

L'adaptation

Une question de style

Rita Ziska

Numéro 10, automne 1983

Littérature et cinéma

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/21336ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Nuit blanche, le magazine du livre

ISSN

0823-2490 (imprimé)

1923-3191 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ziska, R. (1983). L'adaptation : une question de style. *Nuit blanche*, (10), 51–53.



Cordélia, 1979

déboulent en cascades dans ce roman de près de 600 pages. Il y a donc une manœuvre en «étai» à entreprendre, en resserrant l'histoire du restaurant par exemple, autour duquel orbitent les principaux personnages. Ainsi la partie du roman qui se déroule en Floride, n'en déplaie aux habitués des plages, pourrait être écartée d'emblée. Ensuite se pose l'épineux problème de la vraisemblance. Adopterons-nous l'optique de l'auteur qui consiste à gonfler l'action au détriment des personnages, en favorisant un traitement «bande dessinée», avec des personnages fantaisistes et des situations humoristiques? Ou bien réviserons-nous le roman à la faveur d'un traitement «en profondeur», en renforçant la psychologie des personnages et le réalisme des situations? Un choix difficile, j'en conviens, *Le Matou* se situant à la limite du *comicstrip* et du mélodrame. Il sera toujours plus facile d'imaginer des stratégies ou d'anticiper comme je le fais que de reconstruire péniblement une œuvre littéraire pour le cinéma, scène par scène, à force de sueurs, d'encre et de beaucoup de papier.

Les écrivains à la rescousse

Il s'en trouvera toujours pour reprocher aux adaptations cinématographiques de ne pas être à la hauteur des livres qu'ils ont lu. Dans bien des cas, hélas, ils ont raison; ce qu'on imagine au fil des pages est souvent plus évocateur que ce qu'on nous montre sur grand écran. Aussi la participation de l'écrivain au médium cinématographique peut-elle revêtir d'autres formes que la livraison «brute» d'une œuvre. Le cinéaste Alain Resnais, par exemple, préférerait demander la collaboration d'un écrivain à un scénario plutôt que d'adapter une de ses œuvres. Au Québec, Michel Tremblay, Jacques Benoit et Réjean Ducharme ont prêté avec succès leurs plumes au cinéma. Le potentiel littéraire constitue une ressource importante sur le plan imaginaire, notamment pour la création originale de scénarios, qui demeure un élément primordial du développement d'un cinéma de fiction riche et représentatif de la société actuelle.

Parallèlement, le courant sans doute nécessaire de mise en valeur de notre patrimoine littéraire a des chances de se prolonger encore pendant un moment. D'ailleurs, à quand le *remake* de *Séraphin, ou les belles histoires du pays d'en haut*?

Marc Sévigny



l'adaptation: une question de style

Photographe et professeur de cinéma Rita Ziska a étudié le cinéma en Europe où elle a été l'assistante réalisatrice de Marguerite Duras. Elle nous parle ici des différences entre l'écriture cinématographique et l'écriture littéraire.



ors d'une rencontre en 1973, Edmond Bernard me proposait d'adapter au cinéma la phrase de Flaubert: «Il voyagea pendant dix ans.» Au départ, je n'y vis pas la moindre difficulté et la solution pratique semblait être de montrer des images de différents lieux. Très vite il m'a fallu réaliser que le mot «voyage» avait un sens générique, c'est-à-dire un sens général, alors que l'idée même de mes illustrations suggérait des lieux déterminés spécifiquement. Pour contourner le problème, la solution de «faire passer» par une phrase dite en «off» ou en «in», l'idée du voyage, paraissait alléchante. Là encore cette tentative d'adaptation apparut comme une transposition qui n'avait rien de strictement cinématographique.

Les difficultés tiennent au fait que Flaubert, dans cette courte phrase, laisse son lecteur dans un vague, alors que le cinéma tend vers le démonstratif. Reprenons cet exemple à la lettre. D'abord le «il» se précise selon l'imagination de chacun et peut, en même temps, être tous ces per-



India song, 1975

sonnages que nous évoquons. Ensuite, ce «dix ans» qui me paraît être du même ordre; on imagine le «il» qui se transforme, vieillit selon nos perceptions. Là encore la phrase écrite nous laisse la liberté dont la représentation cinématographique nous prive. Enfin, le temps de conjugaison (ici le passé simple) apparaît d'une difficulté insurmontable: le temps au cinéma, étant donné la projection à 24 images par seconde, possède des données qui lui sont propres. Rares sont les cinéastes qui se sont attachés à la recherche d'équivalence entre les temps de l'expression littéraire et ceux du cinéma. Il faut mentionner le film *India song* de Duras, qui par sa structure de «film des voix» et «film d'images» risque l'approche du plus-que-parfait. Malgré tout, il semble peu probable que la conception temporelle au cinéma puisse trouver toutes les résonances qu'elle a en littérature.

C'est dire que cette phrase appartient si bien à l'expression littéraire que son adaptation cinématographique, en se servant de codes et/ou de signes, ne pourrait être qu'interprétation, re-présentation, abandonnant l'esprit de Flaubert pour se diriger ailleurs.

Une fois ces limites nommées, nous pouvons dire qu'au cinéma, l'adaptation sera là où l'expérience du voyage de dix ans amènera notre personnage. En cet ailleurs qu'est le style, Flaubert

est adaptable.

Du côté du style

Si «le style consiste à transposer la nature des choses en des natures de phrases» (Flaubert), l'adaptation (dans son sens de représentation) peut être un moyen de style de l'expression cinématographique. À titre d'exemple, *Le procès* de Kafka devient *Le procès* de Welles. Pour ce faire, Welles choisit de garder de l'œuvre littéraire le sentiment, pensons à l'angoisse, et d'en faire une transposition visuelle qui soit cinématographique. Ainsi traité, le labyrinthe de la suite des plans ou le montage de ce film nous conduit à une disproportion spatiale qui ne tente en rien de plagier les connotations administratives du roman de Kafka. Cette «disproportion spatiale» est illustrée par le biais de décors si gigantesques que le personnage de Joseph K donne une échelle humaine comparable à celle d'un insecte... Si le cinéaste avait choisi de montrer exclusivement des piles de dossiers pour parler d'administration inquiétante, les spectateurs auraient sans doute lié davantage ces images à l'ennui qu'à l'angoisse.

Comme le temps, l'espace est encore peu exploré au cinéma. L'espace cinématographique est cette visibilité sensorielle de lieux imaginaires, grâce à la projection d'images qui bougent.

Photo Rita Zizka
Marguerite Duras





Le procès, 1963

Cinéma, adaptation, divertissement

En fait, il est curieux de constater l'étendue des possibilités d'adapter cinématographiquement le roman alors que peu de films s'y intéressent. Il est vrai que ce qui divertit préfère emprunter aux lieux communs plutôt que de questionner. Le propre du divertissement est de «détourner l'homme de penser aux problèmes essentiels qui devraient le préoccuper» (*Le petit Robert*).

La dichotomie bien/mal semble suffire à motiver ou à cautionner les moindres démarches esthétiques dans ce monde «en crise». De fait, l'anecdotique se résume à la question «Qui est le plus fort?» et le cinéma nous apprend à répondre «celui qui gagne». Nous laissons ainsi se refermer un ailleur qu'il aurait sans doute valu la peine d'essayer d'adapter.

Le «comme si c'était vrai du cinéma» (*Bernard*) dépasse tellement la réalité qu'afin d'y accéder nous inventons des claviers qui codent nos gains financiers comme s'il s'agissait de notre nature même. ●

Rita Zizka



des histoires pour le cinéma

Qualifié «du plus doué des réalisateurs du Québec» dans le dictionnaire des réalisateurs chez Robert Laffont, Jean-Pierre Lefebvre a déjà réalisé plus d'une quinzaine de films dont Les dernières fiançailles, Ce vieux pays où Rimbaud est mort, Avoir seize ans, Les fleurs sauvages... etc. Les écrivains sont-ils nécessairement de bons scénaristes? ... Une réponse où Jean-Pierre Lefebvre ne semble pas se conter d'histoire...!

Scénariser: s'agit-il de chercher, et de trouver, des histoires? Mais lesquelles? J'imagine avec amusement Cézanne peignant en compagnie d'un scénariste. J'imagine Cartier-Bresson ou Robert Frank «conseillés» de la même manière avant de déclencher leur appareil photo.

Pourtant, il y en a des histoires extraordinaires dans les tableaux de Cézanne et les photos de Cartier-Bresson et Robert Frank. Et il y en a dans les films d'Alain Resnais, de Gilles Groulx, de Pierre Perrault. Ces histoires, toutefois, ne tiennent pas uniquement à leurs sujets-thèmes: ces histoires sont plus que des «photographies d'acteurs» (selon la définition ironique que Robert Bresson a déjà donnée du cinéma); ces histoires, en réalité, racontent une autre histoire, celle de leur propre forme qui, elle, témoigne d'une vision singulière. ♦