

Le rapport entre la littérature et le cinéma est un rapport qui s'inscrit dans le temps : il date de l'invention des premiers films.

Du roman au film : une alchimie complexe (F. Baby : 1983) :

Au début, le cinéma était surtout un objet de curiosité que l'on trouvait dans les foires, les fêtes foraines ou les spectacles de vaudeville. Le public était alors si médusé et émerveillé qu'il se contentait de bien peu. Mais une fois cet engouement initial passé, il fallut des films nouveaux, intéressants et originaux. Les exigences du public s'accrurent au fur et à mesure que le cinéma découvrait l'art de raconter. Les sujets de la vie réelle des frères Lumière et les premières actualités tournées un peu partout dans le monde par les opérateurs des frères Pathé furent bientôt accompagnés de très courts films de fiction. [...] Mais à part quelques pionniers géniaux comme Méliès (qui réalisa plus de 500 films entre 1896 et 1913 et inventa la plupart des trucages du cinéma) et Zecca, on manquait alors de bons scénaristes, et même de scénaristes tout court. Le cinéma étant une forme d'expression nouvelle, à peu près personne ne savait trop bien comment écrire pour lui. L'adaptation permit donc en premier lieu de pallier quelque peu à cette carence en offrant aux cinéastes des récits bien construits, originaux et intéressants. Par ailleurs, certains réalisateurs pensaient que le cinéma devait être plus qu'un numéro de vaudeville ou un objet de curiosité. On pensa donc qu'en portant à l'écran des œuvres déjà admirées du public et considérées comme des chefs d'œuvre par la critique ou les intellectuels, on permettrait au cinéma d'acquérir un peu de cette reconnaissance et d'acquérir en quelque sorte ses lettres de noblesse tout en élargissant son public.

Le mouvement s'est encore accentué avec la venue du parlant, mais c'est surtout l'après-guerre (à partir de 1945) qui est considéré comme l'âge d'or de l'adaptation au cinéma français. On tourne des films à partir d'œuvres de Dostoïevski, Balzac, Hugo, Zola, Stendhal, Gide, etc. L'adaptation est alors devenue si importante (DoniolValcroze affirme qu'elle fournit jusqu'à 92 pourcent des sujets!) que l'on peut se demander si elle n'a pas été un des principaux facteurs qui a donné au cinéma français d'après-guerre ce style « historique » assez caractéristique, qui s'accompagne souvent d'une certaine rigueur, ou même d'une certaine froideur (pendant ce temps, rappelons-le, le cinéma italien était en plein néo-réalisme).

Mais la transposition d'un roman en film ne va pas toujours de soi. Le scénariste doit souvent transformer considérablement une œuvre littéraire pour en faire un film acceptable. En tenant compte de l'écart plus ou moins grand qui sépare l'œuvre une fois adaptée de l'œuvre originale, on distingue au cinéma ce qu'il est généralement convenu d'appeler le « niveau » d'adaptation. On compte habituellement trois niveaux:

L'adaptation stricte : Elle est caractérisée par un très haut niveau de fidélité au texte original; seules sont permises les modifications imposées directement par le changement de médium et par les contraintes que ce changement impose (par exemple, la durée habituelle d'un film, qui est d'environ 90 minutes même s'il n'y a absolument rien en soi qui fasse qu'un roman doive équivaloir à 90 minutes de film.) Le film *Au cœur de la vie* de Robert Enrico est un très bon exemple d'adaptation stricte. À partir de trois récits d'Ambrose Bierce sur la guerre de Sécession américaine, Enrico a construit trois courts métrages (*L'oiseau moqueur*, *Chikamauga* et *La rivière du hibou*) réunis sous le titre *Au cœur de la vie*. Malgré les difficultés considérables que posaient les textes initiaux, Enrico n'a réalisé que les changements imposés par le changement de médium. Par exemple, dans *L'oiseau moqueur*, l'œuvre de Bierce, le récit commence le lendemain et les événements de la nuit précédente sont évoqués en flash-back. Enrico ne pouvait conserver cette chronologie sans créer chez le spectateur une confusion néfaste, ou alors il lui aurait fallu introduire plus loin un second flash-back dans le premier, au moment où le soldat s'endort et rêve à son enfance. En outre, Enrico a dû allonger considérablement le temps que le soldat consacre à chercher sa victime: dans le texte, il s'agit d'une mention très courte qui aurait été insuffisante pour créer dans le film la tension dramatique nécessaire. Enfin, lorsque le soldat est de retour au camp, c'est en ayant recours à certaines scènes de ventilation (scènes de vie dans un camp militaire) qu'Enrico introduit par flashback les interrogations tenaces du soldat sur ce qu'il a fait la veille pendant qu'il était de garde. En dehors de ces quelques modifications, somme toute mineures, le réalisateur a respecté très scrupuleusement le texte initial. Il en est de même pour les deux autres récits.

L'adaptation libre : Elle demande une fidélité moindre au texte original. On y trouvera non seulement les changements que l'on rencontre dans l'adaptation stricte, mais également un certain nombre de transformations, d'additions ou de retraits qui sont du cru même de l'adaptateur. Il y a cependant une limite: on ne doit changer ni le sens général, ni la portée ou la structure dramatique fondamentale de l'œuvre originale. [le film] *Orange mécanique* de Kubrick est un modèle d'adaptation libre [il est réalisé à partir du roman du même titre écrit par Anthony

Burgess publié en 1962 et traduit en français en 1972] . Les changements permettent surtout aux matériaux cinématographiques expressifs (mise en scène, couleurs, mouvements de caméra, décors, maquillages, etc.) de rendre avec plus de force encore les éléments dramatiques fondamentaux du texte. On en arrive à se demander d'ailleurs si le niveau de violence du film n'est pas tel qu'il occulte la problématique fondamentale que posait l'auteur dans le roman: pour s'assurer que les individus soient socialement « bons », une société a-t-elle le droit de les priver de la capacité de l'être par choix, même en courant le risque qu'ils choisissent de ne pas l'être? La plupart des spectateurs que j'ai interrogés à ce sujet ont été bien davantage frappés par la violence.

L'adaptation « d'après ». L'adaptation dite « d'après » (à cause de la mention que l'on retrouve généralement au générique: « d'après » telle œuvre) permet un faible niveau de fidélité au texte initial. L'adaptateur s'inspirera plus ou moins de l'œuvre originale mais pourra effectuer de très nombreux changements chez les personnages (dans leurs modalités d'interaction par exemple), dans le déroulement de l'action, dans les circonstances (lieux, temps, etc). Bien souvent, on conservera surtout l'armature dramatique de l'œuvre originale. *Les oiseaux* de Hitchcock, inspirés d'une nouvelle de Daphné Du Maurier [du même titre], sont un bon exemple d'adaptation « d'après ». Ainsi, Du Maurier situe son action en Angleterre, Hitchcock la situe aux États-Unis; les principaux personnages de la nouvelle sont un fermier, sa femme et leurs deux jeunes enfants, tandis que chez Hitchcock il s'agit d'une jeune femme, fille d'un riche homme d'affaires, qui s'amourache d'un homme qu'elle a vu au magasin d'oiseaux et qui habite avec sa mère et sa jeune sœur. Chez Du Maurier, la menace des oiseaux est cyclique, reliée à la marée, et l'auteur fait intervenir l'armée pour la contrer. Les oiseaux attaquent bien la maison, mais ne parviennent pas à entrer par la chambre du haut. La nouvelle se termine sans que la famille ne tente de fuir, tout simplement sur la menace omniprésente des oiseaux. Hitchcock a ajouté pour sa part plusieurs épisodes: la scène du début à la boutique où l'on vend des oiseaux, la visite de la jeune femme chez le jeune homme en son absence, tout ce qui touche à l'institutrice, l'épisode de l'école, l'entrée des oiseaux par la chambre du haut, l'attaque de la jeune femme et l'intervention de l'homme pour la sauver, la fuite de la fin, etc. Finalement Hitchcock a surtout conservé le thème et la thématique: la menace que font subir les oiseaux aux humains, pour des raisons inexplicables, et il a gardé certains épisodes: attaques de la maison, dévastation des alentours, mort des gens de l'entourage, etc. Étant donné le très important travail de recreation accompli par Hitchcock, il s'agit bien d'un film dont il est l'auteur, d'après l'œuvre de Du Maurier.

Une méthode pour l'adaptateur :

Quel que soit le type d'adaptation auquel on se livre, adapter une œuvre c'est essentiellement la transposer pour en faire un scénario cinématographique, c'est-à-dire effectuer un certain nombre de modifications, de changements à l'œuvre originale. Ces modifications posent toujours à l'adaptateur de cruels dilemmes: quoi garder et quoi laisser de côté, quoi retrancher et quoi ajouter, quoi modifier et quoi laisser intact, et surtout, comment respecter la pensée de l'auteur? En d'autres termes, l'adaptation se résume toujours tôt ou tard à des questions de choix, et si l'intuition créatrice, lorsqu'elle s'appuie sur le talent, peut constituer un guide précieux, un fait demeure: ces choix sont toujours difficiles, voire pénibles. Pour assister l'adaptateur dans sa tâche, j'ai développé une méthode dont nous allons revoir ici quelques éléments caractéristiques.

On peut considérer que chaque portion de phrase, chaque phrase ou groupe de phrases d'une narration, constitue un élément narratif qui apporte au lecteur des renseignements sur divers aspects du développement de l'œuvre; en d'autres termes, chacun de ces éléments narratifs est une unité possédant une fonction narrative bien définie. Certaines unités constituent ce que nous appellerons des unités d'action. Ce sont celles qui ont pour fonction de rapporter les événements ou les faits constituant le développement même du thème de l'œuvre. En général, il s'agit d'éléments se rapportant aux événements, aventures ou mésaventures, incidents, difficultés, accidents, risques ou chances, malheurs ou bonheurs, etc., qui touchent les personnages du récit. Certaines de ces unités d'action se rapportent directement au thème ou aux personnages principaux: on les dira alors d'action principale.

D'autres ne sont pas indispensables au développement du thème et se rapportent souvent à des personnages secondaires: on les dira donc d'action secondaire. Une fois qu'on aura repéré, à partir du thème de l'œuvre, les unités d'action principale et les unités d'action secondaire, on conservera les premières pour éliminer ou diminuer considérablement le nombre des secondes. D'autres unités au contraire ne font pas avancer directement l'action, mais contiennent certains renseignements plus ou moins indispensables

et qui permettent de la faire avancer; ce sont les unités d'information. On les retrouve souvent sous la forme d'explications, de justifications d'actes posés, de renseignements sur les personnages, d'analyses, d'appréciations ou de jugements de l'auteur, ou même quelquefois sous forme de digressions ou de parenthèses ouvertes par l'auteur. Certaines de ces unités étant absolument essentielles au développement de l'action principale, on les dira d'information

centrale; d'autres au contraire n'étant pas indispensables au développement du thème mais peuvent être plus ou moins utiles (elles peuvent se rapporter à des personnages secondaires ou à des actions secondaires), on les dira d'information périphérique. D'autres, enfin, sont situées très loin de l'axe principal du récit et ne sont absolument pas indispensables au développement du thème; elles constituent souvent des sortes de digressions introduites par l'auteur pour justifier ou expliquer certains de ses choix, on les dira alors d'information dispersive. Un texte écrit peut contenir beaucoup d'unités d'information centrale, périphérique ou dispersive, mais ce n'est pas le cas pour un texte cinématographique. Le cinéma fonctionne en effet Robert Enrico à partir de la capacité du spectateur de retenir certaines informations qui lui sont acheminées. Comme il n'a absolument aucun contrôle sur le débit de l'information (il est à la merci complète du réalisateur), et que sa capacité mémorielle est forcément limitée, on ne peut exiger de lui qu'il doive accumuler de grandes quantités d'information pour suivre le déroulement du film; il risquerait de les perdre et de ne pouvoir comprendre la suite. Il faut donc limiter avec beaucoup de parcimonie les unités d'information que l'on conservera dans le texte cinématographique. La plupart du temps il s'agira uniquement d'unités d'information centrale, exceptionnellement d'unités d'information périphérique et surtout pas d'unités d'information dispersive. De toute façon, encore une fois, l'adaptateur devra laisser de côté la plupart des unités d'information du texte original. Il y a en outre les unités de situation qui permettent de situer l'action dans le temps et dans l'espace et qu'on transfère la plupart du temps à la gaine situationnelle du film (aux décors, entre autres); les unités d'articulation qui unissent ou séparent les divers segments du récit et qu'on laisse la plupart du temps de côté; et finalement les unités de ventilation qui ont pour fonction de donner plus de vraisemblance à l'action ou aux personnages et qui contribuent en même temps à alléger la narration. Non seulement conservera-t-on la plupart de celles qu'on trouvera dans le texte original, mais comme le texte écrit en contient généralement peu, il faudra la plupart du temps en ajouter. Le cinéma a un effet de singularisation tel qu'il rend souvent les personnages ou l'action invraisemblables; c'est généralement aux unités de ventilation que l'on confie le soin de contrer cet effet. Il va de soi cependant que cette technique, si elle aide à faire des choix, ne remplacera jamais l'intuition créatrice. Quel que soit le niveau d'adaptation, il s'agit dans tous les cas de créer une nouvelle œuvre d'art... Et il y a de bons et de mauvais artistes.

Source :

Baby, F. (1983). Du roman au film : une alchimie complexe. *Nuit blanche*, (10), 41–44.

Technique de la réalisation d'un film à partir d'une œuvre littéraire :

Il faut rappeler que l'adaptation des œuvres littéraires au cinéma date des débuts du cinéma. Georges Méliès et les frères Lumière, dans leur film *Le Voyage dans la lune*, ont en effet adapté le roman de Jules Verne *De la Terre à la lune* en 1902.

Le cinéma muet s'est abondamment servi des œuvres de William Shakespeare. Aujourd'hui, l'exercice est courant et l'on trouve beaucoup d'adaptations d'œuvres littéraires (*Madame Bovary* de Gustave Flaubert, adapté à 5 reprises pour le cinéma), de bandes dessinées (*Persépolis* de Marjane Satrapi, adaptée en film d'animation par elle-même), de biographies ou autobiographies (*Le Second Souffle* de Philippe Pozzo di Borgo, adapté au cinéma en 2012 par Éric Tolédano et rebaptisé *Intouchables*).

Ces deux langages artistiques sont différents ; adapter ce n'est pas seulement ré-écrire, c'est transposer, sans le trahir, un texte écrit tout en respectant les spécificités de l'écriture cinématographique.

1. Les étapes de fabrication d'un film

- Le synopsis : c'est le résumé écrit du film. Il répond aux questions « Qui ? » (les personnages), « Quoi ? » (l'histoire), « Où ? » (les lieux), « Quand ? » (l'époque), « Comment ? » (ambiance, ton).
- Ce synopsis est ensuite détaillé et dialogué pour devenir un scénario. Il décrit toutes les actions, la manière de les amener.
- Le scénariste intervient alors et transcrit le scénario sous forme de dessins ou de photos représentant les plans successifs du film. C'est le story-board qui permet de visualiser le découpage et de prévoir les séquences. Il fournit des indications pour le montage.
- Pour l'adaptation d'une œuvre littéraire, le travail est légèrement différent : le scénariste opère un travail de sélection dans l'œuvre originale. Il oriente son choix selon ce qu'il veut montrer, laissant une part plus ou moins importante à son interprétation. Il peut donc transformer, ajouter ou supprimer des éléments. C'est lui qui transforme l'écrit en images. Par exemple, le « je » de la narration du roman peut devenir une voix off dans le film. De la

musique peut également être ajoutée au film tandis que des passages dialogués peuvent être modifiés ou supprimés.

2. L'organisation des éléments d'un film

Un roman est un récit complexe et son adaptation demande souvent des aménagements ; c'est le scénario qui fixe le découpage en séquences, elles-mêmes découpées en plans, aussi appelés prises de vue.

Au début de chaque séquence déterminée en fonction des indications spatio-temporelles, on indique également avec précision les décors qui ont été retenus, les costumes qu'il faut créer, les moments de la journée qui serviront pour les prises de vue, l'éclairage qui a été choisi. Pour chaque plan sont notés les effets sonores, les dialogues, le cadrage, les mouvements de caméra.

3. La construction du récit cinématographique

- Les séquences, une fois filmées, sont triées et ordonnées pour constituer un récit cohérent, conforme au scénario.

- En fixant la durée et l'ordre des plans, le rythme est créé.

- Comme dans le récit écrit, le film propose une chronologie précise.

- Quatre types de montage peuvent être utilisés :

- un montage chronologique, où l'action suit un déroulement linéaire ;

- un montage alterné, où plusieurs actions se déroulent en même temps dans des lieux différents ;

- un montage par retour en arrière ou flash-back, où l'action est interrompue par des images du passé ;

- un montage symbolique, où un plan est suivi d'un autre plan qui entretient avec lui un rapport métaphorique.

4. Savoir comparer une œuvre et son adaptation

Quelques questions à se poser pour comparer une œuvre écrite et une œuvre cinématographique :

- Le film respecte-t-il le genre de l'œuvre ? (roman, autobiographie, mémoires, journal...)

- Qui est le narrateur du livre, du film ?
- Le film suit-il la chronologie ?
- Les lieux, l'époque sont-ils respectés ?
- Les personnages sont-ils les mêmes, correspondent-ils à ceux du livre (sentiments, attitudes, apparence physique, etc.) ?

Conclusion

Depuis l'avènement du cinéma au début du 20^e siècle, de nombreuses œuvres littéraires ont été portées à l'écran pour le cinéma ou la télévision. Pour certaines, elles l'ont même été plusieurs fois ; c'est le cas de l'une des œuvres les plus célèbres de Shakespeare, *Roméo et Juliette*. Chaque nouvelle création cinématographique à partir de l'œuvre écrite nécessite un travail de lecture, d'interprétation et de transcription dans un langage qui lui est propre. Dans un film, les images montrent immédiatement au spectateur les gestes, les émotions et les attitudes des personnages ; en proposant une perception globale (vue, ouïe), elles se substituent aux mots et aux phrases du récit écrit.

Depuis l'avènement du cinéma au début du 20^e siècle, de nombreuses œuvres littéraires ont été portées à l'écran pour le cinéma ou la télévision. Pour certaines, elles l'ont même été plusieurs fois ; c'est le cas de l'une des œuvres les plus célèbres de Shakespeare, *Roméo et Juliette*. Chaque nouvelle création cinématographique à partir de l'œuvre écrite nécessite un travail de lecture, d'interprétation et de transcription dans un langage qui lui est propre. Dans un film, les images montrent immédiatement au spectateur les gestes, les émotions et les attitudes des personnages ; en proposant une perception globale (vue, ouïe), elles se substituent aux mots et aux phrases du récit écrit.

Exemples d'adaptation des œuvres littéraires au Cinéma :

Nous traitons deux exemples qui ont marqué et la scène littéraire et le cinéma internationales :

Le Seigneur des anneaux et la saga de Harry Potter.

A. Comment Tolkien a écrit *Le Seigneur des anneaux* Par Camille Renard

J.R.R. Tolkien, vénérable professeur médiéviste à Oxford, a mis 17 ans à écrire, la nuit sur son "temps volé" et pour ses enfants, l'une des œuvres les plus vendues et lues au monde aujourd'hui : *Le Seigneur des anneaux*.

Le Seigneur des anneaux est pour Tolkien une sorte de monstre, de réécriture d'un mythe personnel dans lequel il a mis une grande partie de sa vie et de son cœur." Comment J.R.R Tolkien s'y est-il pris pour créer "Le Seigneur des anneaux", qui inaugure tout un genre, la "fantasy" ? Alors qu'une grande exposition est consacrée à l'univers de Tolkien à la Bibliothèque nationale de France, plongez-vous dans les secrets de fabrication de cette œuvre unique en quatre grandes leçons, images exceptionnelles à l'appui, et grâce à l'analyse éclairée du professeur de littérature comparée Vincent Ferré, spécialiste de Tolkien.

1- Ecrire pour ceux qu'on aime : ses enfants, ses amis

Quand *Le Seigneur des anneaux* paraît en 1954, J.R.R Tolkien a 62 ans. Il a mis 17 ans à l'écrire, la nuit, sur ce qu'il appelle son "temps volé". À l'origine, J.R.R Tolkien, honorable professeur de littérature médiévale à Oxford n'écrit des histoires que pour ceux qu'il aime : ses enfants, ses amis.

Vincent Ferré, professeur de littérature comparée : "Tolkien invente des histoires pour ses enfants. Par exemple Roverandom pour consoler son fils qui a perdu un jouet. Il a une facilité extraordinaire à inventer des débuts d'histoires en mobilisant son savoir et ses connaissances en matière de littérature médiévale. Lorsque *Le Seigneur des anneaux* commence à naître en 1937, son fils Christopher a 13 ans. C'est son auditeur privilégié. Christopher a relu les épreuves du *Hobbit* en cherchant les coquilles, en 1937, et c'est à lui que *Le Seigneur des anneaux* va être envoyé par feuilleton, lorsqu'il commencera un apprentissage pour devenir pilote dans la Royal air force, à 19 ans.

Retrouvant au pub son groupe d'amis écrivains, dont C.S. Lewis, l'auteur du "Monde de Narnia", et poussé par leurs encouragements, Tolkien leur lit régulièrement des chapitres du Seigneur des anneaux. "Il écrit également en ayant en tête les lecteurs du Hobbit qui ont grandi et qui ont été très nombreux à lui demander des précisions sur le monde des Hobbits. On voit de nombreuses lettres où il répond aux lecteurs, par exemple sur la coutume des cadeaux chez les Hobbits.

2- Commencer par dessiner une carte

Le Hobbit, édité presque par accident, a connu un immense succès auprès des enfants. Puisque ses fils ont grandi avec, Tolkien écrit la suite pour les adultes avec Le Seigneur des anneaux. Le romancier veut parallèlement poursuivre une même oeuvre commencée en 1916 à son retour des tranchées, malade et traumatisé par la guerre : Le Silmarillion, une histoire en poésie et en prose des elfes, des nains, de la création du monde, inspirée des légendes nordiques médiévales : "Tolkien a inventé tout cet univers, et l'histoire de l'anneau ne se situe qu'en 3 018 - 3 019 du IIIe âge."

Comme il ne sait pas très bien par où commencer, et quoi dire après le récit du Hobbit, Tolkien décide de commencer cette nouvelle histoire d'abord en dessinant une carte.

"Il faut savoir que l'imaginaire visuel est fondamental chez Tolkien. Dès sa jeunesse, il a été sensibilisé au dessin, à la calligraphie, à la peinture, par sa mère, Mabel, qui meurt quand il a 12 ans. Et petit à petit, un imaginaire mental s'impose dans ses aquarelles et ses dessins : un paysage de "fantasy" comme il dit. Cet univers va petit à petit donner naissance à la Terre du milieu, le décor du Hobbit et du Seigneur des anneaux. Cette Terre du milieu, c'est un peu comme si on la parcourait avec les personnages. Comme si Tolkien nous racontait en historien des aventures qui se déroulent dans un décor qu'il crée au fur et à mesure. Il explique qu'il a vu surgir des bois de L'ithilien, un personnage, Faramir, qui s'est imposé dans le récit alors qu'il n'était pas prévu. Tolkien va même jusqu'à faire des croquis ou à dessiner le décor de telle scène sur le manuscrit même où il est en train d'écrire un chapitre. Le plus souvent, il réécrit plusieurs fois, et on voit que ses manuscrits sont écrits au crayon à papier, à l'encre noire, à l'encre rouge, au crayon de couleur bleu, au crayon de couleur rouge. Il porte plusieurs strates, comme un palimpseste médiéval. Il cherche la bonne expression, le bon ton, le bon rythme."

3- Inventer des langues pour crédibiliser le merveilleux

Langues elfiques, langue des Ent, noir parlé du Mordor... des dizaines de langues sont parlées dans son monde inventé : "Il faut savoir que la création des langues est à l'origine du Seigneur des anneaux et d'une grande partie de la création littéraire de Tolkien. Depuis son enfance, Tolkien invente des langues. D'abord pour communiquer, sans être compris des adultes. Puis pour lui-même. Parce qu'il aime inventer des langues, comme d'autres aiment composer des morceaux de musique. Très vite, quand il écrit le Seigneur des anneaux, les langues imaginaires servent à rendre singulier chaque peuple. Avec une graphie, un vocabulaire, une grammaire, une prononciation, qui évoluent au fil du temps et en fonction des régions où sont parlées les langues. Il souhaite que les lecteurs entrent dans l'histoire. Et puisque ces lecteurs sont avant tout des adultes, il souhaite que les lecteurs suspendent leur incrédulité. Donc Tolkien a voulu nous aider à entrer dans une histoire, dans lequel le merveilleux est présent mais discret. Afin de nous aider à mieux percevoir notre monde réel, par le prisme de cet univers merveilleux qu'il a inventé.

Tolkien explique que le Seigneur des anneaux lui a demandé une énergie considérable. Et qu'il y a mis toute sa vie. Il explique qu'au moment de la publication c'est son cœur qu'il expose au public. Et qu'il a peur de livrer son cœur aux lecteurs. Et après la parution, Tolkien va beaucoup échanger avec des lecteurs pour leur expliquer que le cœur du récit, ce n'est pas tant l'anneau et la réflexion sur le pouvoir, que peut-être cette réflexion sur la mort et la mortalité, portée dans le récit de manière implicite par le fait que les héros sont des humains, "mortels", "destinés au trépas" dit le poème de l'anneau. Et vient aux hommes le temps d'agir, et de prendre en main le destin de la Terre du milieu, qui est notre Europe, il y a des milliers d'années."

4- Ne pas craindre une longue épopée avant de rencontrer le succès

Mais le succès, le Seigneur des anneaux ne le connaît que 10 ans après sa parution, de l'autre côté de l'Atlantique, dans une version poche pirate diffusée aux États-Unis : "Et là sur les campus américains, le Seigneur des anneaux devient un livre de référence. Parce qu'il raconte, au-delà de l'aventure de l'anneau, l'histoire de peuples qui défendent leur liberté, et qui luttent contre l'oppression et la guerre.

Donc Le Seigneur des anneaux va devenir le livre d'une génération, au prix d'une lecture très à gauche, qui est une lecture tout à fait possible et conforme au texte. Mais qui pourra surprendre l'auteur, qui lui-même est anglais, vit à Oxford, dans un milieu très différent de sa réception. Ce qui est frappant, c'est que Tolkien, depuis sa publication dans les années 1950, n'a cessé d'être

redécouvert, dans toute son œuvre. Et on voit que chaque génération y trouve une manière de réfléchir à des enjeux qui sont nouveaux."

Le Seigneur des anneaux : Différences entre les livres et les films

Comme dans toutes les adaptations cinématographiques, il existe des différences entre le matériau de base, le livre, et le produit, le film. Ces différences peuvent avoir plus ou moins d'importances, et donc peuvent changer certaines parties du récit. Voici donc une liste des différences entre les livres de [J. R. R. Tolkien](#) et les adaptations de [Peter Jackson](#).

Dans Le seigneur des Anneaux

- Dans le film, lorsque Frodon est attaqué par un Nazgûl alors qu'il était accompagné de Aragorn, c'est Arwen qui le porte sur son cheval et qui s'enfuit pour le sauver alors que dans le livre, il est seul et Glorfindel, avait ordonné à Asfaloth, le cheval portant Frodon de l'emporter jusqu'au gué.

•

Dans Bilbo le Hobbit

Le Hobbit : Un voyage inattendu

Prologue

- dans le livre, Bilbon Sacquet se nomme en fait par son nom anglais Bilbo Baggins.
- Dale ne possède pas de vigne, mais un immense marché aux jouets. Tolkien indique que les vignes sont au sud, et non au nord.
- L'Arkenstone n'a pas été découverte sous Thrór, mais bien avant, contrairement à ce que laisse suggérer le film.
- La voix *off* de Bilbon dit que Thrór voit l'Arkenstone comme signe qu'il est roi de droit divin, mais cette notion est chrétienne et n'a rien à voir avec la mythologie de Tolkien.
- Le peuple de Durin, dont Thrór est roi, est surnommé Longues-barbes. Or, peu de ces Nains ont de longues barbes.
- L'alarme de Dale n'est pas une coupole avec des trompettes, mais des cloches.
- Il n'y a pas de mention dans les livres de lance ou d'arbalète pour tirer une Flèche Noire.

- Thrór et Thráin s'échappent par la sortie secrète que pendra la Compagnie de Thorin plus tard, et non la grande porte. De plus, les seuls Nains survivants à l'attaque de Smaug, dont Thorin, étaient dehors à ce moment.
- Tolkien ne fait pas mention que Thranduil soit venu après l'attaque de Smaug, et sur dos d'élan.
- Frodon n'apparaît pas dans le livre, mais il est dans le film pour permettre de situer l'histoire à un public non averti.

Soirée chez Bilbon

- Bilbon dit que c'est à l'ouest de Bree que personne ne cherche d'aventure, mais Tolkien dit que c'est à l'ouest de l'Eau, une rivière juste à l'est de Cul-de-Sac.
- Les Nains arrivent tous sans capuchon, contrairement au livre. De plus, ils apparaissent dans un ordre différent : Dwalin, puis Balin, puis Kili et Fili, puis Dori, Nori, Ori, Oin et Gloin, puis Bifur, Bofur et Bombur qui tombent sur Thorin dans le livre. Dans le film, tous à partir de Dori tombent, et Thorin arrive plus tard.
- Les chansons sont légèrement différentes, et tous les Nains ne jouent pas d'instruments dans le film.
- C'est Gloin qui dit "plus épicier que cambrioleur" dans le livre, et non Thorin.
- La clé de la porte secrète n'est pas censée être connue de Thorin.
- Bilbon ne s'effondre pas après avoir lu un contrat, dans le livre.

Route vers Fondcombe

- Bilbon n'est pas seul le lendemain matin, il est accompagné de Gandalf. De plus, il rejoint les Nains au Dragon Vert.
- Il n'y a pas eu de pari entre les Nains pour savoir si Bilbon viendrait.
- Bilbon n'est pas allergique au crin de cheval dans le livre, et Gandalf est allé chercher ses mouchoirs.
- Lors du récit de Balin (qui n'est pas dans le livre), Azog est très grand et blanc, ce qui n'est pas précisé dans le livre. De plus, Azog meurt dans cette bataille, contrairement au film.
- Tout ce qui concerne Radagast est une invention, du film.
- Les Trolls n'ont pas dévoré de fermiers, ni enlevés des poneys, ils ont plutôt fait fuir les poneys
- Gandalf quitte la compagnie car il veut savoir si la route de Fondcombe est sûre, pas à cause d'un désaccord avec Thorin.

- Les traits de caractères des Trolls sont exagérés dans le film, ils sont plus sales et plus stupides.
- Bilbon se fait attraper car il vole le porte-monnaie d'un Troll, contrairement au film où il tente de sauver les poneys.
- Ce n'est pas Bilbon qui réussit à faire douter les Trolls sur la façon de cuire la Compagnie, mais Gandalf en imitant les voix des Trolls.
- Dol Guldur n'est pas habité par le Roi-sorcier, car il est à Minas Morgul depuis 2000 TA.
- Les Nains arrivent à Fondcombe "normalement", et Elrond y est, contrairement au film.
- Le film laisse à penser que les Elfes sont végétariens, ce qui est faux.
- Bofur ne chante pas lors du repas, dans le livre.
- Aucun Orque ne se rassemble à Amon Sûl dans le livre.

Fondcombe et les Monts Brumeux

- Les Nains sont plus respectueux des Elfes dans le livre que dans le film.
- Il n'y a aucune mention du Conseil Blanc dans le livre.
- Gandalf quitte Fondcombe avec les Nains dans le livre.
- Les géants de pierre semblent vouloir attaquer les Nains, alors que dans le livre ils jouent en-dessous du niveau où est la Compagnie de Thorin.
- Dans le film, Bilbon se réveille et Bofur monte la garde. Dans le livre, ce n'est que lorsque les Gobelins viennent les trouver que Bilbon se réveille et pousse un cri. A ce moment, personne ne tombe : les Gobelins viennent les prendre, mais Gandalf se cache.
- Dans le livre, Bilbon est pris avec les Nains et amené avec eux devant le Grand Gobelin, tué par Gandalf. C'est après que Bilbon chute, se réveille dans le noir et trouve l'Anneau.
- Ici aussi, la chanson est différente entre le film et le livre.
- Lorsque Bilbon se présente à Gollum, il ne dit pas être de la Comté dans le livre.
- Les énigmes sont légèrement différentes, ainsi que quelques autres détails (Gollum a 6 dents dans le livre et 9 dans le film).
- Bilbon perd ses boutons en s'échappant des cavernes de gobelins dans le livre, et en s'échappant de Gollum dans le film.
- La caverne où Bilbon saute au-dessus de Gollum ne communique pas directement à celle où passent les Nains, contrairement au film.

Sauvetage des Aigles

- La Compagnie se fait attaquer par Azog dans le film mais par les Gobelins dans le livre.

- Les pins ne sont pas en fin de crête dans le livre. De plus, la Compagnie montent dans les arbres car des Wargs ont une réunion là où ils sont.
- Les Aigles viennent à cause de l'incendie dans le livre, non pas pour aider Gandalf.

"Tolkien (psychanalyse, idéologie, écologie)"

Alain Pelosato

Tolkien* et l'idéologie

John Ronald Reuel Tolkien ne s'est jamais occupé de politique. Il ne semble d'ailleurs pas aimer les discours comme il l'indique dans Bilbo le Hobbit : « C'était le style de Thorin, nain important (souligné par moi). Si on lui en avait laissé la liberté, il aurait sans doute continué ainsi tant qu'il aurait eu du souffle, sans rien dire qui ne fût déjà connu de tous. » Autrement dit, les gens importants qui prononcent des discours, donc, des hommes (ou des nains) politiques, parlent pour ne rien dire. Et Tolkien précise bien tout au long de son œuvre de quelle politique il s'agit quand elle ne lui plaît pas. Toujours, dans Bilbo, il parle de cette « rage des gens riches qui, possédant bien plus que ce dont ils peuvent jouir, perdent soudain ce qu'ils avaient depuis longtemps sans jamais s'en servir ou sans en avoir jamais eu besoin. » C'est clair non ? Même les porte-monnaie des Trolls (car ils en ont un...) ont de la malice... Le Vieux Maître des Hommes de la cité du lac, « étant de l'espèce qui est sujette à pareille maladie, [...] avait attrapé le mal du dragon : il avait pris pour lui la plus grande partie de l'or, s'était enfui avec et était mort d'inanition dans le désert, abandonné de ses compagnons. » Enfin, ce qui causera la perte de la Comté, c'est le développement de l'esprit de lucre (d'aucuns disent capitaliste...) sous l'effet du pouvoir des ténèbres. Ainsi, ce La Pustule, « il semble qu'il voulait tout posséder en personne, et puis faire marcher les autres. » La Pustule, par qui tout avait commencé, s'est donc rapidement enrichi, et, pour asseoir son pouvoir, le Seigneur Ténébreux de Mordor envoya des Hommes pour exercer la violence inhérente à tout pouvoir imposé de force. Et non seulement la violence et l'immoralité s'installent, mais aussi, horreur !, une véritable industrie : « Ils sont toujours à marteler et à émettre de la fumée et de la puanteur, et il n'y a plus de paix à Hobbitbourg, même la nuit. Et ils déversent des ordures exprès ; ils ont pollué toute l'eau inférieure [...] » Voilà donc qui est clair et le parti écologique bien pris. Mais nous développerons cet aspect dans l'article suivant.

Avant les événements rapportés ci-dessus, et dus à l'emprise du Pouvoir Ténébreux, l'organisation politique de la Comté, pays des Hobbits, ces Semi-Hommes, est très simple : « La Comté, n'avait guère à cette époque de "gouvernement". Les familles géraient pour la plus grande part leurs

propres affaires. Faire pousser la nourriture et la consommer occupaient la majeure partie de leur temps. Pour le reste, ils étaient à l'ordinaire généreux et peu avides, et comme ils se contentaient de peu, les domaines, les fermes, les ateliers et les petits métiers avaient tendance à demeurer les mêmes durant des générations. » Une société agricole de propriété privée, mais répartie entre tous ses membres. Mais son équilibre est fragile et la moindre tentative d'appropriation de biens en plus des simples besoins quotidiens entraîne violence et pollution. Pour être complet, voyons ce que sont les Hobbits.

« Les Hobbits sont un peuple effacé mais très ancien, qui fut plus nombreux dans l'ancien temps que de nos jours ; car ils aiment la paix, la tranquillité et une terre bien cultivée : une campagne bien ordonnée et bien mise en valeur était leur retraite favorite. Ils ne comprennent ni ne comprenaient, et ils n'aiment pas davantage les machines dont la complication dépasse celle d'un soufflet de forge, d'un moulin à eau ou d'un métier à tisser manuel, encore qu'ils fussent habiles au maniement des outils. » Et encore : « Le goût du savoir (autre que la généalogie) était peu prononcé parmi eux [...] »

Interrogeons Tolkien pour savoir ce qu'il en pensait, lui. Voici ce qu'il répond : « En fait, je suis un hobbit [...] en tout sauf en taille. J'aime les jardins, les arbres, les cultures non mécanisées ; je fume la pipe, j'aime la bonne nourriture simple (pas congelée) et je déteste la cuisine française [...] » D'ailleurs, Tolkien appelle la maison du Hob-bit Bag's End (Cul de Sac) le nom de la ferme de sa tante Jane dans le Worcestershire. Et, il ajoute : « Les Hobbits sont simplement des Anglais de la campagne rapetissés pour indiquer l'étroitesse habituelle de leur imagination. »

Nous connaissons donc l'utopie de Tolkien : il rêve d'une société agraire non mécanisée, un système de production du type du Moyen Âge sans le pouvoir autoritaire de la féodalité. Il veut le beurre et l'argent du beurre.

Son œuvre Bilbo le Hobbit est la description de cette société qui cohabite avec d'autres espèces intelligentes qui possèdent d'autres organisations : les Nains et les Elfes éternels qui ont un roi, comme les Hommes d'ailleurs. Chaque espèce a sa langue, mais le créateur a bien fait les choses puisqu'il a prévu un Langage Commun, ce qui n'existe pas dans notre monde... Le Seigneur des anneaux est l'histoire d'une grande bataille politique pour le pouvoir symbolisé par l'anneau : la coalition des Nains, des Elfes et des Hommes réussira-t-elle à mettre en échec le pouvoir de Sauron, le Seigneur Ténébreux de Mordor ? Guerres et batailles, courses et quêtes ne serviront à rien : seule la générosité de Sam qui n'exécutera pas Gollum permettra à la cupidité de celui-ci de sauver le monde de l'emprise du Pouvoir Ténébreux. Selon Tolkien, rien ne sert donc de lutter, seul le destin est maître de toutes choses... C'est que, à l'image de la vie de Tolkien, son histoire est tout entière imprégnée des valeurs sociales du catholicisme. Cela explique son succès auprès

des peuples chrétiens de la vieille Europe par la combinaison de cette idéologie avec le magnifique socle des mythes et légendes païens de ces mêmes peuples. Nous retrouvons là la dualité du personnage Tolkien : l'idéologie chrétienne de son œuvre, mise en forme par des légendes païennes, prend souche sur les deux fonds de notre culture : celui, archaïque, de notre enracinement à la terre nourricière, nourri de toutes ses croyances païennes, et celui du christianisme qui a combattu, et souvent composé avec l'autre.

Sam est le serviteur de Frodon. Les serviteurs existent donc dans la société « idéale » de Tolkien. Il faut bien justifier cette existence. Alors, tout au long du Seigneur des anneaux, Sam emploie un langage populaire et simpliste par rapport à son maître. C'est donc normal qu'il y ait un maître et un valet, non ? Sam, donc, épargna la vie de Gollum (nous verrons ce que symbolise cette créature du point de vue de la psychanalyse). Pourquoi ? Parce qu'il a eu pitié, mais aussi parce qu'il a suivi les préceptes de Gandalf, le magicien qui répondit à Frodon affirmant que Gollum méritait la mort : « Nombreux sont ceux qui vivent et qui méritent la mort. Et certains qui meurent méritent la vie. Pouvez-vous la leur donner ? Alors, ne soyez pas trop prompt à dispenser la mort en jugement. Car même les très sages ne peuvent voir toutes les fins. » Tolkien, lui, prévoyait déjà la fin de son œuvre au début de son premier tome. Les Hob-bits sont pacifistes. « Jamais les Hobbits d'aucune sorte n'avaient été belliqueux et ils ne s'étaient jamais battus entre eux. » Ils ne tuent pas, même pour manger. Bilbo ne blesse ni ne tue qui que ce soit. Il joue les entremetteurs pour éviter la guerre, mais cela ne marche pas et, de toute façon, il ne participe pas à la bataille. Ce n'est pas lui qui tue le dragon, mais un Homme du village lacustre attaqué par la bête maléfique... Frodon déclare à la fin du Seigneur des anneaux : « Aucun Hobbit n'en a jamais tué un autre exprès dans la Comté, et cela ne doit pas recommencer maintenant. » Enfin, le roi Théodon déclare avant la bataille : « Je devrais aussi m'attrister, car, quelle que soit la fortune de la guerre, ne se terminera-t-elle pas de telle sorte qu'une grande partie de ce qui était beau et merveilleux disparaîtra à jamais de la Terre du Milieu ? » Tolkien n'aimait pas la guerre et il savait de quoi il parlait parce qu'il l'avait faite. Elle lui apporta une grande souffrance physique et psychologique. Avant même de la faire, au régiment en Angleterre, il écrivait à sa future épouse Edith : « Parmi mes supérieurs, les gentlemen sont inexistantes, et même les êtres humains sont rares. » Il débarqua à Calais le mardi 6 juin 1916. Il connaîtra les tranchées et l'attaque sous le feu de l'ennemi, l'horreur de la première boucherie mondiale. Le vendredi 27 octobre, il eut la chance d'attraper la fièvre des tranchées et fut rapatrié à l'arrière pour se faire soigner. Cette horreur de la guerre se retrouve dans son œuvre.

Tolkien est Anglais, il aime donc la reine, c'est pourquoi il munit toutes les sociétés autres que celle des Hobbits de rois ou de seigneurs. Le Seigneur des Ténèbres a des esclaves, ce que n'approuve pas le créateur des sociétés du Seigneur des anneaux qui aime aussi la démocratie - toujours cette dualité. Toutes ses histoires sont donc émaillées de réunions et de débats organisés pour prendre des décisions. Dans Bilbo, pour le pouvoir, le Maître affronte Barde l'ar-cher dans une joute oratoire digne de la chambre des Communes. Le Conseil des Elfes, Nains, Hommes et Hobbits doit « trouver une ligne de conduite pour répondre au péril du monde », car, comme le déclare le méchant magicien Saroumane à Gandalf : « Le temps des Elfes est fini, mais le nôtre est proche : le monde des Hommes, que nous de-vons gouverner. Mais il nous faut le pouvoir, le pouvoir de tout ordonner comme nous l'entendons. » Le temps des Hommes, nous le vivons aujourd'hui, mais qui a le pouvoir de tout ordonner ? « Un nouveau pouvoir se lève (poursuit Saroumane). Contre lui, les anciens alliés et les anciennes politiques ne nous serviront de rien. » Même les Ents, ces êtres bizarres ressemblant à des arbres et gardiens de ces derniers, possèdent une Assemblée démocratique : la Cham-bre des Ents dont les débats et délibérations sont très longs. Cette instance finira par décider de participer à la lutte contre le Pouvoir Ténébreux. Et plus tard, presque à la fin, le Prince Imrahil, Eomer, Gandalf, Aragorn et les fils d'Elrond tinrent conseil...

Contrairement à Bilbo qui raconte une histoire de reconquête, par les Nains, de leur trésor gardé par le dragon, Le Seigneur des anneaux raconte une longue bataille pour le pouvoir. Le symbole du pouvoir ténébreux est l'anneau volé et perdu par Gollum, anneau que Bilbo a trouvé et transmis à Frodon. Cet anneau rend éternel mais exerce une influence maléfique sur son détenteur. Il faut trouver le moyen de le détruire pour défaire le pouvoir du Seigneur Té-nébreux Sauron. Plus la quête de ce moyen avance et plus le pouvoir des ténèbres s'étend. Le salut viendra de celui qui a apporté l'anneau : Gollum. Ainsi, le cercle est bouclé, le destin a fait son œuvre. Mais que sont les hommes dans ce vaste univers ?

- Vous n'êtes, après tout, qu'un minuscule individu dans le vaste monde... Dit Gandalf.

- Dieu merci !, dit Bilbo en riant.

Et il lui tendit le pot à tabac.

* Toute les citations sont tirées de *Bilbo le Hobbit et du Seigneur des anneaux* de Tolkien et de *J.R.R. Tolkien*, une biographie de Humphrey Carpenter. **Source :Alain Pelosato**

"Le cinéma fantastique, Guide des films 2000-2001 et dans Sfmag N° 39)

B. Harry Potter et la poétique de l'adaptation (D. Goldie : 2019)

Une série d'adaptations filmiques de récits fantastiques issus de la littérature enfantine pourrait paraître peu encline à la considération de débats philosophiques. Cependant les différentes approches des réalisateurs chargés de porter les romans de *Harry Potter* à l'écran, obligent le spectateur à s'interroger sur ses préférences vis-à-vis de l'adaptation. Ainsi, il touche aux questions de la poétique et par conséquent à l'esthétique.

Depuis longtemps, les chercheurs et les critiques s'interrogent sur le problème de la fidélité au texte source dans les adaptations littéraires. La discussion à propos de la meilleure approche s'avère souvent quelque peu polémique, s'attachant également à une hiérarchie supposée des arts où certains auraient plus de valeur que d'autres. La notion de fidélité nécessite d'être explorée et nous trouvons quelques réponses en comparant les définitions du rôle de l'art et de l'artiste d'Aristote et de Platon. L'art, devrait-il viser une représentation parfaite de la réalité ou s'agit-il plutôt d'un processus qui nous écarte trop de l'idée originelle ? Finalement, qu'est-ce qui est plus important : l'objet ou l'idée ?

En ce qui concerne la série filmique de *Harry Potter* (2001-2011), le phénomène littéraire des romans garantissait un énorme public. Par conséquent, la notion de fidélité est fondamentale à toute appréciation de la série. Alfonso Cuarón réalise le troisième volet, *Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban* (2004). Selon les trois modèles proposés par Dudley Andrew en 1984, nous pouvons catégoriser l'approche de Cuarón comme du *borrowing*. C'est un choix décisif qui aura des conséquences importantes pour la narration et l'esthétique des autres films de la série qui le suivent. Cette contribution considère les questions philosophiques abordées par l'œuvre de Cuarón. Nous analyserons certaines différences poétiques de la narration littéraire face à celle du cinéma. Nous pourrions ainsi considérer l'importance du classicisme et du modernisme dans l'approche de l'adaptation du cinéaste.

Introduction

Dans *The Limit soft nterpretation*, son ouvrage de 1994, Umberto Eco rend compte du va-et-vient constant entre l'auteur, l'œuvre et le récepteur par la notion d'*Intentio*. Il s'agit d'un système de référence qui, tout en préservant la possibilité d'interprétation à travers la forme et le contenu de l'œuvre, reconnaît la participation du récepteur dans le processus de communication du message de l'œuvre. L'*Intentio* différencie d'autres conceptions de la réception comme celles de Jaus¹ et d'Iser² en donnant une importance égale à ces trois parties constituantes de l'interprétation et en insistant sur l'interaction et la superposition permanentes de l'auteur, de l'œuvre et du lecteur. Il existe donc trois types d'*Intentio* : *auctoris*, *operis* et *lectoris*. L'*Intentio auctoris* cherche à interpréter les objectifs de l'auteur de l'œuvre ; l'*Intentio operis* rend compte de ce que l'œuvre voudrait dire, tandis que l'*Intentio lectoris* représente ce que le public amène à sa compréhension de l'œuvre. Le concept de l'*Intentio* accorde une position égale aux trois parties constituantes de l'interprétation. En ce qui concerne la question de la fidélité dans l'adaptation, l'*Intentio* nous est très utile car il peut s'appliquer également au livre et au film, au lecteur et au spectateur de même qu'à l'auteur et au réalisateur.

Concernant *Harry Potter* (2001-2011), il est clair que ces trois facteurs étaient pris en compte pour le lancement de la série à l'écran. Tout d'abord en ce qui concerne l'*Intentio auctoris*, l'auteur J. K. Rowling a finalement choisi les Warner Brothers et le réalisateur Chris Columbus pour rendre ses histoires à l'écran. Après le succès phénoménal des romans, l'auteur s'est trouvé dans une position de force pour négocier les droits des versions filmiques. Cependant, d'après l'article de Jess Cagle « Cinema: The First Look at Harry » dans *Time* en 2001, Rowling a choisi un contrat qui lui rapportait beaucoup moins d'argent, mais qui lui garantissait plus de contrôle sur le produit final. En deuxième lieu, pour ce qui est de l'*Intentio operis*, en essayant d'assurer un succès comparable aux livres, les films devaient captiver le public sur le plan visuel et respecter le récit. Enfin, pour l'*Intentio lectoris*, il fallait répondre aux attentes des nombreux « fans » des livres, mais en même temps rendre les films accessibles aux néophytes, ce qui augmenterait le public potentiel pour les films et par conséquent pour les livres et permettrait de garantir le succès du reste de la série.

¹JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, 1978, Gallimard, Paris, 1990.

²ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture théorie de l'effet esthétique*, 1985, Editions Mardaga, Bruxelles, 1995.

La réponse évidente était d'essayer de rester aussi proche que possible des événements et des dialogues des livres. *Harry Potter à l'école des sorciers* (2001) et *Harry Potter et la chambre de secrets* (2002), les deux films réalisés par Columbus, ont trouvé leur place parmi les films les plus rentables de l'histoire. Toutefois, le troisième film de la série, *Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban* (2004) d'Alfonso Cuarón, rompt avec cette approche. Le film est moins proche du texte et fera moins de succès en salle. Le public préférerait l'approche plutôt mimétique à l'approche *transforming*³ définie par Dudley Andrew. Par contre, l'approche plus essentialiste du *borrowing* de Cuarón met davantage en évidence la thématique et les idées du texte. Il n'est pas très étonnant qu'un public qui connaissait le texte auparavant réagisse de cette manière. Cependant, *Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban* (2004), représente un tournant critique pour la série, un changement de l'approche de l'adaptation qui continuera jusqu'en 2010 avec la sortie de *Harry Potter et les reliques de la mort : (première partie)*.

En 1979 dans *The World Viewed*, Stanley Cavell souligne la qualité du cinéma qui le rend propice à la réflexion philosophique. Dans un film nous trouverons toujours assez de matière pour justifier « une heure et demie d'isolement spéculatif ⁴ ». Dans le cas de *Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban* (2004), le public est obligé d'aborder la question de la fidélité. Ainsi, les spectateurs se sont trouvés face à des questions fondamentales de l'esthétique qui provoquent le désaccord et le débat dans les domaines artistiques et philosophiques depuis l'Antiquité, et qui, soudain, se rapportent toutes à un film fantastique populaire à destination d'un jeune public.

Notre objectif principal ici est de considérer l'*Intentio auctoris* de Cuarón dans ses choix stylistiques. Nous examinerons les liens entre l'étude de l'adaptation et la pensée poétique. Avec une référence à une séquence phare du film, nous verrons une véritable représentation du point de vue du réalisateur sur l'opposition du classicisme et de la modernité et comment ces thèmes se lient à l'adaptation. Par la suite, nous analyserons comment Cuarón se sert de cette pensée philosophique pour développer son propre discours sur la question que nous appellerons ici *la poétique de l'adaptation*.

³DUDLEY ANDREW, J. *Concepts in Film Theory*, Oxford, Oxford University Press, 1996. p.99 Dans cet ouvrage, Dudley Andrew relève trois approches majeures à l'adaptation : *Borrowing* où le film offre une interprétation de l'essence de l'œuvre littéraire tout en gardant son essence filmique, *Intersecting* où le cinéma se confronte à un texte qui s'avère intransigent et *Transforming* où l'adaptation représente de façon fidèle un texte à l'écran.

⁴« a significant fact about movies: that there is always something to find, often enough to justify a hundred minutes of speculative solitude »:CAVELL, Stanley, *The World Viewed, Enlarged edition*, 1971, Harvard University Press, Massachusetts, 1979, p.7

La poétique et l'adaptation

En ce qui concerne le statut de l'art et de l'artiste, la *Poétique* d'Aristote répond à la *République* de Platon. L'éloge au mimésis d'Aristote élève le poète face au statut qui lui est accordé par Platon. Quand ce dernier compare les représentations d'un lit faites par un peintre, un menuisier ou Dieu, celle du peintre est « deux fois plus éloignée de la réalité ». Ce n'est qu'une imitation d'une imitation, la copie d'une copie. Le vrai lit est le concept du lit dans *La République*, Livre X. Par contre, pour Aristote dans le chapitre IX de *La Poétique*, il est nécessaire à l'homme de recréer la réalité à travers les arts. Dans le théâtre, par la *mimésis* ou l'imitation, Aristote voit un moyen pour l'homme de purifier l'âme de ses passions. Par ailleurs, dans *La Physique*, Livre II, Aristote parle de la *mimésis*, de l'art et de la nature. Par *lamimésis*, l'art cherche à représenter l'essence de la nature et à la perfectionner. Nous voyons tout de suite une opposition fondamentale qui caractérise la discussion sur l'essence de l'art depuis.

À notre époque, en ce qui concerne les études littéraires, dans *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique* de 1968, Todorov discerne deux tendances. Si ces deux courants ne s'excluent mutuellement pas du processus de l'interprétation, il souligne néanmoins que :

La *poétique* vient rompre la symétrie ainsi établie entre interprétation et science dans le champ des études littéraires. Par opposition à l'interprétation des œuvres particulières, elle ne cherche pas à nommer le sens mais vise la connaissance des lois générales qui président à la naissance de chaque œuvre. Mais par opposition à ces sciences que sont la psychologie, la sociologie, etc., elle cherche ces lois à l'intérieur de la littérature même. La poétique est donc une approche de la littérature à la fois « abstraite » et « interne »⁵.

Connaître l'objet et sa composition devrait nous amener à une représentation mimétique et par conséquent plus proche de la réalité. Du point de vue de Todorov, la force de l'approche poétique se trouve dans la synthétisation des deux tendances, ce qui permet une analyse critique plus homogène face à une œuvre d'art.

Pourtant, comment pouvons-nous appliquer un discours essentiellement littéraire au cinéma ? Dans l'introduction de son ouvrage *Hollywood à l'écran* de 2000, Marc Cerisuelo avance sa propre réponse en s'appuyant sur les arguments de Valéry, Genette et Hamburger. Le point de départ pour Cerisuelo est le constat que pour la plupart des gens, le concept de « cinéma » s'associe à l'idée du narratif fictionnel raconté à l'écran. De manière générale, et surtout sur le plan de la conscience collective, la littérature et le cinéma sont des arts très

⁵TODOROV, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme ? Poétique*, tome 2. 1968. Paris, Seuil, 1973, p.19

proches. D'après son analyse linguistique, Hamburger est convaincue que le cinéma est un art de la narration. Tandis que ces points mis ensemble forment l'idée « abstraite », il faut toujours reconnaître que nous ne lisons pas les films mais que nous les regardons. Donc la question « interne » est de déterminer ce qui est propre au narratif cinématographique par rapport à la littérature. Ce constat nous amène à aborder les différences essentielles entre les deux arts. Ici nous nous trouvons face aux problèmes qui se présentent lorsqu'il s'agit de *montrer* un récit au lieu de le *raconter*. Adopter une approche poétique du cinéma nous permet d'examiner la perspective « abstraite » et la perspective « interne » sans essayer de lire et d'interpréter un film de façon littéraire. Pour Cerisuelo, nous pouvons ainsi rendre compte de l'essence du cinéma en tant qu'art.

La question d'adaptation nous amène à un autre débat peut-être encore plus profond. Existe-t-il une hiérarchie des arts qui se base sur la notion de pureté artistique ? Cette notion conférerait un statut de valeur plus importante à certains qu'à d'autres. Dans ce genre de discours, le cinéma se trouve habituellement dans une position d'infériorité face à la littérature, perçu comme un amalgame d'autres arts plus « nobles » tels que la peinture, la littérature et le théâtre. Même si André Bazin répond à cette notion dans son essai de 1952, « Pour un cinéma impur, à la défense de l'adaptation »⁶, une telle pensée perdure et influence souvent la réception critique de l'adaptation. La notion de pureté de la source et la perception de la nécessité de la fidélité amènent parfois à une sévère critique.

En ce qui concerne *Harry Potter* (2001-2011), nous pourrions catégoriser l'approche du *transforming* de Columbus comme *mimétique*. L'intention du réalisateur est de créer la copie la plus authentique possible du roman. À l'opposé, nous pourrions considérer l'approche du *borrowing* de Cuarón comme *essentielle*. Son film expose le cœur de l'histoire. Ici le cinéma et la littérature collaborent plutôt que d'entrer en opposition. Au lieu d'essayer de trouver la manière définitive d'adapter, ce que nous appelons ici *l'approche poétique de l'adaptation* répond à cette question plus essentielle et rend compte du discours du réalisateur que nous pouvons percevoir au travers de ses choix esthétiques.

À présent, nous analyserons une séquence de *Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban* (2004). Elle a lieu lorsque les enfants rentrent à Poudlard au début de l'année scolaire. Au cours de ce moment de fête, le Directeur, le Professeur Dumbledore, s'adresse aux

⁶BAZIN, André, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation ». 1952, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma* ? Éditions du Cerf, Paris, collection 7ème Art, 1983, pp. 81 -106.

écoliers. Cuarón y insère sa propre affirmation. Elle se construit autour de la phrase : « Something wicked this way comes, »⁷.

Un aspect marqué de la réalisation de Cuarón est l'abondance de références shakespeariennes. Le cinéaste met en scène les liens forts qui existent entre l'œuvre de Rowling et son héritage culturel en tant qu'écrivain britannique. Ces références forment un socle sur lequel une grande partie des choix thématiques et esthétiques du film se basent. En considérant ces aspects shakespeariens, nous nous retrouvons face aux notions de cosmos, d'ordre et de chaos. Si Cuarón souligne l'opposition entre le classicisme et la modernité par cette mise en scène, il veut également nous faire réfléchir sur la question de l'adaptation. Considérons un exemple afin de voir comment le réalisateur parvient à intégrer ce discours.

La séquence débute sur un air médiéval, composé par John Williams, qui reviendra en leitmotiv lors des moments clés du film. Il fait nuit, il pleut à flots. Dans un décor issu de l'univers gothique, des calèches sans chevaux amènent les élèves vers l'école de Poudlard. Le château est à peine visible à cause de la pluie. Un plan de demi-ensemble marque l'entrée dans la Grande Salle. La caméra effectue un travelling panoramique à trajectoire descendante, allant de droite à gauche, pour cadrer une chorale d'élèves au centre de l'image. Un travelling avant nous amène devant les enfants qui chantent le refrain de « Double Trouble » de John Williams⁸. Au premier plan, le Professeur Flitwick dirige les enfants, sous l'emprise de la musique. Le spectateur entend les paroles de la chanson et reconnaît les vers de Shakespeare. C'est l'une des chansons des sorcières de *Macbeth* (Acte IV, Scène I).

Dans chaque épisode de la série, le retour des enfants au château établit le thème central de la trame narrative pour les aventures à venir. Il est toujours un moment clé. Cette fois, les références à la sorcellerie de ce morceau de musique sont évidentes. Pourtant il s'agit de beaucoup plus qu'un clin d'œil référentiel. Cuarón choisit de faire ressortir cette référence parce qu'elle est capitale pour l'ensemble du récit et du film. En effet, la phrase « Something

⁷SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, Penguin Books, Londres, 1983, Acte IV, Scène I, l.44-45, p. 95

⁸Double, double, toil and trouble
Fire burn and cauldron bubble
Double, double, toil and trouble
Something wicked this way comes

Traduction de François Guizot dans SHAKESPEARE, William. *Œuvres complètes - 2/5 : Les tragédies*. 1864, Editions Humanis, 2012, p.411

wicked this way comes »⁹ prend une telle importance qu'elle apparaît comme phrase d'accroche à sa sortie en 2004. Cuarón positionne le film avec l'esthétique de *Macbeth*. Il s'agit d'un récit à propos du mystère et du Mal qui révèle les conséquences cosmiques et catastrophiques des actions d'un homme.

Au premier abord cette séquence comique ne semble rien apporter à l'histoire. Cependant, son étrangeté frappe le spectateur. Elle est l'invention du réalisateur et reste dans la mémoire du spectateur par jeu référentiel. Mais pourquoi Cuarón aurait fait ce choix ? Du point de vue de la narration, elle ne *montre* rien d'autre que le fait de se trouver dans une école associée à la sorcellerie. En revanche les choix de l'esthétique *racontent* beaucoup plus. Comme nous l'avons déjà constaté, l'idée de la poétique nous permet de considérer à la fois l'abstrait et l'interne. Nous nous demandons donc ce que cette séquence nous apprend du film et comment l'abstrait et l'interne se superposent ici pour créer une déclaration artistique ?

Dans un entretien en 2002, Columbus fait part du vrai calvaire du réalisateur pour les adaptations cinématographiques face à un univers que le public connaît préalablement dans le moindre détail. Columbus justifie son approche du *transforming* et sa vision *mimétique* pour les deux premiers films de la série en disant : « on m'aurait crucifié si je n'étais pas resté fidèle aux livres »¹⁰.

Pour sa part, au travers d'une référence drôle à la modernité, Cuarón crée une rupture, comme il le souligne dans un entretien également :

Je voulais être au service du récit et à l'esprit du récit. (...) Le troisième roman est abstrait. Il traite de beaucoup de concepts abstraits mais en même temps, c'est dans le cadre d'une aventure ... Une fois que nous avons trouvé la thématique nous avons gardé tout ce qui la touchait, et tout ce qui restait [nous l'avons rejeté] — désolé.¹¹

Lors de cette séquence, Cuarón assume réellement sa rupture avec le style de Columbus. Si nous concevons le style de Columbus comme mimétique, nous pouvons également le considérer comme une approche plutôt classique par respect pour ses sources. Par contre, les changements de Cuarón représentent une approche moderne. Ainsi nous revenons à l'abstrait

⁹SHAKESPEARE, William, *op. cit.* p. 96 : « By pricking of my thumbs, something wicked this way comes »
D'après la dérangeaison de mes pouces, il vient par ici quelque maudit.

Traduction de François Guizot dans SHAKESPEARE, William. *Œuvres complètes - 2/5 : Les tragédies*. 1864, Editions Humanis, 2012, p.412

¹⁰« People would have crucified me if I hadn't been faithful to the books. »

WHIP, Glen, « Director remains faithful to Harry », *Toronto Star*, 21 Sept. 2002 dans HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York, 2006, p. 83

¹¹It was just about trying to serve as much as possible the story and the spirit of the story. (...) The third book is so abstract and deals with so many different abstract concepts but at the same time, it's in the frame of an adventure...We found the theme and whatever stuck there we kept, and whatever didn't, [we left out]- sorry.

CRAWFORD, Micheal, prod. « Creating the Vision », *interviews with cast and crew of Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, Warner Brothers, 2004.

et à l'interne, et à l'opposition originelle de Platon et d'Aristote. Les choix esthétiques des deux réalisateurs représentent les deux côtés de la poétique de l'adaptation.

Bibliographie

ARISTOTE, *La Poétique*, Le Livre de Poche, Paris, 1990.

BAZIN, André, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation ». 1952, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* Éditions du Cerf, Paris, collection 7ème Art, 1983.

CAGLE, Jess, "Cinema: The First Look at Harry", *Time Magazine*, 05/11/2001, Web, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1001148-2,00.html>, consulté le 02/09/12

CAVELL, Stanley, *The World Viewed, Enlarged edition*, 1971, Harvard University Press, Massachusetts, 1979.

CERISUELO, Marc, *Hollywood à l'écran*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2000.

COLUMBUS, Chris, réa. *Harry Potter et la chambre des secrets*, Warner Brothers, 2002, film.

_____, réa. *Harry Potter à l'école des sorciers*, Warner Brothers, 2001, film.

CRAWFORD, Micheal, prod. « Creating the Vision », *interviews with cast and crew of Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, Warner Brothers, 2004, film.

CUARÓN, Alfonso, réa. *Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban*, Warner Brothers, 2004, film.

DUDLEY ANDREW, J, *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, Oxford, 1996.

Eco, Umberto, *The Limits of Interpretation*, Indiana University Press, First Midland Books edition, USA, 1994.

HAMBURGER, Käte, trad. Pierre Cadiot, *Logique des genres littéraires*, Editions du Seuil, Paris 1986.

HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York, 2006.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*. 1978. Gallimard, Paris, 1990.

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture théorie de l'effet esthétique*. 1985. Editions Mardaga.
Bruxelles, 1995.

MONDZAIN, Marie-José, *Le Commerce des Regards*, Le Seuil, Paris, 2005.

PAUL, Henry N, *The Royal Play of Macbeth: When, why, and how it was written*

Littérature et art :
S2/ Littérature et cinéma

Shakespeare, Macmillan, New York, 1950.

PLATON, *La République*, Flammarion, Paris, 2002.

SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, Penguin Books, Londres, 1983.

_____, *Œuvres complètes - 2/5 : Les tragédies*, traduction de François Guizot, 1864, Editions Humanis, Paris, 2012.

TODOROV, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme ? Poétique, tome 2*. 1968, Seuil, Paris, 1973.

En ce qui concerne du rapport de la littérature et cinéma en Algérie

L'adaptation d'oeuvres littéraires dans le cinéma algérien très limitée

- Par [Hayat Rim](#)
- 4 juin 2015 à 19:50
-

ORAN – L'adaptation d'oeuvres littéraires dans le cinéma algérien reste très limitée, a-t-on relevé lors des débats de la première journée du Colloque International « Roman et Cinéma » ouvert jeudi à Oran et dédié à la romancière Assia Djebbar.

Pour Rachid Kouard, de l'université d'Alger, « même si les relations entre roman et cinéma sont très étroites, l'adaptation d'oeuvres littéraires dans le cinéma algérien reste toutefois très limitée en comparaison avec le nombre extraordinaire de romans algériens édités depuis l'indépendance du pays ».

Seuls quelques romans algériens ont été adaptés au grand écran, a-t-il fait remarquer, tout en déplorant l'inexistence d'une industrie cinématographique en Algérie. Les raisons, a-t-il avancé, « sont en relation avec la langue et des considérations idéologiques, culturels, économiques, voire même politiques ».

« Exceptées quelques oeuvres dont +L'opium et le Bâton+ et +Le vent du sud+, il y a peu d'adaptation de romans algériens au cinéma », a estimé, pour sa part, le critique cinématographique, Mohamed Cherki.

« Des adaptations de romans de Yasmina Khadra et d'autres écrivains algériens se font à l'étranger, car il n'y a pas d'industrie cinématographique en Algérie », a-t-il soutenu. « Les romans de Rachid Boudjedra, Wassini Laredj, Amine Zaoui et bien avant Mohamed Dib, Mouloud Feraoun et tant d'autres plumes algériennes ne sont-ils pas adaptables au grand écran ? », s'est-il interrogé déclarant que « des tabous n'ont pu être brisés encore dans notre pays, surtout en ce qui concerne des oeuvres littéraires trop osées ou trop libres ».

Le ministre de la Culture, Azzedine Mihoubi, avait appelé, — à l'ouverture jeudi des travaux du colloque « Cinéma et roman », organisé au théâtre régional d'Oran, dans le cadre de la 8ème édition du Festival international d'Oran du film arabe (FIOFA)—, les cinéastes à se pencher sur les romans algériens pour les adapter à l'écran, tout en mettant en exergue la relation dialectique et continue entre roman et cinéma.

« Le cinéma prend sous son aile la littérature et la transforme en oeuvre cinématographique », avait-t-il signalé, en ajoutant qu'on arrive parfois au concept de « roman cinématographique ». Le romancier irakien Mouflih Eloudwane s'est intéressé, quant à lui, aux relations du cinéma et du roman à la mythologie urbaine, qui représente le point de convergence de plusieurs cultures.

De son côté, Habib Mounsi, de l'université de Sidi Bel-Abbes, a diagnostiqué les mécanismes de transformation d'un texte littéraire en oeuvre cinématographique, notamment en ce qui concerne la narration, la description, les personnages, les intentions du romancier et celles du réalisateur, ainsi que les difficultés qui apparaissent en cours de route.

Le roman « ligote » parfois le réalisateur, notamment en ce qui concerne les questions du temps et de l'espace, a-t-il soutenu, estimant que « le meilleur film est celui basé sur une histoire courte ou nouvelle, bien que le metteur en scène ne respecte souvent ni l'un ni l'autre, mais possède ses propres vues sur l'histoire qu'il construit parfois en cours du tournage ».

L'enseignant Hamadi Kiroum, de l'université de Casablanca, a estimé, quant à lui, que la problématique de l'adaptation cinématographique n'est plus liée, comme par le passé, par les questions de fidélité ou trahison du texte original, en l'occurrence le roman.

« Il n'y a pas de correspondance sémiotique entre le roman et le film et l'adaptation devient donc un travail de diagnostic qui tend vers la création du sens, sachant que le texte original possède une mémoire interne spécifique ».

L'adaptation consiste en une « déconstruction du texte original et sa reconstruction, ou redistribution, dans une autre forme, après un processus de décodage et de réencodage », a-t-il expliqué.

Par ailleurs, la question palestinienne, le roman et le cinéma ont eu tout l'intérêt de l'auditoire. Tout en reconnaissant l'inexistence de films adaptés de romans palestiniens pouvant répondre à la propagande sioniste dans le cinéma mondial, le conférencier palestinien Jihad Ahmed Salah a estimé que le cinéma palestinien peut prendre en charge le côté humain de la souffrance du peuple palestinien sous le joug sioniste, affirmant que « le cinéma est le seul art qui peut réunir et rejoindre

en un seul écran plusieurs cultures différentes et décrire la réalité du combat des palestiniens ». Notant que la question palestinienne « est

l'affaire de tous les arabes », le conférencier Jihás Ahmed Salah a souligné que les cinéastes arabes, avec la contribution de nombre de palestiniens, « ont beaucoup contribué à la construction d'un axe de défense antisioniste depuis 1948. »

Pour des intervenants, « on ne peut parler de cinéma palestinien, mais plutôt de cinéma sur la question palestinienne qui est prise en charge par toute la communauté arabe