Les raisins de la colère

Serge Kevin Biyoghe

Les raisins de la colère

Du livre au film

LES ÉDITIONS DU NET
126, rue du Landy 93400 St Ouen

© Les Éditions du Net, 2021
ISBN : 978-2-312-08307-0

Avant-propos

L'adaptation des œuvres littéraires au cinéma est déjà très ancienne, car elle date des frères Lumière qui adaptèrent déjà Jules Verne. A l'époque du cinéma muet, Shakespeare a déjà été adapté à de nombreuses reprises.

En effet, cela fait plus d'un siècle que l'on tourne des adaptations et personne, n'a encore trouvé la recette miracle pour transposer la littérature en grands films. A chaque fois c'est la loterie : de merveilleux ouvrages peuvent donner lieu à des séquences insoutenables, même pour les spectateurs les plus disposés et contre toute attente, des chefs-d'œuvre peuvent être tirés de mauvais romans, grâce à la magie du grand écran.

Comme toujours, quand il est question d'histoires et d'art, aucun avis n'est absolu. L'œuvre écrite, dès qu'elle ne se limite pas à une simple nouvelle, possède une densité trop grande pour être toute entière mise dans l'œuvre filmée, et il serait étonnant de penser que des dizaines d'heures de lecture nécessaires à la lecture du livre peuvent se transférer toutes entières dans une à trois heures de cinéma.

Philosophie et films forment un couple inséparable, comme le théâtre et la tragédie : les images sont un moyen puissant pour envoyer des messages, peut-être même meilleur que les livres. Les images, comme le pensent les empiristes, sont plus à même de frapper les esprits que les mots. La plupart des films peuvent ainsi se prêter à une analyse des concepts qu'ils traitent. Nous défendons le parti-pris selon lequel un film est toujours une prise de position sur le monde, une « Weltanschauung » comme le disent les philosophes allemands.

Le cinéma n'a ignoré aucune des grandes questions philosophiques : Dieu, l'esprit, la vérité, l'intersubjectivité, la politique ou la métaphysique ont tous fait l'objet d'un traitement cinématographique. Et ceci ne doit rien au hasard : de Charlie Chaplin à Woody Allen ou Ingmar Bergman, les cinéastes sont de fervents lecteurs de philosophie. Voici une liste de grands films philosophiques et les questions philosophiques connexes.

Dès le début des années soixante, narratologie et sémiologie du cinéma établiront par d'autres moyens d'abord l'irréductibilité d'un film à un livre, et par voie de conséquence l'impossibilité de rabattre l'étude d'un récit cinématographique sur celle d'un récit littéraire : l'étude comparée des catégories comme celle du narrateur, de l'énonciation, de la focalisation, de la profondeur de champ, de la temporalité a fait avancer la connaissance séparée des deux domaines[1] en faisant apparaître que les systèmes sont hétérogènes et que les catégories d'analyse ne sont pas exportables telles quelles mais se reconfigurent complètement au passage. Ainsi, l'adaptation la plus fidèle ou la plus naïve, en dépit des apparences, ne peut-elle être autre chose qu'une création qu'il faut se garder d'évaluer en quelque manière à l'aune du roman : mesurer les rapports de ressemblance ou de dissemblance, de fidélité ou de trahison[2], revient à postuler l'existence dans le texte d'un encodage universel de l'imaginaire ; apprécier la restitution dans un film des significations du livre constitue une démarche quelque peu conservatrice, mais qui s'expose surtout à réduire une production esthétique à de la pensée discursive.

Mais comment comprendre que l'autonomisation en quelque sorte naturelle du film soit régulièrement envisagée comme une mutilation de l'œuvre littéraire ? D'abord on l'a vu, pour des raisons historiques et culturelles, on peut penser que la noblesse de la littérature[3]

1. Littérature et cinéma
2. A l'esprit, à la lettre
3. Secret de la lecture, élitisme des représentations théâtrales

est contestée par un médium plus accessible. À un autre niveau l'effet d'actualisation produit par l'image analogique[1]peut être perçu comme une violation en ce qu'il prive le récit de la virtualité textuelle.

Les grands films tirés de grands livres sont toujours la vision de deux artistes qui ont apporté chacun deux visions du monde. Il s'agit de chercher une sorte d'équivalent mais qui ne se limite pas à la simple transposition visuelle. Les représentations d'une même œuvre sont parfois nombreuses, et parfois fort différentes.

Le problème de l'imaginaire est récurrent. Mais l'adaptation classique d'une grande œuvre littéraire peut en modifier de profonds aspects : elle peut ainsi être transposée dans un autre pays à une toute autre époque. Il est également possible de ne garder qu'un personnage et de lui faire vivre d'autres aventures, l'important est de ne mettre en exergue un aspect du roman, de le rendre unique et inoubliable. Mais peut-être la querelle est-elle vaine, et Littérature et Cinéma ont-ils tous deux à s'enrichir des réflexions en miroir qu'ils se renvoient.

Il n'est donc pas inutile de faire le point une fois encore, non en dressant un historique, mais en examinant les mécanismes qui sous-tendent cette pratique d'une grande complexité. Car si le roman ou la pièce de théâtre sont par nature l'œuvre d'un individu, le film est une entreprise collective associant des dizaines sinon des centaines de professionnels : à elle seule, cette disproportion laisse deviner l'ampleur de l'écart qui ne peut manquer de se creuser entre le point de départ et le point d'arrivée.

À vrai dire, il s'agit moins d'un choix que d'une nécessité, tant économique qu'artistique. En effet l'industrie cinématographique, fort couteuse en investissements financiers, a un besoin crucial de bons sujets, à la fois originaux et accrocheurs. C'est tout naturellement que, pour les trouver, elle explore et exploite le vaste fonds de la littérature mondiale, passée et présente, y

1. L'image d'une maison ressemble à une maison

sélectionnant les histoires qui paraissent aptes à donner de grands films, sinon de larges succès commerciaux.

En effet, la plupart de ces livres ont déjà subi l'épreuve du feu : les réactions des critiques littéraires et des lecteurs ont montré dans quelle mesure ils sont capables de retenir l'attention, de séduire, de convaincre, voire d'enthousiasmer un vaste public.

D'autre part, davantage qu'un scénario déjà bouclé, ils laissent aux réalisateurs une certaine liberté inventive et stimulent leur imagination, ce qui ne manque pas de tenter les plus audacieux. Hélas, une forme désinvolte d'ingratitude est souvent au rendez-vous final : combien d'affiches et de génériques mentionnent-ils le titre du livre adapté et le nom de l'écrivain ?

Quoi qu'il en soit, les raisons pragmatiques n'excluent pas l'ambition artistique.

Tout grand cinéaste rêve de donner au livre inspirateur une dimension supplémentaire, de le faire vivre, de le magnifier, d'en révéler des significations ou des richesses cachées.

Tout réalisateur artistiquement ambitieux évite les transpositions serviles, a fortiori réductrices : il utilise habilement les inépuisables ressources de l'image animée et cherche à élargir, par sa créativité propre, la créativité de l'écrivain qui l'a inspiré. Dans le meilleur des cas, les films ainsi conçus sont des œuvres à part entière, qui donnent au livre initial une ampleur et un rayonnement nouveaux au point, quelquefois, de le transfigurer. Encore faut-il, avant d'arriver à un tel résultat, respecter des impératifs très contraignants.

L'un des grands défis auxquels est confronté le cinéaste réside dans la représentation de l'intériorité mentale. Il pèse moins quand il s'agit d'une pure histoire d'action ou d'aventures, davantage quand la psychologie joue un rôle moteur. Ce qu'en dit le roman, pensées des personnages, émotions, sensations, souvenirs n'est pas montrable tel quel sur le mode visuel. Le film, et singulièrement le film muet, est en effet condamné à l'extériorité.

Diverses formules ont été imaginées pour surmonter cet obstacle, avec des bonheurs divers : texte explicatif enchâssé entre deux scènes, sous-titres, flash-back pour les remémorations. Le recours à la voix off peut s'avérer opportun. Mais il y a deux moyens techniques incontournables : d'une part le jeu physionomique de l'acteur, d'autre part les dialogues.

En effet, l'on attend du comédien qu'il soit capable, par la mobilité de son regard, de son visage et de ses gestes, d'exprimer c'est à-dire de feindre les sentiments ressentis par le personnage qu'il incarne. Une telle aptitude n'a rien de naturel. Elle repose au contraire sur un mécanisme progressivement et collectivement élaboré au cours de l'histoire des arts plastiques : la codification iconique.

Ainsi les expressions faciales de la sérénité, de la joie, de la tristesse, de la colère, du mépris, de la surprise, ont été peu à peu codifiées par les plasticiens dès l'Antiquité. Au cours des siècles, la sculpture, la peinture, le théâtre, l'opéra ont exploité cette gamme expressive en la diversifiant. Et le cinéma, au 20e siècle, l'a développée davantage encore : usant du surdimensionné, il donne en effet au visage des comédiens une proximité macrophotographique. Bref, le jeu de l'acteur est essentiel dans la figuration de l'intériorité. S'il remplit une fonction éminente dans le cinéma muet, où il présente un caractère souvent hyperbolique sinon caricatural, il va se faire plus discret avec le parlant, où les dialogues prennent la relève du travail physionomique : les échanges verbaux apportent en effet sur la vie intérieure des personnages de multiples informations, explicitent leurs réflexions autant que leurs sentiments ou leurs désirs, font progresser l'action, là où le film muet restait étroitement bridé malgré le recours aux sous-titres.

Soulignons ce fait que les dialogues présentent une grande proximité avec l'œuvre littéraire, confinée par nature à la langue écrite : s'ils relèvent certes de l'extériorité cinématographique plus précisément de la bande-son, ils appartiennent en même temps au champ verbal. Entre le livre initial et l'image animée, ils occupent donc une position intermédiaire, transitionnelle devrait-on dire.

Parallèlement à la représentation de l'intériorité, l'adaptation cinématographique est soumise à un autre grand défi, celui du rythme. Pour accrocher le spectateur et le retenir, le film doit en effet éviter monotonie et longueurs, varier le tempo narratif. Une formule s'est progressivement imposée aux cinéastes, celle d'une alternance bien dosée entre les temps faibles[1]et les temps forts[2].

Dans quelle mesure l'œuvre adaptée se prête-t-elle à une telle alternance, là est évidemment une question délicate. Encore faut-il reconnaitre que la rythmique cinématographique elle-même a fort évolué, ne cessant de s'accélérer sous la forte influence des films d'action nord-américains. Le montage final joue ici un rôle décisif : par élagage et assemblage des rushes, il permettra de donner au récit filmique un maximum de vivacité, disons même de nervosité.

Entre le livre et le film achevé s'insèrent donc plusieurs étapes intermédiaires ; les premières d'entre elles relevant de l'écriture, elles sont plus proches du travail littéraire que du travail strictement iconique, lequel ne viendra qu'en un second temps.

Aussi, il y a d'abord le stade du scénario. On dit souvent que celui-ci consiste pour l'essentiel en un découpage narratif, où différentes scènes bien délimitées se succèdent de manière discontinue. S'agissant de l'adaptation d'une œuvre littéraire, il faudrait parler d'abord de sélection : les épisodes jugés essentiels à la trame narrative sont retenus et mis en évidence, au détriment des passages dont l'ablation, estime le scénariste, ne nuira guère à la compréhension de l'histoire.

C'est ainsi que sont écartés de nombreux développements textuels relatifs à l'imagination des héros, à leurs sensations, à des péripéties adventices, à des personnages jugés secondaires, au point que le travail scénaristique est souvent suspecté de réduire l'épaisseur symbolique et psychologique du roman.

---

1. Attente, repos, routine, voyage, lenteur
2. Soudaineté, épisode intense ou violent, coup de théâtre, action rapide

Le scénario étant un document à usage interne, sa fonction et son contenu exacts restent mal connus du grand public. Il constitue pourtant l'indispensable intermédiaire entre le texte de l'écrivain et ce qui paraitra à l'écran : il prélève dans ce texte ce qui est montrable, émonde résolument, comble certains blancs, veille à maintenir clair le fil conducteur du récit. Mais par-dessus tout, il est travail sur le temps.

La durée finale du film étant généralement préfixée, le scénariste doit doser les différents épisodes selon une logique proportionnelle : le temps accordé à l'un conditionne le temps accordé à l'autre. Il en va tout autrement dans le domaine du livre, où le lecteur jouit d'une grande liberté : il peut parcourir les pages vite ou lentement, s'interrompre souvent ou peu, sauter des passages, revenir en arrière, consulter prématurément l'épilogue. Le cinéma, au contraire, impose au spectateur l'itinéraire et l'allure de la narration.

Autant dire que le rôle du scénariste est considérable : contrairement à une formule répandue, il ne récrit pas l'histoire initiale, il en écrit une nouvelle, en exploitant à sa guise le matériau fourni par l'écrivain. Or, il est bientôt relayé dans cette tâche par un autre professionnel : le dialoguiste. Celui-ci pourrait, en théorie, se contenter d'exploiter les répliques du livre initial ; mais, si elles existent, elles sont en général sporadiques sauf s'il s'agit d'une pièce de théâtre et rarement adaptées au style langagier du récit filmique. C'est ce qui, après le scénario, justifie un deuxième travail d'écriture original.

Il s'agit désormais de faire vrai, ce qui, notons-le, implique non l'annulation de l'artifice mais sa dissimulation. D'autre part, l'une des fonctions du dialogue filmique est de fournir au spectateur diverses informations qui, dans le livre initial, étaient énoncées sur un mode impersonnel par la voix du romancier, notamment les faits antérieurs nécessaires à la compréhension de la situation actuelle. Les échanges de répliques sont donc multifonctionnels. Et pourtant, ils n'ont cessé de s'amenuiser au fil des ans, surtout dans les films spectaculaires.

Quoi qu'il en soit, il est incontestable que les dialogues forment avec le scénario un ensemble textuel très structuré, sorte de livre préfilmique pourrait-on dire. C'est sur cette base verbale que, passant au scénarimage, le réalisateur peut aborder le stade visuel de l'adaptation.

Il est temps pour le cinéaste de sélectionner les comédiens qui incarneront les différents personnages de l'histoire. En effet, la production plasticienne au cours des siècles n'a pas fixé seulement les associations sentiment-expression, mais également les associations entre caractère moral et aspect physique. Depuis longtemps, les puissants[1]sont représentés comme beaux, grands, élégants. La méchanceté est systématiquement associée à la laideur.

L'intelligence est souvent suggérée par un front haut, l'hypocrisie par des yeux fuyants, la bêtise par de grandes oreilles et des dents de lapin, la droiture par un visage régulier et un regard clair, la sagesse par une barbe blanche, l'avarice par des doigts crochus.

Il existe ainsi tout un répertoire empirique mais incontournable de stéréotypes physiques où les créateurs d'histoires en images, puisent allègrement : l'utilisation de modèles préexistants leur permet en effet d'épargner au spectateur de longues explications, allégeant du même coup ce qu'on voudrait appeler l'intendance du récit.

On pourrait croire que la mise en œuvre de stéréotypes traditionnels ne vaut que pour les personnages simplistes, comme ceux qui hantent les récits pour enfants.

Or, elle intervient dans la représentation de personnages plus complexes ou plus changeants, ceux que met en scène par exemple la bande dessinée pour adultes.

Mais surtout, aussi paradoxal que cela paraisse, elle concerne également des personnes réelles, la forme de leur visage, leur silhouette, leur gestuelle ; certaines de ces personnes, en effet, offrent

1. Dieux, pharaons, rois, etc.

une analogie frappante avec les types séculairement codifiés par les artistes, ce qui les prédestine au théâtre ou au cinéma.

La sélection du comédien[1] à partir de tel personnage de fiction est en soi tout un art, réservé à des spécialistes expérimentés qui passent en revue les albums-photos des acteurs mais aussi leur filmographie : la liste des rôles précédents constitue une indication précieuse sur l'aptitude à représenter de manières convaincantes telles ou tel type de caractère. Une fois choisi, l'acteur subit d'ailleurs un apprêt minutieux musculation, cure d'amaigrissement, coiffure, maquillage, habillement, accessoires, qui doit le rapprocher au mieux du personnage littéraire.

Cependant, le cinéaste n'est pas totalement asservi à la codification antérieure, loin de là. Il peut jouer avec les stéréotypes, en allant même jusqu'au contre-emploi.

Autre exemple, plus extensif : pour ménager le suspense, un film policier évite de révéler prématurément l'identité du criminel par le faciès de l'acteur ; c'est l'un des cas où, comme d'autres associations codifiées, le lien méchanceté-laideur doit être transgressé par le cinéaste. Toutes ces remarques appellent une observation générale. Par rapport au modèle balzacien, les romans modernes ne décrivent plus guère le physique des personnages, dont le caractère au contraire est souvent présenté comme complexe, sinon ambigü, et dont le comportement peut se modifier, voire même s'inverser au cours de l'histoire. C'est pourquoi le casting de films réalistes ou romanesques évite les comédiens au physique trop fortement connoté, et leur préfère des acteurs d'apparence plus neutre ou plus polyvalente.

La délicate manipulation des motifs iconiques codifiés reprend à l'étape suivante : l'élaboration des décors intérieurs et extérieurs.

Les contes merveilleux nous ont habitués depuis longtemps à quelques associations simples : châteaux et palais symbolisent le pouvoir, la richesse, le confort ; à l'inverse, la chaumière évoque

1. Casting