INTERRELATION BETWEEN THREE FORMS OF ART OR TEACHING LITERATURE THROUGH FILM

[L'INTER-RELATION ENTRE TROIS FORMES D'ART OU ENSEIGNER LA LITTÉRATURE PAR LE FILM]

Snezana Petrova – Ana Aleksovska

doi: 10.18355/PG.2017.6.1.10

Abstract

Learning literature only through oral transmission of knowledge by the teacher and then through the reading of the work to be studied and the corresponding research done by the learners has become somewhat inadequate and obsolete. There is still a lack of analytical thinking and communication within the literature class. Our study consists in identifying a possible correlation between literature and other forms of art, such as cinematography, specifically cinematic adaptations, which could contribute to the revitalization of the learning of literature.

Key words

The seventh art, literature, adaptation, relationship, learning

Résumé

L'apprentissage de la littérature par simple transmission orale des connaissances de la part de l'enseignant, puis par la lecture de l'œuvre à étudier et des relatives recherches par les apprenants est devenu quelque peu insuffisant et obsolète. La réflexion analytique et la communication au sein de la classe de littérature reste encore déficientes. Notre étude consiste à dégager une possible corrélation entre la littérature et d'autres formes d'art comme celui de la cinématographie, plus précisément des adaptations, laquelle pourrait contribuer à la revivification de l'apprentissage de la littérature.

Mots clés

Septième art, la littérature, l'adaptation, relation, apprentissage

Introduction

Enseigner la littérature en classe de FLE consiste certes en la transmission de connaissances de base liées à la théorie littéraire - qui ne constitue aucunement l'essentiel de son enseignement, mais aussi celle de savoir-faire liés à l'apprentissage comme de savoir-être : autonomie, responsabilité... L'étudiant doit être mis en situation, doit apprendre à travailler la matière de façon autonome et surtout doit trouver un moyen pour mieux appréhender les nouvelles connaissances, les mémoriser, les intégrer, les transférer et surtout communiquer c'est ainsi que nous avons conçu qu'il était possible de combiner les arts (la littérature, le 7^e art et l'enseignement ou l'art de l'apprentissage) pour élargir ses connaissances, faciliter l'expression et l'entendement.

Pour mieux mener à terme notre idée et surtout mieux comprendre la relation qui peut exister entre l'art de l'apprentissage de la littérature et celle du septième art, nous nous devons de mieux considérer la définition et l'historique du mot adaptation tout comme la relation comprise entre l'adaptation et le livre. L'étude qui suit sont des réflexions, des attitudes, la compréhension et recherche sur les rapports entre le film et le livre

qui peuvent servir à l'enseignant comme une base pour accoutumer l'apprenant à la réflexion et à la recherche, pour que celui-ci appréhende le livre autrement, mais ceci est également pour nous une base pour un prochain travail de recherche plus approfondi.

1. Historique de l'adaptation littéraire dans le septième art

Il faut reconnaître que le cinéma dès les origines, du moins dès la première décennie de sa jeunesse, celle de l'expérimentation, de la création de son langage et de son invention, a flirté avec la littérature et ses sujets avant de pleinement l'épouser. N'ayant pas les moyens de traduire mot à mot le texte d'origine, le cinéaste se trouvait libre de chercher des équivalences à la signification générale du livre, à défaut de tout souci de fidélité littérale. Il était nécessaire de repenser l'œuvre sur un plan différent – sur le plan de la lumière et du silence, le plan des symboles.

Les premières adaptations dans l'histoire du film furent faites de segments de la Bible. Ainsi, en 1897 Edison a produit une adaptation des *Passions* que les Frères Lumière ont reproduites en 1905, version composée de treize films de durée plus ou moins longue. Pathé a fait de même d'ailleurs, en multipliant le nombre de films sur le thème de la vie du Christ, et sa version du Nouveau Testament et des Evangiles de 1907 sera plusieurs fois rééditée, véritable rareté pour l'époque.

Avec la naissance de l'adaptation, on sortira du documentaire et de l'ambition scientifique des débuts. En s'inspirant et en illustrant les récits bibliques puis en les réunissant ensemble, une nouvelle forme de cinéma en même temps qu'un genre spécifique est né : la fiction. Rien de tel alors que le vivier des œuvres classiques, la richesse des histoires et des créations de la littérature mondiale pour affermir et asseoir cette ambition artistique. Les emprunts littéraires se généralisent dès 1906. Aux Etats-Unis on commence à filmer Shakespeare et en France la Société cinématographique des auteurs est fondée pour attirer vers le cinéma le public de la Comédie-Française. La multiplication et l'explosion du nombre de classiques et d'œuvres littéraires adaptées après 1907 jusqu'à nos jours et l'invention du terme « septième art » en 1911 pour désigner le cinéma, ne sont que des preuves évidentes de réussite artistique. La littérature gagne donc le cinéma qui la réclame et l'adaptation littéraire devient un moteur de son histoire, de son crédit et de son avancée. Dès 1925, en France, l'adaptation d'œuvres littéraires régnera de façon prioritaire sur toute la production cinématographique, et cela pour des raisons commerciales et économiques - le récit était de surcroît déjà connu et sa qualité déjà prouvée.

Le fait filmique change totalement de nature le jour où le cinéma devient parlant. Les rares écrivains prêts à collaborer au travail cinématographique, se sont trouvés découragés de participer à une tâche où leur liberté créatrice se trouvait restreinte par l'invasion d'un matériel sophistiqué, lequel exige des connaissances particulières. Le scénariste devient plus étroitement conditionné par les imparfaits matériels que par le souci de ses relations variables avec le modèle littéraire. A cette époque, de nouveaux visages vont apparaître – Jacques Prévert, Charles Spaak, Pierre Véry, Roger Vitrac. C'était la génération qui, née avec le cinéma, n'avait pas appris à le considérer comme un sous-produit tardif de la littérature, mais le tenait pour un moyen d'expression spécifique. Les adaptations pratiquées par le nouvel ensemble de scénaristes font passer les textes littéraires au creuset d'épreuve de vérité qu'est la « parole dite », avec ses hésitations, ses répétitions, ses incertitudes et ses vides. Les dialogues, pris du roman, cessent d'être explicatifs pour devenir un aspect du comportement, une manière d'être. Donc, le scénariste ayant la clé de cet art de faire parler les personnages devant la camera, devient un élément essentiel de l'équipe.

1.1. Historique du rapport entre l'adaptation cinématographique et le livre
L'adaptation est globalement définie comme la « traduction très libre comportant des

modifications nombreuses qui mettent [l'œuvre] au goût du jour » (Le Petit Robert) ou comme la « transformation d'une œuvre ou transposition d'un domaine artistique à un autre d'une œuvre en conservant la trame narrative » (l'internaute)²², mais si nous nous élevons au-dessus du stade de la commune définition du terme, nous vient à l'esprit la pensée d'Eric De Kuyper²³ qu'« *Adapter un livre c'est l'adopter. Ou se faire adopter par lui* ». Adapter un livre ce n'est pas seulement reproduire l'action en utilisant les techniques et technologies cinématographiques, c'est aussi reproduire le rythme et l'esprit du livre. L'essentiel réside dans la reproduction identique du sentiment, et des pensées envers celui qui lit et celui qui regarde. Quand on adapte une histoire écrite on peut inventer des séquences – le film ouvre beaucoup de portes, mais ce qui est important, c'est de garder les motivations, les sentiments et les pensées des personnages car c'est le caractère qui amène l'action. Nous ne sommes pas dans le processus de traduction, il est dans ce cas dépassé, mais dans le processus de réécriture plus ou moins proche ou lointaine d'une œuvre originale.

Jean Renoir, grand nom du monde du cinéma, avait un rapport spécifique à l'adaptation de textes littéraires. Il unissait le savoir technique du réalisateur et le goût particulier du scénariste pour la création littéraire. Renoir (Renoir, 2008) était fasciné par 'les pouvoirs poétiques de l'image' et son 'ambition profonde était la recherche d'éléments féériques dans l'entourage le plus quotidiennement banal'. Il choisissait les histoires en fonction des plans purement visuels. De la même façon que le décor n'était pas là pour 'faire vrai' mais pour entrer en résonance avec les personnages. Les dialogues n'étaient qu'un élément constitutif du son, celui-ci relevant à ses yeux d'un bien indissociable : « *pour moi*, disait Renoir (Renoir, 2008 : 95), *un soupir, le grincement d'une porte, des pas sur le pavé peuvent être aussi éloquents qu'un dialogue* ».

La critique, indissociable du monde cinématographique comme du monde littéraire, estimait que les adaptations de Renoir étaient des trahisons car l'adaptation toujours selon la critique se devait de traduire mot à mot le texte en images – images qui d'ailleurs étaient déjà toutes prêtes et offertes dans et par le texte. L'audience et la critique attendaient de l'adaptation qu'elle soit l'exacte illustration des mots, la traduction littérale des descriptions. Le public exigeait le même rythme narratif, le même récit, mais aussi le même discours que celui porté par le langage romanesque. Malgré cela, Renoir restait encore animé par l'idée que chacun de ces éléments existait grâce à la réfraction dans l'imaginaire du lecteur. Chaque lecteur avait une image particulière créée dans son imagination et donc ses propres attentes ... Renoir maintenait (Clerc, Carcaud-Marcaire, 2004 : 26) que « *mon infidélité n'est que superficielle car je crois être toujours resté fidèle à l'esprit général de l'œuvre. Un scénario, pour moi, ce n'est pas qu'un outil que l'on change au fur et à mesure que l'on progresse vers un but qui, lui, ne doit pas changer. Ce but, l'auteur le porte en lui souvent à son insu* ».

Après la guerre, le problème de l'adaptation prend une autre résonance. Il ne s'agit plus de donner à voir la réalité que Zola ou Flaubert avait présentée dans leurs œuvres, il s'agit de donner à entendre avant tout la voix d'un auteur, de faire prendre au spectateur la même distance à l'égard du réel que l'œuvre romanesque fondée sur la réfraction de cette réalité dans l'intelligence, la sensibilité et l'imagination d'un narrateur. C'est la période où le septième art est devenu un langage, et la caméra un stylo. Le nom le plus remarqué de cette période est celui de Jean Delannoy, le réalisateur de l'adaptation du roman *La Symphonie pastorale* de Gide. Les adaptateurs

²² <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/transformation/>

²³ dans le numéro 35 de la revue Trafic

de cette époque ont cherché un système d'équivalences chargeant l'image de décrire visuellement ce que le roman suggère avec des moyens linguistiques.

Et aujourd'hui, quel est le statut de l'adaptation ? Sans doute, elle est devenue un défi. Les cinéastes se sont souvent intéressés à porter à l'écran des écrivains réputés inadaptables - comme Marcel Proust, Malcom Lowry ou Herman Melville. Ils s'inspirent de romans, de nouvelles, de bande-dessinées, de poésie... « L'Academy Award » confirme chaque année les succès de scénarios adaptés, souvent les proclament comme meilleurs films (*No country for old men* de Joel et Ethan Coen, d'après la nouvelle de Cormac McCarthy, *Slumdog Millionaire* de Danny Boyle tiré de la nouvelle *Q&A* de Vikas Swarup, etc.). Avec le développement technique et technologique, de nouveaux outils pour le cinéma apparaissent, et avec le développement de la pensée, les moyens de les utiliser s'améliorent et s'approfondissent. L'adaptation de livre au cinéma n'est pas près de s'arrêter et comme le déclare David Cronenberg à propos de l'adaptation de *Crash* de J.G Ballard: « *Le livre reste [...] quelque part, et brusquement, on s'aperçoit qu'il s'est installé dans votre système nerveux, mystérieusement, comme un projet légitime, et avec assez de force pour qu'on ait envie d'en faire un film. Il faut éprouver une sorte de passion à son endroit et que cette passion ait un sens* »²⁴ - la passion du livre peut facilement mener à la passion du film et vice versa.

2. Réflexion sur les deux formes d'art – la littérature et le cinéma

Vers les années 80 et 90 du siècle dernier, c'était le grand réalisateur américain, Stanley Kubrick qui s'interrogeait le plus sur les moyens de faire la visualisation cinématographique des œuvres littéraires. Effectivement, sur les treize longs métrages qu'il avait réalisés, onze étaient des adaptations littéraires ce qui fait que ses réflexions sur le processus de l'adaptation peuvent nous apporter beaucoup de savoir-faire. Notre cinéaste s'est donc inspiré des mots pour créer des images, mais ce qui le caractérise est son attitude envers ces adaptations, et sa volonté de participer personnellement à l'écriture du scénario. Il ne considère aucunement ses films comme une simple adaptation. La réalisation d'un film est, selon lui, la continuation du processus d'écriture.

Amant de la littérature, ayant un respect énorme pour les écrivains connus et inconnus, Kubrick avait des critères stricts en ce qui concerne le choix de l'œuvre écrite d'après laquelle il ferait un film. Selon lui, l'œuvre littéraire qui serait une base parfaite pour faire un film, serait celle qui concerne la vie intérieure des personnages, non pas celle de l'action. D'ailleurs il nous le confirme par les paroles suivantes : « *The perfect novel from which to make a movie is, I think, not the novel of action but, on the contrary, the novel which is mainly concerned with the inner life of its characters. It will give the adaptor an absolute compass bearing, as it were, on what a character is thinking or feeling at any given moment of the story. And from this he can invent action which will be an objective correlative of the book's psychological content, will accurately dramatize this in an implicit, off-the-nose way without resorting to having the actors deliver literal statements of meaning* »²⁵.

Tout comme Stanley Kubrick, nous pouvons comprendre l'art comme le processus de création de la réalité - du concret, à partir d'un sentiment - de l'abstrait. Chaque forme d'expression artistique a un but supérieur. Pour la littérature et le film, le but est le même : la création de caractères, de situations et d'émotions au sein d'une histoire. Tout comme dans le théâtre, le spectateur/lecteur doit avoir le sentiment de la catharsis aristotélicienne, de la purgation des passions à la fin de l'œuvre. Par le

²⁴ Entretien avec David Cronenberg et James G. Ballard, *Cahiers du Cinéma* n° 504, juillet/août 1996, En Une : "Crash : un chef-d'œuvre de Cronenberg".

²⁵ dans le numéro 35 de la revue *Trafic*

spectacle tragique exprimé symboliquement, le spectateur sera libéré de ses passions et le cinéma a ici l'avantage de manipuler l'effet visuel et sonore pour atteindre cette catharsis. Pour ce fait, le cinéaste dispose de moyens et d'outils comme la dramaturgie, la scénographie, la photographie, le cadrage, le jeu des acteurs, la musique, le son et le montage. Mais comment les utilisera-t-il pour faire la transposition.

Dans la suite de notre travail, nous allons uniquement nous attarder sur quelques-uns de ses outils ; la dramaturgie, le jeu des acteurs et la scénographie lesquels sont en lien avec la transposition.

2.1. La transposition

La transposition cinématographique d'une œuvre littéraire est une question qui peut facilement être abordée en cours de littérature car elle développe non seulement une recherche sémiotique, mais aussi amène à la réflexion et à la communication. Par définition, la transposition est souvent comprise comme une forme de traduction, plus exactement d'une traduction intersémiotique qui comprend la conversion d'un système linguistique en langage cinématographique. B. Tane ajoute à cela que : « *La transposition permet de passer d'un contexte, d'un domaine ou d'un niveau à un autre. [...] La transposition est toujours suspecte, comme la transgression, car elle se doit de modifier de façon cohérente tous les éléments d'un ensemble et, au pire, par les libertés qu'elle prend avec cette cohérence, mais surtout par la volonté fondamentale dont elle procède, elle serait déformatrice, comme la transformation* »²⁶. De ce fait, pour que la transposition soit réussite, les deux domaines sémiotiques doivent avoir une relation plutôt concrète et un lien qui dans notre cas n'est autre que celui du langage.

Finalement, le cinéaste est d'abord un lecteur. Son film obéira à l'appropriation personnelle qu'il fera d'un texte qui lui-même obéit à des techniques de représentation très codées pour obtenir des effets de réel qui sont des effets d'écriture et qui ne sont pas le réel. Le roman – linéaire et successif, présente de façon progressive des constituants narratifs que le cinéaste, au contraire, s'attache à montrer rassemblés en une unité indivisible où s'exprime précisément la poésie. Il doit créer un ensemble grâce au décor, à l'éclairage, au dialogue, au son et surtout à la fluidité de la caméra. Chacun de ces outils aide le réalisateur à évoquer le rythme et l'émotion de l'histoire racontée par l'écrivain. Quand le cinéaste fait une adaptation, il montre, il fait voir le monde que l'écrivain a construit, en le faisant plus réel. Il montre à son audience le monde dans lequel il a été invité par l'écrivain, par la technique qui lui est à disposition et dont il a la maîtrise.

2.1.1. La dramaturgie

La dramaturgie est définie comme « *l'art de transformer une histoire, vraie ou imaginaire, en un récit construit, comportant un ou des personnages en action* »²⁷. Elle est utilisée dans différents espaces comme au théâtre (par la voie d'un spectacle vivant), en littérature (par voie écrite et donc figée) et au cinéma (par « l'illusion de la véracité d'une représentation enregistrée »²⁸).

Au cinéma, à la différence de l'œuvre écrite, il n'existe pas de personnages « secondaires ». En d'autres termes, chaque personnage de film a un but, une raison d'être aussi bien travaillée et aussi correctement montrée comme s'il était un

²⁶ Benoît Tane, « L'œuvre offerte : esthétique de la transposition et littérature comparée (traduction, réécriture, illustration) », paru dans Loxias, Loxias 10, mis en ligne le 25 octobre 2005, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=697>.

²⁷ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Dramaturgie>

²⁸ Ibid.

personnage principal. Clairement, tout personnage 'principal' nécessite l'existence d'autres personnages 'principaux' afin de porter sa distinction caractéristique. Cette théorie nous est confirmée par les propos d'Eric Rohmer (Rohmer, 2013): «*Au cinéma, en règle générale, le personnage n'arrive jamais seul. Il s'inscrit dans une combinaison – une combinatoire avec d'autres semblables qui se fonde sur une logique de rencontres propre au cinéma*».

Parfois un ensemble de personnages sont nécessaires au cinéma pour représenter une dite société. Comme Frédérick Sabouraud (Sabouraud, 2006) l'affirme «*Composer un film à partir d'un roman, c'est donc reconstituer un ensemble de personnages dont le récit va filmer les échanges, les rencontres et les brouilles selon une logique qui ne peut être la pure décalque de l'œuvre littéraire.*»

Suite à la question des personnages, l'adaptateur doit aussi penser aux images par lesquelles il montrera leur histoire – ce qui se passe dans l'esprit de ces personnages. Elia Kazaan dit d'ailleurs à ce propos que le but du cinéma est de faire physique ce qui est psychique (Proferes, 2008). Kubrick, par exemple, en créant l'adaptation du roman *Lolita*, écrit par Vladimir Nabokov, a certes essayé de trouver des images qui avaient le plus de correspondance avec ce qui était décrit dans le roman, mais il a porté une attention particulière aux pensées intérieures du personnage de Humbert, plus concrètement, durant la scène à l'hôtel, de cette première nuit qu'il passera avec Lolita. Le roman utilise plusieurs pages pour décrire l'hésitation du personnage, sa tentation de la toucher, sa joie et sa tristesse. Il n'y a pratiquement pas d'action. Ce sont uniquement les pensées d'un homme qui n'arrive pas à s'endormir. Cependant, Kubrick a trouvé un excellent moyen de raconter ou transmettre en images cette tempête émotionnelle : il a inventé une situation ; celle de l'homme qui regarde la jeune fille, avec des étincelles dans les yeux. Il avance sa main pour la toucher mais il s'arrête juste au-dessus de son visage... il s'agit d'une séquence courte, mais avec une sensibilité qui n'a certes rien à envier aux descriptions romanesques de Nabokov. Ce genre de procédé utilisé par Kubrick, mais aussi bien d'autres questions relatives aux effets de la transposition du langage littéraire en langage filmique, de la dramaturgie distinctive des genres, ses contraintes et ses transformations sont facilement exploitables en cours de littérature.

125

2.1.2. Le Jeu des acteurs

Le jeu des acteurs est encore une thématique que l'on peut discuter et analyser en cours de littérature. Voir et discuter les différences et les similitudes entre le jeu des acteurs et les personnages du roman ne peut être qu'apprécié par les apprenants comme par les enseignants, car, par ce procédé, l'analyse de l'œuvre littéraire s'en trouve être facilitée.

Selon Stanley Kubrick²⁹, le comédien est le seul médiateur dont l'auteur dispose pour faire passer les émotions durant la séance. Le cadre et la lumière ne sont uniquement que des outils secondaires... Sachant que le seul but du film est de faire que l'audience sente et pense – le comédien obtient une valeur immense. Le scénariste qui adapte une œuvre écrite doit dramatiser les émotions contenues dans l'œuvre (- non pas le style de l'écrivain), et dans ce but, le jeu des acteurs devient ici primordial. Kubrick d'ailleurs témoigne: «*At its best, realistic drama consists of a progression of moods and feelings that play upon the audience's feelings and transform the author's meaning into an emotional experience. This means that the author must not think of paper and ink and words as being his writing tools, but rather that he works in flesh and feeling*». Il ajoute «*And in this sense I feel that too few writers seem to understand what an actor can communicate emotionally and what he cannot. Often,*

²⁹ In the journal *Sight & Sound*, vol.30 (1960/61), p. 14 In <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0072.html>

at one point, the writer expects a silent look to get across what it would take a rebus puzzle to explain, and in the next moment the actor is given a long speech to convey something that is quite apparent in the situation and for which a brief look would be sufficient. Writers tend to approach the creation of drama too much in terms of words, failing to realize that the greatest force they have is the mood and feeling they can produce in the audience through the actor. They tend to see the actor grudgingly, as someone likely to ruin what they have written, rather than seeing that the actor is in every sense their medium. »³⁰.

Le geste de l'acteur est une véritable représentation au cinéma. Il exprime les impulsions, il est imprégné du conscient et de l'inconscient. La mise-en-scène déplace le spectateur de l'intériorité du personnage vers l'extériorité. Le cinéma dépasse et transcende les possibilités du roman par la présence physique – les gestes du comédien, tout ce qui fait d'un corps un corps. La part de vérité liée au processus d'enregistrement de la caméra de manière synchrone avec l'accomplissement du geste donne ce caractère spécifique au cinéma.

Le fait qu'on identifie l'acteur à un personnage donné est l'essence du cinéma. C'est pour cela que dans l'adaptation il est important que l'on choisisse le bon comédien, avec un visage semblable à celui du personnage décrit dans le livre. Son corps doit avoir des traces de vie, des traces d'expérience lisible avec le personnage qu'il joue. Robert Stam déclare à ce propos: « *The words of a novel, [...] have a virtual symbolic meaning; we as a readers, or as directors, have to fill in their indeterminacies. A novelist portrayal of a character as 'beautiful' induces us to imagine the person's features in our minds. Flaubert never even tells us the exact color of Emma Bovary's eyes, but we color them nonetheless. A film by contrast must choose a specific performer. Instead of a virtual verbally constructed Madame Bovary open to our imaginative reconstruction, we are faced with a specific actress* »³¹

On ne peut parler du jeu de l'acteur, sans mentionner le dialogue - le constituant du son du film. Le dialogue dans le film a de la voix, ce qui ajoute à la sensibilité portée par le personnage. André Bazin au sujet du dialogue nous dit : « *Montrant ce que le romancier raconte doit transformer le reste en dialogues, jusqu'aux dialogues mêmes. Il y a peu de chances en effet que les répliques écrites dans le roman ne changent pas de valeur. Prononcées telles quelles par l'acteur, leur efficacité, leur signification même en seraient dénaturées* »³² Les dialogues ou échanges verbaux prennent la relève du travail ou de l'expression physiologique de l'acteur. Ils apportent des informations complémentaires et explicites qui font progresser l'action. Ils ont une attache distinctive avec le texte littéraire car leur nature provient de la langue écrite. Là encore, le dialogue occupe une place intermédiaire et de transition qui ne peut être oubliée et qui est à découvrir et analyser en cours de littérature.

Le personnage ne vient jamais seul. Il est créé par des conflits et des interactions avec d'autres personnages, mais aussi, par sa mise-en-scène dans l'espace, son interaction avec la scénographie.

2.1.3. La scénographie

La scénographie, particulièrement identifiée dans la production théâtrale, est constituée de tous les éléments qui établissent l'ambiance et le climat: les éclairages, le son, le décor et les costumes. Le rôle de la scénographie dans le cinéma est également de grande importance. Les metteurs en scène l'utilisent pour mieux décrire

³⁰ In the journal *Sight & Sound*, vol.30 (1960/61), p.14 <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0072.html>

³¹ <https://www.webpages.uidaho.edu/engl485jj/Stam2.pdf>, p. 55

³² André Bazin « Qu'est-ce que le cinéma » ; Les éditions du Cerf, Paris (1987), chap. 8

les personnages, leurs relations avec les autres ou pour transmettre un sentiment particulier comme une atmosphère ou un climat.

Comme Sergueï Eisenstein a déclaré, dans son discours sur la réalisation de l'adaptation du *Père Goriot* de Balzac (Eisenstein, Nijny, 1989), la scénographie contribue à l'idée générale de la mise en scène. En lisant le roman, nous avons le sentiment que les hommes et les femmes qui vivent dans la pension Vauquer n'en sont pas simplement les hôtes mais aussi ses prisonniers. Eisenstein a écrit la scénographie de telle sorte qu'il dégage parfaitement ce sentiment via les relations entre les personnages du roman. Il nous explique dans *Leçons de mise en scène* (Eisenstein, Nijny, 1989) que « *si nous voulons trouver un moyen de rendre sensible sur scène le contenu intellectuel de notre scène, il nous faut d'abord constater que ce serait une erreur de réunir sans différenciation les pensionnaires autour d'une table ronde. Au contraire, lorsqu'un personnage est assis à un bout d'une table, et un autre à l'autre bout, c'est déjà une façon de donner une image sensible des différenciations sociales. [...] Une table ronde rendrait difficile de disposer les personnages autour de la table selon leur position sociale. Par contre, une table rectangulaire offre plusieurs possibilités pour accentuer la position d'un personnage dans cette société, et c'est uniquement par l'ordre de préséance des places à table. [...] Par la façon dont vous disposez la table, vous reproduisez le principe de la différenciation des pensionnaires, tel que Balzac, le réalise par la répartition des chambres* ». Ce sentiment d'emprisonnement qui est suggéré dans le film est aussi parfaitement visualisé par les murs vides d'ornements.

Parfois, on peut utiliser la scénographie pour transmettre l'émotion décrite par l'écrivain. C'est le style d'écriture, chose essentielle du roman mais qui est réputée être impossible à transposer au cinéma. Le réalisateur de *La Symphonie pastorale*, Jean Delannoy, a transcrit l'effet de ce style par le moyen de la photographie. Montrant des paysages d'hiver, très calmes et presque sourds, il a réussi l'impossible – il a utilisé l'image pour transposer le style et le temps grammatical (le passé simple) qu'André Gide a utilisé pour son livre. Ainsi André Bazin (Bazin, 1987 : 97) nous explique que : « *La neige toujours présente est chargée d'un symbolisme subtil et polyvalent qui modifie insidieusement l'action, l'affecte en quelque sorte d'un coefficient moral permanent dont la valeur n'est peut-être pas si différente que celle que l'écrivain recherchait par l'usage approprié des temps de conjugaison* ».

On peut remarquer que la scénographie dans le cas de Jean Delannoy est aussi tout à fait proche du domaine de la photographie.

3. Conclusion

L'écriture d'une adaptation, c'est trouver l'essence de l'art qu'est le cinéma – trouver des images suffisamment parlantes pour raconter une histoire attrayante. Mais le cinéma n'est pas que images – il est son, temps, couleur, rythme... avec des frontières larges à souhait.

L'adaptation est la reproduction en langue cinématographique de quelque chose d'essentiel provenant de l'œuvre originale. Le terme fidélité est utilisé pour exprimer la loyauté du film envers le texte et son esprit cependant peut-on à tout moment parler de fidélité ? Edward Branigan (Branigan, 1992) s'empresse de dire à ce propos que : « *But fidelity to the spirit of a text means fidelity to its tone, values, imagery, and rhythm, and it is often more difficult to transform these intangibles into their filmic equivalents.* »

Il n'existe point de formule toute faite ou préexistante pour faire une bonne adaptation, car toute adaptation est une conséquence relative. Il reste que l'essentiel dans une adaptation est d'être passionné par l'œuvre littéraire qui a servi de base, de sauvegarder les sentiments qui vous sont offerts et de les transmettre à l'écran. On peut dire que le scénario est une énigme ; si elle est résolue il peut devenir roman.

Suivant cette analogie, on peut conclure que le processus d'adaptation est création d'un contenu compressé, lourd en informations et en contenus, exprimé par des images en mouvement, à partir d'un roman dans lequel tout est dit de façon clair et net en noir et blanc.

L'apprenant, en cherchant les moyens implémentés par le réalisateur et le dramaturge pour faire *physique ce qui est psychique*, développera certes un goût plus exhaustif et même sophistiqué pour le cinéma (par l'analyse profonde des choix créatifs des cinéastes) mais, il sera d'autant plus invité à lire le roman adapté d'une façon plus engagée. L'apprenant au lieu d'être étranger, froid et même absent à la lecture d'un livre qui est au programme d'enseignement, trouvera par le processus de comparaison entre le langage écrit et le langage cinématographique, une nouvelle façon de voir et de réfléchir sur le texte et ainsi pourra mieux l'approprier et même se l'approprier.

Ces réflexions sur l'adaptation cinématographique et de tous ses pendents sont matière première à l'analyse de textes littéraires, sont un excellent moyen de relancer la lecture et l'étude des œuvres au sein même d'une classe et de comprendre que « toute œuvre est une adaptation ou réécriture d'une autre œuvre ».

Bibliographic references

BAZIN, A. 1987. Qu'est-ce que le cinéma. Paris: Les éditions du Cerf. ISBN-10: 2204024198

BEYLIE, C. 2002. Les films – clés du cinéma. Paris : Larousse. ISBN 10: 2035052238 ISBN 13: 9782035052230

BRANINGAN, N. 1992. Narrative Comprehension and Film. London : Routledge. ISBN-10: 0415075122

CHION, M. 2005. Stanley Kubrick : l'humain, ni plus, ni moins. Paris : Cahiers du cinéma. ISBN-10: 2866423925. ISBN-13: 978-2866423926

CLERC, J-M. 1993. Littérature et cinéma. Coll. « Cinéma ». Paris : Nathan Université. ISBN: 2-09-190718-9

CLERC, J-M. et CARCAUD-MARCAIRE M. 2004. L'Adaptation cinématographique et littéraire. Paris: Klincksieck. ISBN-10: 225203453X. ISBN-13: 978-2252034538

EISENSTEIN (MIKHAÏLOVITCH), S., NIJNY, V. 1989. Leçons de mise en scène. Collection: Ecrits- Ecrans. Paris: La fémis. ISBN 2-907 114-05-0

GARCIA, A. 1990. L'adaptation du roman au film. Paris: IF. Diffusion-Dujarric. ISBN 9782859470456

KUYPER, (de) E. 2000 « Oublier Proust », Trafic n°35, automne. Paris : P.O.L.

MOREL, D. 2002. Eyes Wide Shut ou l'étrange labyrinthe. Etudes littéraires – collection dirigée par Jean Pierre et Daniel Couty. Paris: Presses universitaires de France. ISBN-10: 2130527795. ISBN-13: 978-2130527794

PROFERES, T. N. 2008. "Film directing fundamentals – see your film before shooting". Library of Congress Cataloging – In Publication. ISBN: 0240805623

RENOIR J. 2008) Ma vie et mes films. Paris : Flammarion. ISBN-10: 2081214733.

ROHMER, E. 2013. Interviews, Fiona Handyside. Jackson: University Press of Mississippi, ISBN 1617036897

SABOURAUD, F. 2006. L'Adaptation. Paris : Cahiers du cinéma. ISBN-10: 2866424417

STAM, R. 2000. 'Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation '. In James Naremore (ed.) Film Adaptation, pp. 54—76. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press

TANE B., « L'œuvre offerte : esthétique de la transposition et littérature comparée (traduction, réécriture, illustration) », paru dans Loxias, Loxias 10, mis en ligne le 25 octobre 2005, URL:<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=697>.

Sitographie

<http://www.kubrick.com/>

http://www.lunerouge.org/spip/article.php3?id_article=1042
http://aqpc.qc.ca/sites/default/files/revue/roy_claude_11_1_2.pdf

Prof. dr. Snezana Petrova
Department of Romance Languages and Literatures
“Blaže Koneski” Faculty of Philology
“Sts Cyril and Methodius” University Skopje,
Bd. Goce Delcev br: 9A
1000 Skopje
Republic of Macedonia
snezanapetrov@me.com

Ana Aleksovska
Interpreter and translator of French in Macedonian and vice versa, film director
Center for Education, Culture and Art "Danail Stanojeski"
Ul. Chede Filipovski, br. 18
1000 Skopje
Republic of Macedonia
ana.alexovska@gmail.com