

Le roman à l'écran À quelles conditions?

Number 15, December 1958

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/52206ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

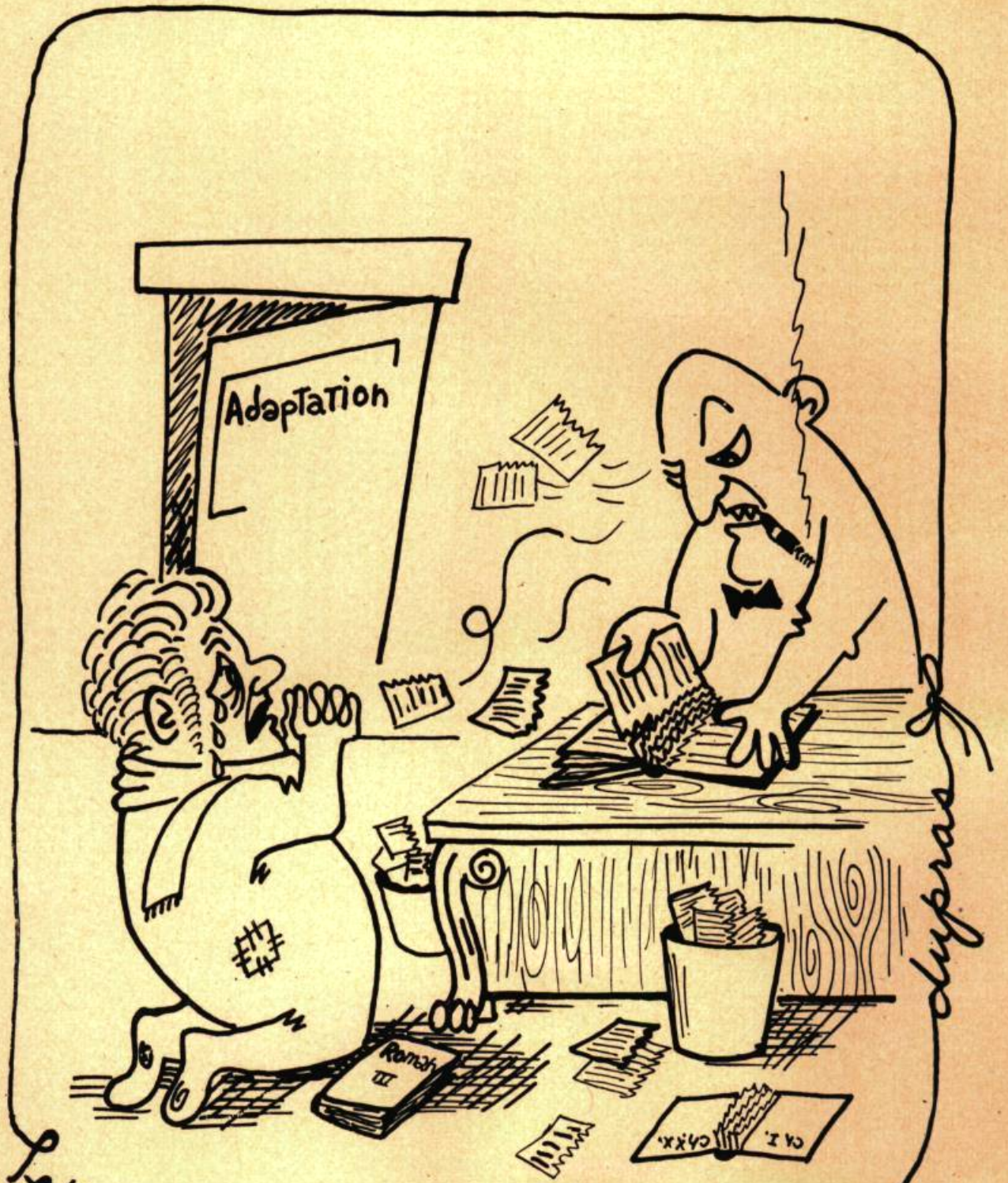
0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

(1958). Le roman à l'écran : à quelles conditions? *Séquences*, (15), 8–11.



dupras

Le Roman à l'Écran: à quelles conditions

Le roman à l'écran : à quelles conditions ?

Tous les arts ont vécu aux dépens des autres. Les sculpteurs ont créé aux porches des cathédrales romanes et gothiques des chefs-d'oeuvre dont les thèmes provenaient de la Bible. Des peintres ont illustré des scènes de la vie du Christ et de la Divine Comédie. Des musiciens s'inspirant d'un livret ont composé des opéras. Il en va de même au cinéma. Si les réalisateurs traitent de sujets originaux, plus que jamais, de nos jours, ils puisent dans le trésor romanesque universel des sujets qu'ils animent à l'écran. Mais pour que ces oeuvres nouvelles méritent le respect du spectateur, ne faut-il pas qu'elles remplissent certaines conditions ?

On a beaucoup écrit sur l'adaptation du roman au cinéma. Des esthéticiens de renom n'ont pas manqué d'en signaler les dangers et les trahisons. A l'occasion de chaque nouveau roman porté à l'écran, les mêmes questions se posent : ce film n'est-il pas une déformation de l'oeuvre originale ? ce film ne desserte-t-il pas le romancier ? ce film rend-il vraiment l'atmosphère du roman ? Que valent ces interrogations ?

Nous voudrions essayer de définir l'adaptation, d'en poser les conditions, d'en connaître les modes et d'en établir les phases. Enfin, il sera bon d'étudier sommairement quelques problèmes propres à cette question et de discuter certaines idées d'André Malraux sur le sujet.

1. Qu'est-ce que l'adaptation ?

Commençons par une définition. Adapter, c'est exprimer une oeuvre dans un autre langage que celui où elle a été conçue et réalisée originellement. Mais le problème de l'adaptation se pose différemment pour chaque art. Les relations apparaissent plus fortes entre le cinéma et le théâtre qui sont des arts de la représentation et aussi entre le cinéma et le roman qui sont des arts du récit. On notera que le cinéma participe à la fois de la représentation et du récit, ayant le privilège de raconter une histoire à l'aide de personnages animés. Contentons-nous de traiter ici des rapports entre le cinéma et le roman.

2. Les conditions de l'adaptation

Que se passe-t-il quand un réalisateur veut porter un roman à l'écran ? Il commence d'abord par lire et relire l'oeuvre choisie. S'il consentira pas que son film ne devra pas dépasser une heure et demie ou deux heures de projection. C'est dire que le réalisateur sera obligé de couper dans le récit et d'abandonner des scènes même importantes. Il faut bien reconnaître que le réalisateur ne peut pas tout exprimer comme le romancier car il est soumis à une limite de temps assez rigoureuse.

De plus, au cinéma, nous avons la représentation de ce qui est écrit dans le roman. Les personnages vivent directement à l'écran. Le romancier n'est plus là pour expliquer et commenter. En conséquence, les personnages ne se révèlent que par l'action et la parole. Car ici tout doit

être concret, tout doit faire *image*. Ce qui relève de l'abstrait ne peut passer au cinéma que grâce à la suggestion.

Enfin, il faut tenir compte également que le récit cinématographique se poursuit sans interruption. Le spectateur n'a pas la faculté de revenir en arrière comme dans un livre. L'auteur de l'adaptation doit donc s'efforcer d'être assez clair pour que le spectateur puisse suivre le film sans trop de difficulté. Naturellement, le metteur en scène peut toujours avoir recours à des moyens de facilité, c'est-à-dire suppléer par la parole à la déficience des images. Mais n'est-ce pas sacrifier le septième art à l'art oratoire ? Un véritable réalisateur ne recourt à la parole que lorsqu'il ne peut vraiment pas faire autrement. On comprend qu'il y a tant de mauvaises adaptations. Des tâcherons du cinéma se contentent de morceler un roman et de fabriquer une histoire qu'ils articulent habilement.

3. Les modes d'adaptation

On peut réduire à quatre les modes d'adaptation.

a) L'illustration d'un livre. — L'adapteur se révèle respectueux du récit romanesque. Il retient les faits et les principaux personnages. Le film ressemble alors aux "comics" et les dialogues et le rythme des images remplacent les légendes. On pense à *Notre-Dame de Paris* de Dellanno et aux *Misérables* de Le Chanois.

b) L'équivalent visuel. — Le cinéaste cherche à reproduire les lieux où se déroule l'action et les comportements des personnages. Nul doute

qu'il manifeste un certain talent sans toutefois qu'on décèle chez lui une puissance créatrice. On peut citer *L'homme au bras d'or* d'Otto Preminger, *Celui qui doit mourir* de Dassin.

c) Le vrai par le chemin du roman. — Le réalisateur fait un choix. Il accepte une part du roman seulement et désire faire un film différent du modèle. Ce qu'il veut vraiment, c'est prolonger l'imagination du lecteur du roman. On peut relever *Une place au Soleil* de Stevens, *Les sentiers de la gloire* de Kubrick.

d) L'élection d'un héros. — Le metteur en scène a trouvé un héros qui l'intéresse. Il va tourner un film sur lui et, au besoin, susciter des aventures pour le mettre en évidence. Pierre Véry avoue que "si l'on a sauvé le sourire de Voltaire en adaptant Voltaire, si l'on est parvenu à rendre sensible à l'écran le battement du grand coeur généreux de Victor Hugo en adaptant Victor Hugo, on a sauvé ce qui est précieux, ce qui est essentiel". Dans cette catégorie, on peut nommer *Le carrosse d'or* de Renoir, *Robinson Crusô* de Bunuel.

4. Les phases de l'adaptation

L'adaptation nécessite trois étapes.

a) Adapter, c'est sacrifier. Nous l'avons dit : toute adaptation exige l'abandon d'une partie d'un ouvrage. Il est impossible de raconter tout un roman dans un film. Le réalisateur doit se plier aux exigences des quatre-vingt-dix minutes. Et le spectateur ne doit pas lui en faire grief. C'est évident que nous n'avons pas tout le *Journal d'un curé de campagne* dans le film de Bresson. Mais l'essentiel y est : le drame intérieur du petit curé au coeur de sa paroisse.

b) Adapter, c'est choisir. L'adaptateur élit deux ou trois personnages. Les autres, il les laisse dans l'ombre. Evidemment, le manque de temps ne lui permet pas de faire évoluer profondément les personnages. D'ailleurs, au cinéma, n'oublions pas que l'évolution des personnages est généralement due aux circonstances toutes extérieures. Il faut bien que le cinéma m o n t r e.

c) Adapter, c'est adopter. Chaque créateur a sa propre vision du monde. Chaque réalisateur porte en lui un univers qu'il traduit dans ses oeuvres. C'est pourquoi, même par le truchement des sujets d'autrui, le réalisateur parvient à s'exprimer librement. Il y réussit en faisant porter son attention soit sur la peinture précise du cadre ou du milieu où se déroule l'histoire, soit sur les caractères des personnages, soit sur le rythme ou le mouvement dramatique de l'ac-

tion. Comment ne pas nommer des hommes comme Marcel Carné, David Lean, Federico Fellini, Carl Dreyer, John Huston qui réussissent à refléter sur l'écran leur monde intérieur par le tamis des oeuvres des romanciers ?

5. Quelques problèmes particuliers

De plus, il faut reconnaître que l'image, le dialogue, le commentaire posent des problèmes particuliers au réalisateur qui veut porter un roman sur l'écran.

a) *L'image*. On aime répéter qu'au cinéma, l'image est reine. C'est vrai. Mais chassons cette idée qu'au cinéma, on part de l'image. En fait, on ne part pas de l'image, on y arrive. La primauté de l'image n'est qu'une primauté esthétique, c'est-à-dire une primauté d'importance, le film terminé. Elle n'est pas une primauté chronologique dans l'ordre de la création. L'image synthétise donc tout le travail qui précède et en fait sa valeur.

b) *Le dialogue*. Sachons que le dialogue n'est pas préparé pour boucher les moments creux d'un film. Il doit contribuer à déterminer les caractères et à exprimer des idées. Il faut donc que les phrases attribuées aux acteurs conviennent bien à leurs personnages. Il n'y a rien de plus insupportable qu'un dialogue qui sonne faux. Et cela ne concerne pas uniquement le vocabulaire mais aussi le mouvement de la phrase. D'ailleurs, dans tout dialogue se mêlent une part de réalisme et une part de convention. L'art du dialogue est de faire dire aux personnages ce qu'on veut qu'ils disent tout en conservant aux paroles l'apparence du naturel. Ce serait une grossière erreur de croire que la transcription sténographique d'une conversation pût constituer longtemps un dialogue convenable. Très tôt, on se rend compte que le réalisme verbal dégénère en vulgarité et en futilité. Et on oublie trop souvent que dans tout dialogue ce qui compte le plus, c'est le rythme. Mais tout cela serait même inutile si le spectateur ne comprenait pas le dialogue. C'est dire que les idées, les sentiments, les réactions, bien connus du réalisateur, exigent parfois d'être exprimés assez longuement devant le public qui les reçoit pour la première fois.

c) *Le commentaire*. Posons comme principe que tout commentaire qui n'ajoute rien détruit quelque chose. Que de commentaires n'avons-nous pas subis qui ne faisaient que répéter platement ce que disaient beaucoup mieux les images d'un film ! Le rôle du commentaire doit donc être discret. Il doit servir à orienter l'attention des spectateurs et, pour ainsi dire, à créer un re-

lief intellectuel. Le grand danger du commentaire, quand on porte un roman à l'écran, c'est d'introduire une dimension nouvelle dans le film. En effet, à des scènes réelles où l'image et la parole se correspondent au même degré de réalité viennent s'ajouter des scènes muettes commentées. Nous entendons donc une voix qui n'est pas dans le récit filmique et qui intervient arbitrairement. Et comme les techniques nouvelles appuient davantage sur le réalisme, toute convention devient insupportable. Or le commentaire est précisément une convention. Son danger est donc de rompre la continuité d'un récit tout en voulant unir les diverses parties.

* * *

En guise de conclusion, il sera bon de connaître les idées d'André Malraux sur l'adaptation. On sait que le célèbre écrivain français a porté lui-même à l'écran son roman, *L'espoir*.

L'adaptation est un genre particulier, dit Malraux. L'oeuvre adaptée est totalement différente de l'oeuvre originale. De plus, elle est à sens unique : on adapte un roman à l'écran mais on ne fait pas un roman d'un film.

Il arrive qu'un film tiré d'un roman peut avoir une carrière glorieuse que n'a pas connue le livre. Qu'on songe au *Fleuve* de Renoir, aux *Jeux interdits* de Clément. Dans l'un et l'autre cas, les romans ne valaient pas la lecture. Mais quand on pense à des romans tirés de films, le résultat est lamentable. Si on a pu être secoué en voyant *Le défroqué*, il est tout à fait impossible de lire le lamentable devoir que Hervé Le Boters a griffonné autour de l'histoire de Léo Joannon.

L'adaptation repose sur l'idée que l'oeuvre est connue du spectateur (mais mal connue). Faute de quoi, prétend Malraux, l'adaptation est in-

compréhensible au spectateur. S'il est vrai qu'un roman contient un message, c'est ce message que le metteur en scène doit s'efforcer de transmettre sous la forme cinématographique. Au lecteur qui l'a mal saisi, il pourra peut être le rendre plus clair ou sinon lui donner le plaisir de la redécouverte.

L'adaptation n'est possible, ajoute Malraux, que parce que l'oeuvre dont elle part est "irréelle" et que le cinéma (et le théâtre) vont lui donner une réalité. Plus l'oeuvre initiale est importante, plus elle atteint une "irréalité". Comme cette "irréalité" empêche toute réalité de coïncider avec elle, la tâche de l'adaptateur en est facilitée. Dans ce cas, l'adaptateur pourra partir de cette "irréalité" et créer librement l'oeuvre nouvelle selon sa conception.

Le roman offre des personnages que l'acteur va transformer en personnes, affirme également Malraux. Il faut que le spectateur oublie qui existe derrière un personnage s'il veut y croire. Combien de fois n'avons-nous pas été gênés par des acteurs qui avaient trop le visage de leur mythe et qui nous empêchaient de les accepter dans leur nouvelle création ? Il faut que l'acteur se débarrasse du fantôme de ses anciennes incarnations. Jean Gabin reste Jean Gabin sous ses rôles ; Claude Laydu a pris devant nous et pour toujours le corps et l'âme du Curé de campagne.

L'oeuvre à adapter laisse plusieurs adaptations possibles, remarque Malraux. Elle est un jeu qui consiste à incarner un imaginaire et non à retrouver un modèle qui n'existe pas. C'est dire toute la liberté que possède un adaptateur quand il s'attaque à un roman. Mais ce n'est pas le premier venu qui réussit *Les raisins de la colère*, *La Belle et la Bête*, *Le pont de la rivière Kwai*...

* * *

ETUDE

1. Qu'entendez-vous par adaptation d'un roman à l'écran ? Apportez des exemples.
2. Quelles sont les difficultés qui se présentent quand on veut porter un roman à l'écran ?
3. Parmi les modes d'adaptation, lequel vous paraît le plus valable ? Pourquoi ?
4. Quel est le danger du dialogue et du commentaire dans l'adaptation d'un roman à l'écran ?

RECHERCHES

1. Comparez le film *Dieu a besoin des hommes*

de Delannoy au roman *Un recteur de l'île de Sein* de Queffélec.

2. Prenez un roman et dites quel mode d'adaptation vous choisiriez pour le porter à l'écran. Justifier votre choix.
3. Un jeune réalisateur a osé dire qu'il serait possible de porter *L'Esprit des lois* de Montesquieu à l'écran. Le croyez-vous ? Pourquoi ?
4. Connaissez-vous des romans que vous croyez faciles de porter à l'écran ? Lesquels et pourquoi ?