

**ADAPTATION ET RÉÉCRITURE
IMPACT SUR L'ÉNONCIATION ET LA FOCALISATION**

**ADAPTATION AND REWRITING
IMPACTS ON ENUNCIATION AND FOCALIZATION**

**ADAPTACIÓN Y REESCRITURA
IMPACTO EN LA ENUNCIACIÓN Y FOCALIZACIÓN**

Mohammed AZZAOU¹

Résumé

La migration de l'hypotexte, suite à son adaptation ou sa réécriture, conduit inéluctablement à des modifications diégétiques et structurelles, dont l'impact sur la composition originelle est perceptible à différents niveaux. La genericité, les exigences formelles, les spécificités langagières... marquent de leur sceau l'œuvre adaptée ou réécrite. S'ajoutent également à ces facteurs les objectifs et les visions esthétiques (intentionnelles) de l'auteur de l'hypertexte. Certes la migration du texte au sein du même genre (ou mode, selon les taxonomies) réduit les conséquences, mais ne peut en aucun cas les éviter. Les plus faciles à percevoir touchent la diégèse et le récit. Mais d'autres, moins visibles, mais aussi importantes quant à l'esthétique et au sens de l'hypertexte se produisent également. La focalisation et l'énonciation en sont des exemples récurrents. Cet article se penchera sur ces deux exemples à travers l'analyse de quelques extraits de cinq œuvres reliées entre elles par l'adaptation et la réécriture. Deux romans : Tristram Shandy de Sterne ; et Jacques le Fataliste de Diderot. Deux films : Le fataliste de Botelho, une transposition filmique de Jacques le Fataliste dans le Portugal moderne (2005) ; et Tristram Shandy : Cock and Bull Story, une adaptation libre de Tristram Shandy de Sterne réalisée par Winterbottom (2005).

Mots-clés : Adaptation, réécriture, impact, énonciation, focalisation

Abstract

The migration of the hypotext, following its adaptation or rewriting, inevitably leads to diegetic and structural modifications, whose impact on the original composition is perceptible at different levels. The genericity, the formal requirements, the language specificities ... mark with their seal the adapted or rewritten work. In addition to these factors are the objectives and the (intentional) aesthetic visions of the author of the hypertext. Certainly the migration of the text within the same genre (or mode, according to the taxonomies) reduces the

¹ azzaed@yahoo.fr , Université Mohammed Premier, Oujda, Maroc.

consequences, but can not in any case avoid them. The easiest to perceive touch the diegesis and the story. But others, less visible, but also important as to the aesthetics and the meaning of the hypertext also occur. Focalization and enunciation are recurrent examples. This article will look at these two examples through the analysis of some excerpts of five works linked together by adaptation and rewriting. Two novels: Tristram Shandy of Sterne; and Jacques the Fatalist of Diderot. Two films: The fatalist of Botelho, a filmic transposition of Jacques the Fatalist in modern Portugal (2005); and Tristram Shandy: Cock and Bull Story, a free adaptation of Tristram Shandy of Sterne by Winterbottom (2005).

Keywords: adaptation, rewriting, impact, enunciation, focalization

Resumen

La migración del hipotexto, después de su adaptación o reescritura, conduce inevitablemente a modificaciones dietéticas y estructurales, cuyo impacto en la composición original es perceptible a diferentes niveles. El carácter genérico, los requisitos formales, las especificidades del lenguaje ... marcan con su sello el trabajo adaptado o reescrito. Además de estos factores están los objetivos y las visiones estéticas (intencionales) del autor del hipertexto. Ciertamente, la migración del texto dentro del mismo género (o modo, según las taxonomías) reduce las consecuencias, pero en ningún caso puede evitarlas. Lo más fácil de percibir es tocar la diégesis y la historia. Pero también ocurren otros, menos visibles, pero también importantes en cuanto a la estética y el significado del hipertexto. La focalización y la enunciación son ejemplos recurrentes. Este artículo analizará estos dos ejemplos a través del análisis de algunos extractos de cinco obras unidas por adaptación y reescritura. Dos novelas: Tristram Shandy de Sterne; y Jacques el fatalista de Diderot. Dos películas: El fatalista de Botelho, una transposición fílmica de Jacques el fatalista en el Portugal moderno (2005); y Tristram Shandy: Cock and Bull Story, una adaptación gratuita de Tristram Shandy de Sterne por Winterbottom (2005).

Palabras clave: Adaptación, reescritura, impacto, enunciación, enfoque

Introduction

Toute réécriture ou adaptation, qui est une forme de réécriture, puisque le script, comme le texte dramatique, consiste toujours à réécrire l'hypotexte à adapter en fonction des exigences de l'art qui l'accueille et des objectifs du projet d'adaptation. Une telle entreprise s'accompagne toujours de modifications, voire de transformations, de l'hypotexte. Celles-ci, lorsqu'elles touchent les événements, sont facilement perceptibles, particulièrement quand l'intention qui les motive a pour dessein l'actualisation de l'histoire (par rapport au contexte sociohistorique) et la recontextualisation de l'action dramatique. Dans ce cas, l'approche externe, puisqu'il s'agit de déceler le rapport de l'œuvre adaptée ou réécrite à son

environnement (nouveau), permet d'observer l'impact de l'idéologie ou l'Histoire sur l'hypertexte.

Mais d'autres modifications structurelles, qui concernent la composition, appellent l'approche interne pour être perçues. Le présent texte ambitionne de porter l'intention sur ce genre de modifications qui accompagnent l'adaptation ou la réécriture ; plus exactement celles relatives à la focalisation et l'énonciation. Car les pratiques de réhabilitation du texte antérieur ne le réhabilitent jamais ou presque dans les mêmes conditions et ou avec les mêmes intentions (en dehors des remakes, et encore...). Le point de vue du narrateur et la production du discours s'altèrent sous les effets de la généralité et des visions esthétiques ou idéologiques de l'adaptateur ou le rewriter.

Ces questions seront examinées en analysant des extraits de cinq (grandes) œuvres¹ reliées entre elles par l'adaptation ou la réécriture : *The life and Opinions of Tristram Shandy* (1759) de Laurence Sterne qui inspira *Jacques le Fataliste* (1765 ?) de Diderot ; lequel a été adapté au théâtre par Milan Kundera, sous le titre de *Jacques et son maître Hommage à Denis Diderot en trois actes* (1981), et transposé au cinéma par le portugais João Botelho, sous le titre de *O Fatalista* (2005) ; et *Tristram Shandy : A Cock and Bull Story* (2005) de Michael Winterbottom, une adaptation filmique libre de *Tristram Shandy* de Sterne.

L'énonciation, de *Tristram Shandy* à *Jacques le Fataliste*

Pour le roman réaliste, le cadre spatio-temporel est tellement important que les puristes du genre, Balzac à leur tête, commencent d'abord par le décrire minutieusement avant d'y placer les personnages et l'action, comme s'il était aussi indispensable que le décor théâtral, qui précède sur scène l'entrée des acteurs. L'autre manie du réalisme est la place accordée aux détails de l'histoire. Le lecteur est mis au courant de chaque petit événement comme s'il était aussi nécessaire à l'intrigue que l'est un nœud pour un tissu sur un métier. Dans *J.F.*, roman qui s'écrit contre ce désir insatiable de l'illusion réaliste, l'auteur emprunte l'itinéraire inverse. Dès l'incipit, sur un ton provocateur, il prend un malin plaisir à frustrer les attentes

¹ Corpus et abréviations, voir bibliographie.

du lecteur, habitué aux conventions réalistes. Ce principe qui régit le discours de l'auteur (à travers son dialogue fictif avec le lecteur), du point de vue de la forme comme du contenu, Diderot le doit à Sterne. Mais la réécriture n'altère pas l'énonciation héritée de *T.S* parce qu'elle s'effectue à l'intérieur du même genre, le roman. Dans *J.F* comme dans *T.S*, c'est l'auteur qui parle au lecteur. L'auteur de *J.F*, en commençant par se donner la parole, et en se plaçant au-dessus du lecteur, s'érige en personnage principal du roman, aussi important que l'est Tristram pour *T.S*. Toutefois, Diderot apporte une modification au niveau de l'énonciation, légère en apparence mais lourde de conséquences quant au sens de l'œuvre. Il substitue le narrateur-auteur-personnage de *T.S* par un narrateur-auteur extradiégétique.

Chez Sterne, le personnage Tristram Shandy se présente comme un auteur qui théorise sa vision de la littérature à travers l'écriture de son récit autobiographique, annoncé comme celui de sa vie et de ses opinions. Mais Sterne brouille les frontières entre l'autobiographique réel (sa propre vie) et l'autobiographique fictionnel (la vie fictive de Tristram Shandy). Le choix de l'énonciation, représentée par le « je », susceptible de créer l'amalgame entre le personnage, auteur fictif du roman, et l'auteur concret, apparaît comme une « critique de la lecture² » plus subtile que celle que Carlos Fuentes voit Cervantès proposer dans *Don Quichotte*. Sterne compose son texte contre les attentes du lecteur habitué à la lecture des autobiographies (à la mode au XVIIIe siècle). Cette stratégie, comme le souligne l'Ecole de Constance, prend en considération « l'horizon d'attente », « résultant des conventions relatives au genre, à la forme ou au style, pour rompre ensuite progressivement avec cette attente³ ». Sterne, par la voie de l'ironie, met en garde son lecteur contre la prétendue vérité du récit autobiographique. Pour y parvenir, il s'inspire de Cervantès : Il construit son texte sur la structure d'un genre en vogue (le roman de chevalerie dans le cas de Cervantès ; le récit autobiographique dans celui de Sterne) en le détournant de sa fonction initiale. Or la

² Fuentes, C., *Cervantès ou la critique de la lecture*, L'Herne, 2006.

³ Jauss, H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978, cité par Martine Joly, in *Introduction à l'analyse de l'image*, Armand Colin, 2009 (1ère éd. 2000), p. 48.

transformation de la fonction (H. R. Jauss⁴) conduit au changement du genre et du sens ; dans les deux cas, l'épique et l'autobiographique se retrouvent subvertis. Cependant la structure qui sert d'arrière-plan à l'œuvre ne peut être complètement évincée de l'esprit du lecteur. C'est pourquoi, quelque part, l'énonciation confère à *T.S* le caractère d'un texte autofictionnel à visée didactique. Bien sûr, le terme didactique est à entendre ici dans une acception nuancée. Car le dessin de Sterne n'est en aucun cas l'édification morale du lecteur ; mais l'orientation du goût esthétique du lecteur. Dessein qui toutefois peut être perçu comme une dernière tentation didactique dont le but n'est pas la morale mais la culture. Il s'agit là d'une interprétation du texte ; explicitement, Sterne emprunte la voie du jeu. Mais son intention, qui se profile subtilement derrière la fantaisie de son récit, s'appuie sur l'ironie comme principe rhétorique de persuasion. La stratégie de Sterne serait influencée par le principe de l'expérimentation de Locke : Le lecteur doit vivre l'expérience d'un faux récit autobiographique pour comprendre les artifices de ce genre littéraire qui prétend à la vérité ; d'où le choix de cette forme d'énonciation narrative.

« Le titre est un jalon » ! En effet, si le mot *Vie* de l'intitulé de Sterne évoquerait le biographique, le terme *Fataliste* de Diderot supposerait plutôt un caractère philosophique de l'œuvre. Mais quel genre est-il susceptible à mieux exprimer l'intention philosophique ? Plus au moins tous ! *Ainsi parlait Zarathoustra* n'est-il pas un recueil de poésie ? Toutefois, c'est le conte philosophique qui semble bénéficier de la confiance des auteurs du XVIIIe siècle. La postérité n'a-t-elle pas consacré Voltaire grâce à ses contes philosophiques ? Mais *J.F* est-il un conte philosophique ? Aujourd'hui, il est entendu comme un roman ; mais à l'époque, les choses n'étaient pas aussi claires, d'autant plus que Diderot brouille les pistes sur ce sujet. En tout cas, Meister⁵ le qualifie de conte. Or, dans le conte philosophique, c'est souvent un narrateur extradiégétique qui relate le récit, avec l'intention de l'auteur de s'en servir comme prétexte pour explorer une question philosophique et véhiculer son point de vue sur celle-ci. « Il faut cultiver notre jardin », conclut le personnage de

⁴ Jauss, H. R., *Littérature médiévale et théorie des genres*, in *Poétique* N°1, 1970.

⁵ Cité par May, G.: *Le fatalisme et Jacques le Fataliste*, in *Thèmes et Figures du Siècle des Lumières*, Edités par Raymond Trousson, Genève, Droz, 1980, p. 162.

Voltaire à la fin de *Candide*. Le choix du narrateur extradiégétique confère une certaine autorité à l'énonciation du texte. Cette forme d'énonciation, similaire à celle du conte philosophique, se combine chez Diderot avec celle du dialogue philosophique, héritée des dialogues socratiques de Platon. Le narrateur-auteur de *J.F* énonce en dialoguant avec le lecteur. Mais si le conte philosophique tente d'orienter le lecteur vers la vision de l'auteur, le choix d'une énonciation hybride montre que Diderot a l'intention d'inciter son lecteur à la réflexion.

L'énonciation permet donc à Diderot de transposer la technique de Sterne en transformant la généricité du texte. Or celle-ci a une incidence directe et fondamentale sur sa réception, son sens, en tant qu'« acte de communication », comme le souligne J. M. Schaeffer⁶.

La transformation de l'énonciation, suite à la réécriture du récit du Caporal de Sterne par Diderot, répond donc à une vision particulière de l'auteur. Elle montre que le sens de l'hypertexte, même si ce dernier emprunte, partiellement ou complètement, son récit à l'hypotexte, peut se métamorphoser et acquérir une autonomie sémantique, en transformant des éléments de la structure hypotextuelle. Pour exprimer sa vision esthétique de l'écriture, Sterne subvertit, entre autres, le genre autobiographique. Diderot, qui s'en inspire, subvertit le conte philosophique pour inciter le lecteur à réfléchir sur la relativité des jugements moraux.

De Diderot à Kundera, l'adaptation théâtrale transforme l'énonciation romanesque

Contrairement au roman, le théâtre n'admet pas facilement la présence d'un auteur extradiégétique⁷ (personnage omniprésent dans *J.F*). Le discours de celui-ci, dans l'adaptation théâtrale de *J.F* faite par Kundera, est confié aux personnages (de *J.M*). Cette solution n'a rien d'original, c'est une technique classique de l'adaptation. Souvent, pour des contraintes génériques ou à des fins de

⁶ Schaeffer, J. M, *Genres littéraires*, Universalis : [www.universalis.fr/encyclopedie/genres- littraires/2-un-acte-de-communcation/](http://www.universalis.fr/encyclopedie/genres-littraires/2-un-acte-de-communcation/)

⁷ Le théâtre autorise la présence d'un auteur extradiégétique, le chœur par exemple, mais ce choix aurait été trop classique et synonyme d'adaptation fidèle pour intéresser Kundera, auteur attiré par les nouveautés esthétiques.

condensation du texte dramatique, une partie de la diégèse associée à un personnage de l'hypotexte est détournée dans l'hypertexte au profit d'un autre personnage. Certains parlent alors de *surfictionnalisation*⁸ du personnage hypertextuel ; d'autres, comme Genette, de *valorisation*⁹. Chez Kundera, c'est Jacques qui est mis en valeur. Dès la première réplique du texte, Jacques, via son maître, interpelle le spectateur : « Monsieur... (Désignant le public à son Maître :) Qu'ont-ils tous à nous regarder ? » A sa deuxième réplique, il reprend explicitement les propos de l'auteur de *J.F.*, avec quelques transformations qui répondent aux besoins techniques et sémantiques de l'adaptation. Le Jacques hypertextuel se substitue à l'auteur de l'énoncé hypotextuel.

Dans *J.F.*, l'auteur, à travers son dialogue fictif avec le lecteur, énonce un discours métadiégétique au contenu métalittéraire et de nature épistémique. Ce qui confère à l'auteur un statut d'intellectuel, ou du moins d'un connaisseur de la chose littéraire qui, de l'extérieur de l'univers diégétique, porte un regard savant et critique sur l'écriture. Le choix, par Diderot, de l'auteur extradiégétique est logique puisque, quelque part, il lui permet de suggérer une distinction entre le discours de l'auteur, qui exprime une vision et/ou une critique de la littérature, et la fiction qui l'illustre. Il est dit « suggérer une distinction » car, dans les faits, les deux volets du texte de Diderot s'expriment conjointement le plus souvent ; rares sont les occasions où la théorie s'exprime distinctement de la pratique, sous forme de commentaire métalittéraire, d'essai romanesque¹⁰.

Dans *J.M.*, un texte dont l'écriture (dramatique) le prédestinait à la représentation plus qu'à la lecture, la présence du public, mise en exergue aussi bien par les répliques que par les didascalies, transforme le dialogue avec le lecteur en communication avec le spectateur. Cette dernière sert de prétexte à Kundera pour autoriser Jacques à s'adresser au public : « Jacques, au public : Vous ne voudriez pas regarder ailleurs ? Bon, alors, qu'est-ce que vous voulez ? » (Incipit de *J.M.*). Par ailleurs, la transformation de l'énonciation

⁸ Tcheuyap, A. & Lassi, E. -M.: *Réécriture filmique et discours sur l'immigration. Le Gone du Chaâba d'Azouz Begag et de Christophe Ruggia*, Tangence 75, 2004, pp. 41-62.

⁹ Genette, G., *Palimpsestes*, Seuil, Coll. *Poétique*, 1982, p. 483.

¹⁰ La notion de « l'essai proprement romanesque » est développée par Kundera dans son texte théorique *L'art du roman*, Gallimard, 1986.

est perceptible également au niveau de la modification du pronom personnel ; « ils » de Diderot (« d'où venaient-ils », Incipit de *J.F*) devient « nous » chez Kundera (« d'où est-ce que nous venons », Incipit de *J.M*). La surfictionnalisation de Jacques, qui énonce le discours métalittéraire de l'auteur de Diderot, se réalise sous la bannière du motif de la communication avec le spectateur. Cette *motivation*¹¹ à laquelle recourt l'adaptation conduit à la valorisation du personnage. Jacques est ainsi transfiguré par la transformation de l'énonciation. Il est plus naturel dans *J.F* ; où sa nature est mobilisée par Diderot, un philosophe qui promeut la nature en art, afin de démasquer les artifices des conventions romanesques. Jacques est un homme du peuple ; sa maxime philosophique : « Tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas est écrit là-haut », il la doit à son capitaine. Diderot renonce bien à l'illusion réaliste mais pas à la crédibilité. Son but est l'humour, qui, faut-il le rappeler, n'est pas facile à définir, plutôt que le comique via la parodie, qui aurait inversé l'ordre social en faisant d'un valet du XVIIIe siècle un érudit. Diderot est aussi attentif à la généricité de son texte qu'à son rapport à son environnement historique : il ne fait pas d'un domestique un philosophe. Jacques est redevable à son capitaine, dont le grade militaire supposerait un rang social et ou intellectuel plus élevé. Pour être crédible, Diderot crée un Jacques philosophe par procuration.

Chez Kundera, la transformation de l'énonciation a des conséquences sur la focalisation. Alors que le discours métalittéraire exprime le point de vue de l'auteur de *J.F*, dans l'incipit de *J.M*, il met en exergue celui du personnage, Jacques. Celui-ci ne répète plus ce qu'il a appris auprès de son capitaine ; il énonce des propos qui le valorisent, et le placent même dans une situation supérieure au spectateur. Sur scène, il se permet d'interpeller le public avec une question rhétorique, de nature philosophique : « Vous le savez, vous, où vous allez ? » (Incipit de *J.M*). Mais cette transfiguration de Jacques est-elle une conséquence imprévisible de l'adaptation, ou s'agit-il d'un choix délibéré de Kundera ?

En général, l'incipit et la clause sont les endroits clés pour la lecture d'un texte. Or le début et la fin de la pièce de Kundera valorisent le côté philosophique de Jacques, quoique pessimiste et nihiliste, par rapport au Jacques romanesque, de nature insoucieuse.

¹¹ Concept de Genette, *op.cit*, p. 491.

Sur scène, Jacques s'implique dans un débat métalittéraire sur la réécriture avec son maître. Kundera fait une variation sur Diderot en fictionnalisant la question de la réécriture (A1-S6 ; A3-S1) avec les mêmes conséquences sur l'énonciation : ce sont toujours les personnages qui expriment leurs points de vue sur la fiction qui les met en scène. Dans ce débat, c'est le Maître, qui traite Jacques de « domestique très inculte », qui est valorisé. Le maître est d'une condition sociale et d'un niveau d'éducation plus élevés. Sa culture l'autorise à prendre l'ascendant sur Jacques quand il s'agit de savoir épistémique des livres ; lorsqu'il affirme : « Je juge le créateur à son œuvre », Jacques réagit et lui rétorque :

*Nous devrions aimer notre maître qui nous a inventés. Nous serions plus heureux si nous l'aimions. Nous serions plus tranquilles et plus sûrs de nous. Mais vous, vous voudriez un meilleur créateur. Franchement, vous blasphémez, mon Maître.*¹²

Du débat sur la création artistique, la conversation entre Jacques et son maître évolue ironiquement, mais subtilement, vers la création divine : Dieu est le maître qui créa l'homme, par conséquent, Jacques, qui affichait dans la première scène un visage philosophique dominateur, retrouve la nature de Jacques de Diderot, un homme du peuple attaché à la rédemption. Il est évident que les propos de Jacques de Kundera sont subversifs. Mais, explicitement, Jacques récupère au théâtre son rôle romanesque de candide, ou de « sot » (selon Bakhtine¹³), que l'auteur utilise comme moyen de subversion pour taquiner la vision du monde prônée par la religion. Il y a ainsi un contraste entre l'assurance manifestée par la facette de Jacques qui énonce les propos de l'auteur de Diderot et celle de Jacques qui débat de la création. D'où vient cette dualité du personnage ?

Parfois, pour appréhender l'ironie, une lecture transversale¹⁴ de toute l'œuvre est nécessaire. Jacques de *J.M* apparaît en effet comme un personnage plus problématique et plus autonome philosophiquement que Jacques de *J.F*. Ce constat se révèle davantage dans la dernière scène de la pièce. Sa valorisation n'est

¹² Kundera, M., *Jacques et son maître Hommage à Denis Diderot en trois actes*, Gallimard, Coll. Folio, Paris, 1998 (1^{ère} éd. 1981), p. 63.

¹³ L'usage du bouffon comme moyen subversif : Bakhtine, M., *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1987.

¹⁴ Schoentjes, P., *Poétique de l'ironie*, Ed. Seuil, Coll. Points, Paris, 2001, p. 172.

donc pas seulement une conséquence malencontreuse de l'adaptation, qui en transformant l'énonciation transforme la focalisation. Ceci peut arriver dans une « adaptation passive », selon l'expression de Serceau¹⁵, où l'adaptateur se contente de trouver des « équivalences ». Le choix d'attribuer à Jacques le discours de l'auteur de *J.F*, qui semble s'être imposé à Kundera, apparaît plutôt comme délibéré, avec l'intention, et ce dès le début, de transfigurer le personnage de Jacques. Le Maître, dont le rang social et la culture lui ont permis de se hausser provisoirement au-dessus de Jacques, se retrouve aussi démuné que lui, voire plus, vers la fin de la pièce. Tous les deux sont condamnés à la même errance triste ; ils subissent le même destin tragique : « Le Maître, après un bref jeu de scène, tristement : Eh bien, Jacques, en avant ! » (Clausule de *J.M*).

Du roman au cinéma : les spécificités du langage générique et les « équivalences » de l'adaptation

Si l'œuvre artistique est appréhendée, comme l'imagine Bakhtine, à travers sa nature triadique –le langage, la forme et le contenu –, l'adaptation, dans son acception la plus basique, la plus classique, serait la recherche d'équivalences au langage générique hypotextuel au sein du genre qui accueille l'œuvre adaptée. Cette vision de l'adaptation est plutôt dépassée aujourd'hui. Le cinéma n'est plus perçu comme un art qui se définit par un seul langage (spécifique), le langage de l'image. Il apparaît plutôt comme un « enchevêtrement des spécificités¹⁶ », une écriture plus qu'une langue. En effet, « un film, note Robert Bresson, ce n'est pas un spectacle, c'est d'abord une écriture¹⁷ ». Il est donc nécessaire de relativiser la question de l'adaptation. Celle-ci ne peut être réduite qu'à une traduction, comme le souligne Serceau : « c'est bien l'opposition entre adapter d'une part, traduire et transcrire de l'autre, qui est le nerf de la théorie [...] des équivalences¹⁸ ». L'écriture cinématographique n'autorise pas non plus l'improvisation, comme au théâtre. Le cinéma n'improvise pas ; le tournage est l'exécution

¹⁵ Serceau, M., *L'adaptation cinématographique des textes littéraires*, éd. Céfal, Liège, 1999, p. 36.

¹⁶ Serceau, M., *Idem*, p. 32.

¹⁷ Bresson, R., cité par Serceau, M., *Idem*, p. 36.

¹⁸ Serceau, M., *Idem*, p. 33.

technique du script, aboutissement de cette écriture. Mais, même si l'écriture cinématographique fait que « le film a une puissance d'abstraction analogue à celle du roman¹⁹ », il arrive qu'elle soit à la merci du langage cinématographique qui lui impose sa spécificité générique.

Dans les romans de Sterne et Diderot, du fait que l'énonciation est attribuée à un auteur omniscient, la narration s'accomplit avec une focalisation zéro, omnisciente. Même les dialogues des personnages, qui prennent en charge une bonne partie de la narration, surtout dans *J.F.*, n'altèrent pas le statut du narrateur-auteur omniscient. Le narrateur de Diderot l'explicite vers la fin du roman : « Et moi, je m'arrête, parce que je vous ai dit de ces deux personnages tout ce que j'en sais » (*J.F.*, p. 238). Le changement du narrateur au niveau de la clausule, rapportée par « L'éditeur », n'affecte pas réellement le procédé narratif mis en place par Diderot : L'éditeur se substitue au narrateur.

Au cinéma, la caméra regarde de l'extérieur les événements qu'elle enregistre, d'où la place dominante de la focalisation externe dans le récit filmique. Comment alors Botelho et Winterbottom adaptent-ils la narration romanesque, marquée par la focalisation omnisciente du narrateur, au cinéma dont la spécificité du langage impose le point de vue de la caméra, et quelles conséquences leurs choix ont-ils sur le sens de leurs films ?

Avec moins d'originalité, Botelho adopte la voix-off comme équivalent filmique à la voix du narrateur romanesque extradiégétique. Mais au roman, le narrateur, quand il parle, il est le seul à s'exprimer. Le lecteur voit à travers son seul regard. Dans le film, la voix-off, qui s'exprime sur un fond d'images, de son, de musique... se retrouve elle-même comme cadrée par la caméra. Le narrateur (voix-off) parle au spectateur, mais le film (l'image) se déroule en focalisation externe. Vers la fin de *J.F.*-film, dans une séquence courte, Botelho montre le narrateur, qui devient un personnage : la voix-off devient donc une image avec une voix-in. Winterbottom commence par cette technique en montrant dès le début Tristram se présenter au spectateur comme le narrateur (et le personnage) du récit. Là encore, le narrateur romanesque, qui parlait et obligeait le lecteur à voir à travers sa parole, se distingue du

¹⁹ *Ibidem.*

narrateur filmique qui parle mais qui est vu par le spectateur. En réalité, le spectateur voit le narrateur sur écran en même temps qu'il voit à travers son regard, puisque ce dernier se présente justement comme le narrateur du récit. Le film propose donc une double focalisation, celle du narrateur, omnisciente, et celle de la caméra, externe. Mais parce que l'image est plus forte que le discours, et que le récit que le narrateur prétend en être l'auteur est narré par la caméra, c'est la focalisation externe qui prend le dessus.

Le choix esthétique de Botelho, guidé par une adaptation aussi classique que dépouillée, n'autorise pas le narrateur de Diderot à faire dans le film d'aussi bonne figure que dans le roman. En plus de la voix-off, retenue comme la principale voie d'expression du narrateur, la fréquence des interventions du narrateur (huit au total) est trop réduite pour restituer l'esprit du roman. Au contraire, Winterbottom, plus conscient²⁰ peut-être de la question littéraire que Botelho, diversifie les solutions techniques pour permettre au narrateur de Sterne d'être aussi présent dans le film qu'il est dans le roman. Il ouvre son adaptation par une scène dédiée au narrateur, où celui-ci se présente au spectateur et présente l'histoire à raconter (*T.S.-film*, 5ème min).

Pour matérialiser la présence du narrateur, le réalisateur britannique adapte au cinéma la technique de l'aparté du théâtre. Son personnage-narrateur est présent physiquement avec les autres personnages dans la scène dont il commente le contenu ; mais seul le spectateur est censé le voir et l'entendre. Ainsi, il est montré en arrière-plan de la scène où les personnages Tobie et le Caporal s'affairent à reconstruire la bataille de Namur dans le jardin, pour présenter ces deux personnages (*T.S.-film*, 6ème min) ; et au premier plan de la même scène pour raconter un épisode de leurs aventures (*T.S.-film*, 7ème min). Dans d'autres scènes, le narrateur est présent en aparté, sans participer à la scène (*T.S.-film*, 8 et 9ème min). Cette technique de l'« aparté filmique » qui matérialise le rôle du narrateur dans le récit filmique, Winterbottom en multiplie l'usage pour réduire l'impact de la focalisation externe qu'impose la caméra. Il propose souvent la voix-in et l'image du narrateur qui regarde la caméra pour donner une chance à la focalisation omnisciente du roman d'intégrer le film. Les techniques audio-visuelles sont exploitées au maximum

²⁰ Winterbottom a fait des études de littérature avant de se tourner vers le cinéma.

afin de restituer la narration romanesque. Par exemple, le réalisateur recourt à la technique de deux plans superposés, avec un premier plan animé et un arrière-plan figé (en Arrêt sur image). Dans la scène de la 20ème min, l'arrière-plan de l'image montre les personnages inanimés pour exprimer la suspension du récit ; le premier plan montre le personnage-narrateur (Tristram) animé et commentant l'image figée pour évoquer son statut de narrateur omniscient (issu du roman) qui organise à sa guise le récit.

Par ailleurs, le récit de Sterne ne respecte pas la linéarité de l'histoire. L'auteur s'engage souvent dans la narration d'un événement, puis digresse pour raconter un autre événement ; ensuite, il feint reprendre le récit où il l'avait laissé. Par exemple, après une longue digression, l'auteur s'adresse au lecteur pour lui rappeler, dit-il, qu'il était temps « de revenir au coin de feu du salon où nous avons laissé mon oncle Tobie au beau milieu de sa phrase » (*T.S.*, p. 143-144). Dans le film, pour restituer sur écran le rôle du narrateur-auteur, responsable de ce désordre narratif, Winterbottom recourt au commentaire du narrateur, en voix-off, combiné à l'arrêt sur image, et suivi d'un recul de l'image pour symboliser le retour de la bobine au bon endroit du récit : L'image qui montrait le narrateur à l'âge de dix ans, avec son oncle Tobie, est arrêté et tirée en arrière ; et le récit reprend avec la mère du narrateur en train d'accoucher, avec en arrière-plan la voix-off qui commente le procédé technique : « Mais j'anticipe, je ne suis pas encore né » (*T.S.-film*, 10ème min).

Au cinéma, les réalisateurs choisissent souvent de se passer de la souplesse et de la polyphonie de leur art pour confier à l'image, seule, la tâche d'exprimer l'ellipse. Peut-être parce qu'elle emprunte une voie implicite pour informer le spectateur, apportant ainsi un effet de surprise visuelle qui réclamerait un visionnement plus actif du film. Dans le récit éclaté de *T.S.*, l'absence de linéarité dispense l'auteur de recourir à l'ellipse ; Winterbottom choisit quand-même d'y recourir avec, une fois de plus, l'intention de matérialiser la focalisation omnisciente. Après la scène de la blessure de Tristram-enfant à cinq ans, qui provoqua sa circoncision accidentelle (*T.S.-film*, 8ème min), la scène suivante le montre âgé de dix ans, dans le jardin au milieu des reconstructions de la bataille de Namur avec son oncle Tobie, demandant à ce dernier où il s'était blessé durant ladite bataille (*T.S.-film*, 9ème min). Dans ces deux scènes, le narrateur (Tristram-adulte) est présent en aparté, par l'image et le commentaire.

Dans la deuxième scène, il est cadré au premier plan, commentant la conversation qui se déroule au fond de l'image entre Tobie et Tristram-enfant : « donc, à la fois, dit-il, mon oncle et moi-même nous nous retrouvâmes victimes de la bataille de Namur, en dépit du fait qu'elle avait eu lieu vingt ans avant ma naissance²¹ ». L'ellipse, exprimée par la narration de la caméra, montre une rupture au niveau du temps de l'histoire, mais la présence du narrateur dans ces deux scènes (avec les mêmes habits) et son énoncé qui couvre les deux scènes assurent la continuité du récit. Cette présence continue du narrateur, en dépit de l'ellipse, évoque implicitement son rôle prépondérant de narrateur omniscient, à l'image du narrateur de Sterne. Winterbottom opte pour ces scènes à double narration, avec un processus de mise en abyme de la narration, où la narration à focalisation externe, celle de la caméra, est employée de sorte à mettre en valeur la narration zéro qui s'exerce en son sein par le personnage-narrateur.

La technique à double narration simultanée fonctionne avec un double point de vue : celui de la caméra et celui du personnage-narrateur. Cette technique fait partie du langage propre au cinéma ; mais son usage par Winterbottom a pour dessein de porter à l'écran, dans la mesure du possible, les procédés narratifs de Sterne. Le réalisateur fait donc appel à des choix esthétiques cinématographiques sous l'effet des choix structurels du romancier. Le principe qui rend compte de ce choix esthétique du cinéaste est celui du néologisme sémantique ; où sous l'effet d'une langue étrangère, le mot se met à exprimer une nouvelle acception qu'il n'avait pas dans sa langue d'origine. La nouvelle acception, qui naît à partir du même matériau langagier, entraîne l'enrichissement de la langue, qui se réalise sans l'ajout d'un nouveau matériau, mais d'un nouveau sens, sous l'effet du simple contact avec une autre langue.

Sur la question de la focalisation, Winterbottom adapte Sterne en adaptant le langage cinématographique au langage littéraire. L'adaptation, comme forme de réécriture, montre donc à quel point la rencontre de deux arts, le roman et le cinéma, comme la rencontre de deux langues, peut être enrichissante.

²¹ Tristram-enfant est circoncis accidentellement par la chute d'une fenêtre parce que le bois qui la bloquait était enlevé par le Caporal, sous l'ordre de l'Oncle Tobie, pour fabriquer les mortiers de la reconstruction de la bataille où Tobie s'est blessé.

Conclusion

L'adaptation et la réécriture altèrent de manière plus au moins marquée la focalisation et l'énonciation héritées de l'hypotexte. La substitution du narrateur romanesque par un personnage ou la caméra, pour des raisons d'adaptation aux spécificités génériques du contexte hypertextuel en particulier, entraîne souvent des modifications au niveau de la focalisation et l'énonciation qui, même lorsqu'elles sont légères, sont susceptibles d'avoir des incidences sur l'esthétique et ou la sémantique de l'œuvre adaptée ou réécrite. Au théâtre, confier par exemple le discours (ou le commentaire métafictionnel) ou la narration de l'auteur à un personnage peut conduire, en plus des modifications relatives à l'énonciation et la focalisation, à la surfictionnalisation de ce personnage, voire à sa transfiguration. Au cinéma, une adaptation pareille déboucherait sur une sorte d'hybridation de la focalisation : externe (point de vue de la caméra) et omnisciente (point de vue du personnage-narrateur).

Mais les modifications de l'énonciation et de la focalisation ne représentent pas toujours des conséquences (fâcheuses ou heureuses) de l'adaptation (qui engendre obligatoirement un changement de genre ou mode). Elles peuvent être intentionnelles, au sein du même genre, lorsqu'elles ont pour dessein de transformer la dimension idéologique ou philosophique de l'hypotexte.

En général, une manipulation avertie des éléments de la structure interne de l'hypotexte, telles que l'énonciation et la focalisation, est en mesure d'enrichir esthétiquement et sémantiquement l'hypertexte.

Bibliographie

Roman

Sterne, L, *La vie et les opinions de Tristram Shandy*, Editions Tristram, 2004. Traduction de Guy Jouvét, Dans l'article, abrég. : *T.S*

Diderot, D, *Jacques le Fataliste*, L'Aventurine, Coll. « Classiques universels », Paris, 2000. Abrég. : *J.F*

Théâtre

Kundera, M., *Jacques et son maître Hommage à Denis Diderot en trois actes*, Gallimard, Paris, 1998 (1ère éd. 1981). Abrég. : *J.M*

Cinéma

Winterbottom, M., *Tristram Shandy: A Cock and Bull Story*, Grande Bretagne, Prod. Andrew Eaton, 94 min, Comédie, 2005. DVD : Scion Films (Tristram) Productions Partnership, 2006 (*Tournage dans un jardin anglais*, version française). Abrév. : *T.S*-film

Botelho, J., *O Fatalista*, Portugal, Comédie, 99 min, 2005. DVD : Atalanta filmes, Lisbonne, 2006 (*Le Fataliste*, traduction française). Abrév. : *J.F*-film

Textes théoriques

Bakhtine, M., *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1987 (Trad. Française)

Fuentes, C., *Cervantès ou la critique de la lecture*, L'Herne, 2006 (1^{ère} éd. Mexico, 1976)

Cleder, J., *Entre littérature et cinéma, les affinités électives : échanges, conversions et hybridations*, Armand Colin, Paris, 2012

Clerc, J.-M. et Carcaud-Macaire, M., *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Klincksieck, Paris, 2004

Genette, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Editions du Seuil, Coll. *Poétique*, Paris, 1982

Gignoux, A.-C., *La Réécriture : Formes, Enjeux, Valeurs. Autour du Nouveau Roman*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003

Guilbert, C., *L'écrivain le plus libre*, Gallimard, Coll. *L'infini*, Paris, 2004

Jauss, H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978 (Trad. française)

Jauss, H. R., *Littérature médiévale et théorie des genres*, In *Poétique* N°1, 1970

Joly, M., *Introduction à l'analyse de l'image*, Armand Colin, Paris, 2009 (1^{ère} éd. 2000)

Kundera, M., *L'art du roman*, Gallimard, Paris, 1986

Kundera, M., *Le rideau*, Gallimard, Paris, 2005

Kundera, M., *Une rencontre*, Gallimard, « Folio », Paris, 2009

May, G., *Le fatalisme et Jacques le Fataliste*, In *Thèmes et Figures du Siècle des Lumières*, Edités par Raymond Trousson, Genève, Droz, 1980

Schaeffer, J.M., *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Editions du Seuil, Coll. *Poétique*, Paris, 1989

Schoentjes, P., *Poétique de l'ironie*, Editions du Seuil, Coll. *Points*, Paris, 2001

Serceau, M., *L'adaptation cinématographique des textes littéraires*, éditions du Céfal, Liège, 1999

Starobinski, J., *Diderot, un diable de ramage*, Gallimard, Coll. *NRF*, 2012

Tcheuyap, A. & Lassi, E.-M.: *Réécriture filmique et discours sur l'immigration. Le Gone du Chaâba d'Azouz Begag et de Christophe Ruggia, Tangence* 75, 2004.