, voilà la tâche peut-être insurmontable de l'adaptateur, prisonnier du behaviourisme fondamental du cinéma, et aussi embarrassé de son obligation de choix que Nemours devant la fenêtre qui lui a donné la vue de son amour tout en lui interdisant de l'approcher.

Madame de La Fayette n'a pas ce problème, car elle dispose du verbe, et de surcroît elle a le génie des mots et du phrasé, égal dans la prose romanesque à celui de Racine dans le vers tragique. Élégance dernière : ayant approché d'aussi près qu'elle le pouvait l'orage intérieur de l'amant égaré, elle reprend le contrôle des actes, des mouvements, des bruits et des lumières, et elle remet tout en mouvement dans une séquence réalisée en accéléré, ainsi qu'en bruitages et en paroles – contrastant avec les ralentis et le silence des premiers moments. Deux plans sur Nemours, qui fait un pas en avant pour passer la porte-fenêtre, mais avec la fébrilité d'une « hardiesse » instinctive et incontrôlée, et se trouve soudain arrêté par son écharpe prise dans la fenêtre, et immobilisé en pleine lumière. Contre-champ sur la princesse, surprise par le bruit, tournant la tête vers l'extérieur, et tout aussitôt, « sans balancer ni se retourner », s'enfuyant dans la pièce voisine. Changement de plan et de décor : la scène s'achève par la vision, en plan général, de la princesse et de « ses femmes », tandis que s'imprime, pour la première fois, un élément de dialogue, non prononcé et seulement indiqué par le « scénario ». Théâtre dans le théâtre : la princesse, avec une présence d'esprit qui lui fait concilier son sens du devoir – sinon d'une vertu inaltérable – avec le refus du scandale et le souci de la sauvegarde de son amant (au sens classique et chaste du terme), joue alors la comédie d'un malaise que vraisemblabilise la chaleur de la saison et des bougeoirs.

Il n'est peut-être pas de plus bel exemple de « scénario romanesque », au sens où le terme moderne de « scénario » implique une organisation précise et rigoureuse de la chronologie, de la localisation et de tous les arrangements matériels qui authentifient les épisodes narratifs et les plages descriptives. *La Princesse de Clèves* est un modèle sans rival. Il faudrait dans toutes les écoles de cinéma faire mettre en images la scène de Coulommiers. Hélas, le film inspiré par le roman à Jean Cocteau et Jean Delannoy, en 1958, et dont les dialogues ressemblent à ceux des pièces de Cocteau, ne saurait leur servir de modèle : l'épisode de Coulommiers, en particulier, y est défiguré.

On trouvera sans doute des réglages aussi attentifs dans nombre de récits antérieurs à *La Princesse de Clèves* : chez Rabelais, ou chez les « chroniqueurs ». On en trouvera aussi, *a fortiori*, dans les romans dits « réalistes » ou « naturalistes » du XIX^e^ siècle, dans les romans « populaires » de Sue ou de Dumas, et bien entendu dans la littérature romanesque ultérieure, de Proust à Céline, Aragon, Gracq, Modiano, etc. Sans parler des œuvres étrangères. Au point qu'on ne sait plus, parfois, de nos jours, si l'on a affaire à une « scénarisation » qui est tendanciellement un des universaux du genre romanesque, ou à un romancier qui a emprunté au cinéma telle de ses contraintes techniques, de ses libertés propres et de ses effets.

Il reste qu'il n'est à peu près aucun des procédés narratifs et optiques décrits par les manuels de cinéma ou les histoires du film, qui n'ait été programmé et utilisé par les romanciers longtemps avant l'apparition du premier mètre de pellicule : invention d'un synopsis, logique et découpage de l'intrigue, montage des séquences et des sous-séquences (les « plans », au sens

filmique) ; choix des moments, des durées, des lieux et des aspects locaux, dimensions, lumières, bruits, modes de passage d'une séquence à une autre ; amalgame ou alternance de l'action, de la description et du dialogue ; liste des personnages, de leurs caractères et de leurs relations mutuelles ; déplacements, attitudes et gestes ; alternances du continu et du discontinu, calcul de l'explicite, de l'elliptique, de la péripétie et du suspense, des ralentis et des accélérés, des allongements et des ruptures, variation des visées, des perspectives, des cadrages, des champs, du rythme, de la relation du lecteur à l'histoire, etc.

## Adaptation et fidélité

Ce métier romanesque peut être, selon les œuvres, complet, partiel ou inexistant, recherché, admis ou méprisé, immédiatement détectable à la lecture ou subtilement dissimulé ou déguisé. Certains écrivains, comme Zola ou Flaubert, ne craignent pas de l'afficher dans leurs ébauches et les plans successifs de leurs romans[1], d'autres partent à l'aventure dans la rédaction de l'œuvre, mais ne peuvent se passer, au fil de l'écriture, de tels et tels de ses facteurs. La critique et l'analyse littéraire devraient y porter une attention lucide, informée et méthodique ; mais souvent elles évacuent de leur champ de vision tous ces rouages du moteur narratif et se satisfont des tiroirs aux contours flous d'une rhétorique classique ou d'une sémiotique narrative un tant soit peu revernie.

Il se pourrait bien qu'il en soit de même de la critique et de l'analyse filmiques, y compris, paradoxalement, lorsqu'il s'agit soit de théoriser, en termes généraux, sur l'adaptation, soit d'analyser et de juger tel film dont le scénario et la réalisation ont adapté un roman. C'est paradoxal à divers points de vue, mais surtout parce que ce sont les historiens et les théoriciens de la création filmique qui ont établi l'inventaire des genres, des techniques, des instruments conceptuels et des effets de la scénarisation et de la réalisation : or ils oublient ou ils négligent, non seulement de reconnaître à ce propos la dette du cinéma au roman, mais aussi, au second degré, lorsqu'*un* film affiche ou ne peut pas totalement dissimuler sa dette à *un* roman, d'étudier de manière cohérente et systématique les modalités de cette filiation. On aboutit alors à une double frustration. D'un côté la critique littéraire oublie de questionner le roman sur les instruments de sa narrativité et sur le degré de maîtrise de sa mise en œuvre, ou se détourne délibérément des clés d'analyse que les filmologues ont forgées, d'abord pour eux-mêmes, mais aussi par ricochet pour l'étude du récit verbal. D'un autre côté, la critique cinématographique, peut-être par crainte de l'académisme, peut-être par méconnaissance de son propre bagage, peut-être pour éviter le reproche de formalisme, arrête son propos aux frontières de ce qui est le propre de l'écriture filmique[2]. Dans le cas des adaptations filmiques de romans, c'est aussi une insuffisance redoublée : pour le roman-origine et pour le film dérivé. Pis encore : c'est courir le risque de méconnaître les différences de conception et de qualité qui séparent les équipes de réalisation restées attachées à la seule lettre des procédures narratives originelles et celles qui ont réussi à sauver et à restituer les liens de sens, d'effet et de valeur entre ces dernières, le monde du roman et la vision du romancier. Disons tout de go, avant de continuer la réflexion, les différences entre le *Madame Bovary* de Claude Chabrol, ou *Le Rouge et le Noir* d'Autant-Lara, et *Le Guépard* de Luchino Visconti…

1. Voir par exemple le début du second plan détaillé de *L'Argent*, de Zola : « Midi venait de sonner à la Bourse, lorsque Saccard entra chez Champeaux, dans la salle blanc et or, dont les deux hautes fenêtres donnent sur la place. Il cherche d'un coup d'œil, parmi (*sic*) clients attablés, n'aperçoit pas Huret (député), demande à un garçon. Non, monsieur pas encore. Il se croyait en retard, s'assoit à une des petites tables, dans l'embrasure d'une fenêtre. Et il attend, sans commander. Un coup d'œil au dehors, qui me donne tout de suite la place à midi : un calme relatif, l'heure où tout le monde déjeune, moins de piétons et de voitures. Une très belle journée de mai. Grand coup de soleil sur les marches et la colonnade de la Bourse, encore désertes. Le soleil dans les enseignes, autour de la place. » *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. V., p. 1272.

2. Les choses n'ont peut-être pas beaucoup changé depuis qu'André Bazin, en 1943, écrivait ces lignes : « On se demande des fois avec colère si ceux qui entreprennent d'écrire du cinéma ont une notion élémentaire de ses moyens d'expression, car du moins ils n'en soufflent mot. Imagine-t-on une critique d'opéra qui ne critiquerait que le livret ? Or on chercherait en vain dans la plupart de nos chroniques de film une opinion sur le décor ou sur la qualité de la photographie, des jugements sur l'utilisation du son, des précisions sur le découpage, en un mot sur ce qui fait la matière même du cinéma » (*L'Écho des Étudiants*, 11 décembre 1943, cité par Jean-Pierre Jeancolas, « De 1944 à 1958 », *in La critique de cinéma en France*, sous la direction de Michel Ciment et Jacques Zimmer, Paris, Ramsay, 1997, p. 59).

Attachons-nous, de ce fait, au mot et à la notion d'adaptation, à leurs degrés et à leurs équivoques. *Adaptation* est un mot galvaudé, sur l'échelle des jugements comme sur celle des types. On l'emploie chaque fois qu'un film doit quelque chose, quoi que ce soit, sujet, schéma, contenu ou style, à une œuvre antérieure, notamment à une œuvre littéraire, et plus particulièrement encore à un roman (le plus souvent) ou à un récit court, conte (*La Belle et la Bête*) ou nouvelle (*Un cœur simple*). L'adaptation peut être totale – l'histoire entière – ou partielle (un personnage, une époque, un choix de scènes, mêlés à un scénario original). La plupart du temps, la filiation est reconnaissable par un public averti : le producteur et le réalisateur empruntent alors son titre au roman sous-jacent (*La Chartreuse de Parme*, *La Bête humaine*), à la fois par honnêteté intellectuelle et dans une intention promotionnelle – en particulier lorsqu'il s'agit d'œuvres passées dans de larges couches de la culture collective. Mais il arrive que le film se laisse regarder sans qu'aucun rapprochement avec un texte adapté soit perceptible, sinon à de rares spectateurs. C'est qu'alors le cinéaste s'est tourné vers une œuvre fort peu connue du grand public. Le texte d'origine est passé presque inaperçu – ce qui peut n'être nullement un signe de médiocrité, comme le montre la résurrection du roman du même nom d'Henri-Pierre Roché, *Jules et Jim*[1]–, ou bien il n'est resté lu que d'un public raréfié, ainsi *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, duquel s'est inspiré Jacques Rivette pour *La Belle Noiseuse*. Ce dernier exemple révèle l'étendue du spectre sémantique de la notion d'adaptation. Rivette a bien emprunté à la nouvelle de Balzac ses deux personnages, et pour motif la visite du plus jeune à son aîné, illustre mais gagné par la stérilité artistique et reclus devant ses toiles inachevées. Mais ne reste explicitement de Balzac que le nom du maître découronné, Frenhofer – indéchiffrable pour la majorité du public ; tout le reste a changé, le lieu, l'époque, les autres personnages, l'histoire… La production a eu l'honnêteté, dans ses notices de présentation, de refuser le mot *adaptation* et la préposition *d'après*, souvent employée en la circonstance, et de donner un coup de chapeau à Balzac dans une formule balancée : « *Librement inspiré* de la nouvelle d'Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu* ». Après quoi, les critiques ont pu se précipiter sur la nouvelle et y chercher du grain à moudre pour une réflexion sur la *fidélité*.

Car voici une autre équivoque de l'idée d'adaptation. Qu'entendre par fidélité, par *adaptation fidèle* ? Le mot souffre lui aussi plusieurs degrés de déchiffrement. Tel cinéaste s'efforcera de décalquer au plus près toutes les phases de la composition romanesque, tout le système des personnages, toutes les péripéties, toute l'inscription spatiale et chronologique. L'effort va rarement jusqu'à son terme, sauf dans le cas de romans fortement typés et à l'ossature simple, de principe behaviouriste, ou de nouvelles, par nature peu fournies en épisodes et en personnages[2]. Même un scrupule d'exactitude absolue doit composer avec l'exiguïté de la durée d'un film, et sacrifier des éléments adventices, au risque d'émacier une structure pourtant globalement respectée : dans nombre de cas, les épisodes se réduisent à une esquisse rapidement brossée, les personnages à des silhouettes superficielles ou dénaturées, sinon caricaturales, les transitions et les progressions sont effacées net, les décors traités selon une vision convenue, les dialogues condensés, ou affadis. Le film, même soigné dans le calcul de ses séquences et de ses plans, tombe alors au niveau du photo-roman. En revanche, tel autre scénariste, jetant une fidélité absolue par-dessus les moulins, n'hésitera pas à choisir quelques moments clés fortement significatifs et symboliques, à resserrer le groupe des acteurs principaux, à concentrer la durée et l'espace, tout en conservant le milieu, les noms, les nœuds de l'intrigue, et en laissant reconnaître le roman-source : fidélité relative, et véritablement adaptée. C'est ce que Jean Renoir a fait dans *La Bête humaine* ; encore a-t-il complètement imaginé une scène qui est absente du roman et qui est le « clou » du film : le bal des cheminots.

On peut aussi parler de fidélité « modulée », par exemple dans le film tiré par Luchino Visconti du roman

1. Paris, Gallimard, 1953. Le film qu'en a tiré François Truffaut, sous le même titre, en 1962, a connu au contraire un grand succès public.
2. Dans *Les Gens de Dublin*, la réalisation filmique épouse au plus près la distribution et le déroulement d'une nouvelle qui alterne les vues d'ensemble sur le groupe des danseurs et sur la table du dîner, et les plans serrés sur les arrivées successives des convives et les conversations de couples.

de Tomasi di Lampedusa, *Le Guépard*. Les paysages, les décors intérieurs, l'ameublement, les costumes, les attitudes, tous les signes d'une époque, d'une société de classes, d'une crise historique, la révolution garibaldienne dans la Sicile de 1860, forment une lecture suprêmement avertie et intelligente du roman et de ses références sociales, psychologiques, idéologiques, servie de plus par la virtuosité d'une prise de vues qui ajoute son propre langage interprétatif à celui des échanges d'actes et de dialogues : on se rappelle les infinies profondeurs de champ sur les couloirs du palais Salina, les cheminements de la caméra dans les hauteurs désertées des étages, et ses virevoltes à travers la foule des danseurs. Pour autant, Visconti n'a pas hésité à supprimer le chapitre prospectif final du roman, qui traverse la vieillesse du prince Salina et celle même de ses filles pour s'étendre sur la longueur d'un demi-siècle, jusqu'au début du XXe siècle. À l'inverse, il a démesurément et merveilleusement allongé la dernière scène du film, le bal où le prince, dans une tristesse résignée, mais toujours séductrice, prend la mesure de la fin de son temps et de son monde. Chaque seconde du film est calculée pour son sens et sa beauté. L'« adaptation », dans ses décisions de fidélité et d'*infidélité*, est ici l'égale de sa source.

Pensons enfin à la fidélité « déplacée ». « Déplacée » au sens propre du terme. Nombreux sont les films qui se saisissent d'un roman ancien ou en tout cas se déroulant dans une époque lointaine, pour inscrire sa transposition filmique à l'époque même du tournage. Un des exemples les plus pertinents *dans les limites de ses ambitions,* est *La Curée*, de Roger Vadim (1957), « inspiré », dit le générique, du roman d'Émile Zola, avec des dialogues de Jean Cau et une photographie de Claude Renoir, Jane Fonda en Renée, Michel Piccoli en Saccard, et Peter Mc Enery en Maxime. Le film ne justifie guère que ses producteurs aient conservé le titre de Zola : non pas seulement parce que l'histoire se déroule en 1966, mais aussi parce que la thématique économique et sociale originelle (les grands travaux de Paris, la spéculation immobilière, la « curée » des profits, les oiseaux de proie, la corruption politique) a presque entièrement disparu, et enfin parce que le caractère de Saccard se réduit à un simple machiavélisme conjugal et que Renée, à la fin de son aventure amoureuse, au lieu de mourir de désespoir et de honte, est en partance pour l'hôpital psychiatrique. La scénographie sociale a perdu sa vigueur satirique et symbolique au profit du squelette d'une comédie érotique qui finit par tourner mal. Cependant, à la différence de reconstitutions historiques et dramatiques aussi factices que « fidèles », Roger Vadim a réalisé un film moins insoucieux de sa source qu'il ne paraît : son esthétisme décadent, néo-modern style, ses jeux de costumes, de canapés, de miroirs, de luxuriances végétales, de rituels mondains, sa complaisance pour les abandons érotiques, le puritanisme du châtiment final de la jeune femme folle de son corps, tout cela traduit en images « déjantées », non pas littéralement, mais dans le langage des années 1960 et avec un raffinement assez approprié, les mondanités équivoques mises en scène par Zola pour l'époque de la décadence impériale. Tandis que celui-ci entendait montrer dans sa « Phèdre » moderne, l'alliance organique de « l'or » et de « la chair », Vadim s'en tient à la chair, retenant l'histoire de Phèdre et d'Hippolyte plus que celle de Renée et de Maxime. Mais avec la même prudence que celle de Zola, il prend garde à « gazer » le spectacle du plaisir achevé des corps. Les années yé-yé restaient pudiques, même sous la caméra de l'auteur de *Et Dieu créa la femme* : c'est au moins une fidélité adaptatrice qui n'est plus de mise aujourd'hui…

Il existe ainsi deux types d'adaptation, au moins pour ce qui concerne la fonction « monstrative » de la plupart des films. Le premier est l'adaptation reconstitutive, fidèle au moins en ce qu'elle conserve la société, le lieu et l'époque du roman, et tente d'en restituer les caractéristiques matérielles et les codes de communication, de manière aussi bien documentée que possible. Même lorsque la reconstitution est maladroite, ou stéréotypée, biaisée par les idées reçues et les clichés, le spectateur reconnaît, croit reconnaître, imagine, ou apprend ce que fut le passé d'une population – la cour de Henri II, le Paris de la Restauration, l'Italie de 1860, les cheminots de 1880. Le second type est l'adaptation décalée, modernisée, transposée dans le temps présent du film – où les automobiles ont remplacé les fiacres, et la minijupe la crinoline. Ici, pour peu que le spectateur se retrouve en familiarité avec les grandes lignes d'intrigue du roman lu, avec les silhouettes, et parfois les noms de ses figures dominantes, il prend conscience de l'intemporalité et de la ductilité de l'œuvre-fondement, du pouvoir qui lui a été donné de se transformer, d'un *avatar* à l'autre, sans perdre son essence, sa *valeur* défiant le temps. Nous parlons bien entendu des grandes œuvres.

La mise en scène d'une adaptation filmique balance forcément entre plusieurs exigences. Ou bien trouver dans l'œuvre initiale un schéma de scénario narratif aisément transportable à l'écran, avec l'avantage supplémentaire de la célébrité acquise par le titre : exigence minimale dont le cinéma français moyen a fourni de nombreux exemples. Ou bien servir l'œuvre, afin de la révéler dans tous ses sens et toutes ses formes, donner au spectateur le désir de la lire ou de la relire toutes affaires cessantes : haute exigence, mais où le résultat n'est pas toujours à la mesure du projet. Ou bien, tout court, *faire un film.* Prendre dans le monde du roman les matériaux propres à construire un autre *monde possible*, lointainement apparenté, éventuellement méconnaissable, mais séduisant en soi, sans retour nécessaire à la source : exigence de liberté. Lisant *La Curée*, Vadim n'y recueille qu'un canevas propre à satisfaire son adoration de Vénus et de ses voiles transparents, son goût du cinéma-design et sa clinique de charme du désir, de l'étourderie, de la veulerie, du cynisme… L'homonymie du titre et des personnages est un clin d'œil, une pirouette supplémentaire. Il prend dans le trésor découvert ce qui lui convient, et le réajuste à sa fantaisie présente. C'est l'adaptation-rapine. Mais il réalise un film qui compte dans l'histoire du cinéma français – dans toute la mesure où certains numéros de *Vogue* ont compté dans l'histoire de la presse, de la mode et des arts décoratifs. Ce n'est pas rien.

## Les impératifs catégoriques

Quelques cinéastes sont moins désinvoltes. Et tellement scrupuleux qu'ils refusent le principe même de l'adaptation d'un chef-d'œuvre et se tournent plus volontiers vers un objet romanesque mineur et peu embarrassant, une œuvre oubliée, quand ils n'inventent pas leur propre scénario. « Je n'ai pas envie d'adapter ce qui est génial, dit Éric Rohmer. *L'Astrée*, ce n'est pas très beau, mais ce n'est pas génial. Dans Balzac, il y a déjà de la mise en scène. On la suit ou on fait autre chose […] Chez Balzac, il y a tellement de considérations sur la pensée des personnages, ou de l'auteur lui-même sur la société, l'histoire, l'époque… C'est assez inadaptable. Ou on ne peut en transmettre qu'une partie. Je crois qu'en adaptant Balzac, on ne lui apporte rien. On ne fait que retrancher. Alors que 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[1]. » Le raisonnement est radical : ou bien le scénariste suivra la « mise en scène » du romancier, et il passera à côté des « considérations essentielles » ; ou bien il se résoudra à tourner le dos aux maîtres du roman.

Or ce scrupule, s'il était respecté à la lettre, reviendrait à tracer une croix sur la totalité des films, français et étrangers, qui ont cherché justification et succès dans l'adaptation d'une œuvre du grand répertoire romanesque.

Que faut-il penser de ce « jansénisme » ? Il semble reposer sur un sentiment d'infériorité du cinéma à l'égard d'un mode de sollicitation de l'imagination et du plaisir esthétique qui a tout inventé avant lui, à la fois pour l'expression de « la pensée » et pour la manière de raconter et de montrer. Il affirme que s'en détourner est pour le cinéaste le moyen de « faire autre chose », c'est-à-dire d'échapper aux contraintes d'un modèle imposé ; de se déprendre aussi de toute timidité à l'égard de ce grand aîné qui possède le privilège de ce que Rohmer désigne de ce mot vague, la « pensée », et que précise André Malraux : « la possibilité de passer *à l'intérieur* des personnages[2] ».

Malraux réduit cependant tout aussitôt la largeur du fossé, en ajoutant : « Une psychologie dramatique […] où les secrets sont suggérés soit par les actes, soit par les demi-aveux […] n'est peut-être ni moins puissante artistiquement, ni moins révélatrice que l'analyse […] La part de mystère de tout personnage non élucidée, si elle est exprimée, comme elle peut l'être à l'écran, par le mystère du visage humain, concourt peut-être à donner à une œuvre ce son de question posée à Dieu sur la vie… »

Et c'est bien à la lumière de ces réflexions que l'on peut tenter d'élargir et d'approfondir le problème de

1. Éric Rohmer, « Pourquoi je n'adapte pas Balzac », extrait d'une interview aux *Inrockuptibles*, septembre 2007, cité dans *Le Courrier balzacien*, numéro spécial, « Balzac. *Histoire des Treize* », nos 7-8-9, 2009.
2. André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2003.

l'adaptation. Ne pas l'écarter d'emblée comme une équivalence impossible avec la réserve infinie des trésors du roman. Ne pas non plus assigner au cinéma d'adaptation des fins combinées d'art et d'audience inaccessibles au commun des scénaristes et des réalisateurs[1]. D'autant que « par ailleurs, le cinéma est une industrie[2] ». Où peut se situer l'aspiration exigeante, mais conciliante, conjoignant la recherche de « l'art » et les contraintes de « l'industrie » ? Quelques adaptations françaises – assez rares – fournissent des éléments de réponse. Beaucoup, au contraire, n'ont pas réussi à approcher le niveau de leur modèle. Celles-ci n'en sont pas moins instructives pour tenter de repérer les facteurs sensibles de toute adaptation : ceux qui peuvent conduire à la réussite ou à l'échec, selon que leur importance a été bien prise en compte, ou bien est restée inaperçue ou traitée à contre-sens.

Retenons-en cinq principaux, en lesquels se décline une juste compréhension de l'œuvre romanesque de référence, préalable à l'écriture scénarique : le calcul du découpage initial, l'exacte perception de l'ordre du temps et des variations de la durée, l'intelligence de la « psychologie dramatique », la connaissance de la scène historique et sociale, la relativisation du *credo* réaliste. Logique des actions, temps, êtres, espace, imaginaire. Que l'un de ces facteurs manque, et le film s'aplatit. Tous ensemble ils font la différence entre la transcription stéréotypée et l'éminente singularité d'un savoir, d'une vision et d'un style.

### *La logique narrative*

Pour simplifier : il existe deux sortes de romans. La première est celle des romans construits selon le modèle aristotélicien du *drama*, c'est-à-dire sur la succession de trois macro-séquences réunies par une relation de causalité : une situation initiale, une crise qui en compromet ou en détruit l'équilibre, et une situation finale, résultat et transformation des deux phases précédentes – fin heureuse ou malheureuse. À partir de là, tout le modèle peut se compliquer et se démultiplier à l'envi, pourvu que la courbe générative profonde soit sauvegardée. Ceci est vrai de *Germinal* comme de *La Princesse de Clèves*, de *Manon Lescaut* comme de *La Symphonie pastorale*. La seconde sorte est celle des romans qui refusent cet héritage, brisent la chaîne des causes et des conséquences, aplanissent la courbe, cessent de « raconter », substituent la discontinuité à la continuité narrative, se libèrent de la fiction, et privilégient la discordance chroniqueuse ou exploratoire et l'indécidabilité de la logique et du sens : « modernisme » et « postmodernisme ». Dans la première, le « découpage » se laisse lire, plus ou moins aisément, souvent dans l'affichage numérique de ses parties et de ses chapitres et dans les signes démarcatifs de ses épisodes. Dans la seconde, les frontières sont inexistantes ou dissimulées.

Le cinéma se tient généralement à l'écart de cette dernière, sinon pour des essais expérimentaux. Par le fait, la notion d'*adaptation* recouvre, dans l'extrême majorité des films qui se présentent comme tels, la première catégorie. Mais c'est alors que les pièges se tendent. Rien n'est plus complexe, plus dynamique, plus « tridimensionnel » que le découpage d'un « roman d'auteur ». Rien n'est plus attentif, comme nous l'avons déjà vu à propos de *La Princesse de Clèves*, au jeu des causes et des conséquences, aux corrélations internes, aux relations mutuelles des personnages et des situations, à tous les rouages du développement narratif. Tout cela est perceptible notamment dans les conditions optimales qu'offre la *relecture*, les reprises de pages lues, le parcours en tous sens. Or d'un côté les conditions de la réalisation et de la réception d'un film favorisent la vectorisation à sens unique du début vers la fin, et interdisent le retour en arrière et l'arrêt sur image, du moins en salle publique. De l'autre, paradoxalement, plus les structures superficielles de la composition romanesque sont repérables au premier coup d'œil, plus la tâche de l'adaptateur est difficile, car elles dissimulent les forces souterraines en jeu. Le scrupule de fidélité de Claude Chabrol dans son *Madame Bovary* (1991) l'a conduit à charger à l'excès le char du découpage. Les épisodes sont taillés sans grand souci du développement des motivations, des progressions, des transitions. Cela n'empêche pas la suppression de moments essentiels, ni les déplacements de répliques, meurtriers pour le

1. André Malraux, encore : Le cinéma « a perfectionné son éclairage et son récit, sa technique : mais dans l'ordre de l'art… » (*op. cit.*, p. 62).
2. *Ibid.*, p. 77.

sens : ainsi la phrase apaisée et pathétique de Charles Bovary, « C'est la faute de la fatalité ». La fatalité, par le fait, n'est nulle part présente.

Cette sorte de risque est particulièrement nette pour de nombreux films tirés de l'œuvre de Zola : *Thérèse Raquin*, *La Faute de l'abbé Mouret*, *L'Assommoir* (cinq adaptations), *Nana* (sept adaptations), *Germinal* (quatre adaptations), *La Terre*, *La Bête humaine*, *L'Argent*... C'est que Zola paraît à première vue avoir mâché le travail des scénaristes. Ses plans détaillés sont écrits comme des scénarios prêts-à-filmer, entrelaçant les séquences d'action, les tableaux descriptifs, les scènes dialoguées, les déplacements d'individus ou de groupes, saisis sous tous les angles et à toutes les allures, les correspondances visuelles, les apparentements et les contrastes de personnages, etc., – toute la préhistoire du récit filmique. Seulement voilà : le film retient la technique, et ne s'attache pas suffisamment à la substance, parce qu'il n'en a pas le temps, peut-être, et surtout parce que ses auteurs, captifs des idées reçues sur « le naturalisme » et « l'absence de style » de Zola, ne vont pas aux structures profondes de l'œuvre, qui plongent dans les dessous d'un reportage ou d'une fable de surface pour y engendrer les proportions et les mesures, la pluralité des sens et l'élan des rythmes, et même la valeur symbolique des nombres, treize chapitres pour *L'Assommoir*, sept pour *Germinal*. Malgré les scrupules de rendu et l'élégance de René Clément, *Gervaise* reste un album de tableaux illustratifs, plus proche des gravures ponctuant l'édition Marpon-Flammarion de *L'Assommoir*, que de la sombre marche au supplice de l'héroïne.

### *Le temps*

Le travail du temps n'est au fond qu'un aspect du découpage. Le romancier et le cinéaste s'efforcent tous les deux de créer une chronologie, de varier des durées, de jouer des accélérations et des ralentissements, des résumés, des pauses et des ellipses, des étalements dans le présent et des retours dans le passé, de distribuer les moments dans les lieux et les lieux dans le temps. Cet exercice, qui est déjà difficile à l'intérieur des limites extensives du livre, le devient bien davantage à l'intérieur du rigoureux minutage d'un film. On se tirera plus facilement d'affaire à partir d'une histoire en grande part intimiste comme celle de *Thérèse Raquin* qu'à partir d'un drame à la fois historique, social et passionnel comme celui de *La Chartreuse de Parme*.

Le problème du cinéma, c'est qu'il n'a pas le temps. Chaque séquence doit être montrée en temps réel. Au contraire, le roman a le temps : il lui suffit d'un mot, d'un temps verbal, pour étirer l'événement et son vécu dans la durée, pour superposer le travail de la mémoire à celui du présent, pour ajouter les jours aux jours dans la répétition ou la variation des conduites. Le film d'adaptation français est à l'aise dans la distribution des moments forts du récit. Il coupe, il recoud de telle manière que l'histoire empruntée se reboucle en une heure et demie ou deux heures, tout en donnant l'impression, par l'enchaînement des séquences, des ellipses et des fondus, d'un laps de temps étendu et bien encadré. Cela marche assez bien avec les adaptations de Simenon, dont les récits d'enquêtes sont dessinés à traits nets et économes, et localisés de manière univoque dans le temps et dans l'espace. Mais l'étalement dans une durée indéfinie, tel qu'il est vécu par un personnage comme Gervaise, digérée-digérante dans les linges de sa pratique, enlisée dans le ballet de ses routines quotidiennes, l'usure de son respect de soi, le poids de ses misères, son attente récurrente d'un « trou » pour y dormir et y oublier enfin ? Et comment rendre palpable au cinéma la dyschronie de *Germinal* entre le temps professionnel, social, institutionnel, historique, le temps individuel, privé, subjectif, et le temps naturel, celui de la périodicité des saisons, indifférentes aux douleurs humaines ?

« Pour moi, écrit saint Augustin dans ses *Confessions*, le temps n'est qu'une distension. Mais une distension de quoi, je ne sais au juste, probablement de l'âme elle-même. » Et encore : « Ce n'est pas user de termes propres que de dire : Il y a trois temps, le passé, le présent et l'avenir. Peut-être dirait-on plus justement : Il y a trois temps, le temps du passé, le présent du présent, le présent du futur. Car ces trois temps existent dans notre esprit et je ne les vois pas ailleurs. Le présent du passé, c'est la mémoire ; le présent du présent, c'est l'intuition directe ; le présent de l'avenir, c'est l'attente[1]. » Saint Augustin avant Proust, Bergson, Bache-

1. Saint Augustin, *Confessions*, livre XI, chap. 14 à 26.

lard, Sartre… Cette « distension », cette progressivité dans le continu, cette lente absorption du sujet par les choses (Florent immergé et nauséeux dans le ventre des Halles, Serge Mouret renaissant à la vie dans les moiteurs du Paradou) ou par la névrose (Renée devant les images désastreuses de sa vie), même si elles sont couplées avec le mouvement dynamique de la narration, rendent l'adaptation filmique hasardeuse, du moins pour le tempérament ou les habitudes des cinéastes français. Pour y réussir, il faudrait que les scénaristes prennent la mesure exacte de ce qu'est la *refiguration* romanesque du temps[1] : un temps subjectivé, parce qu'il n'est pas d'autre expérience du temps que dans ce que Saint Augustin appelle « l'âme elle-même », et que nous pouvons appeler la conscience ; un temps historisé par tous les indices du texte romanesque ; enfin un temps poétisé, parce que par-delà l'existence et l'histoire individuelles on entrevoit toujours le flux et le reflux des puissances immémoriales, naturelles et sociales, qui rythment la vie de l'humanité, bien loin en arrière de la conscience. L'attente sans terme des soldats de la « drôle de guerre », dans *Un balcon en forêt*, de Julien Gracq (1958) se fond dans la durée sans début ni fin de la forêt ardennaise, jusqu'au moment où tout bascule dans l'urgence d'un combat rapidement abrégé par la mort.

### *« La psychologie dramatique »* (Malraux)

« Ma vie, a écrit Aragon, n'est pas à l'échelle d'un article […]. Ma vie n'est pas à la dimension d'une page. » Il en va de même d'un personnage de Stendhal, de Flaubert, de Tolstoï, de Bernanos ou de Giono. La vie de Julien Sorel, de Fabrice del Dongo, d'Emma Bovary, n'est même pas à l'échelle de la totalité des mots qui la racontent. Elle s'éclaire ou s'obscurcit de tout le non-dit du roman, de ses phrasés, de ses accents, de ses silences, de ses accords, les uns harmoniques (Emma après l'amour), les autres aussi faux que cocasses (Emma étourdie par les deux éloquences apparentées de Rodolphe et du conseiller de préfecture…). C'est la chimie et l'harmonie d'un grand style de roman. Bien souvent l'image filmique s'y brise.

La version Autant-Lara du *Rouge et le Noir* a retenu dans son découpage une scène qui est à elle seule un petit roman, ou une nouvelle, et qui occupe une page d'une rarissime tension mentale, émotive, temporelle : la scène au cours de laquelle Julien Sorel saisit et retient la main de Madame de Rénal. Or la séquence filmée peut se résumer à cette seule phrase : « Il prend la main, et la garde. » Encore dénature-t-elle le roman puisque le scénariste, confondant Stendhal avec les spécialistes du vaudeville, a cru bon d'ajouter à la scène, qui dans le roman ne réunit que Madame de Rénal, son amie Madame Derville et Julien, le personnage du mari, Monsieur de Rénal… La séquence, qui occupe chez Stendhal toute la durée d'une soirée d'été, est expédiée en quelques dizaines de secondes. Rien ne passe des complicités de la nuit, de la chaleur, des nuages, des langueurs de la conversation, de « l'altération » des voix, de la violence intérieure de Julien : « L'affreux combat que le devoir livrait à la timidité était trop pénible pour qu'il fût en état de rien observer hors lui-même. » Cet « affreux supplice », ce jeu suicidaire à quitte ou double, cette inversion du « devoir » en un coup de tête sauvage et irréversible, cette ultime « inondation de bonheur » étaient-ils transmissibles au cinéma ? Peut-être pas. Le cinéma a su tout au plus saisir cet avant-dernier paragraphe, en gros plan sur les deux mains, parce que c'est la seule mention gestuelle du texte : « Enfin, comme le dernier coup de dix heures retentissait encore, il étendit la main et prit celle de Madame de Rénal, qui la retira aussitôt. Julien, sans trop savoir ce qu'il faisait, la saisit de nouveau. Quoique bien ému lui-même, il fut frappé de la froideur glaciale de la main qu'il prenait ; il la serrait avec une force convulsive ; on fit un dernier effort, mais enfin cette main lui resta. » Bien entendu, « la froideur glaciale », et la note souverainement subtile du pronom indéfini, « on », ne peuvent qu'échapper à l'image. Mais le plus grave est que la situation tout entière, et le destin même de ces deux êtres, basculant sous « ce ciel chargé de gros nuages », s'est évanoui dans l'« adaptation ». Et le roman avec eux.

Emma Bovary n'est pas mieux servie dans le film de Claude Chabrol. Et pas davantage les autres premiers rôles. Emma, jouée sans feu intérieur, paraît une cervelle légère, étourdie, sans passé, privée de la sensualité à fleur d'épiderme de l'héroïne de Flaubert. Charles, au filet de voix trop mince, est un personnage sans épaisseur, sans variation, nul. Les éclats de voix faubouriens,

1. Voir Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1985.

vulgaires, annihilent la pomposité pédante de Homais. Erreurs de *casting*, mais surtout asservissement des acteurs à la recherche alternée du burlesque et du mélodrame. À l'attente du public, ou de l'industrie culturelle…

L'ambition, la hardiesse et la maîtrise professionnelle de Claude Autant-Lara, Delannoy, Claude Chabrol, le talent et la beauté de Gérard Philipe, Jean Marais, Marina Vlady, Isabelle Huppert, n'ont pas suffi. Faute, sans doute, pour chacun des scénaristes, réalisateurs, acteurs, d'avoir lu et relu le roman dont ils avaient la charge ; d'avoir assez étudié, non seulement la logique, la chronologie et la décoration des séquences, mais aussi les vibrations intimes des « âmes » en présence. Et pour cela, d'avoir mesuré au plus juste la part de chacun des instruments de choix dont dispose le romancier pour faire partager par le lecteur le monde de pensées, d'émotions, de rêves et d'illusions qui peuple l'existence singulière d'un personnage de fiction : ses paroles, prononcées dans le cours d'un dialogue ou d'une conversation à plusieurs voix ; l'analyse des contenus et des formes de sa vie intérieure, assumée directement par le romancier ; son monologue intérieur muet révélé par l'artifice du style indirect libre ; les informations prises en charge par un interlocuteur, en présence ou hors de la présence de l'intéressé ; et bien entendu les actes, les attitudes, les gestes, les mimiques, bref tous les signes corporels muets par lesquels s'extériorisent un état ou une réaction psychiques[1].

De tout cela, le cinéma ne peut user avec une entière liberté. Il n'est pas vraiment à l'aise pour faire passer à l'image un échange de longs discours, même vivifiés par la passion, amoureuse ou politique. Jacques Rivette, en dépit de son exploration intelligente des caractères dessinés par Balzac, a dû couper ou condenser de manière draconienne les longs entretiens d'Armand de Montriveau et d'Antoinette de Langeais, dans le boudoir de la duchesse, ainsi que les conversations mondaines de la société du faubourg Saint-Germain, aux dépens d'une « révélation », au sens photographique du terme, de ce nœud de désirs, d'inhibitions, d'élans, d'interdits, de préjugés, d'erreurs de calcul, qui finit par fermer la porte du bonheur et ouvrir toute grande celle de la tragédie. Et lorsque pour suppléer à la castration des dialogues du roman ou à leur réécriture désaccentuée ou accentuée à contre-sens, on se résout à faire entendre en voix extérieure la parole du narrateur, comme dans l'adaptation de *Madame Bovary* déjà évoquée, le contraste de ce ton avec la parole du dialoguiste devient navrant.

D'autres cinéastes, cependant, réussissent l'exercice, qui implique la recherche d'une exacte adéquation entre le traitement de la prise de vues et celui de la prise de texte. Robert Bresson, dans *Le Journal d'un curé de campagne* (1950), a ainsi bénéficié de la décision initiale de Georges Bernanos, qui a écrit un roman tout en paroles, alternant celles, muettes et écrites du diariste et celles des dialogues extérieurs, retranscrites dans le journal intime. Certes, on n'entend pas la totalité du texte romanesque, mais au moins tout ce que l'on entend est passé par le langage direct et intérieur du principal protagoniste, et par le langage oblique de sa mémoire ; à quoi s'ajoutent, sur l'écran, quelques-unes des pages manuscrites du journal, filmées d'une phase à l'autre de l'histoire du curé d'Ambricourt. Les images n'en prennent que plus de vérité et de force expressive, en particulier les plans serrés sur le visage du prêtre, dont chaque regard, chaque pli des lèvres, chaque inclinaison, s'accorde au plus près avec les mots du journal qui retracent les devoirs, les peines, les volontés, les désespérances, les inflexibilités et pour finir l'agonie d'un être fragilisé par sa mission, fortifié par sa foi et porté jusqu'au bout de sa Passion. L'architecture du scénario, l'agencement des séquences, le calcul des correspondances entre le texte parlé et la construction de l'image sont à la mesure de l'enjeu : passer derrière un visage et un habit pour sonder les secrets d'une vie exceptionnelle, avec la même clairvoyance que celle du roman dont est issu le film, comme par nécessité.

### *L'espace*

Qu'il s'agisse de la série des épisodes, unis ou non par une logique causale, de la temporalité, objective, ou vécue, ou des aléas de la vie intérieure, l'adaptateur doit satisfaire à deux exigences tendanciellement contradictoires : ne rien manquer, à l'image, des détails romanesques qui ont inscrit les personnages dans leur envi-

1. Osera-t-on dire aussi que peut-être les scénaristes et les dialoguistes français – surtout ceux de l'après-guerre – sont trop « réalistes », trop « théâtreux », pas assez romantiques, pas assez fous… pas assez au diapason des grands *fous* du roman, Balzac, Hugo, Stendhal, Zola, et quelques autres ?

ronnement matériel, mais ne pas se laisser écraser par le poids de cette matérialité romanesque. Faire reconnaître ou imaginer des lieux et leurs traits de spatialité : lieux clos ou ouverts, urbains ou ruraux, privés ou institutionnels, vastes ou exigus, obscurs ou éclairés, professionnels ou privés, profanes ou sacrés, rassurants ou inquiétants, euphoriques ou dysphoriques, familiers ou fantastiques, etc. Le monde selon *Harry Potter* n'est pas le monde selon *La Guerre des boutons*, le décor de *Quai des brumes* a peu à voir avec celui des *Liaisons dangereuses*...

Le roman adapté apporte avec lui son propre « système des objets[1] », système de signes, qui dénote par lui-même une époque, un caractère, un sexe, un âge, un état de ressources, des habitudes, des goûts, des choix d'ameublement et de décor, un mode de vie, un jeu d'habitudes, de règles et de conventions, un drame ouvert ou caché, une scène privée et une scène sociale[2]... Les lieux et les objets (y compris les costumes) parlent. Ils ont parlé une première fois dans le roman : il appartient au scénariste, au décorateur, à l'éclairagiste, de les faire parler dans le film avec un égal degré de présence et de justesse. On peut observer sur ce plan, d'une adaptation à une autre, de grandes différences de parti pris... et de maîtrise dans la création d'un espace filmique accordé à l'espace romanesque. Là aussi, c'est affaire de moyens, affaire de savoir et affaire de talent.

L'effet de milieu et l'effet d'époque sont difficiles à manier. Deux photographies dans leur cadre et une porcelaine kitsch sur un guéridon, apparaissant en plan de coupe et en contrepoint sur la séquence des *Gens de Dublin* où les convives écoutent une des jeunes filles de la société chanter une vieille chanson irlandaise, ajoutent soudain un intense pouvoir d'évocation et d'émotion à la scène entière : ils sont la trace, modeste et obstinément présente, des « morts », et d'une époque morte elle aussi, ces « morts » qui donnent son sous-titre, *The Dead*, aux *Gens de Dublin*. Le décor délabré du presbytère, dans le film de Robert Bresson, dit tout, avec sobriété, sur le désert d'indifférence qui entoure le prêtre, dont le journal, cependant, reste muet sur cette pauvreté matérielle. Et l'on se rappelle à quelle rigoureuse sélection des détails se sont livrés Stanley Kubrick et son chef décorateur, en s'aidant du regard des peintres, Constable, Gainsborough, Hogarth, pour recréer sans fautes de connaissance ni de goût des intérieurs anglais du XVIIIe siècle, dans *Barry Lindon* (1975). Le contraste est frappant avec des adaptations de grands romans classiques, romantiques, ou « naturalistes », où les reconstructions stéréotypées ne parviennent pas à dire pleinement, dans le langage des choses, les manières et les valeurs d'un temps et d'un monde.

### *Au-delà du credo réaliste*

Le cinéma, comme le roman, propose et conjoint ainsi plusieurs modes d'émergence d'une vérité et d'un sens : une histoire, un ordre du temps, un vécu intime des agents et des patients de l'événement, un espace matériel et socialisé avec son propre réseau de surdéterminations. Projection du texte sur l'image mobile, il est censé respecter lui aussi la règle de vérité, ou du moins de vraisemblance, toujours présente, si peu que ce soit, dans toute représentation. Mais il n'est asservi pas plus que le roman à la banale photographie d'un monde réel. De toute manière, lorsque ce réel a été en quelque manière façonné, marqué par le cerveau et la main de l'être humain, celui-ci y a laissé une trace des devoirs, des croyances, des rêves, et des mythes dont sa raison et son imaginaire sont porteurs, hérités du groupe, de la classe, du peuple, de l'histoire. Il faut plus qu'une photographie, si parlante soit-elle, pour donner cette vérité.

Tous les grands romans sont nourris de cette duplicité : l'attache à un réel identifiable, et le débordement, le dépassement de ce réel par un entour qui lui impose ses propres figures et ses propres sens, ou ses propres nébuleuses de sens. Ses propres énergies. La formule répandue du « romancier témoin de son temps » est à la fois insuffisante et juste : insuffisante parce qu'elle ne rend compte que de l'observation documentaire des réalités directement visibles, juste si elle métamorphose le document, si elle atteste la vision singulière d'un grand intuitif et d'un grand « inventif », son aptitude à faire briller les éclats de bonheur ou au contraire à plonger dans les profondeurs obscures des passions qui régissent le corps et le peuple, sa conscience du chaos des conduites individuelles et collectives, des rêves et des mythes qui

1. Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.
2. À ce sujet, voir les ouvrages d'Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne* et *Les rites d'interaction*, Paris, Éditions de Minuit, 1973-1974.

les régissent, ou tout simplement son intuition des liens qui unissent un moment d'une vie et le hasard d'un passage auprès d'un arbre, d'une pierre, ou d'un monument…

Il ne peut que rarement en être exactement de même pour les adaptations de ces œuvres qui doivent leur grandeur à l'union de la vérité du témoignage et de « la vérité de l'art », selon l'expression proustienne. Car le film présente deux difficultés particulières. Il lui faut d'une part chercher par un travail d'histoire et d'archives l'authenticité d'un temps que ses auteurs n'ont pas vécu – sauf à transporter la carcasse narrative du roman dans le présent de la réalisation, et à se débarrasser ainsi des contraintes de la couleur historique et locale, ou encore à tricher délibérément avec la vérité originelle des protagonistes et à substituer un genre romanesque à un autre : par exemple à transformer *La Chartreuse de Parme* en un roman d'Alexandre Dumas. D'autre part, pénétrer l'invisible, l'impalpable, les accords muets aussi de cette écriture que l'on va tenter de traduire en ce qui est le plus immédiatement regardable et écoutable : des images, des bruits, du dialogue, éventuellement une parole extérieure, plaquée sur l'image – éventuellement aussi une musique de soulignement et de redondance… Donner une autre vie aux *figures* porteuses d'un rêve de lecteur, sans les défigurer, sans en faire des *figurant*s, des allégories sans mystère. Faire sien organiquement, cérébralement et viscéralement, l'espace de vie, de sensations, d'émotions, de présences, de liaisons et de déliaisons, ouvert par le roman.

Les classiques appelaient cela le « je ne sais quoi », faute de pouvoir définir ce dont ils ressentaient l'existence dans les fictions les plus rares de la littérature, mais aussi dans les plus sublimes œuvres de la peinture – dont les plans les plus réussis d'un film sont parfois si proches. Les critiques modernes ne sont guère plus à l'aise pour atteindre cet inexprimable, pour en cerner la nature et les composantes. Mais on peut au moins les suivre dans leurs approximations et dans les performances auxquelles elles s'appliquent – et lorsqu'on est cinéaste, méditer longuement avant d'écrire le premier mot du scénario. « Voir son sujet », dit Flaubert, avant de compléter sa définition du style : « Une manière absolue de voir les choses ». C'est-à-dire leur conférer non une beauté conforme aux goûts hérités ou aux attentes du public, mais une « poétique insciente », une poésie consubstantielle, née de leur propre matière, même si celle-ci est « triviale », comme l'arrivée des Bovary à l'auberge de Yonville : « Je n'ai jamais de ma vie rien écrit de plus difficile que ce que je fais à présent, du dialogue trivial ! […] J'ai à poser à la fois dans la même conversation cinq ou six personnages (qui parlent), plusieurs autres (dont on parle), le lieu où l'on est, tout le pays, en faisant des descriptions physiques de gens et d'objets, et à montrer au milieu de tout cela un monsieur et une dame qui commencent (par une sympathie de goûts) à s'éprendre un peu l'un de l'autre […] Il me faut faire parler en style écrit des gens du dernier commun. » Ce n'est pas transformer en bergers de pastorale une fille de paysan passée par le couvent et mal mariée à un officier de santé, un clerc de notaire et un pharmacien cuistre, au fond de la campagne normande. Mais ce n'est pas non plus leur prêter des silhouettes grotesques ou pitoyables. Tout est convenu dans cette scène de *Madame Bovary*, sauf ses « illuminations » : le corps et les postures d'une femme dont la séduction physique, naturelle et immédiate, n'a rien de « commun » ; le plan sur le pied de Léon qui va se porter, comme inconsciemment, sur « un des barreaux de la chaise » où Madame Bovary est assise – un premier attouchement ; l'éclair de « flamme » – le mot est dans le texte – qui, de la cheminée, illumine, dénude et *poétise* Emma, transperçant du même coup la trivialité et la convention. Sans parler des valeurs assignées à l'auberge, à la rencontre de hasard, à la convivialité immédiate, au rituel du dîner de bienvenue, au partage des mêmes normes de bienséance, à l'ironie diffuse, discrète, qui entoure cette ordonnance de *la vie*, dictée par ce que Goffman dénomme « le gouvernement des manières ». Sans parler aussi de la durée du rite social, propice à la conversation, à la réduction des distances, aux regards déjà gourmands du jeune Léon sur le corps de la jeune femme, à la silencieuse attirance mutuelle, déjà ancrée et déjà clandestine. Tout fait sens, sourire, réflexion, poésie, désir de relire encore une fois– comme on réécoute un thème mélodique. Tout cela est de Flaubert, est Flaubert tout court. Quel cinéaste se risquera à le prendre pour partenaire ? C'est sans aucun doute un jeu infernal : on l'a bien vu[1].

On l'a bien vu aussi avec ce qu'est devenu au cinéma le concert de passades amoureuses, de clandestinité

1. De *Madame Bovary*, 18 adaptations filmiques, dans 11 pays. Aucune n'a franchi la frontière de la postérité.

hasardeuse, d'intrigues de cour, de politique irréfléchie, de folles imprudences, de décisions à l'étourdie, de passion libératrice avant de devenir fatale, dont Fabrice del Dongo est le soliste. Le voilà sur l'écran, galopant comme Fanfan la Tulipe, entouré d'une distribution et d'un chœur vidés des trois quarts de leurs effectifs et évoluant dans des décors et des costumes dont l'italianité semble parfois sortie des scènes du boulevard du Crime ou des magasins de costumes de l'Opéra-Comique.

Avec le rêve, le mythe, *La Bête humaine* se laisse revoir avec plaisir. Mais le film ne parvient vraiment à égaler Zola, à dialoguer avec ses intuitions, avec les enjeux et les jeux du roman que lors des minutes où Renoir cadre le surgissement des rails à l'avant de la locomotive, recrée la ruée et le halètement de la machine, noie l'écran dans la fumée, la vapeur et la noirceur. Pour le reste, le film roule à la cadence d'un fait divers bien raconté, mais marginalisé par rapport à l'univers névrotique, chaotique, fatalitaire du roman. La dernière adaptation de *Germinal* est un exercice bien intentionné, probe[1], souvent artiste, de création décorative et de figuration. Mais d'élan épique, d'effroi et de pitié mêlés, de sauvagerie symphonique dans la marche combinée des souffrances, des colères et des désespoirs, d'alliances symboliques entre le noir du charbon et de la nuit, la blancheur de la neige et le rouge du sang, point. Les condensés stéréotypiques des dialogues, les fausses notes des jurons appuyés et des clameurs collectives coupent court à toute éloquence sentie et communicative, à toute empathie du spectateur. Rien de la compassion romantique, ni non plus de la distanciation brechtienne. Le film reconstitue, allusivement malgré sa longueur, le travail des mines et ouvre un aperçu sur la naissance du mouvement ouvrier, avec tous les effets attendus de misère domestique, d'anxiété, de mobilisation populaire, de gros plans sur les visages charbonneux et les cadavres de noyés, de plans d'ensemble sur les défilés prolétariens. En cela, il est fidèle à un certain discours sur le prétendu misérabilisme « naturaliste ». Mais quel que soit le talent des acteurs, on a peine à distinguer derrière eux cette autre dimension de l'imaginaire zolien qui lui fait éclairer en profondeur le récit du drame social contemporain par les trois reflets maléfiques du charbon, de la neige et du sang, et par le halo des plus anciens récits du légendaire universel : Thésée défiant le Minotaure, saint Étienne lapidé par les siens, Orphée remonté seul des Enfers… Tout ce tremblement symbolique et mythique sur la terre et dans l'air qui entoure les personnages. Cette route qui semble « charrier du sang », « cette débandade enragée à travers les fosses », cette « vision rouge de la révolution qui les emporterait tous, fatalement, par une soirée sanglante de cette fin de siècle »… Comment, à quel prix et sous quels risques d'échec, non pas tellement didactique, mais plutôt esthétique, porter à l'image ce récit immense et affolé où passent les hantises d'une fin de siècle ?

Faut-il donc donner raison à Éric Rohmer, se détournant des romans qui racontent trop bien et qui « pensent », tout ensemble ? Et tenir que les seules adaptations qui vaillent sont celles qui ont été « ficelées » par de bons professionnels de l'emplacement de la caméra, du cadrage de plans et du montage narratif, pour un public de masse, à partir de romans sans survie autonome, mais veillant à la limpidité du récit et alternant adroitement les stéréotypes familiers, les péripéties, les effets de suspense et de surprise, le pathos et la drôlerie ? On n'attend de celles-là aucune ambition que de plaire – et on sait que c'est en soi un art difficile –, et surtout pas celle de pousser le spectateur à remonter jusqu'à l'œuvre « adaptée ». Et il arrive même que, libéré de tout souci de rivalité, un metteur en scène fasse entendre à son public, par des récurrences de thèmes, des arrangements de composition, d'éclairages, de bruits, de montage, des types de visages et de gestes, sa propre vision des choses et son propre langage de l'image. Le cinéma d'auteur ne renvoie pas nécessairement au roman d'auteur. *Le Salaire de la peur* évoque plus immédiatement le nom de Henri-Georges Clouzot que celui de Georges Arnaud, auteur du roman duquel le film tient son contenu et son titre.

Zola, commentant une adaptation théâtrale des *Misérables* établie par Charles Hugo et Paul Meurice, et jouée à Paris en mars 1878, expose les obstacles qui se dressent devant le transport d'un « prodige » romanesque sur la scène d'un théâtre, en des termes qui ne sont pas inappropriés pour le cinéma. « Cet interminable roman, si inégal, obstrué de digressions excessives, s'ouvrant

1. Claude Berri par exemple s'est visiblement inspiré des gravures qui illustraient le livre de Louis Simonin : *La Mine et les mineurs*, Paris, 1867, une des sources du roman de Zola.

parfois sur des épisodes adorables et superbes, offre ce prodige littéraire d'être bâti dans le rêve et d'arriver à la vie par l'intensité du lyrisme [...] Et il arrive que ses personnages, inventés de toutes pièces, ont une vie à eux. On les voit, ils s'imposent, même lorsqu'on sourit de leur monstruosité. Ainsi *Les Misérables*, cette épopée si factice de notre monde moderne, sont pleins de ces figures inoubliables, des ombres auxquelles le poète a donné des corps, par un miracle de son procédé lyrique. Tout cela ne tient pas, tout cela est faux, invraisemblable, ridicule même. N'importe, le grandissement des types en augmente le relief. On en reste obsédé [...] ». Qu'en faire au théâtre ? Nous pouvons ajouter aujourd'hui : « Et au cinéma, bien sûr ». « Naturellement, continue Zola, un roman pareil n'est pas commode à transporter au théâtre. L'élément dramatique y est trop disséminé, y porte sur des vies trop longues de personnages. Les épisodes sont comme les grains d'un collier dont le fil est rompu. Il ne faut donc pas espérer trouver dans le livre un drame fortement charpenté, pivotant sur un sujet unique. Le seul parti à prendre est de se contenter de couper les épisodes célèbres, de les relier le plus adroitement possible et de les présenter au public comme une série d'images connues, que l'on sera bien aise de revoir à l'éclat de la rampe. C'est ce que l'adaptateur a compris et exécuté avec intelligence[1]. »

Tout est dit, et les nombreuses adaptations cinématographiques des *Misérables* n'ont pas pu faire autre chose. Il n'empêche que l'on est bien aise de les revoir dans l'éclat de l'écran – tout en faisant sien le dernier mot du critique : « Le grand poète est derrière ; mais on ne voit que son ombre. » Ceci posé pour éviter d'être traité de « chien de garde » de la littérature.

Le roman n'est pas écrit pour le cinéma. D'où le nœud d'ambiguïtés, de contradictions et de faux problèmes qui embarrasse la critique des adaptations. Essayons de conclure là-dessus, par trois remarques.

Disons tout d'abord que la question de l'adaptation ne se pose même pas lorsque la majorité du public ignore la présence d'un roman dans le voisinage du film. Si celui-ci lui plaît, peu lui importe sa genèse. S'il a le sentiment de la médiocrité, il reste également indifférent à la question de savoir si cette médiocrité est le fait de la maladresse d'un travail totalement autonome du scénariste et du réalisateur, ou de la faiblesse d'une source restée invisible.

Vient en second lieu la considération d'une grande ombre romanesque toujours présente, affichée dans le titre ou la publicité, ou reconnue par le spectateur cultivé malgré son effacement par le producteur. Deux cas de figure. Ou bien le film a été jugé manqué, et ce jugement a subsisté : une critique attentive portera le grief sur l'inaptitude de l'équipe de réalisation à saisir les valeurs essentielles du roman. Ou bien le film a été et est resté tenu pour une œuvre de qualité, voire pour un chef-d'œuvre : le crédit, inévitablement, se répartit sur l'intelligence et la sensibilité de la lecture initiale, et sur la maîtrise (y compris la maîtrise financière) de l'instrumentation cinématographique. Ceci n'exclut nullement la recherche d'une composition différente, en divers points, de celle du roman : suppression ou adjonction de scènes, resserrement de la durée, déplacement d'époque ou de lieu, comme nous en avons vu dans *Le Guépard*, *La Bête humaine* et *La Curée*. On emploie en musique le terme « arrangement » : le rythme ou l'orchestration peuvent être changés, pourvu qu'on reconnaisse la mélodie et, si possible, l'inspiration affective. L'arrangement filmique d'un roman d'intérêt universel vaudra d'autant plus qu'il aura su en conserver les caractères, les enjeux humains et le mouvement dramatique. *Le Diable au corps*, film de Claude Autant-Lara (1947), mérite d'être revu, comme le roman de Radiguet d'être relu, parce que, tout en modifiant sensiblement le début, la fin, certains épisodes centraux, et malgré certains remodelages destinés à resserrer et à dramatiser davantage l'historicité de l'intrigue[2], il préserve et même renforce le caractère interdit, invincible et fatal de la passion vécue par les deux jeunes gens qu'incarnent Micheline Presle et Gérard Philipe.

Enfin, il resterait à discuter l'équation radicale souvent posée : « adaptation, trahison », comparable sur un autre plan au jeu de mots italien : « traduttore, traditore ». S'y oppose, sous d'autres plumes, son rejet catégorique. Il est vrai que cet aphorisme, exprimé autrement, mais avec un sens identique, en termes d'infidélité, de défor-

1. *Le Bien public*, 1er avril 1878. *Œuvres complètes*, Paris, Cercle du livre précieux, t. XII, 1969, pp. 147-148.
2. Par exemple le film supprime entre autres les scènes d'hôpital militaire et la permission de l'époux soldat, mais il ajoute la scène de la visite au magasin de meubles. Il allonge la soirée au restaurant et ajoute le rendez-vous manqué, et surtout il fait coïncider, en antithèse pathétique, la liesse collective du 11 novembre 1918 et le malaise mortel de la jeune femme.

mation, de détournement, de dénaturation, de vulgarisation, de transgression ou de violation, repose sur deux présupposés également discutables. Le présupposé moral – on n'a pas le droit de toucher à une œuvre du grand répertoire littéraire – ; et le présupposé hiérarchique – le cinéma, en tant que tel, est inférieur à la littérature, ne serait-ce qu'en raison de ses *impedimenta* : *budgétaires*, interdisant un traitement adéquat des scènes coûteuses, telles que dans *Madame Bovary*, la noce, le bal, l'opéra ; *matériels* : ustensiles encombrants, spécialisés, chers, en perpétuelle évolution technologique ; *humains* : la multiplicité hétérogène et fluctuante des intervenants, les brouillages induits des goûts, des idées, de la culture ou de l'inculture du scénariste et du réalisateur, ainsi que de l'image publique des acteurs ; *politiques* : une censure et une autocensure plus sourcilleuses…

À ces arguments de principe, les défenseurs de l'adaptation n'ont pas de mal à répondre qu'il existe des chefs-d'œuvre cinématographiques, issus en droite ligne de la littérature, et dont la beauté traverse les générations. Ils peuvent répondre aussi que chacun des genres, le récit verbal et le récit associant les images mobiles et les mots, a ses propres capacités et ses propres handicaps, et que les noyaux et structures fondamentaux d'une même diégèse, si complexe soit-elle, peuvent se représenter indifféremment par des suites de phrases verbales ou par des suites d'images mobiles soutenues par les trames sonores, voix, bruits et musique. De l'un à l'autre, il n'existerait pas, en théorie, de déficit d'expressivité, mais seulement des transferts de langage.

Nous avons vu ce qu'il en est dans la réalité des œuvres, et qu'il y a loin de la théorie à la pratique. Les seules adaptations qui comptent sont bien celles qui joignent une connaissance intime et profonde de toutes les *valeurs* du roman à un style tout personnel de la création cinématographique. Ce sont celles-ci, très rares, qui suffisent à invalider l'équation posée dans les lignes précédentes[1]. Les meilleures d'entre elles ont placé la barre assez haut pour que le genre, qui a connu une certaine fortune entre les deux guerres et dans les années qui ont suivi immédiatement la Seconde Guerre mondiale, ait ensuite connu le déclin, en particulier sous les coups des critiques de la Nouvelle Vague.

1. Eisenstein lui-même ne s'est jamais risqué à adapter Zola, bien que ses propres textes sur l'art du film aient souvent puisé dans l'œuvre de l'auteur des *Rougon-Macquart*.

## Bibliographie


Anne-Marie BARON, *Romans français du XIXe siècle à l'écran. Problèmes de l'adaptation*, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2008.

André BAZIN, « Pour un cinéma impur : défense de l'adaptation », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, t. II, 1959.

Martine BEUGNET et Marion SCHMID, *Proust at the Movies*, Farnham (Grande-Bretagne), Ashgate, 2005.

Michel CIMENT et Jacques ZIMMER (dir.), *La critique de cinéma en France*, Paris, Ramsay-Cinéma, 1997.

Jean CLÉDER et Jean-Pierre MONTIER, *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Presses universitaires de Rennes, 2004.

Jeanne-Marie CLERC, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan Université, 1993.

[Collectif] *Eisenstein et le mouvement de l'art*, Paris, Éditions du Cerf, 1986.

Mary DONALDSON-EVANS, *"Madame Bovary" at the movies*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009.

Serge M. EISENSTEIN, *Ma conception du cinéma*, Paris, Buchet-Chastel, 1971.

Serge M. EISENSTEIN, *Cinématisme*, Paris, Les Presses du réel, 2009.

Alain GARCIA, *L'Adaptation du roman au film*, Paris, IF Diffusion, 1990.

André GARDIES, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993.

André GAUDREAULT et François JOST, *Cinéma et récit*, Paris, Nathan, t. I, 1989 ; t. II, 1990.

Gérard GENETTE, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

Linda HUTCHEON, *A Theory of Adaptation,* New York, Routledge, 2006.

André MALRAUX, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2003.

Christian METZ, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968, t. II, 1972.

« Naturalism and Realism in Film Studies », *Excavatio*, vol. XXII, nos 1-2, Alberta, AIZEN, 2007.

Marie-Claire ROPARS-WUILLEUMIER, *De la littérature au cinéma, genèse d'une écriture*, Paris, Armand Colin, 1970.

Michel SERCEAU, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires*, Liège, Éditions du Céfal, 1999.

Francis VANOYE, *Récit écrit, Récit filmique*, Paris, Nathan Université, 1989.

Francis VANOYE, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan Université, 1991.

Paul WARREN (dir.), *Zola et le cinéma*, Paris, Presses de l'université Laval et Presses de la Sorbonne nouvelle, 1995.