

La valeur adaptation

Thierry Horguelin

Number 55, Summer 1991

L'adaptation au cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22813ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Horguelin, T. (1991). La valeur adaptation. *24 images*, (55), 41–46.

LA VALEUR ADAPTATION

PAR THIERRY HORGUELIN

Il ne s'agira pas ici d'envisager le problème «théorique» de l'adaptation, mais d'observer sa remontée fulgurante à la Bourse des valeurs de l'industrie cinématographique, et de voir comment elle peut, malgré tout, rester un enjeu véritable de mise en scène.



Reversal of Fortune de Barbet Schroeder : réfraction de la narration dans une structure en puzzle.

France : restauration et patrimoine

Il y a quelques années en France, l'un des leitmotivs favoris des «professionnels de la profession» pour expliquer le marasme de l'industrie cinématographique était la «crise du scénario». Ce diagnostic d'un malaise bien réel était trop rassurant pour être honnête : dans les faits, les films continuaient à se monter financièrement d'abord sur leur casting et les scénarios à n'intéresser les producteurs que s'ils permettaient de réunir une belle affiche. Commode écran de fumée, le scénario comme valeur-refuge d'une profession frileuse masquait mal la permanence de fantasmes tenaces. À

commencer par celui du modèle américain, inimportable en France pour des raisons tant structurelles que culturelles, mais dont l'exemple (ou plutôt l'idée très superficielle que les décideurs s'en font) continue de fasciner. Résultat : une vague, heureusement à peu près tarie aujourd'hui, de polars médiocres — où les rares réussites ressortissent justement d'un projet d'auteur : *Poussière d'ange* de Niermans.

Autrement significative, la repousse des années 50 au milieu des années 80. La nostalgie de l'époque bénie de la qualité française y va de pair avec un souci de *restauration*, qui se traduit sur le mode du «retour à» : retour au patrimoine,

retour aux studios, retour à un cinéma de producteurs, dans le discours desquels la Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur ont tué le cinéma français, et pour qui l'adaptation redevient une valeur et une garantie rassurantes. Inflation de la cote des scénaristes : Aurenche et Bost, les scénaristes d'Autant-Lara, reprennent même du service chez Tavernier, Michel Audiard a de nouveau la cote (*Mortelle Randonnée* et *On ne meurt que deux fois*, qui comptent d'ailleurs parmi ses meilleurs dialogues), Jean-Claude Carrière adapte aussi bien (quelquefois aussi mal) *Un amour de Swann* que *Les exploits d'un jeune Don Juan*, *Le Mahabarata* que *Cyrano de Bergerac*... Retour, précisément, de l'adaptation haut-de-gamme et culturelle avec *Fort Saganne*, *Un amour de Swann* et les autres, où, comme disait François Regnault, les acteurs ne jouent pas mais «prêtent leur concours»; où, entre le costumier, le chef opérateur, le décorateur et l'ensemblier, le metteur en scène est au pire un façonnier, au mieux un «grand couturier».

Mais l'académisme et la qualité française charriaient aussi une vision du monde, faite de cynisme satisfait, d'anarchisme de droite, de propos de café du commerce (les fameux mots d'auteur) et de complaisance dans le noirâtre. L'itinéraire d'un Autant-Lara se ralliant au Front national et signant des pavés céliniens où il crache sa hargne et son fiel reste un cas extrême. Mais le retour de l'académisme s'accompagne de relents idéologiques assez rances, dont l'exemple le plus récent est *Uranus*, éloge quasi pétainiste de la veulerie qui donne lieu à un atterrant festival de cabotinage (à côté de quoi un *Milou en mai* exaltant la mesquinerie petite-bourgeoise contre les triblions de 68 devient presque tolérable!). Comme le fait remarquer Jean-Henri Roger dans la revue *Esprit*, tous les personnages sont des lâches ou des salauds, donc au fond tous de braves types, à charge pour les acteurs, choisis exprès à cet effet, de les racheter par la seule vertu de leur image de marque aimée du public. La critique, pour une fois unanime à vanter la fidélité de l'adaptation du roman de Marcel Aymé, n'a guère remarqué qu'en déplaçant de 1944 à 1945 l'époque où se déroule l'action, Berri modifiait du tout au tout le contexte historique dans lequel ont lieu les règlements de compte des militants communistes (les seuls d'ailleurs à n'être pas blanchis par la fiction) et ne faisait qu'ajouter l'amalgame au confusionnisme idéologique. L'Histoire devient une sorte de self-service dans lequel on pige à son gré en mêlant tout et n'importe quoi. De même, impossible de ne pas ressentir un malaise devant le déplorable *Merci la vie* de Bertrand Blier et ses ralenti pornographiques sur les futurs gazés tombant des wagons qui menaient aux camps de la mort.

La connexion Berri

De *Jean de Florette* à *Uranus*, Claude Berri se trouve au cœur de cette opération de réfection dont on parlait plus haut et d'actualisation du patrimoine (il est plus rentable de tourner un remake de *Manon des sources* que de rééditer l'original de Pagnol, même si le résultat a l'air, précisément, d'un lifting). Or, Berri est aussi le producteur ambitieux de projets risqués, de *Tess* de Polanski (1979) à *Lours* de Jean-Jacques Annaud, deux films charnières.

Tant dans l'œuvre de son auteur que dans la catégorie de la superproduction adaptant un classique, *Tess* est un cas d'espèce. Œuvre qui frôle constamment le piège de l'académisme sans jamais y tomber (cf., à l'encontre des lois du genre, le refus d'une distribution prestigieuse et la photographie splendide mais jamais léchée, captant au contraire de beaux accidents de lumière). Œuvre où de surcroît Polanski tient modestement le pari d'une fidélité scrupuleuse et, sans effets faciles et voyants de signature, infléchit de l'intérieur certaines scènes vers son univers (lequel est comme en réserve ou en latence dans tout le film): ainsi l'ellipse stupéfiante du meurtre-acting out d'Alec, amenée de main de maître par l'indice matériel d'un couteau à rosbif (on pense à la présence grandissante, puis «dématurée» d'un «innocent» couteau à beurre dans une scène célèbre de *Blackmail* de Hitchcock), puis dénoncée par une tache de sang s'étendant sur le plafond de l'étage inférieur.

Par ailleurs, *Tess* marque dans le cinéma européen un tournant dans «l'énormité de la production, l'augmentation des coûts faisant plus que jamais du film un gigantesque pari où le vertige de la pure dépense l'emporte sur l'assurance du bon placement. (...) C'est dans la même logique que le tournage (forcément gonflé, allongé mais aussi magnifié par l'augmentation des coûts) prend valeur d'enjeu au point de devenir objet à lui tout seul, miroir de l'œuvre, film dans le film, fiction du cinéma dans un cinéma de fiction qui n'a même plus besoin de se prendre lui-même pour objet (cf. *La nuit américaine*) pour se mettre en représentation.»¹

Jean-Jacques Annaud, «promoteur»

C'est dans ce contexte qu'il faut replacer la valeur adaptation, ce dernier mot entendu dans son sens le plus général: la création ne va plus sans la nécessité de faire événement, d'offrir un «supplément» médiatisable, que ce supplément soit littéraire, culturel, ou qu'il s'appelle tout simplement «risque du cinéaste», ostensiblement affiché par le film et partie prenante de son projet (sans préjuger d'ailleurs de la valeur du résultat, qui pourra être aussi bien simple prétexte ou «locomotive», si le «risque» n'est qu'un alibi ou un argument de vente, qu'œuvre à part entière, s'il devient enjeu esthétique).

De la nouvelle génération (celle des «promoteurs», pour reprendre le mot de Serge Daney), le cinéaste à avoir le mieux intégré cette nouvelle donne de production, non sans talent d'ailleurs, est sans conteste Jean-Jacques Annaud, qui mène sa carrière comme une succession de «coups» en rebondissant chaque fois là où on ne l'attend pas, passant de *La guerre du feu* au *Nom de la rose*, de *Lours* à *L'Amant* (quatre films, quatre adaptations), dans une logique du défi lancé à soi-même et de la surenchère continuelle. Annaud a non seulement compris, mais parfaitement intériorisé cette nécessité de veiller continuellement à sa propre promotion, jusqu'à en faire l'objet même de ses films. (Au reste, c'est un trait général de l'art et de la littérature à notre époque, que Jean-Philippe Domecq a pu formuler ainsi: «C'est un temps d'auteurs sans œuvres, d'auteurs qui mettent dans leur image l'énergie qu'ils mettaient autrefois dans l'œuvre.»²)



La connexion Berri: le metteur en scène d'*Uranus* fut naguère le producteur de *Tess*.



Parcours de Bertolucci

Telle est, aujourd'hui, la situation du cinéaste, surtout s'il aspire au grade de faiseur de luxe dans les rangs de la qualité européenne et internationale, fabrique de films à base de belles images et de grands sentiments taillés sur mesure pour les séances d'inauguration ou de clôture des festivals (voir l'itinéraire, en forme de pente descendante, de Volker Schlöndorff, du *Tambour* et d'*Un amour de Swann* à *La mort d'un commis-voyageur* et *The Handmaid's Tale*). Beaucoup plus intéressant (c'est qu'infiniment plus de talent est en jeu), le parcours de Bertolucci : cinéaste prodigieusement doué, souvent grand (*Prima della rivoluzione*, *La Strategia del ragno*), toujours brillant, dont le chemin a croisé à quelques reprises l'adaptation (Moravia, Borges, ...), dans un rapport oblique aux œuvres adaptées, sans qu'il y ait dans son style (affirmé dès *Prima* et par la suite immédiatement reconnaissable aux premières séquences) de solution de continuité entre films tirés de romans et films basés sur des scénarios originaux.

Or, ce style éblouissant, bien au-delà de la maîtrise virtuose, on l'a vu peu à peu se vider de sa substance jusqu'à ne plus produire que des effets de signature, dans une autonomie croissante de l'écriture par rapport au matériau (drame et personnages). Le maniérisme guette précisément lorsque la mise en scène n'est plus le lieu d'une *tension* entre la matière scénaristique et une écriture (surtout lorsque la virtuosité est son apanage naturel), et que celles-ci roulent chacune pour son compte : dans *The Last Emperor* (d'après les mémoires de Pu-Yi) et surtout dans *The Sheltering Sky* (d'après le roman de Paul Bowles), la mise en scène est comme séparée du film, comme « décollée » à la façon d'une pelure d'oignon ; la beauté formelle (toujours somptueuse) se laisse apprécier en toute indépendance, mais aussi en toute indifférence, de la destinée de personnages qui ne nous importent plus.

Hollywood

Tandis qu'en France, la valeur adaptation prend la forme d'une revalorisation du patrimoine littéraire ou d'opérations culturelles de prestige sur fond de consensus idéologique, le cinéma américain connaît une vague d'adaptations qui est probablement en partie structurelle et en partie le fait du hasard. Citons : *After Dark*, *My Sweet*, *Awakenings*, *The Bonfire of the Vanities*, *The Comfort of Strangers*, *Dances with Wolves*, *GoodFellas*, *The Grifters*, *Misery*, *Mr. & Mrs. Bridge*, *Presumed Innocent*, *Reversal of Fortune*, *The Silence of the Lambs*, *Sleeping with the Enemy*. Ajoutons *Batman* et *Dick Tracy*, *Desperate Hours* et *Oscar*, car on ne saurait, dans le contexte américain, séparer le cas de l'adaptation stricto sensu de ceux de la reprise d'un personnage de bande dessinée ou du remake, voire des « sequels ». La remontée de la valeur adaptation à Hollywood répond à une exigence industrielle. C'est une solution pratique à des problèmes essentiellement techniques :

— Le marché du scénario est en ce moment la proie du boursicotage et de la spéculation. Un scénario original peut atteindre aujourd'hui la somme pharamineuse de trois millions de dollars, et entraîner encore des frais de réécriture. Pour les Majors, qui

préfèrent déjà de plus en plus acheter des films clés en main aux compagnies indépendantes ou semi-indépendantes qui gravitent autour d'eux et ne se charger que de leur distribution, il est moins coûteux d'acquiescer les droits d'un roman que de financer le développement de projets qui peuvent mettre des années à aboutir — comme ce fut le cas pour *Rain Man* et *Total Recall*. À l'écrivain Michael Blake qui lui proposait l'idée de *Dances with Wolves*, Kevin Costner a même conseillé d'écrire un roman plutôt qu'un script, en arguant que le film aurait ainsi plus de chances de se faire !

— L'adaptation d'un best-seller (*The Bonfire...*), surtout s'il s'agit d'un thriller à trame forte et linéaire (*The Hunt for Red October*, *Misery*, *Presumed Innocent*, *Silence...*, *Sleeping...*), a pour un producteur valeur de sécurité : le produit a déjà fait la preuve de sa rentabilité commerciale. Il est plus facile pour un cinéaste de convaincre un producteur ou pour un Major de prévaloir médiatiquement un film en s'appuyant sur la garantie du déjà vu (vague des « sequels ») ou en tablant sur un élément propice à la fabrication d'un événement (aura d'un livre-culte dans le cas de la récente mode Jim Thompson, ou personnage de bande dessinée permettant la commercialisation de produits dérivés). La nouveauté, c'est que cet état de fait concerne aussi bien les grosses machines calibrées pour fracasser le box-office que les auteurs : les deux films américains de Stephen Frears sont des adaptations ; Martin Scorsese, dont les trois derniers films étaient des adaptations, vient de tourner *Cape Fear* (un remake) et prépare une adaptation (*The Age of Innocence*, d'après Edith Wharton).

— On accepte du romancier des audaces qu'on ne permettrait pas à un scénariste. À cause de son sujet, si le script de *The Silence of the Lambs* (un « slasher » de luxe, en quelque sorte) avait été basé sur un scénario original plutôt que sur un roman, il est probable que, de réécriture en réécriture, on aurait obtenu un tout autre film.

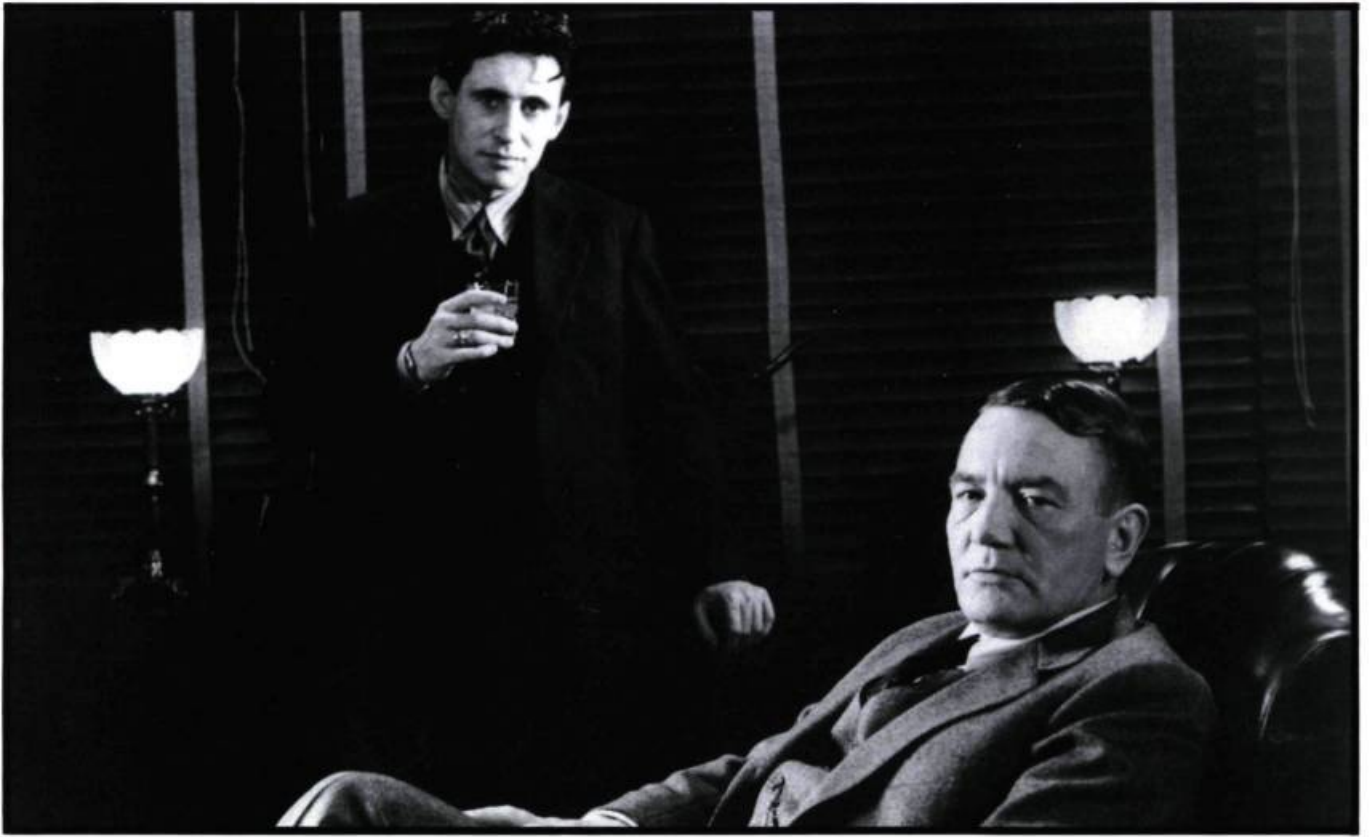
L'adaptation, objet de mise en scène

Comment, dans ce contexte, l'adaptation peut-elle rester aussi un enjeu de mise en scène ? Il se trouve qu'en s'emparant même d'œuvres de « non-fiction » (récits vécus, témoignages), la vague hollywoodienne d'adaptations a donné naissance, à côté d'*Awakenings*, médiocre télé-docudrame édifiant, aux deux meilleurs films américains de 1990 : si *GoodFellas* et *Reversal of Fortune* sont des objets passionnants, c'est notamment pour se coltiner à bras-le-corps le problème de l'adaptation et en faire un véritable enjeu (de désir et de combat) pour la mise en scène : comment faire d'un récit écrit une narration cinématographique ? Œuvres fort dissemblables, les deux films se rapprochent par leur parti pris anti-documentaire et la refonte dynamique de faits réels dans une écriture mieux que brillante, enfin par un emploi formidable, pervers et décalé, de la narration en voix off. Scorsese réinvente le récit en voix off en procédant à son dynamitage à l'intérieur d'une narration visuelle étourdissante. Sa mise en scène repose sur l'exacerbation de deux principes inverses, l'un de saturation, l'autre qu'on pourrait dire d'essorage. D'où l'aspect paradoxalement trop plein d'un film centrifuge qui se nettoie par le vide. Le



Annaud, Bertolucci: l'auteur devient «promauteur» (*Lours* et *The Last Emperor*).





Miller's Crossing de Joel et Ethan Coen, ou comment conjurer l'angoisse de l'influence.

résultat est si époustouffant qu'il semble déjà promis à une féconde descendance: Georges Gallow Jr., scénariste de *Midnight Run*, vient de s'en inspirer pour son premier film (encore inédit) de metteur en scène, *Twenty-Ninth Street*, bio filmée d'un figurant. Et Scorsese compte le reprendre dans *The Age of Innocence* (qu'il scénarise et réalisera peut-être), sur un mode plus près des *Ambersons* de Welles — à distance, possible modèle, lointain et inversé, de *GoodFellas*, puisque ce dernier, anti-*Parrain*, est un anti-roman familial.

Quant à l'excellent *Reversal of Fortune* de Barbet Schroeder, la délégation à un personnage dans le coma de la narration off (qui plane sur le film comme un fantôme) prélude au minage pervers des genres divers que le scénario traverse en les pipant: récit d'enquête, saga familiale à la *Dallas*, et surtout film à procès (auquel un Pakula sacrifie avec plus d'application que d'inspiration dans *Presumed Innocent*). Là encore, une adaptation devient le lieu d'un travail sur les conventions narratives, qui tient cette fois à leur réfraction dans une structure en puzzle, ou en labyrinthe, évoquant un palais des miroirs.

Conjurer l'angoisse de l'influence

L'adaptation littéraire gagnerait à n'être plus traitée comme un cas à part du remake ou de l'inspiration oblique, et à être repensée en termes de psychologie créatrice. Pour de jeunes cinéastes nourris dès le berceau d'images (en vrac: bandes dessinées, séries télévisées, vieux «serials» et films B)

et confrontés au poids de l'histoire du cinéma, l'angoisse de l'influence semble jouer un rôle primordial. Un roman peut alors tenir le rôle d'«ancêtre» invoqué contre un modèle trop puissant dans l'imaginaire du cinéaste qui tourne. Revenir à la source est une façon de lutter contre la source seconde qui est vraiment en jeu. Ainsi, il est frappant de voir les frères Coen, cinéastes cinéphiles s'il en est (*Blood Simple*, *Arizona Junior*), ne jamais parler de *Miller's Crossing* (dont le script original cache en fait un démarquage distancié de *The Red Harvest* de Dashiell Hammet) en termes de pastiche et de parodie (des films noirs des années 40), mais évoquer plutôt des références littéraires, de Hammet à James Cain.

Par quoi l'on boucle la boucle avec un pan du cinéma européen (cf. Truffaut) où le recours à la littérature (ou à d'autres arts) est un moyen de lutter contre des sources cinéphiliques trop directes et de renouveler un art alourdi de références et devenu trop conscient de lui-même. ■

NOTES

1. Nathalie Heinich, *Cahiers du cinéma* n° 306, décembre 1979.
2. Jean-Philippe Domecq, *La passion du politique*. Seuil, 1989.