

Du littéraire au cinématographique : une problématique de l'adaptation

François Baby

Volume 13, numéro 1, avril 1980

Cinéma et récit

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500508ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500508ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Baby, F. (1980). Du littéraire au cinématographique : une problématique de l'adaptation. *Études littéraires*, 13(1), 11–41. <https://doi.org/10.7202/500508ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1980

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

DU LITTÉRAIRE AU CINÉMATOGRAPHIQUE : UNE PROBLÉMATIQUE DE L'ADAPTATION

françois baby

L'adaptation est un art dont l'exercice est fort délicat et difficile. L'adaptateur doit en effet tenter d'exploiter à fond les possibilités du nouveau médium pour lequel il transpose l'œuvre originale, tout en étant soumis aux contraintes nouvelles qu'il lui impose, et en étant forcé, la plupart du temps, de procéder à des choix pénibles entre ce qu'il peut ou doit conserver ou abandonner de l'œuvre sur laquelle il travaille.

La difficulté de ces choix vient de ce qu'il doit s'efforcer de conserver l'essentiel de l'œuvre, ne rien ajouter qui vienne la trahir et ne rien retrancher qui lui soit fondamental. Les décisions souvent extrêmement difficiles qu'il doit prendre à ce sujet le laissent toujours inexorablement prisonnier d'un dilemme qui le force à définir ce qui est essentiel et ce qui ne l'est pas.

Au cours de cet article, nous voulons proposer une sorte de cheminement destiné à faciliter une partie du travail exigé par l'adaptation, en tentant de suggérer un certain nombre de moyens propres à rendre moins difficiles les choix qu'elle impose inmanquablement. Nous ne nous faisons pas d'illusions, l'adaptation est et demeurera toujours un art et un art difficile; tout au plus, pensons-nous, est-il possible d'en rendre certaines phases un peu moins ardues.

L'approche que nous allons développer dans les pages qui suivent vise donc fondamentalement à permettre à l'adaptateur de posséder des jalons ou des repères un peu plus précis pour procéder plus judicieusement à des choix dans l'œuvre originale, et arriver ainsi à en préserver plus facilement l'essentiel.

Ces choix sont évidemment d'abord tributaires du « niveau » d'adaptation auquel on veut procéder. Au cinéma, on reconnaît généralement trois niveaux d'adaptation qui correspondent à un niveau de « fidélité » plus ou moins grand par rapport à l'œuvre originale :

1. *L'adaptation stricte* est caractérisée par un haut niveau de fidélité par rapport à l'œuvre originale. On ne retrouvera dans le produit final que les modifications imposées par le changement de médium et par l'observance des contraintes que ce changement entraîne.
2. *L'adaptation libre* est caractérisée par un degré moindre de fidélité à l'œuvre originale. On y retrouve non seulement les transformations citées précédemment, mais aussi certaines additions ou transformations de l'adaptateur. Elles ne doivent cependant pas modifier fondamentalement le sens et la portée de l'œuvre originale.
3. *L'adaptation dite « d'après »* est caractérisée par un faible niveau de fidélité par rapport à l'œuvre originale. En effet, l'auteur s'inspire plus ou moins directement de l'œuvre d'origine, la plupart du temps d'ailleurs, surtout au niveau de l'armature. Elle entraîne donc généralement un travail important de création de la part de son auteur.

Suivant le niveau d'adaptation choisi, on comprend facilement que la question des choix auxquels on doit procéder prend une importance qui peut devenir cruciale.

Préliminaires

Une des principales causes d'échec vient de ce que, trop souvent, on commence beaucoup trop tôt ce qui, dans la pratique, est déjà du travail d'adaptation proprement dit. On commence trop tôt à imaginer ce que deviendra telle ou telle partie de l'œuvre une fois adaptée ou à vouloir décider tout de suite ce qu'il faut conserver ou retrancher.

Toute adaptation présuppose une connaissance extrêmement profonde de l'œuvre qui ne peut venir que d'innombrables lectures et relectures. Il faut d'abord se laisser pénétrer et imprégner, se laisser hanter par elle plutôt que de la hanter, la laisser nous habiter petit à petit, pour qu'elle devienne nous-même, un peu comme le suggéraient ces vieux professeurs de latin au sujet de la version latine.

Cette phase préliminaire permettra d'acquérir une compréhension intuitive et sensible de l'œuvre. Elle est appelée à jouer un rôle absolument essentiel d'inspiration au cours du

processus d'adaptation. Ainsi se développent très progressivement des impressions de plus en plus précises, et une sorte de sensibilisation indispensable au travail de création qu'exige l'adaptation. On dit à ce sujet que Jean-Sébastien Bach prenait toujours le soin de jouer certaines œuvres de ses contemporains avant de se mettre à composer, non pour les imiter ni s'en inspirer, mais tout simplement pour stimuler chez lui sa sensibilité créatrice.

À cette forme d'appréhension et de compréhension de l'œuvre doit aussi s'ajouter une étude du cadre général dans lequel elle se situe et du contexte qui l'a vu naître, de même que de son auteur. Il faut aussi très souvent procéder à une vérification « technique » des particularités de l'époque où elle se situe, des lieux où elle évolue, des phénomènes auxquels elle se réfère. Des œuvres à caractère ou à volonté historique exigent souvent des explorations méthodiques de la grande ou de la petite histoire.

Cette phase préliminaire se termine par une étude plus systématique de certains aspects de l'organisation de l'œuvre elle-même : typologie des principaux personnages, structures de leurs interactions, organisation du temps (chronologie et chronométrie des événements) et de l'espace, constructions dramatiques, etc.

Ce n'est qu'alors que peut venir le moment d'aborder la phase des choix entre ce qui sera conservé et ce qui sera malheureusement abandonné.

C'est ici, pensons-nous, que peut intervenir la méthode que nous développons dans cet article. Nous l'avons appliquée au cinéma mais nous croyons qu'elle peut s'appliquer tout aussi bien à l'adaptation d'une œuvre pour n'importe quel autre moyen d'expression.

Sens de la démarche

La démarche proposée repose fondamentalement sur le fait que, premièrement, chaque élément d'une narration — partie de phrase, phrase entière ou groupe de phrases — joue un rôle narratif précis et déterminé, qu'il possède si l'on veut une *fonction narrative* spécifique et que, deuxièmement, pour certaines de ces fonctions, l'élément narratif considéré

marque un *écart* plus ou moins prononcé par rapport à la ligne générale de développement du récit.

Pour l'essentiel, cette méthode consiste, dans un premier temps, à classer chacun des éléments narratifs de l'œuvre originale suivant une typologie à double palier. Le premier repose sur une *classification* des éléments par *fonctions narratives* fondamentales, tandis que le second permet d'introduire à l'intérieur de certaines de ces fonctions une pondération supplémentaire dont les sous-catégories sont déterminées par la mesure de l'écart entre l'élément considéré et la ligne générale de développement de l'action de l'œuvre.

Globalement, c'est un peu comme si on faisait passer l'œuvre à travers une sorte de crible ou de trieuse qui permet d'en classer les éléments suivant deux paramètres: la *fonction narrative* et la plus ou moins grande *pertinence* par rapport à la ligne d'action.

Dans un second temps, il s'agit de construire une *stratégie générale d'adaptation* basée sur les résultats de cette classification et sur les contraintes imposées par le nouveau médium utilisé.

Nous allons maintenant reprendre dans le détail les diverses étapes de cette démarche en nous servant pour illustrer notre propos de quelques exemples tirés de l'adaptation réalisée par Robert Enrico¹ d'une nouvelle d'Ambrose Bierce² intitulée *The Mocking-Bird*³. Enrico en a fait un magnifique court métrage d'une demi-heure qui a pour titre *L'Oiseau-moqueur*⁴. Ce film fait partie d'une trilogie dont le titre est *Au cœur de la vie* et qui est le résultat de l'adaptation de trois nouvelles de Bierce⁵.

Ce court métrage nous apparaissait tout indiqué d'abord parce que l'œuvre originale de Bierce et le film d'Enrico sont des œuvres suffisamment courtes pour respecter le cadre général d'un article comme celui-ci. La seconde raison qui a motivé notre choix vient de ce que, il faut le souligner, Enrico a réalisé avec sa trilogie ce qui est toujours considéré comme un classique de l'adaptation cinématographique.

1. *Classification des éléments narratifs*

Pour pouvoir procéder à la classification des éléments narratifs d'une œuvre, il nous faut d'abord posséder trois

« étalons » qui seront appelés à jouer un rôle analogue à celui que joue le mètre-étalon conservé à Sèvres par rapport à toutes les mesures du monde.

Ces trois éléments sont : le thème, la thématique et le sujet ; ils serviront au cours de la classification de sorte de gabarit auquel il s'agit de ramener les éléments narratifs à classer pour en préciser la fonction narrative et en mesurer le degré d'écartement par rapport à l'étalon.

1.1. *Thème et thématique*

Je sais qu'il n'est pas sans périls de parler de thème ou de thématique en s'adressant à des spécialistes d'études littéraires. Pour plusieurs, ces mots ont pris un sens particulier — quelquefois même péjoratif — et qui est associé à une école particulière d'études de textes littéraires ; c'est pourquoi on préfère souvent parler plutôt d'isotopie.

Pour ce qui est des études cinématographiques, les mots thème et thématique n'ont pas ce sens ni cette connotation, c'est pourquoi j'ai cru bon les conserver. Quant au lecteur pour qui « thème » et « thématique » seraient à mettre à l'index, il serait sans doute sage qu'il les remplace lui-même par isotopie en lisant cet article.

La première étape consiste donc à déterminer le thème central de l'œuvre, c'est-à-dire, *l'objet général de l'action* ou encore, *l'objet général de son développement*. Puis comme l'action a un caractère spécifique, ce thème s'inscrit toujours dans une réalité bien concrète ; il faut en déterminer la thématique. Le terme thématique désigne *le contexte spécifique et précis dans lequel se place le thème* lui-même.

Un thème peut être aussi général que l'amour par exemple, mais dans une action, il aura toujours une thématique précise : amour entre enfants et parents, entre membres d'une même famille, entre conjoints ou partenaires, etc.

La détermination précise du thème et de la thématique de l'œuvre est une opération essentielle à la suite de la démarche, puisqu'ils serviront de repères auxquels on ramènera chaque élément narratif pour pouvoir le classer.

1.2. *Le sujet de l'œuvre*

Dans le langage courant on utilise fréquemment le mot *sujet* dans le sens général où nous venons d'utiliser le mot *thème* dans ce qui précède.

Au cinéma, il est généralement utilisé dans un sens bien différent; il désigne, et c'est dans ce sens que nous l'utiliserons ici, un exposé sommaire et très succinct de l'action ramenée à un *enchaînement de ses grandes idées principales*. D'une autre façon, on peut dire que c'est un exposé séquentiel sommaire des principaux grands segments du développement du thème de l'œuvre; c'est, si l'on veut, un résumé succinct de l'intrigue. Pour ceux qui sont familiers avec la triple articulation du développement d'une action, c'est l'exposé du déroulement au niveau de l'articulation supérieure. Pour une pièce de théâtre, par exemple, ce serait le développement de l'action au niveau des actes de la pièce.

La plupart des lecteurs sont sans doute familiers avec le résumé très bref de l'intrigue d'un film que contiennent généralement les revues spécialisées donnant les horaires de programmation des chaînes télé; ce bref résumé est en général très près de ce que l'on appelle un *sujet de film*. Nous disons très près, car, pour conserver le suspense, ces résumés font abstraction du dénouement, alors que techniquement, le *sujet*, au sens où nous l'entendons ici, doit évidemment contenir la conclusion.

Un *sujet* bien construit comprend :

- des éléments très brefs permettant de situer s'il y a lieu l'action dans le temps et dans l'espace,
- la description sommaire des principales phases par lesquelles passe le développement du thème,
- la conclusion.

Voici d'ailleurs à titre d'exemple le *sujet* du film *L'Oiseau-moqueur* de Robert Enrico :

Pendant la guerre de Sécession, alors qu'il était de garde, une nuit, dans une forêt, le soldat Grayrock de l'armée nordiste tue quelqu'un. Le lendemain, il revient dans la forêt pour tenter de retrouver sa victime. Après de longues mais vaines recherches, fatigué, il s'endort et rêve. Il se revoit

adolescent, avec son frère jumeau alors qu'ils montraient à siffler à un oiseau-moqueur qu'ils avaient à la maison. Il revoit aussi la mort de leur mère et leur séparation qui entraîne le départ de son frère jumeau vers le Sud, amenant avec lui l'oiseau-moqueur. Il se réveille et rentre vers le camp. Tout à coup, il entend avec stupéfaction le chant de son oiseau-moqueur; il comprend alors qu'il a tué son frère jumeau, et il ne tarde pas d'ailleurs à en découvrir le cadavre dans un fourré voisin. On ne l'a jamais revu depuis.

Une façon d'arriver à établir le sujet d'une œuvre avec précision consiste à prendre comme point de départ le dénouement, à déterminer les données essentielles à sa construction et à sa compréhension et à les ordonner à rebours en remontant ainsi jusqu'au début. On ajoute finalement les quelques éléments de situation indispensables.

On comprendra toute l'importance qu'il y a à déterminer avec beaucoup de précision le sujet exact de l'œuvre à adapter puisque c'est en définitive le cadre de référence qui nous permettra plus tard de faire les choix appropriés entre ce qu'il est essentiel de conserver ou ce que l'on peut laisser de côté sans porter atteinte à l'essence même de l'œuvre. On ramènera à ces étalons chaque élément narratif pour savoir s'il correspond au thème, à la thématique et au sujet.

Muni de ces trois bases de référence, on peut maintenant procéder à la classification fonctionnelle des éléments narratifs de l'œuvre originale. Voyons-en d'abord les principaux principes.

1.3. *Les fonctions narratives*

On peut classer chaque élément d'une narration (partie de phrase, phrase ou groupe de phrases) suivant le rôle caractéristique qu'il remplit par rapport au déroulement de l'action et les propriétés spécifiques qu'il possède par rapport au processus d'ensemble d'exposition de l'action, somme toute par rapport à ce que j'appellerai sa *fonction narrative*. Ainsi retrouve-t-on les unités narratives fonctionnelles suivantes :

- les unités d'*action*
- les unités d'*information*

- les unités de *situation*
- les unités d'*articulation*
- les unités dites de « *ventilation* »

a) *Unités d'action*

Ce sont les éléments de la narration qui rapportent les *événements ou les faits qui constituent le développement du thème* central de l'œuvre. Ce sont les éléments narratifs qui, ajoutés les uns aux autres, font avancer l'action. L'action d'une œuvre est en effet généralement découpée en unités plus ou moins importantes qui s'additionnent les unes aux autres pour permettre son déroulement; les éléments narratifs qui permettent d'acquérir ces unités sont des *unités d'action*. La plupart du temps (mais évidemment d'une façon non limitative) elles se rapportent aux événements, faits, épisodes, péripéties, aventures et mésaventures, accidents ou incidents, difficultés, contretemps, complications, malheurs ou bonheurs, périls, risques ou chances, etc., qui touchent les personnages du récit. Elles sont en général assez faciles à reconnaître et il n'est sans doute pas nécessaire d'insister davantage.

b) *Unités d'information*

Ce terme désigne les éléments de la narration qui, en soi, *ne font pas avancer l'action elle-même, mais qui fournissent des renseignements permettant de la faire avancer*. Pour développer le thème, pour faire comprendre son développement, pour l'expliquer ou encore pour transmettre certaines préoccupations propres à l'auteur, il faut souvent ajouter des renseignements additionnels que ne contient pas forcément l'action proprement dite; ces renseignements nous sont fournis par les *unités d'information*.

À titre d'exemple, ce sont souvent :

- des *explications* supplémentaires,
- des *justifications* d'actes posés, de conduites ou de comportements des personnages,
- des *analyses* des personnages, de leur raison d'agir, de leur psychologie,

- des *renseignements* sur le personnage, son milieu, son environnement, sa personne physique, sa personnalité, ses occupations et préoccupations,
- des *appréciations, évaluations ou jugements*,
- des *digressions ou parenthèses* et, assez souvent, des *particularismes d'auteurs*.

c) *Unités de situation*

Elles sont constituées par les éléments d'une narration qui servent à *situer l'action dans son environnement physique de temps et de lieu*. Quant au lieu, elles décrivent généralement le décor, le milieu ou l'ambiance physique, l'entourage, l'endroit, la place, la position, etc., et quant au temps, elles indiquent la plupart du temps l'époque, le moment, la période, la saison, la date, la durée des événements ou leur chronologie, c'est-à-dire l'ordre dans lequel ils se succèdent.

d) *Unités d'articulation*

Il s'agit des éléments narratifs constitués par divers procédés *d'union ou de séparation des divers segments de l'action ou de la narration*. Elles portent assez souvent sur des relations d'un segment à un autre, sur la réunion de segments différents, sur le lien qui existe entre eux, sur leur rattachement ou leur branchement à la ligne d'action principale. Quelquefois, ces unités sont constituées de sommations, de résumés, de synthèses ou d'énoncés qui font le point sur ce qui précède ; on retrouve aussi certains procédés littéraires ou certaines locutions conjonctives.

On leur confie aussi souvent le rôle secondaire d'amorcer d'une certaine façon la relance de l'action. Les unités sont dites d'articulation *simple* lorsqu'elles ne font que terminer ou commencer un segment de la narration ; elles sont dites d'articulation *double* lorsqu'une même unité sert à la fois à terminer un segment et à en commencer un autre.

e) *Unités de ventilation*

Le terme ventilation employé dans ce sens, est emprunté au jargon cinématographique, bien qu'il serve à désigner des réalités que l'on retrouve dans d'autres moyens d'expression.

Les unités dites « de ventilation » sont constituées par des éléments narratifs destinés à *donner plus de vraisemblance à l'action* ou à la narration et qui, de par leur nature, contribuent à les *alléger*. Le cinéma a tendance à singulariser les choses, les personnages et les situations, à leur donner en quelque sorte une allure de prototype. Il contribue ainsi à les idéaliser et à les rendre peu conformes à la réalité. Évidemment, dans la vie de tous les jours, les choses n'en sont pas ainsi... il y a le quotidien, rempli de ses petites choses, de ses gestes anodins, de ses petites joies et de ses petites peines. Comme le cinéma a tendance à ne conserver que l'essentiel, il crée une sorte d'idéalisation des choses qui, à cause de son manque de vraisemblance et de son intensité, risque fort de rendre très lourde la narration cinématographique. La « ventilation » consiste justement à réintroduire ici et là ces petites choses du quotidien qui sont la plupart du temps absolument sans conséquence sur l'action, mais qui donnent plus de vraisemblance à la narration et qui contribuent à l'alléger considérablement.

Pour ventiler l'action ou la narration, on a souvent recours à des particularités secondaires d'un personnage, à un tic, une manie, une habitude particulière et sans conséquence sur l'action, ou bien encore à un petit geste, à un comportement ou un acte qui appartiennent davantage à l'envers du décor et qui sont typiques d'un personnage ou d'une situation.

L'exemple le plus classique de ventilation vient sans doute de Sacha Guitry qui amène très souvent un personnage à descendre l'escalier et à s'arrêter chez la concierge pour échanger quelques mots absolument anodins avec elle.

Il faut cependant noter que le recours à la ventilation n'est pas sans danger si elle n'est pas maniée avec beaucoup de mesure. La ventilation risque en effet souvent d'être perçue comme appartenant à l'action, ce qui engendre souvent de la confusion. À ce sujet, nous avons déjà eu l'occasion de souligner précédemment dans un autre article⁶ les inconvénients d'une ventilation trop abondante dans le film *IXE-13* de Jacques Godbout. Il y a aussi toujours le risque que cela devienne un procédé, une formule, avec tout ce que cela peut avoir d'artificiel et même d'agaçant.

1.4. *Pondération supplémentaire*

S'il est déjà avantageux de pouvoir classer les éléments narratifs selon la typologie décrite plus haut, pour les unités d'action et celles d'information, cette répartition n'est pas entièrement suffisante, telle quelle. Certaines actions sont par exemple plus importantes que d'autres; il en est de même pour certaines informations; il faut donc hiérarchiser les unités correspondantes.

Dans ces deux cas, il faut donc faire intervenir une pondération supplémentaire. Elle résulte de la mesure de l'écart entre l'élément considéré et la ligne de développement du thème.

a) *Unités d'action*

Suivant l'importance de l'écart mesuré, on aura deux catégories d'unités d'action :

- *Les unités d'action principale* : ce sont des unités d'action indispensables et essentielles au développement du thème et sans lesquelles ce développement ne serait pas possible. On les reconnaît par leur correspondance directe avec le thème, la thématique ou le sujet.
- *Les unités d'action secondaire* : ce sont des unités d'action qui ne sont pas indispensables ou essentielles au développement du thème. Elles sont caractérisées par une correspondance indirecte, ou même parfois, par une absence de correspondance avec le thème, la thématique et le sujet.

b) *Unités d'information*

La même distinction fondamentale vaut aussi pour les unités d'information; cependant, étant donné leur abondance et leur importance dans le texte écrit, il m'est apparu nécessaire d'établir trois catégories :

- *Les unités d'information centrale* : ce sont des unités d'information strictement essentielles à l'action principale, qui s'y rapportent très directement et qui sont situées à l'intérieur de l'axe d'incertitude du récit.

- *Les unités d'information périphérique* : elles sont constituées par des informations qui ne sont pas strictement essentielles au développement du thème, ou à l'action principale, mais qui peuvent être utiles ; elles s'y rapportent moins directement et touchent très souvent des actions ou des personnages secondaires. Elles sont situées en périphérie de l'axe d'incertitude, un peu à la façon du champ magnétique qui entoure un conducteur à haute tension.
- *Les unités d'information dispersive* : il s'agit d'informations qui, non seulement, ne sont pas essentielles au développement de l'action principale, mais ne lui sont souvent même pas utiles en soi. Elles sont situées cette fois très loin de l'axe d'incertitude du récit.

C'est en répondant par exemple à des questions comme celles qui suivent qu'on arrive aisément à répartir les unités d'information à l'intérieur d'une de ces trois catégories :

- En enlevant cette unité d'information, l'action principale ou l'action secondaire s'en trouve-t-elle modifiée substantiellement ?
- En enlevant cette unité, le développement ultérieur de l'action principale ou secondaire est-il logiquement possible à partir de ce que l'on a déjà ?
- L'information se rapporte-t-elle directement à la ligne d'action principale, au thème, à la thématique, au sujet, ou à un personnage principal ?
- L'information se rapporte-t-elle directement à une action secondaire ou à un personnage secondaire ?

Voilà donc pour la classification des divers éléments narratifs. Cette répartition systématique nous permettra, nous allons voir comment, d'établir une stratégie générale d'adaptation de l'œuvre choisie.

Les éléments narratifs

À venir jusqu'ici dans cet exposé, nous avons toujours parlé d'éléments narratifs de taille réduite : partie de phrase, phrase ou groupe restreint de phrases ; il s'agit de micro-éléments narratifs, si l'on veut. Il y a évidemment beaucoup d'avantages

à procéder à la classification à partir d'éléments narratifs de dimension aussi réduite; on y gagne entre autres en précision. Il est cependant, tout aussi possible d'utiliser aux fins d'une classification des éléments narratifs de dimension plus considérable : paragraphes ou groupes de paragraphes, par exemple. Ces macro-éléments sont évidemment beaucoup plus faciles à utiliser lorsqu'il s'agit d'adapter une œuvre considérable. Il en résulte cependant la plupart du temps une perte plus ou moins accentuée de précision qui, dans certains cas, n'est pas sans comporter certains risques.

Chaque auteur a ses façons bien à lui de construire ses récits. Certains attacheront plus d'importance que d'autres à l'utilisation plus grande d'éléments narratifs de telle fonction plutôt que de telle autre. Ambrose Bierce, par exemple, a été officier d'état-major dans les armées Nordistes. Les habitudes qu'il y a contractées l'amèneront souvent à décrire et à analyser avec beaucoup de soin les questions d'ordre militaire, et ce, quelquefois, dans le menu détail. Il sentira souvent le besoin de justifier au plan stratégique ou au plan tactique les comportements ou les gestes de ses personnages. Cette particularité explique en bonne partie la quantité importante d'information dispersive que comprennent ses nouvelles.

1.5. *Ordre de la narration et ordre de l'action*⁷

Chaque fonction dont nous avons parlé précédemment appartient soit à l'ordre de l'action, soit à l'ordre de la narration, ou bien à l'un et à l'autre.

- Les unités d'action principale relèvent de l'ordre de l'action;
- les unités d'action *secondaire* peuvent relever tantôt de l'ordre de l'action, tantôt de l'ordre de la narration, avec en général une forte prédominance pour l'ordre de l'action;
- les unités d'information *centrale* suivent la même règle;
- les unités d'information *périphérique* relèvent elles aussi des deux ordres, avec, cependant, une forte prédominance pour l'ordre de la narration;
- les unités d'information *dispersive* relèvent de l'ordre de la narration;
- les unités de *ventilation* relèvent de l'ordre de la narration;

- les unités d'*articulation* relèvent de l'ordre de la *narration* ;
- les unités de *situation* relèvent à la fois de l'ordre de la *narration* et de celui de l'*action*, mais à un moindre titre, cependant ; la plupart du temps, elles appartiennent plutôt à l'ordre de la *narration*.

La présence plus ou moins grande dans un texte donné d'unités de fonctions narratives appartenant à l'ordre de l'action ou à l'ordre de la narration, contribuera largement à donner à l'œuvre un caractère particulier. Il en va de même du genre littéraire auquel elle appartient, tel genre littéraire a tendance à favoriser l'ordre de l'action, tandis que tel autre aura plutôt tendance à favoriser l'ordre de la narration.

En adaptant une œuvre originale pour le cinéma, il faut se rappeler que le cinéma de fiction a, en général, plutôt tendance à favoriser nettement l'ordre de l'action que celui de la narration. Les longs métrages de fiction qui procèdent de façon inverse sont très rares. De telles exceptions, dont certaines sont d'ailleurs des œuvres remarquables, parviennent difficilement à rejoindre leur auditoire, et sont en général réservées à la distribution en salles spécialisées.⁸

2. *Stratégie générale d'adaptation*

À partir de la classification des éléments narratifs suivant leur fonction narrative, on établira une stratégie générale d'adaptation qui contiendra les principaux principes régissant l'utilisation des éléments narratifs du texte original. Essentiellement, cette stratégie tient compte des facteurs suivants :

- le nombre d'unités de chaque fonction dans le texte original,
- les contraintes imposées par le médium pour lequel on adapte l'œuvre.

2.1. *Importance quantitative des unités des diverses fonctions narratives*

Nous avons procédé à la classification systématique des éléments narratifs de la version française de la nouvelle de Bierce. Les résultats sont fort intéressants. Le tableau n° 1 montre la répartition en pourcentage du nombre d'unités de chaque fonction narrative en rapport avec le nombre total d'unités du texte.

TABLEAU 1

Répartition en pourcentage des unités des diverses fonctions narratives

The Mocking-Bird d'Ambrose Bierce

- 21% des éléments narratifs sont des unités d'ACTION :
 - 14.3% d'action principale;
 - 6.7% d'action secondaire.
- 54% des éléments sont des unités d'INFORMATION :
 - 6.1% d'information centrale;
 - 6.7% d'information périphérique;
 - 41.2% d'information dispersive.
- 17% des éléments sont des unités de SITUATION;
- 8% des éléments sont des unités d'ARTICULATION;
- Il n'y a aucun élément constituant des unités de VENTILATION proprement dite.

On comprendra facilement qu'ainsi construit, le texte de Bierce ne peut être utilisé tel quel au cinéma : il y a beaucoup trop d'unités d'*information* (54%) pour ce qu'il y a d'unités d'*action* (21%), et surtout beaucoup trop d'unités d'*information dispersive* (près de 42%); par ailleurs, l'absence quasi totale d'unités de *ventilation* risquerait fort d'en faire un récit cinématographique très lourd. Il faudra donc construire une stratégie d'adaptation qui tienne compte à la fois de cette répartition et aussi, des contraintes imposées par le cinéma.

Voici quelques principes généraux pouvant servir de guide à l'élaboration d'une stratégie d'adaptation pour le *cinéma de fiction* :

Unités d'action

Le cinéma de fiction a tendance à privilégier fortement l'*action* plutôt que la *narration*; un long métrage de fiction compte la plupart du temps de 75 à 80% d'unités d'action, voire même exceptionnellement jusqu'à 90%.

Étant donné la confusion que peut entraîner chez le spectateur le recours à des unités d'*action secondaire* (il aura souvent de la difficulté à les distinguer de l'action principale), le cinéma privilégiera en outre très fortement les unités d'*action principale* plutôt que les unités d'*action secondaire*

pour lesquelles il faudra faire un choix extrêmement judicieux, n'en conserver que quelques-unes, et surtout, bien les hiérarchiser par rapport à l'action principale.

Cette règle peut souffrir des exceptions, selon le genre cinématographique de l'œuvre réalisée. Le film policier par exemple a souvent recours à des unités d'action secondaire qui donnent l'impression d'appartenir à l'action principale. Ce n'est que plus tard que le spectateur découvrira qu'il est dans l'erreur et qu'il s'agit bien d'une action secondaire. Il arrive tout aussi souvent qu'un réalisateur exploite la situation inverse : des unités d'action sont présentées comme secondaires, et ce n'est que beaucoup plus tard que le spectateur découvrira qu'il s'agissait d'action principale. Hitchcock excelle dans ce genre d'exploitation des unités d'action.

Unités d'information

À cause de sa forme même de contact avec le spectateur, le cinéma exige de lui un effort de mémoire soutenu, mais il y a des limites à ce qu'on peut demander au spectateur de retenir tout au long d'un film pour comprendre l'action ou le comportement des personnages. Le cinéma de fiction restreint donc au strict minimum l'usage des unités d'*information* ; elles sont en général très peu nombreuses dans un film de fiction, et encore se limitent-elles presque exclusivement à des unités d'*information centrale* ; les unités d'*information périphérique* sont rares, et celles d'*information dispersive* à peu près totalement inexistantes.

Unités de situation

À part des indications pertinentes aux dates par exemple, la plupart des unités de *situation* du texte original sont transférées en passant au cinéma à la gaine situationnelle image et son pour constituer les décors, les costumes, les indications de mise en scène, etc.

Unités d'articulation

Comme le cinéma possède des modes d'articulation qui lui sont propres et qui sont fort différents de ceux utilisés dans

l'écrit, la plupart des unités d'*articulation* du texte original ne sont pas retenues.

Unités de ventilation

Nous avons déjà souligné l'importance d'avoir recours au cinéma à de la ventilation. Les unités de ventilation constituent souvent jusqu'à 10% des unités d'un long métrage de fiction, ce qui est rarement le propre de l'écrit. Il faudra donc au cours de l'adaptation accroître la quantité d'unités de *ventilation*, tout en tenant compte des risques déjà signalés.

Voilà donc pour les principes généraux qui permettent de construire une stratégie appropriée, toutefois, une règle peut évidemment souffrir des exceptions et elles sont nombreuses au cinéma. Il faut se rappeler cependant que ces transgressions ne sont pas sans conséquences pour le spectateur, et il faut toujours se demander si le jeu en vaut la chandelle.

À la lumière de la stratégie d'adaptation établie, viendront alors les choix à faire, et la tâche s'en trouvera facilitée, grâce au processus que nous venons de décrire.

Il restera bien entendu encore beaucoup de problèmes à résoudre une fois ces choix faits, puisqu'il faut maintenant que l'adaptateur transpose dans le nouveau médium les matériaux narratifs qu'il a conservés de l'œuvre originale ; il peut cependant penser qu'il a réussi à conserver l'essentiel de l'œuvre d'origine.

Conclusion

Il m'apparaît utile d'ajouter un mot avant de terminer. La classification dont nous avons parlé peut non seulement servir pour adapter un texte, mais aussi et tout autant pour analyser un auteur ou une de ses œuvres. Elle permet en effet, non seulement d'établir avec précision la quantité présente d'éléments narratifs de telle ou telle fonction, mais aussi leur longueur et leur ordre d'apparition dans le texte. La conjugaison de ces trois paramètres permet d'établir une sorte d'algorithme narratif caractéristique d'un auteur, d'une œuvre ou même, par corrélations statistiques, d'un genre donné.

À titre d'exemple, le tableau n° 2 montre la classification des éléments narratifs suivant leur fonction, leur longueur dans le texte et leur ordre d'apparition dans la première partie de *The Mocking-Bird* de Bierce; le travail a été fait à partir d'une traduction française.

Grâce au concours de l'informatique, il serait possible d'étendre ce genre d'analyse fine à plusieurs œuvres, auteurs et genres; elle apporterait sans doute une dimension nouvelle à la connaissance des systèmes narratifs.

Université Laval

Notes

- ¹ Robert Enrico, cinéaste français, né à Liévin en 1931. Après ses études à l'IDHEC (VII^e promotion), il devint assistant réalisateur de Marcel Ichac, Max Gérard, Paul de Roubaix, Félix Forestier et de Bernard Pierre. Entre 1956 et 1961, il réalise un certain nombre de courts métrages. Entre 1961 et 1962 il réalise *Au cœur de la vie*. Puis, viennent entre autres: (1963) *La Belle Vie*; (1966) *Les Aventuriers*; (1967) *Tante Zita*; (1968) *Ho!*; (1971) *Boulevard du Rhum*; (1972) *Les Caid*s, etc.
- ² Ambrose Bierce (1842-1913). À l'âge de 18 ans, il s'engage dans les armées nordistes et participe aux batailles les plus dures de la guerre de Sécession: Shiloh, Murfreesboro, Chickamauga, Chattanooga, Atlanta; il participe également à la tristement célèbre marche de Sherman jusqu'à la mer. En 1863, il est promu lieutenant et entre à l'état-major. Blessé très gravement à la tête en juin 1864, il ne reviendra à l'armée que peu de temps avant la capitulation de Lee. Revenu à la vie civile, il commence en 1868, une carrière de journaliste qu'il poursuivra jusqu'à sa retraite en 1908. En 1913, il fait une dernière visite aux principaux champs de bataille de la guerre de Sécession et part pour Mexico, où il disparaît, malheureusement.
- ³ Cette nouvelle appartient à la série de récits sur la guerre de Sécession qu'écrivit Bierce alors qu'il était journaliste au *Examiner* (1887-1908) et qui furent publiés par ce journal. Il les publia à nouveau en 1891 sous le titre général *Tales of Soldiers and Civilians*. L'ouvrage parut à peu près en même temps à Londres sous le titre *In the Midst of Life*. La version que nous avons étudiée est extraite de *The Complete Short Stories of Ambrose Bierce*, Vol. II-1970, Ballantine Books 02449-4-095.
- ⁴ *L'Oiseau-moqueur* — 38 minutes — Noir et blanc. Adaptation et réalisation: Robert Enrico; images: Jean Boffety; musique: Henri Lanoë; production: Filmartic, Marcel Ichac, Films du Centaure et Paul de Roubaix.
- ⁵ Les trois nouvelles adaptées par Enrico sont *The Mocking-Bird* (*L'Oiseau-moqueur*); *Chickamauga* (*La Rivière de la mort*) et *An Occurrence at Owl*

Creek Bridge (La Rivière du hibou). On lira avec intérêt l'article d'Esther Pelletier dans ce numéro d'*Études Littéraires*, sur *La Rivière du hibou*.

- ⁶ Voir : François Baby, Louise Milot et Denis Saint-Jacques, « Jacques Godbout rencontre IXE-13 ou du texte au film : Quelles transformations » — *In Études Littéraires*, Vol. 12, n° 2, août 1979.
- ⁷ On a tendance à utiliser davantage aujourd'hui les concepts de narration et de fiction. Si j'ai retenu plutôt les termes narration et action, c'était pour éviter qu'on leur associe d'autres éléments référentiels auxquels la dichotomie fiction et narration est associée : fondamentalement cependant, il s'agit de la même dichotomie.
- ⁸ L'exemple choisi pour illustrer cet article m'amène à laisser implicite des formes de cinéma qui se dégagent de l'anecdote et qui ont comme préoccupation principale l'utilisation de l'écriture comme telle. Ce choix ne préjuge en rien de ma conception du cinéma, ni des possibilités d'application de la méthode proposée ici à d'autres formes de cinéma de fiction.
-

TABLEAU 2

Répartition des éléments narratifs selon leur fonction narrative dans *L'Oiseau-moqueur* d'Ambrose Bierce.

ACTION		INFORMATION			VENTI- LATION	SITUATION	ARTICULATION
Principale	Secondaire	Centrale	Périphérique	Dispersive			
						(1) Le moment, un agréable dimanche après-midi du début de l'automne de 1861. L'endroit, en plein cœur d'une forêt de cette partie montagneuse du sud-ouest de la Virginie. On aperçoit le soldat Grayrock de l'armée Fédérale assis confortablement au pied d'un grand pin auquel il s'est adossé les jambes étendues de tout leur long sur le sol, le fusil en travers des cuisses, les mains	
				(2) (jointes pour éviter qu'elles ne retombent sur les côtés)			

(3) posées sur le baril de l'arme. En appuyant sa tête sur l'arbre, il avait fait glisser sa casquette qui lui recouvre maintenant presque complètement les yeux. En le voyant ainsi, on pourrait penser qu'il dort.

(4) Mais en réalité, le soldat Grayrock ne dort pas.

(5) D'abord parce que pour lui, cela pourrait mettre en péril les intérêts des États-Unis (il était loin en dehors de ses lignes et en position d'être pris ou tué par l'ennemi)

(6) et aussi, parce qu'il n'avait pas la tête à ça.

TABLEAU 2 (suite)

ACTION		INFORMATION			VENTI- LATION	SITUA- TION	ARTICU- LATION
Principale	Secondaire	Centrale	Périphérique	Dispersive			
(7) La nuit précédente, en effet, il avait été posté en sentinelle dans cette même forêt.			(9) Grayrock montait la garde à très bonne distance des autres sentinelles en poste sur sa gauche ou sur sa droite.	(10) On avait décidé de placer la ligne de surveillance loin du camp, et de ce fait, on l'avait beaucoup trop étirée pour qu'on		(8) La nuit était claire, bien que sans lune, et pourtant dans la forêt, l'obscurité était profonde.	

puisse la remplir systématiquement avec le peu de sentinelles dont on disposait. La guerre était jeune encore et on commettait systématiquement l'erreur de penser que les camps militaires seraient mieux protégés pendant le sommeil des soldats par des lignes de garde situées loin des camps et de ce fait assez clairsemées, plutôt que par des lignes situées plus près, donc plus denses. C'est qu'à cette époque, il fallait être averti le plus tôt possible de l'approche de l'ennemi car on avait coutume de faire déshabiller les soldats pour dormir, même si

ACTION		INFORMATION			VENTI- LATION	SITUA- TION	ARTICU- LATION
Principale	Secondaire	Centrale	Périphérique	Dispersive			
				<p>c'était bien peu conforme aux impératifs de la guerre. Ainsi, en ce mémorable matin du 6 avril, à Shiloh, plusieurs soldats de Grant s'étaient trouvés en vêtements de nuit, comme des civils, lorsque les soldats Confédérés les avaient chargés à la bayonnette en les prenant absolument par surprise. Il faut dire cependant que, dans ce cas, ce n'était pas la faute du piquet de garde, puisqu'il n'y avait tout simplement pas de piquet de garde.</p>			

(14) il était de-
meuré immobile,

(16) scrutant
l'obscurité de
tous ses yeux

(12) Pendant les
deux premières
heures qui a-
vaient suivi le
début de son
tour de garde,

(13) ce samedi-
soir là,

(15) appuyé à
un gros tronc
d'arbre,

(11) Tout ceci
est probable-
ment une di-
gression assez
superflue puis-
que nous ne
sommes pas ici
pour nous pré-
occuper pour le
sort d'une ar-
mée, mais bien
plutôt, pour nous
intéresser au cas
du soldat Gray-
rock.

ACTION		INFORMATION			VENTI- LATION	SITUA- TION	ARTICU- LATION
Principale	Secondaire	Centrale	Périphérique	Dispersive			
	<p>(17) et essayant de reconnaître des formes qu'il connaissait déjà,</p> <p>(19) et il ne parvenait plus à distinguer aucun détail. Il ne voyait que des formes vagues et imprécises qu'il ne parvenait pas à reconnaître.</p>		<p>(18) puisqu'il avait été de garde au même endroit pendant la journée. Mais maintenant, l'endroit avait pris une allure toute différente</p> <p>(20) Il lui semblait qu'elles avaient surgi brusquement et qu'elles n'étaient pas là auparavant.</p>				

(25) le soldat
Grayrock,

(26) après avoir
pendant assez
longtemps scru-

(21) On sait
combien un en-
vironnement
constitué d'ar-
bres et de brous-
sailles manque
de définition et
peut porter à
confusion faute
de détails carac-
téristiques qui
puissent attirer
l'attention, et

(23) Il faut plus
qu'une bonne
intelligence in-
née et une édu-
cation de cita-
din pour y con-
server son sens
de l'orientation.

(22) tout cela
avec la noirceur
de la nuit sans
lune.

(24) Et voilà
pourquoi

ACTION		INFORMATION			VENTI- LATION	SITUA- TION	ARTICU- LATION
Principale	Secondaire	Centrale	Périphérique	Dispersive			
	<p>té de sa place et avec beaucoup d'attention l'espace situé en avant de lui,</p> <p>(28) avoir voulu reconnaître le reste de son environnement en faisant plusieurs fois le tour de l'arbre en silence et sans bruit,</p>			<p>(27) et de façon fort imprudente,</p> <p>(30) Ce faisant, il avait d'ailleurs réduit considérablement son efficacité comme sentinelle.</p>			
<p>(29) avait maintenant complètement perdu son orientation.</p>							
<p>(31) Il était donc perdu à son poste,</p>							

(35) le soldat Grayrock était profondément inquiet.

(32) absolument incapable de dire dans quelle direction était l'ennemi ou dans quelle direction était le camp

(34) Conscient en outre de plusieurs autres aspects très bizarres de la situation et de certaines considérations affectant sa propre sécurité,

(33) qui dormait et pour la sécurité de qui il mettait sa vie en jeu.

(36) Mais il n'avait pas encore eu le temps de se resaisir qu'au même moment,

ACTION		INFORMATION			VENTI- LATION	SITUA- TION	ARTICU- LATION
Principale	Secondaire	Centrale	Périphérique	Dispersive			
(37) il entendit des feuilles bouger et des craquements de brindilles mortes. Il se retourna vivement,		(38) le coeur dans les talons.					
(39) Il vit dans l'obscurité le très vague contour d'une espèce de forme humaine. « Halte » cria le soldat Grayrock		(40) d'une façon péremptoire		(41) et avec l'autorité que lui donnait le sens du devoir.			
(42) Accompagnant l'ordre du claquement sec du chien d'un							

fusil qu'on arme,
il ajouta: « Qui
va là? » Pas de
réponse.

(43) Ou plus
exactement, il y
eut comme un
moment d'hési-
tation de part et
d'autre, et si ré-
ponse il y eut,
elle se perdit
dans la

(44) décharge
de carabine de
notre sentinelle.

(46) le coup de
feu fit un bruit
assourdissant.

(45) Dans le si-
lence de la nuit,