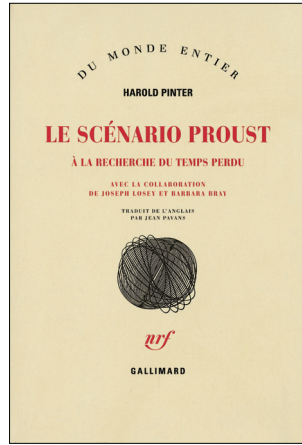
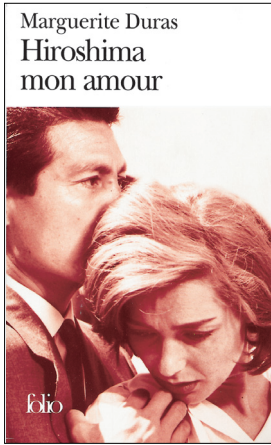


S'Adapter

« MAIS POURRIONS-NOUS LUI ÊTRE FIDÈLE ? » **PINTER**



S'intéresser aux écrivains cinéastes constitue une approche originale de la question de l'adaptation au cinéma d'œuvres littéraires. Le dénominateur commun de ces deux écritures touche à l'art du récit. Par ailleurs, le cinéma a toujours un point de départ écrit, le scénario, qu'il s'agisse d'adaptation ou d'une création originale pour le septième art. Nombreux sont les écrivains qui ont même collaboré à des films, se chargeant de sa part littéraire : scripte, dialogues. Le cas spécifique des écrivains cinéastes permet cependant de sonder les nuances qui caractérisent les deux modes d'expression. Nous choisirons donc arbitrairement d'étudier ici plus en détail les cas de quatre écrivains-cinéastes : Georges Perec, Romain Gary, Dai Sijie et Emmanuel Carrère.



« J'avais l'impression que cette espèce de description d'un labyrinthe avait quelque chose de cinématographique. »

GEORGES PEREC, à propos de son roman *Un homme qui dort*

À titre de remarque préliminaire, on peut observer à propos de ces adaptations que la plupart des écrivains qui ont réalisé des films ont d'abord cherché à adapter leurs propres œuvres. Puisque le cinéma nécessite un écrit, celui-ci se trouve à disposition : « Je l'avais en stock » explique Carrère à propos de son adaptation du roman *La Moustache*. Il existe bien des écrivains qui ont filmé des œuvres « originales », comme le fit Gary avec le décrié *Kill*, d'autres qui ont écrit des scénarios qu'ils ne filmèrent pas comme ce fut le cas pour Sartre ou Pinter, mais la réalisation apparaît tout d'abord comme une sorte de prolongement ou une reformulation d'une œuvre préexistante. Percec le dit bien : l'adaptation d'*Un homme qui dort* était une évidence pour lui, comme s'il avait écrit un roman déjà cinématographique. Si le choix de l'œuvre à adapter ne pose pas forcément de difficultés, il en va tout autrement du statut même de l'écrivain cinéaste, le dédoublement n'allant pas forcément de soi.

« Nous savions qu'en aucun cas nous ne pourrions rivaliser avec le roman. Mais pourrions-nous lui être fidèle ? »

HAROLD PINTER, préface du *Scénario Proust*

La question qui sera la ligne directrice de notre propos sera celle de la **légitimité**, et ce en deux sens distincts. Un écrivain n'est-il pas tout d'abord le mieux placé, le plus légitime, pour adapter son œuvre dans la mesure où il est celui qui l'a créée et donc celui qui en comprend au mieux les enjeux ? Personne mieux que lui saura être *fidèle* au texte d'origine. Emmanuel Carrère explique ainsi qu'il bénéficiait sur le tournage de *La Moustache* d'une certaine aura sur son équipe. Il est celui qui sait, et peut donc à ce titre diriger des acteurs incarnant les personnages qu'il a lui-même forgés. De même pour le travail d'adaptation, incluant nécessairement coupes et réécriture, qui mieux que l'écrivain lui-même saura y voir clair ?

« Je viens de la raser, tu ne sens pas, tu ne vois pas ? »

EMMANUEL CARRÈRE, *La Moustache*

Allons plus loin : qui mieux que l'écrivain saura ne pas *trahir* l'œuvre en lui faisant changer de matière ? L'auteur saura rendre justice à son œuvre, ne la dénaturera pas. Et permettra que du livre au film, l'œuvre garde aussi en toute légitimité le même titre, preuve ultime de leur équivalence. On peut peut-être interpréter la volonté de ces cinéastes d'adapter leurs propres textes comme un désir de ne pas les laisser à d'autres, anticipant la frustration du scénariste qui se voit déposséder de son écrit par le réalisateur. C'est ainsi qu'une modification importante, un rajout – on pense par exemple à l'épilogue du film de Dai Sijie, absent de son roman, montrant ses deux héros des années après leur aventure commune, au moment où la construction d'un barrage noie le village où ils ont fait ensemble leur « rééducation » – apparaîtront toujours comme parfaitement légitimes puisque voulus par celui-là même qui est, au sens fort, à l'origine de l'œuvre.

« À notre retour au village, une séance sans précédent de cinéma oral eut lieu devant notre maison sur pilotis. »

DAI SIJE, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*

Ce risque de la dépossession est cependant toujours présent : lorsque le romancier « s'adapte », il ne reste jamais longtemps seul. À la différence de l'écriture romanesque, le tournage d'un film est un travail d'équipe, comme le rappelle le caractère bicéphale de la réalisation et de l'écriture du film *Un homme qui dort*. Percec et Queysanne travaillèrent de concert dès le début, et c'est l'écrivain lui-même qui prit contact avec son ami réalisateur dans ce sens. Du producteur au chef opérateur, des comédiens à l'ingénieur du son, le cinéaste est constamment engagé dans le dialogue, et voit la réalisation varier à chaque étape. Curieusement, alors qu'il serait techniquement imaginable, le film parfaitement fidèle à un roman, fidèle pas à pas, séquence après séquence, semble ne pas exister : trop long, redondant ? L'écriture filmique amène donc essentiellement un écart. L'actrice principale de *La Moustache*, Emmanuelle Devos, explique comment elle s'est progressivement détachée des indications de Carrère, ces dernières lui paraissant toujours trop compliquées, trop abstraites, et comment la dimension fantastique du roman lui paraissait beaucoup moins utile en tant qu'actrice que l'analyse des sentiments d'un couple.

« On me prêtait un savoir surplombant sur l'histoire que je racontais. »

EMMANUEL CARRÈRE, à propos du film *La Moustache*

Ce serait en ce sens une expérience de dépossession utile que celle à laquelle se livre l'auteur, comme face à autant de lecteurs livrant et interprétant chacun une autre version de son œuvre. Sa maîtrise est alors importante, mais non pas imposante. Si les auteurs des livres que nous lisons pouvaient à chaque fois se glisser dans notre dos pour guider notre interprétation, y gagnerions-nous vraiment ? C'est peut-être comme cela qu'on pourrait expliquer le succès d'adaptations d'œuvres littéraires méconnues ou faibles par un cinéaste *reprenant* le texte d'un autre. Et au fond, lorsqu'il délègue, n'enrichit-il pas son œuvre d'éléments qu'il n'avait peut-être pas vus ? Sans passer nécessairement par les conseils des autres, la réécriture imagée de son livre le pousse à prendre ses distances avec le texte qu'il relit, à l'accentuer différemment, à en repenser les lignes de force et les mouvements intimes : Perce et Queysanne redécoupèrent ainsi *Un homme qui dort* (« on a repris le bouquin ensemble et on a coupé » explique Queysanne) pour donner au film, à neuf ans d'écart, un rythme différent de celui du livre. Cela correspond à la dépossession fertile de la lecture. D'où peut-être chez Romain Gary, qui n'adapte pas avec *Kill* l'un de ses romans, un cinéma très violent et très cru, très éloigné de ses romans par son aridité et sa complexité baroque. Se dépossédait-il ainsi lui-même d'excès dont ses œuvres romanesques sont dépourvues ? Et pourtant, malgré cet écart entre ses deux œuvres, on y retrouve une volonté de dénoncer l'injustice, une écriture foisonnante et moderne, aspects importants de l'œuvre du « caméléon ».

« C'est raté. »

La Nation

« C'est navrant. »

Les Lettres nouvelles, à propos du film *Kill* de Romain Gary

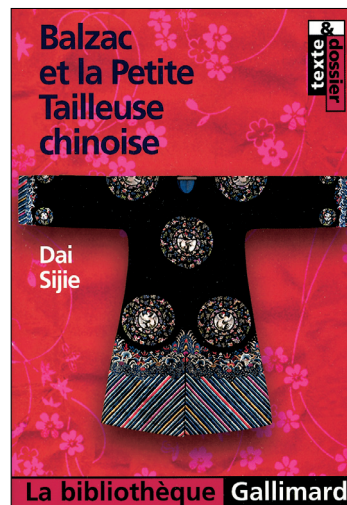
Mais la question de l'écrivain cinéaste soulève une seconde question liée à la légitimité, symétrique de la première : un écrivain n'est-il pas

fondamentalement illégitime au cinéma ? Le film n'est pas son outil d'expression, sur le tournage, on devra constamment faire preuve de pédagogie à son égard. C'est ce qu'observe Carrère à propos de son film. Ne risque-t-on pas de remarquer ses maladroites, sur le plateau, à la projection ? C'est peut-être cette frontière qui explique la relative rareté des écrivains cinéastes. On passe de la création individuelle et souvent solitaire à la création collective, de personnages soumis à des acteurs libres, d'une technique rudimentaire à une profusion d'outils complexes.

« Une trace de la vie que j'ai connue. »

DAI SIJIE, à propos du film *Balzac et la Petite Tailleuse Chinoise*

Pour l'écrivain cinéaste, un film peut finalement constituer une formidable chambre d'écho. Le tournage en Chine, avec des acteurs chinois, du *Balzac*, sur les lieux même de sa « rééducation », a sans doute été pour Dai Sijie une manière d'approfondir physiquement un aspect de son histoire que la part livresque de son œuvre ne lui permettait pas d'atteindre. L'adaptation par un romancier de l'un de ses textes révèle aussi quelque chose de son écriture, de son style, de ses préoccupations (on pense au film de Gary, qui traduit des aspects de son imaginaire que son œuvre romanesque tait), que ce désir de cinéma invite à interroger. Le film est parfois - citons encore le cas de Dai Sijie dont le livre fut un immense succès d'édition avant d'être adapté - l'occasion pour un producteur de se fonder sur la renommée d'un écrivain, comme pour l'écrivain un moyen d'asseoir celle-ci, au double titre d'une popularité étendue dans les salles obscures et d'une virtuosité d'artiste complet, non seulement écrivain *mais aussi* cinéaste. *Un homme qui dort* est peut-être au fond une œuvre qui ne se comprend qu'en tenant compte de ses deux volets complémentaires, image et texte : Perce parle « d'une dimension supplémentaire qu'on pouvait donner au livre ». On peut ainsi mentionner que Perce pratiqua de nombreux métiers du cinéma : scénario et dialogues, réalisation et production. Et qu'*Un homme qui dort* fut « redécouvert » au début des années 90 du fait de la reconnaissance croissante dont bénéficia alors son auteur. Le film permet de raconter la même histoire différemment, à un public nouveau, permet à des personnages de vivre encore un peu, éternellement incarnés.



EXERCICES

• **Les cinéastes écrivains** nous invitent inévitablement à mettre en perspective les deux volets de leurs œuvres, bien que Marguerite Duras mette en garde, dans la préface du scénario de son film *India Song*, contre cette tentation : « Les personnages évoqués dans cette histoire ont été délogés du livre intitulé *Le Vice-consul* et projetés dans de nouvelles régions narratives. Il n'est donc plus possible de les faire revenir au livre et de lire avec *India Song*, une adaptation cinématographique ou théâtrale du *Vice-consul*. »s

• **On pourrait tout d'abord proposer** des exercices d'observation sur la question de l'adaptation : en comparant film et roman on peut distinguer différentes techniques consistant à **couper** (c'est par exemple le cas de toutes les mentions « psychologiques », de toutes les « visions » du personnage d'*Un homme qui dort*), à ajouter (un prologue hongkongais dans *La Moustache*, un épilogue dans *Balzac*), à modifier, y compris dans les plus petits détails, ceux pourtant dont on aimerait penser qu'ils sont les plus simples à « reprendre » (c'est le cas par exemple du récipient qui recueille la moustache éponyme du roman de Carrère : verre dans le livre, petit plateau dans le film, sans doute pour des raisons d'image).

• **Au-delà de ces changements** se pose aussi la question du **narrateur** : omniprésent dans *Un homme qui dort*, la voix féminine de Ludmilla Mikaël fait du film le premier exemple d'œuvre exclusivement fondée sur l'usage de la voix off, absente du film de Carrère, elle s'incarne sous les traits de Ma devenu adulte et revenant sur les lieux de son éducation sentimentale.

• **Le découpage du film, son montage**, est très souvent différent de celui du livre, pour diverses raisons, comme si l'efficacité narrative ne pouvait se construire de la même manière dans un texte et sur écran. Et pourtant, livre et film suivent le même procédé. On invitera ainsi les élèves à réfléchir à la notion de **chapitre**, nouvellement réintroduite au cinéma par l'usage des DVD, et se superposant aux termes proprement cinématographiques de « séquence » et de « plan ». On peut noter à ce propos que ni le livre de Perec, ni celui de Carrère ne comportent de chapitres. Se composent-ils alors de « séquences », au sens cinématographique du terme ? Les paragraphes correspondent-ils à des « plans » ?

• **Mais la comparaison** permet aussi de mettre en lumière les traits communs aux deux genres. On peut ainsi se pencher sur

les **portraits** du personnage et le choix de l'acteur supposé l'incarner. Ou sur les mouvements de caméra et les échelles de plans, transcrivant les « mouvements de la description ». Mais aussi sur ces éléments grâce auxquels le film et le livre se « touchent » : il en est ainsi, des **objets** (le réveil de *Balzac*, la bassine d'*Un homme qui dort*), des **lieux** (avec cette différence importante dans le film de Perec, qui filme des lieux absents du livre, recherchant une sorte de Paris universel), mais avant tout peut-être des **dialogues**, matériau des plus cinématographiques. On peut ainsi étudier les petites nuances apportées par Sijie aux dialogues du film par rapport à ceux du roman, amenant les premiers à plus de naturel, de spontanéité.

• **Au-delà de ces exercices d'analyse** on pourrait également inviter les élèves à effectuer eux-mêmes le travail de **adaptation**. Nous proposerons un exemple de séquence réalisée à partir d'une nouvelle réaliste, « Aux champs » de Guy de Maupassant (extraite du recueil **13 Histoires vraies**. Lecture accompagnée par Claude Santelli et Martine Cécillon, 272 p. Collection La bibliothèque Gallimard n° 44 - 3,90 €). Ce travail permettra une familiarisation avec les **procédés du cinéma** mais obligera aussi à être particulièrement attentif à **l'écriture littéraire**, ses moyens, ses effets, ses implicites.

• **La première étape de ce travail** pourrait consister en la **lecture d'un extrait de scénario**. Que ce dernier ait été tourné ou non importe peu. L'important est de faire percevoir les procédés d'écriture spécifiques du scénario : plans numérotés, brève description de ce qu'on l'on voit à l'image, types de plan et de mouvement de caméra choisis, mention, au présent, des actions et des pensées des personnages, importance du dialogue retranscrit comme au théâtre. On mesurera ici les points communs entre ces deux modes d'écriture. Scénario tourné : c'est le cas des scénarios de Truffaut par exemple, dont le cycle « Doinel » a été recueilli dans François Truffaut **Les Aventures d'Antoine Doinel : Les Quatre cents coups - Baisers volés - Domicile conjugal** (Mercure de France) ou de ceux de Marguerite Duras, **India Song**. (L'Imaginaire n° 263) ou **Hiroshima mon amour**. Scénario et dialogues (Folio n°9). Scénarios non tournés : citons par exemple les scénarios de William Faulkner **De Gaulle : Scénario**, de Harold Pinter **Le Scénario Proust**. À la recherche du temps perdu ou de Jean-Paul Sartre **Le Scénario Freud**, projet initié par John Huston et dont Sartre se désolidariserait.

• **L'écriture cinématographique** demande que l'on se familiarise avec les types de plan possibles, le **vocabulaire de l'écriture filmique** et son utilisation. Un plan américain, outre un cadrage spécifique, implique un certain discours sur le personnage, permet un certain type d'actions, différents de ceux que permet le gros plan ou le plan d'ensemble. Une façon de s'appropriier cette indispensable grammaire pourrait reposer sur l'analyse de **story-boards**, dont un exemple parlant et minutieux, extrait du film d'Alfred Hitchcock *Les Oiseaux* peut être trouvé dans l'ouvrage d'entretiens François Truffaut **Hitchcock**. On rendra les élèves attentifs aux méthodes de retranscription de l'image cinématographique (flèches pour les mouvements, représentation schématique des personnages et des décors, etc.). Les deux ouvrages de Jean-Pierre Berthomé (**Les Ateliers du 7^e Art. 1. Avant le clap** (Découvertes Gallimard n° 246) et Vincent Amiel (**Les Ateliers du 7^e Art. 2. Après le clap** (Découvertes Gallimard n° 247) constituent un point d'appui précieux pour évoquer les différents métiers et techniques du cinéma.

• **L'étape suivante** consistera en un **découpage du texte**, pour que chaque groupe d'élèves puisse se confronter à l'écriture d'un passage spécifique de la nouvelle. Voici une proposition d'une répartition en onze groupes pour la nouvelle de Maupassant : I : l. 1 à 21, II : l. 22 « Tout cela » à 46, III : l. 47 « La jeune femme » à 70, IV : l. 71 « Ils étaient » à 99, V : l. 100 « La fermière » à 120, VI : l. 121 « Alors » à 144, VII : l. 145 « Il prononça » à 166, VIII : l. 167 « Les Tuvache » à 194, IX : l. 195 « Les Vallin » à 214, X : l. 215 « Ils se dressèrent » à 243, XI : l. 244 « La

bonne femme » à la fin. Une fois que chaque groupe aura un passage à adapter, on les rendra attentifs à l'enjeu spécifique de chacun des extraits (violence d'un personnage, chantage, impuissance, plaisir, innocence), en leur demandant par exemple de donner un titre à leur partie. C'est cet enjeu qui devra faire l'objet d'une mise en valeur spécifique. Le générique de début devra aussi être intégré au projet par le premier groupe.

• **Une fois le partage fait**, chaque groupe rédigera le **scénario de son passage** sous la forme d'un dialogue. On pourra choisir de rester fidèle à Maupassant ou de s'en éloigner. On pourra retrancher ou ajouter des éléments en fonction des choix de chaque groupe. Ce scénario sera accompagné d'un **story-board** dont chacun des plans correspondra à un plan du scénario écrit : la numérotation des plans permettra donc une parfaite équivalence texte/image. Il peut paraître intéressant de rédiger à la fin du document ainsi obtenu un **paragraphe argumenté** visant à justifier à la fois les parti pris de l'adaptation mais aussi les moyens employés pour rendre signifiant chacun des plans. Cette étape force les élèves à prendre conscience du fait qu'à chaque plan correspond un enjeu particulier, qu'on ne filme jamais au hasard.

• **La dernière étape du travail** pourrait consister en la réalisation de la totalité du film en demandant aux élèves d'imaginer les décors et de jouer les rôles de la nouvelle... Enfin pourquoi ne pas demander aux élèves de devenir à leur tour **écrivains-cinéastes** en adaptant une de leurs productions, à partir d'un travail sur l'écriture narrative par exemple.

BIBLIOGRAPHIE FILMOGRAPHIE

DAI SIJIE

Bazac et la petite tailleuse chinoise

Coll. Folio (n° 3565) - 4,70 €. Coll. La Bibliothèque Gallimard (n° 167) - 4,90 €. Lecture accompagné par Isabelle Schlichting.

Le film *Bazac et la Petite Tailleuse chinoise* (France-2002-Couleur-106 min) a été écrit en collaboration avec Nadine Perront. Le film est très largement fidèle au roman : deux étudiants chinois sont envoyés dans un village paysan pour être rééduqués. Dans la Chine de Mao, les intellectuels ont mauvaise presse et les livres sont interdits. La découverte des écrivains français correspondra pour les deux héros à une découverte de l'amour, de l'amitié et de la rivalité.

EMMANUEL CARRÈRE

La moustache

Coll. Folio (n° 1883) - 4,70 €

Le film *La Moustache* (France-2005-Couleur-82min) a été écrit en collaboration avec Jérôme Beaujour. Il reprend l'argument du roman : un homme interprété par Vincent Lindon décide de se raser la moustache. Personne autour de lui – et en particulier sa femme, jouée par Emmanuelle Devos, ne remarquera ce changement qu'il souhaitait frappant. Il en vient à douter de lui-même.

GEORGES PEREC

Un homme qui dort

Coll. Folio (n° 2197) - 4,70 € Coll. Folio plus (n° 44) - 4,70 € Dossier réalisé par Stéphane Bigot.

Le film *Un homme qui dort* (France-1974-Noir et blanc-81 min) a été coréalisé par Percec et Bernard Queysanne. Le film et le roman, écrit en 1967, évoquent dans un lent crescendo la déchéance d'un individu tentant de vivre une expérience absolue d'indifférence au monde. Il abandonne ses études pour progressivement se détacher et se livrer à son errance dans Paris. La sortie du DVD est prévue en juin 2007 (La vie est belle Éditions).

ROMAIN GARY

Kill

(France - 1972 - Couleur - 105 min) a été écrit et réalisé par Romain Gary.

Le film, qui reçut un accueil des plus défavorables, raconte comment une jeune femme innocente, interprétée par l'épouse de Romain Gary, Jean Seberg, se perd au beau milieu de la guerre que se livrent trafiquants de drogue, policiers et mercenaires. Le film, qui accumule mouvements de caméra et effets emphatiques, assassinats et fusillades est un pamphlet visuel sans mesure contre la drogue qui enleva à Gary les êtres qu'il aimait le plus. On pourrait rapprocher ce film du récit *Chien Blanc* (1970), journal d'Amérique que Gary écrivit pour protester contre un racisme omniprésent.



Emmanuel Carrère
La moustache



Georges Percec
Un homme qui dort