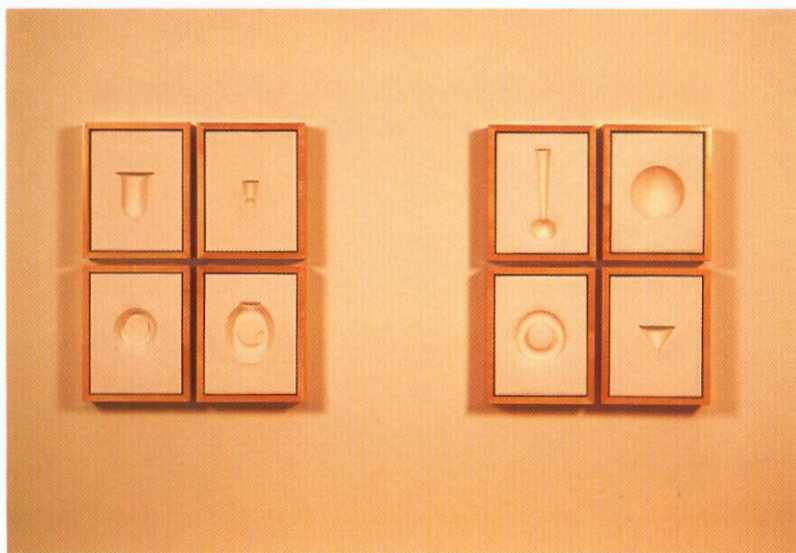


L'ADAPTATION DANS TOUS SES ÉTATS

*sous la direction de
Andrée Mercier et Esther Pelletier*



Les Cahiers du CRELIQ
Éditions Nota bene

L'ADAPTATION DANS TOUS SES ÉTATS
PASSAGE D'UN MODE D'EXPRESSION À UN AUTRE

COLLECTION LES CAHIERS DU CENTRE
DE RECHERCHE EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE,
DIRIGÉE PAR MARIE-ANDRÉE BEAUDET,
ROBERT DION ET RICHARD SAINT-GELAIS

LES AUTEURS

Paul Bleton
Roger Chamberland
Philippe Dubé
Lise Gauvin
David Karel
Christiane Lahaie
Michel Larouche
Françoise Lucbert
Andrée Mercier
François Ouellet
Esther Pelletier
Richard Saint-Gelais
Maryse Souchard

sous la direction de

ANDRÉE MERCIER et ESTHER PELLETIER

L'ADAPTATION DANS TOUS SES ÉTATS

Passage d'un mode d'expression
à un autre

LES CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE

EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

n° 24

ÉDITIONS NOTA BENE

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada,
la SODEC et le ministère du Patrimoine du Canada
pour leur soutien financier.

© Éditions Nota bene, 1999
ISBN : 2-89518-026-1

PRÉSENTATION

Andrée Mercier

CRELIQ, Université Laval

Esther Pelletier

Université Laval

Quarante ans après la parution du bel article d'André Bazin, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation » ([1958] 1975), il paraît moins nécessaire de légitimer, de relever le pari de l'adaptation, avant de pouvoir en amorcer l'examen. Après avoir été perçue comme la menace, le signe malheureux d'une créativité essoufflée ou d'une traduction impossible, l'adaptation est maintenant perçue plus volontiers comme une pratique ayant à voir avec le fonctionnement même de l'histoire de l'art et la transmission du sens. Pillage, contrefaçon, circulation avouée ou non des techniques et des thèmes, multiples sont les formes d'emprunt et d'échange, alors même que la hiérarchie et la recherche des spécificités des modes d'expression ont pu occuper de larges pans de l'espace culturel. Ainsi est-il significatif qu'à la faveur du temps et des études critiques *Le grand atlas des littératures* entreprenne, en 1990, l'étude de la traduction et de l'adaptation, dans un chapitre

intitulé « La survie des œuvres ». D'emblée se trouvent reconnue la nécessité de telles pratiques et signalée la volonté de passer de la défense à leur illustration.

Offrir une traversée de différentes manifestations de l'adaptation constitue précisément un des objectifs de notre collectif. Un regard rapide sur les articles qui le composent permet de constater la diversité des objets en présence, tant à l'origine qu'au terme, toujours provisoire, du processus d'adaptation : dramatique télévisuelle ou radiophonique, roman, critique d'art, clip, bande dessinée, exposition muséale, théâtre, cinéma, peinture, photographie¹. Le recours à plusieurs collaborateurs, réunis d'abord dans le cadre d'un colloque tenu à Sillery, au Domaine Cataraqui, du 30 octobre au 1^{er} novembre 1996, visait à dépasser les limites de chacun et à donner une vue la plus large possible du phénomène de l'adaptation. L'exercice imposé au lecteur n'est donc pas facile, car lui est refusé un éventuel regroupement des articles en domaines d'étude distincts. Certes, un parcours de lecture est proposé, mais il vise moins à rassembler les articles autour des disciplines ou des modes d'expression convoqués, qu'à les entremêler afin de perdre de vue la spécificité des objets. Le gain escompté est de mesurer la diversité du phénomène et d'en montrer la généralité. Interroger l'adaptation, tenter de saisir par un regard transversal les enjeux et les composantes d'un tel processus, voilà l'exercice entrepris et réalisé chaque fois différemment au fil des articles².

1. La traduction étant malheureusement absente de notre corpus, nous en profitons pour signaler au lecteur le numéro 24 de la revue *L'Annuaire théâtral*, où l'exemple des traductions de Shakespeare permet de poursuivre les réflexions présentées ici.

2. Au lecteur qui souhaiterait un bilan théorique capable de dégager les éléments et les relations que l'adaptation met en cause, nous ne saurions trop recommander un ouvrage récent, *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, dont les textes de conclusion offrent deux types de récapitulation, l'un sous la forme de questions et de réflexions (Gaudreault, 1998), l'autre sous celle d'un « tableau synoptique "et raisonné" » du processus adaptatif (Groensteen, 1998). Qu'on y voit un complément utile à notre ouvrage.

PRÉSENTATION

À la diversité des objets étudiés s'ajoute un jeu assez ouvert sur la notion même d'adaptation. Si, bien sûr, à élargir indûment on risque de dissoudre, il importe parfois de mettre une notion à l'épreuve, d'en interroger le caractère opératoire, de susciter des manifestations inédites qu'un usage frileux peut conduire à occulter, quitte à réévaluer le gain réel de l'exercice. Ainsi, certains collaborateurs n'auront-ils pas hésité à associer l'adaptation au processus même de création, puisque celui-ci s'opère toujours à partir de quelque chose, est toujours recreation, mais aussi parce que la création, semblable en cela à l'adaptation, s'opère en fonction des exigences de modes d'expression nouveaux. L'histoire de la peinture est aussi celle de sa rencontre avec la photographie. Celle du cinéma et de la télévision est aussi celle de leur rencontre avec le magnétoscope. L'adaptation n'est plus limitée ici à la traduction d'une œuvre donnée en un autre support médiatique, mais se trouve envisagée plus largement comme le rapport obligé des matériaux, des modes d'écriture et de lecture, qui doivent s'ajuster les uns aux autres.

On peut reprocher à la notion d'adaptation son caractère réducteur, un héritage lourdement normatif. Les auteurs réunis dans ce livre ont toutefois accepté de s'en accommoder et d'explorer des possibilités qui ne demandaient qu'à être saisies. Celles-ci se sont avérées vastes, stimulantes et attachées à plusieurs pratiques culturelles. Ce travail de passage, inscrit au cœur de tout processus d'adaptation, nous le confions maintenant au lecteur. À lui de découvrir l'adaptation dans tous ses états.

BIBLIOGRAPHIE

- BAZIN, André ([1958] 1975), « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation », dans André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, édition définitive, Paris, Éditions du Cerf, p. 81-106. [Paru initialement dans *Cinéma, un œil ouvert sur le monde*, Lausanne, Guilde du livre.]
- COLLECTIF (1990), « La survie des œuvres », dans *Le grand atlas des littératures*, Paris, Encyclopædia Universalis.
- GAUDREAU, André (1998), « Variations sur une problématique », dans André GAUDREAU et Thierry GROENSTEEN (dir.), *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec/Angoulême, Éditions Nota bene/Centre national de la bande dessinée et de l'image, p. 267-271.
- GROENSTEEN, Thierry (1998), « Le processus adaptatif (tentative de récapitulation raisonnée) », dans André GAUDREAU et Thierry GROENSTEEN (dir.), *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec/Angoulême, Éditions Nota bene/Centre national de la bande dessinée et de l'image, p. 273-277.
- L'ANNUAIRE THÉÂTRAL (1998), « Traversées de Shakespeare », n° 24 (automne).

L'ADAPTATION IMAGINAIRE
RÉCITS LITTÉRAIRES CONTEMPORAINS
ET LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE¹

Andrée Mercier

CRELIQ, Université Laval

Le processus d'adaptation désigne sans nul doute l'un des rapports privilégiés entre le cinéma et la littérature. On peut le dire privilégié en ce qu'il constitue l'une des manifestations les plus importantes sinon d'une connivence réelle, du moins d'une influence certaine entre ces deux arts du récit. On peut y voir aussi le privilège de la littérature sur le cinéma : car pour recouvrir, sur le plan théorique, diverses possibilités d'échange et de passage, l'adaptation n'en signale pas moins, dès qu'on envisage les productions concrètes, une opération le plus souvent orientée et hiérarchisée où cinéma et littérature n'occupent pas des pôles similaires. L'adaptation, on le sait, a soulevé bien des débats au sein de la critique cinématographique, qui considère le nombre élevé de films issus de romans comme un signe malheureux de l'hégémonie littéraire et de la difficile autonomie du cinéma.

1. Ce travail s'inscrit dans le cadre d'un projet de recherche subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada, dirigé conjointement par Frances Fortier, de l'Université du Québec à Rimouski (UQAR), et moi-même.

Peu de films, il est vrai, ont été adaptés sous forme de romans. Ce constat n'est guère étonnant au fond puisque, en tant que phénomène économique et social, l'adaptation vise bien davantage une plus grande diffusion qu'une restriction de marché. Or le passage du film au roman n'élargit pas de façon significative le public de l'œuvre et ne saurait prendre une part essentielle à cette démocratisation de la culture. La présence du cinéma dans la littérature n'est pourtant pas nulle. Au contraire, bien des romans modernes sont imprégnés d'une culture cinématographique et, plus largement, du monde des technologies visuelles, présence qui peut se manifester par la simple mention de films, d'acteurs ou de personnages de cinéma ou aller jusqu'à constituer un cadre approprié pour y inscrire la trame événementielle. *Neige noire* d'Hubert Aquin (1974), par exemple, met en scène un personnage scénariste. Dans *Le bruit des choses vivantes*, les personnages d'Élise Turcotte (1991) – comme dans bien d'autres romans contemporains – filment des séquences de leur vie sur caméra vidéo. Le personnage principal du roman *Alias Charlie* d'Andrée A. Michaud (1994) fait de même et plus, puisqu'il semble tout à fait assujéti à l'image technologique, au point de préférer le regard de la caméra au sien propre et de visionner inlassablement certaines scènes de sa vie. Ces ouvrages révèlent par ailleurs une influence plus profonde du cinéma, leur forme empruntant apparemment des procédés d'écriture scénaristique et filmique.

Le récit qui me retiendra ici, s'il peut à première vue s'apparenter aux ouvrages précédents en ce qu'il montre lui aussi une influence du cinéma, interpelle de façon plus sensible, toutefois, le processus d'adaptation. En effet, dès qu'il est mis en branle, le récit de Diane-Jocelyne Côté, intitulé *Chameau et Cie*, se trouve à raconter un film, plus exactement à raconter la projection sur écran d'un film : « Un regard, placé au milieu d'un corridor blanc, cadre une porte d'entrée blanche en plan moyen. [...] Une fille entre, les cheveux courts hirsutes, son trench-coat gris ouvert, laissant voir son pantalon de velours noir et son chemisier de coton blanc » (1990 : 9²) ; plus loin : « Le titre, qui apparaît on ne sait d'où, se

2. Désormais les renvois à cette œuvre seront indiqués par la seule mention CC- suivie du numéro de la page.

plaque en lettres blanches qui se lisent facilement sur ce fond obscur, *Chameau et Cie*, en italique bas de casse, sauf pour les deux c en capitales » (CC-10) ; plus loin encore :

Le nom de la comédienne qui sourit apparaît en lettres blanches, puis le nom des autres comédiens, Gauvreault, Tremblay, Lessard, celui de la réalisatrice et de la maison de production, située rue Duluth à Montréal, tous des noms de comédiennes de théâtre, des noms à consonance très québécoise d'acteurs connus de la scène (CC-11).

Bien que l'on ne puisse évidemment parler, dans ce cas, d'une adaptation au sens strict du terme – le film adapté dans ce récit ne préexistant pas au récit lui-même –, il y a, bien davantage qu'une influence du cinéma, la présence d'un objet filmique et la tentative de le traduire en langage verbal. S'y trouve donc réalisée, sur le mode imaginaire, la réécriture d'un film et, dès lors, comme dans tout processus d'adaptation, le passage d'un moyen d'expression à un autre. Or l'exemple de *Chameau et Cie* mérite d'être retenu non pas malgré le traitement imaginaire qu'il propose de l'adaptation, mais bien parce qu'il permet justement de saisir la part d'imaginaire sous-jacente à toute opération d'adaptation. L'absence d'une œuvre originale simplifie considérablement, par ailleurs, les éléments d'observation et met en relief d'autres enjeux, dont la création d'un nouveau dispositif énonciatif qu'implique toute forme d'adaptation, et que j'aborderai dans un deuxième temps.

*
* *
*

L'adaptation au sens le plus large du terme désigne la transposition d'une œuvre, c'est-à-dire son passage à un autre mode d'expression. Ce processus implique plus exactement l'existence de deux œuvres ou objets, une œuvre de départ et une œuvre d'arrivée qui se présente comme l'adaptation de la première. Si la notion d'adaptation recouvre une relation entre deux objets et une relation, à première vue, orientée de l'objet initial vers l'objet final – puisque c'est en ce sens que s'opère le passage, que le processus de

génération se développe –, elle s'avère rapidement un processus beaucoup plus dynamique qui se réalise dans les deux directions. Les nombreux travaux sur l'adaptation et, de façon plus importante encore, les jugements critiques effectuent tout autant, en effet, le trajet de l'adaptation à rebours, partant bel et bien de l'objet d'arrivée pour retourner à l'objet de départ et évaluer ainsi la transformation opérée. C'est dire que le travail du critique suit en quelque sorte le parcours inverse de l'adaptateur. Je reviendrai sur ce mouvement en amont.

Le récit *Chameau et Cie* ne constituant pas la transposition littéraire d'un film réel, il ne répond donc pas à ce schéma très élémentaire (et il va sans dire incomplet) de l'adaptation. S'il met en relation deux objets, l'un écrit, l'autre filmique, ceux-ci ne jouissent évidemment pas du même statut, le premier étant réel alors que le second est imaginaire. Ceux-ci ne se présentent pas non plus comme les pôles initial et terminal d'un processus, puisque le film adapté est inscrit dans le récit : alors que l'adaptation met en relation deux entités monotextuelles distinctes, *Chameau et Cie* propose plutôt une forme de juxtaposition ou de superposition textuelle, du fait que s'y trouve réalisé l'enchâssement d'un texte (ici un film) dans un autre (le récit). On observe ainsi une tentative de synthèse bitextuelle (le film dans le récit) que l'adaptation normalement n'effectue pas, opérant le passage d'un texte à un autre.

Bien que *Chameau et Cie* n'opère pas vraiment ce passage d'un texte de départ à un texte d'arrivée, le film qu'il raconte se présente néanmoins comme un texte d'origine que le récit viendrait assumer et transmettre. Cet objet filmique initial ne précède toutefois pas le récit ; au contraire, il en est issu. En effet, si, dans le monde de la fiction racontée, le film se présente comme la source du récit (le narrateur raconte un film dont la réalisation est achevée, puisque c'est sa projection qui est narrée, comme le montre le générique qui ouvre et clôt le texte), sur le plan sémiotique, ce film imaginaire est essentiellement le résultat du récit ; celui-ci se trouve dès lors à créer son origine imaginaire. Raisonement spécieux ? Pas tout à fait, puisque l'on rejoint une dimension importante, quoique peu avouée, de l'adaptation : la reconstruction

à posteriori de l'œuvre d'origine par l'œuvre d'arrivée à laquelle conduit le processus d'adaptation. On retrouve ici ce mouvement en amont esquissé plus haut.

La transcendance de l'objet d'origine dont il importe de préserver et de transmettre non seulement la trame narrative mais aussi le style, l'économie interne et l'ambiance, est un phénomène relativement récent dans l'histoire du cinéma et du théâtre. Dans un article important consacré à la « défense de l'adaptation » cinématographique, André Bazin ([1958] 1975) signale ce souci nouveau des scénaristes et adaptateurs de l'époque (la décennie cinquante), qui finira par dominer pendant un bon moment le discours critique sur l'adaptation et qui surgit encore aujourd'hui chaque fois qu'une œuvre littéraire majeure fait l'objet d'une transposition. Or, comme Bazin lui-même le précise, ce type d'adaptation présuppose la reconnaissance a priori de la transcendance de l'œuvre d'origine. Cela présuppose, en d'autres termes (que j'emprunte à Denis Bertrand), l'image d'une œuvre matricielle « contenant déjà virtuellement tout ce dont [elle] enfantera », « une origine pure de toute histoire [...] antérieur[e] à tout ce dont [elle] servira de référent ultime » (1983 : 105). L'exemple de *Carmen*, retenu par Bertrand, montre bien, cependant, par les multiples adaptations qui ont suivi la nouvelle de Mérimée et l'opéra de Bizet, comment l'œuvre initiale suscite sans doute des formes diverses de réécriture, mais comment, moins qu'un récit originel et transcendant, le mythe de *Carmen* provient, à son tour, progressivement et rétrospectivement de ses multiples adaptations. Sorte de motif, devenu autonome, *Carmen* mais aussi les trois mousquetaires, pour prendre un exemple donné par Bazin, circulent dans la culture au gré des adaptations dont ils proviennent. Le texte de départ ne paraît plus alors, pour citer Bazin, qu'« une manifestation accidentelle et presque superflue » ([1958] 1975 : 81) de ce motif.

Y a-t-il lieu, comme le fait Bazin, de distinguer l'œuvre exemplaire, par son économie interne, de l'œuvre qui, par la simplification épique qu'elle propose, constituerait davantage « une matrice de mythes » (p. 82), étant entendu par là que la seconde se prêterait mieux que la première à se dissoudre dans l'horizon culturel et à

être recrée par les adaptations et emprunts qu'elle suscite ? Sur le plan sociologique, il y a certainement intérêt à reconnaître le statut distinct des œuvres adaptées et à interroger le rapport entre la sacralité et les modes de circulation. Il y en aurait toutefois moins à restreindre le processus créateur de l'adaptation en considérant qu'elle peut transposer, sans la générer en retour, l'image de l'œuvre dont elle provient. L'adaptation, comme toute lecture, « ne consiste pas à décoder un contenu figé », mais à proposer « une énonciation renouvelée et transformatrice³ » du texte initial. Si le mouvement de filiation inversée qu'illustre *Chameau et Cie* est sans commune mesure avec le processus historique de formation du mythe, il n'en signale pas moins le caractère dynamique de toute adaptation.

Plus qu'une relation orientée ou même circulaire entre deux textes, l'un initial et l'autre final, l'adaptation finirait donc par recouvrir un troisième terme et un réseau assez complexe de circulation : le texte imaginaire issu de l'adaptation, susceptible à son tour d'être adapté et ainsi de suite. Simple motif, figure mythique, cet objet généré par l'adaptation peut avoir des dimensions variables (séquence narrative complexe, personnage, réseau sémantique plus ou moins étendu et figé, etc.) et une circulation diverse dans le champ culturel : y loge toute représentation que l'adaptation se trouve à produire. Apparaît de la sorte rééquilibré le balancier très souvent attaché au poids de l'œuvre transcendante initiale qui, pour occuper parfois tout l'espace critique, ne constitue qu'un des pôles du processus d'adaptation. Comme le signalent Patrick Cattrysse, dans l'introduction de son ouvrage *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*, et Bazin, dans l'article déjà cité, l'adaptation filmique de chefs-d'œuvre littéraires ne recouvre finalement qu'un type d'adaptation. Dans la majorité des cas, l'œuvre initiale ne forme pas « un réservoir de valeurs sûres, mais [...] le support d'un déplacement, d'un pas de côté, d'une inven-

3. J'emprunte cette définition de la lecture à Denis Bertrand (1983 : 108).

tion » (Bertrand, 1983 : 108). Sont mises en perspective ici la part de création que l'on s'accorde à reconnaître à tout travail d'adaptation, mais aussi, plus particulièrement, la réinvention inévitable de son origine.

*
* *

Pour créer le film dont il est issu, *Chameau et Cie* relate la trame narrative et le cadre spatio-temporel de l'intrigue filmique, c'est-à-dire deux journées dans la vie d'Anne-Lou, jeune mère célibataire, calligraphe pour une revue d'art, qui partage un grand appartement avec un ami, Jérôme, lui-même père d'un enfant. Mais il traduit aussi en langage verbal le langage et la réalité cinématographiques de ce film imaginaire. Les différents épisodes de la journée sont donc pour la plupart introduits et pris en charge par des indications techniques. Sans constituer un scénario, puisque *Chameau et Cie* raconte la projection d'un film et non la description de l'action et du découpage qui en précéderaient la réalisation, le récit signale de façon récurrente, généralement au début de chaque chapitre, le support filmique de l'histoire. On peut y lire par exemple, au début du chapitre intitulé « Noix de coco » : « C'est la voix *off* d'un homme mûr qui sert de déclic au chavirement de l'image dans un fondu enchaîné du noir et blanc à la couleur, pendant le mouvement de rotation de l'œil vers la salle à manger complètement vide » (CC-17) ; on peut lire également au début d'un autre chapitre, « Cliché » :

L'image s'ouvre en iris, elle s'épanouit en plan rapproché comme une grande fleur vidéo, avec cet effet de trame qu'accentue la projection sur un grand écran, avec tous ces points qui donnent le grenu au tissu de l'image, le plein chagrin, oui, qui donnent le plein chagrin à la peau de l'image (CC-25).

Ces indications, on le voit, permettent de saisir l'objet filmique et de l'inscrire comme une réalité distincte au sein du récit, puisque, sans elles, le lecteur oublierait rapidement que l'histoire racontée

est celle d'un film. Elles font voir le film mais aussi l'adaptation elle-même, c'est-à-dire la traduction en langage verbal du langage filmique. Cette mise en relief du langage filmique le présente, enfin, comme un mode spécifique d'expression et de composition distinct de celui du récit littéraire. Si, de cette façon, le processus d'adaptation est en quelque sorte montré, il s'oppose en cela même au travail habituel de l'adaptation. En effet, celui-ci consiste généralement à transposer la forme du contenu – du contenu narratif surtout – et non celle de l'expression et du discours qui, comme telle, n'est pas adaptée mais bien remplacée par un autre langage et ses propres modes d'organisation. Le passage du film au roman ou du roman au film, pour prendre l'exemple plus courant de l'adaptation cinématographique, ne consiste pas à afficher le langage romanesque et son support matériel (cela reviendrait à montrer constamment sur écran le livre, les pages tournées, le changement de paragraphe ou de chapitre, etc., ce que certains films font bien sûr, mais ce qui ne constitue pas une règle obligée de l'adaptation), il consiste, au contraire, à remplacer le matériau littéraire par le matériau filmique. Bien que toute adaptation, autant la traduction en une autre langue que le travail de réécriture assez avancé de certaines adaptations dramatiques et cinématographiques, modifie de façon plus ou moins importante le contenu narratif de l'œuvre, la forme du discours subit, pour sa part, une transformation autrement plus radicale, puisqu'il y a toujours « passage à un dispositif d'énonciation entièrement différent » (Pavis, 1987 : 32). C'est dire que l'effort de l'adaptation porte sur ce qui sera transmis et non sur ce qui sera substitué.

Pour en revenir au rapport du roman au film, une même capacité à prendre en charge les formes narratives ne peut dès lors effacer une grande dissemblance sur le plan de l'énonciation. Si l'usage du magnétoscope rapproche le visionnement du film de la lecture du roman, il reste que la seconde relève plus que le premier de la consommation privée, qu'elle permet un contrôle du rythme et du parcours de la lecture qui échappe totalement au cinéma et, surtout, qu'elle limite l'opération sémiotique à un seul système de signes. Adapter un roman en film, ce n'est donc pas tenter de traduire les

spécificités énonciatives du texte écrit, c'est tenter, beaucoup plus communément, de remplacer ces spécificités par d'autres, de substituer un spectateur au lecteur.

Chameau et Cie, en affichant tout au long du récit le dispositif filmique de l'histoire racontée, opère quant à lui non pas la substitution d'un système par un autre, mais une sorte de juxtaposition de deux modes d'énonciation : le récit semble, en effet, s'adresser à un lecteur et à un spectateur tout à la fois, énonciataire homogène et multiple, jamais installé dans un rôle précis et désigné fort à propos comme « l'œil » ou « le regard », expressions capables d'englober les deux types de récepteur. Cet énonciataire, créé par le récit, et situé à la jonction de deux systèmes, se voit soumis, du même fait, à un exercice difficile de synthèse et de contraste : lire le visionnement d'un film (lire et voir) et, témoin privilégié et obligé de l'adaptation d'un langage par un autre, mesurer la différence entre lire et voir. Forme littéraire sophistiquée, *Chameau et Cie* ne propose pas la cohabitation de l'écrit et du visuel – comme on peut la retrouver dans les ouvrages illustrés et, de façon plus achevée, dans les poèmes-dessins de Roland Giguère⁴, par exemple, où les deux langages créent une forme mixte faite de mots et d'images –, *Chameau et Cie* tente plutôt d'intégrer le langage filmique au langage littéraire. C'est alors une véritable tentative d'assimilation qui est opérée et qui est, en même temps, révélée. Le récit signale la composition du film, elle-même faisant voir celle du récit ; il montre l'adaptation qu'il est en train d'accomplir, au lieu de la réaliser et d'en effacer les traces.

La littérature n'est toutefois pas seule à offrir des exemples qui se distinguent ainsi des formes habituelles d'adaptation. Le champ théâtral, à lui seul, peut fournir maints exemples de productions qui signalent, plus qu'elles ne les aplanissent, les éléments étrangers dont elles proviennent ou qu'elles empruntent. La narration romanesque et la segmentation qu'elle propose maintenues aux dépens

4. Signalons parmi ses ouvrages *Forêt vierge folle* (1978), *Les armes blanches* (1954) et *Le défaut des ruines est d'avoir des habitants* (1957).

de la forme dialoguée et du découpage scénique, la projection de bandes vidéo, l'action dansée plutôt que jouée, qui peuvent d'ailleurs cohabiter au sein d'un spectacle, témoignent du travail inverse de l'adaptation ou, plus justement, du travail inverse des formes d'adaptation les plus en usage. Ce phénomène de « dé-théâtralisation » de l'adaptation dramatique consiste, au contraire d'une transposition classique, à « assume[r] la non-théâtralité du texte originel » (Benhamou, 1995 : 15) et à la maintenir : se trouve ainsi créé un dispositif énonciatif complexe et hétérogène qui demande au spectateur de recourir à de multiples modes de réception. Fantasma de l'énonciataire total, ou tout au moins de l'énonciataire décentré, que traduit dans un autre domaine le compositeur Pierre Henry, dont la démarche créatrice fondée sur l'adaptation de textes littéraires en musique tend elle aussi à une telle fusion :

J'aimerais donner une œuvre, dans une salle éclairée avec des pupitres, où, au fur et à mesure que la musique serait jouée, les gens pourraient se guider sur des indications, un texte, des commentaires : un concert lu en même temps par tous [...] je voudrais qu'il y ait un contrepoids verbal à la musique, que les gens lisent en même temps qu'ils écoutent (dans Escal, 1987 : 151).

L'adaptation musicale imaginée par Henry vise, comme dans *Chameau et Cie*, un contexte de réception inédit, fondé sur la cohabitation plutôt que sur la substitution, où la rencontre de deux langages s'affirme et doit être négociée par l'énonciataire lui-même, où l'altérité de l'œuvre d'origine est maintenue, voire amplifiée, plutôt qu'assimilée. Alors que l'adaptation porte habituellement sur l'œuvre d'origine que l'on vise, par les ajouts et les substitutions jugés nécessaires, à adapter à un nouveau contexte de réception, l'œuvre hybride imaginée par *Chameau et Cie* semble vouloir adapter moins l'œuvre elle-même que le dispositif d'énonciation nécessaire à sa réalisation. Pour reprendre et pousser à sa limite l'exemple de Henry, je dirais qu'il importe davantage d'imaginer la salle de concert et l'énonciataire capables d'accueillir l'œuvre polymorphe que d'adapter une œuvre à ses conditions réelles d'exercice.

*
* *

Adaptation fictive, *Chameau et Cie* l'est à plus d'un titre, puisqu'il propose d'adapter un film qui n'existe pas et de créer un énonciataire tout aussi idéal. Construction imaginaire, la rencontre que le récit réalise entre le langage de la littérature et celui du cinéma ne peut sans doute avoir lieu en dehors du livre ; il y a fort à parier que le film raconté et les indications techniques qui le prennent en charge constituent davantage une stratégie stylistique destinée à faire voir le récit, son mode d'écriture, et non celui du cinéma. En cela, *Chameau et Cie* manifesterait la présence d'un cinéma imaginaire, cinéma imaginaire non dépourvu pour autant d'un poids réel. Interrogeant les rapports entre le cinéma et le roman contemporain dans lequel on a vu et croit toujours voir un recours subtil aux techniques du récit filmique, Bazin reconnaissait, en effet, plutôt « l'influence d'un cinéma qui n'existe pas, du cinéma idéal que ferait le romancier... s'il était cinéaste ; d'un art imaginaire et que nous attendons encore » ([1958] 1975 : 91), un art imaginaire n'ayant sans doute pas encore trouvé de salles et de spectateurs, mais ayant réussi à s'imposer réellement dans les œuvres littéraires.

BIBLIOGRAPHIE

- AQUIN, Hubert (1974), *Neige noire*, Montréal, La Presse. (Coll. « Écrivains des deux mondes ».)
- BAZIN, André ([1958] 1975), « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation », dans André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, édition définitive, Paris, Éditions du Cerf, p. 81-106. [Paru initialement dans *Cinéma, un œil ouvert sur le monde*, Lausanne, Guilde du livre.]
- BENHAMOU, Anne-Françoise (1995), « Adaptation », dans Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, p. 14-15.
- BERTRAND, Denis (1983), « Les migrations de Carmen », *Le français dans le monde*, n° 181 (novembre-décembre), p. 103-108.
- CATTRYSSE, Patrick (1992), *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*, Berne, P. Lang. (Coll. « Regards sur l'image. Série II, Transformations ».)
- CÔTÉ, Diane-Jocelyne (1990), *Chameau et Cie*, Montréal, L'Hexagone. (Coll. « Fictions ».)
- ESCAL, Françoise (1987), « Entretien avec Pierre Henry », *Revue des sciences humaines*, n° 205 (janvier-mars), p. 145-153.
- GIGUÈRE, Roland (1954), *Les armes blanches*, Montréal, Erta.
- GIGUÈRE, Roland (1957), *Le défaut des ruines est d'avoir des habitants*, Montréal, Erta.
- GIGUÈRE, Roland (1978), *Forêt vierge folle*, Montréal, l'Hexagone. (Coll. « Parcours ».)
- MICHAUD, Andrée A. (1994), *Alias Charlie*, Montréal, Leméac.
- PAVIS, Patrice (1987), « Adaptation », dans Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, p. 32-33.
- TURCOTTE, Élise (1991), *Le bruit des choses vivantes*, Montréal, Leméac.

LA TRAVERSÉE DES MÉDIAS
DANS *LES PORTES TOURNANTES*
DE JACQUES SAVOIE :
ROMAN, SCÉNARIOS,
FILM ET PIÈCE RADIOPHONIQUE

Lise Gauvin
Michel Larouche
Université de Montréal

L'ensemble de l'œuvre de Jacques Savoie entretient des liens privilégiés avec le visuel. Avant d'écrire *Les portes tournantes*, l'écrivain d'origine acadienne, qui est également musicien, réalisa, en 1983, pour l'Office National du Film du Canada, le film *Massabielle* à partir de son premier roman *Raconte-moi Massabielle* (1979). *Le Récif du Prince* (1986a) présente des gens qui font des émissions de télévision. Le personnage principal d'*Une histoire de cœur* (1988) est un scénariste qui se rend à New York pour discuter avec un producteur de la réalisation éventuelle de son film, et les premiers mots du roman sont : « C'était comme au cinéma. » Tout le récit fonctionne à partir d'une double fiction, celle du scénario déjà écrit et raconté au lecteur, et celle du voyage de l'écrivain dans l'univers inquiétant des fabricants d'images. Quant au roman *Les portes tournantes* (1984), il s'appuie sur une forme d'écriture « scénarique », attestée par l'auteur lui-même : « Ma forme d'écriture

est cinématographique » (dans Viau, 1991 : 11). Il fait appel également à plusieurs médias, dont le film, la musique, l'enregistrement, etc. Or ce roman a donné lieu à plusieurs adaptations et réécritures qui témoignent d'un véritable processus transformationnel du texte original. Deux scénarios¹ ont été écrits par Savoie lui-même, le deuxième en collaboration avec Francis Mankiewicz, le réalisateur du film. Mais ce deuxième scénario est encore différent du texte filmique, produit en 1988. Le roman a donné lieu également à une adaptation radiophonique pour la radio de la Suisse romande diffusée en 1988 et en 1990.

Les portes tournantes est une sorte de *work in progress* dont le destin est d'être constamment repris, adapté, transformé. Nous comptons retracer les étapes – et principes de fonctionnement – de ces transformations ainsi que les implications de ces divers transcodages tant sur la structure globale de l'œuvre produite que dans l'économie textuelle de ses unités. Sauf pour l'adaptation radiophonique, nous préférons, en accord avec Linda Coremans, « transformation » à « adaptation » qui renvoie davantage à des notions de hiérarchie ou de « fidélité ». D'ailleurs, les affinités entre récit littéraire et récit filmique, dans le cas des *Portes tournantes*, constituent un exemple privilégié de la « convergence esthétique » dont parlait André Bazin, convergence qui « polarise simultanément plusieurs formes d'expression contemporaine » (1981 : 91). À son tour, Jean Verrier a insisté sur la conscience de la réalisation qui habite les écrivains du xx^e siècle et a prétendu que « l'écriture contemporaine traverse les médias autant qu'elle est traversée par eux » (1987 : 35). Nous verrons donc cette conscience à l'œuvre dans le roman de Savoie, qui s'offre à la lecture comme une traversée, plus exactement comme une mise en scène de divers médias.

1. Ils ont été déposés à la Cinémathèque québécoise. Le premier est daté du 17 mai 1985 et comporte 211 pages. Le second est daté du 29 janvier 1986 et comporte 138 pages.

UN ROMAN MULTIMÉDIATIQUE

Voici le début du roman :

Je m'appelle Antoine. J'ai dix ans et je suis musicien. Je vis avec Blaudelle dans un studio qui a des kilomètres de long sur des kilomètres de large.

C'est un peintre, Blaudelle, et je l'appelle par son nom de famille parce que, côté prénom, c'est un peu compliqué. Il en a eu tellement. Après les Beaux-Arts, quand il était hyper-réaliste, il s'appelait Chevrolet. Puis il a changé pour Dado, maintenant il se fait appeler Jæuf...

J'étais peintre moi aussi quand j'avais quatre ans. Mais ça n'a pas marché parce qu'il n'y avait pas de place pour nous deux dans le studio. Et puis, de toute façon, ce n'était pas juste. Blaudelle copiait tout ce que je faisais ; sa période non-figurative-débile, comme il dit. Chaque fois qu'il exposait dans les galeries chic, il faisait de grands discours sur l'inspiration. Les gens le croyaient et c'était, comme il dit, très bien pour sa cote. [...]

Je ne sais pas tellement écrire. Tout le monde dit que c'est un scandale... à mon âge. Mais même si je savais écrire, ça ne changerait pas grand-chose. J'ai un super-appareil-cassettes génial. Un appareil qui enregistre tout ce qu'on peut avoir envie de dire, mais avec les vraies paroles. C'est beaucoup mieux qu'écrire, ça.

L'autre jour, il est arrivé un truc incroyable. Quelque chose qui a complètement changé ma vie. Alors, j'ai décidé d'enregistrer mes mémoires. [...]

Je vais appeler mes mémoires « Le 25 novembre » (Savoie, 1984 : 11-12²).

On constate, d'entrée de jeu, la présence de plusieurs pratiques artistiques : Antoine est musicien, son père est peintre. L'enfant ne

2. Désormais les renvois à cette œuvre seront indiqués par la seule mention PT- suivie du numéro de la page.

sait pas écrire, mais il éprouve tout de même le besoin de rédiger ses « mémoires ». Il a le réflexe de leur donner un titre, ce qui est un signe de littérarité incontestable. Comme tout héros moderne, il est fasciné par la technologie, plus particulièrement par un « super-appareil-cassettes » capable d'enregistrer la voix. Cet appareil serait, au dire d'Antoine, de loin supérieur à l'écrit parce qu'il a le pouvoir de rendre « les vraies paroles ». À ce discours sur l'efficacité des médias s'en ajoute un autre portant sur les écoles de peinture, les galeries et l'inspiration. En un mot, l'art est ici revu et corrigé par un enfant de 10 ans qui se déclare musicien, s'exprime à la première personne et annonce du même coup un point de vue subjectif teinté d'ironie sur son entourage. Rappelons que l'enfant dit écrire non pas son autobiographie ni son journal, mais ses « mémoires », suggérant par là qu'il s'intéressera moins aux événements de sa vie personnelle qu'à ceux qui le relient à son époque. En choisissant un genre réservé à ceux qui généralement sont fort avancés en âge et décident de revoir la société dans laquelle ils ont vécu, l'enfant fait preuve d'une maturité qui l'investit d'emblée de la position de narrateur. Cette attente du lecteur sera-t-elle déjouée ? Qu'en est-il de la suite ?

En fait, le roman oscille entre plusieurs points de vue et le titre, *Les portes tournantes*, renvoie aux diverses perspectives du livre, ordonnées en autant de chapitres ou de parties coiffées d'un titre différent. La première partie, intitulée « La première cassette », met en scène Antoine et son père, tels qu'ils sont perçus par l'enfant. La deuxième, intitulée « Le livre noir », modifie entièrement la perspective : il s'agit en effet des lettres de Céleste Beaumont, adressées à son fils qui est nul autre que Blaudelle, le père d'Antoine. Céleste Beaumont, pianiste de cinéma muet, est devenue accompagnatrice de jazz après avoir quitté sa famille et s'être exilée à New York. Elle rédige son autobiographie vers la fin de sa vie, au cours des années 1944 et 1945. Les autres parties du roman font alterner le point de vue d'Antoine avec celui de sa mère, Lauda, ou celui de sa grand-mère, Céleste. À un certain moment, au septième chapitre plus exactement, le principe de l'alternance est modifié : au lieu d'Antoine, c'est « Blaudelle lui-même » qui prend le récit en

charge. On revient ensuite aux lettres de Céleste à son fils et aux révélations qui expliquent son étrange conduite. Le dernier chapitre enfin, fort curieusement, termine cette succession de « je » par un point de vue impersonnel, que l'on dirait omniscient si l'on était tenté d'y voir le « on » par lequel on a l'habitude de reconnaître l'écriture du scénario :

Et c'est à cet instant précis que Papa John [le pianiste invité] fit son entrée, accompagné de Gunther Haussmann. On aurait dit un aveugle tiré par son chien. La main tendue devant lui, il caressait l'air du temps. Mais quand ses doigts touchèrent le piano, il ouvrit tout grands les yeux (PT-147).

Quant aux médias représentés, ils sont nombreux. Outre ceux déjà mentionnés, on retrouve, du côté de l'écrit, le livre noir contenant les lettres de Céleste, une mention de Baudelaire, du journal et de ses petites annonces. Du côté de la voix, l'appareil à cassettes sert à plus d'une fin, puisque Antoine l'utilise à la fois pour enregistrer ses « mémoires », apprendre le piano et communiquer avec sa mère. Mais le média omniprésent dans le livre reste la musique : celle d'Antoine, celle de Céleste qui fait vivre les images du cinéma muet, celle des musiciens, Gunther, l'accordeur de pianos, et John Devil, le violoniste de jazz. On peut lire ce roman comme un éloge des médias, ceux-ci servant d'autant de manières d'échapper au silence, ce silence éprouvant qui s'installe entre les êtres et les tue à petit feu : « De taciturne qu'il était », constate Céleste à propos de son premier mari, « Pierre Blaudelle était devenu peu à peu un mur de silence » (PT-114).

En ce qui concerne le cinéma, ce nouveau média a été à l'origine de la carrière artistique de Céleste, puisque c'est grâce aux films muets qu'elle a pu obtenir son premier emploi de pianiste. Par ailleurs, Savoie parle de son écriture comme d'une écriture cinématographique. Il est aisé de reconnaître dans sa prose l'utilisation du présent et des phrases nominales propres au scénario, sans compter ses descriptions de lieux qu'on dirait destinées à la visualisation. À titre d'exemple, nous donnons ce passage :

De ma chambre, quand la porte est entrouverte, je vois tout ce qui se passe chez moi. La géographie du studio de Blaudelle n'a rien de compliqué. Au nord, il y a un petit couloir sombre qui donne sur la cuisine. En face, de l'autre côté, il y a ma chambre et les toilettes qui se tournent le dos. À part ça, c'est le studio... partout et dans toutes les directions à la fois (PT-15).

Il semblait donc tout à fait naturel pour le romancier de travailler à l'adaptation de son roman. C'est ce qu'il a fait en rédigeant son premier scénario en 1985.

Comparons le début de ce texte avec le début du roman cité précédemment :

SÉQUENCE 1

Intérieur – soir – studio de Blaudelle

LE FILM S'OUVRE SUR UN PLAN TOUT EN HAUTEUR.

LE STUDIO DE BLAUDELLE EST VASTE. LA MAGIE D'UN GRAND ANGULAIRE AIDANT, ON POURRAIT CROIRE QU'IL A DES KILOMÈTRES DE LONG PAR DES KILOMÈTRES DE LARGE.

AU FOND QUELQUE PART, UN ENFANT PIANOTE UNE RI-TOURNELLE ; « LA DANSE DES SABOTS DE BOIS ». IL JOUE ET REJOUE INLIASSABLEMENT LE MÊME PASSAGE.

ON S'APPROCHE EN JETANT UN ŒIL INDISCRET SUR LES TABLEAUX, AU PASSAGE. CERTAINES TOILES SONT TERMINÉES, D'AUTRES EN GESTATION. TOUTES ONT UN PETIT CÔTÉ HYPER-RÉALISTE ET DÉCADRÉ ; ON CROIRAIT VOIR DE LA PHOTOGRAPHIE...

SUR CES PLANS PLUTÔT LENTS, LE GÉNÉRIQUE [...] DÉFILE.

L'ENFANT ET SON PIANO SONT EN VUE MAINTENANT. ON CONTOURNE ENCORE QUELQUES OBSTACLES (tréteaux, outils, cadres vides et toiles) POUR S'ARRÊTER TOUT PRÈS D'ANTOINE.

ANTOINE

(voix off) J'ai dix ans. Je m'appelle Antoine et je suis musicien.

Remarquons, outre les indications de plans et de mouvements de caméra, la transposition en didascalies des informations données par Antoine – concernant l'hyperréalisme, notamment – et le passage au « on » obligé du genre. Par contre, la scène inaugurale reste la même, ainsi que le rythme des phrases, le temps des verbes et la référence à plusieurs médias. Il s'agit ici d'une transformation minimale, d'un premier degré de transcodage qui, semble-t-il, n'a pas satisfait pleinement le cinéaste. Mais la possibilité même de plusieurs transformations semblait faire partie au départ de la structure de ce roman jouant à la fois sur plusieurs époques et points de vue et que l'auteur décrit comme une « œuvre ouverte ». Écoutons-le :

Je veux que mon écriture suggère quelque chose. Mes personnages sont des comédiens, ils doivent jouer dans des décors jamais terminés. Je garde toujours un pan de mur vide ; c'est celui où se place la caméra avec laquelle je raconte mon histoire. Cela donne une écriture très visuelle. Aussi Les portes tournantes se présente comme un texte concentré qui stimule l'imagination, un livre « ouvert » qui permet au lecteur de se projeter son petit cinéma personnel. C'est pourquoi j'appelle mes livres des petits films portatifs (dans Viau, 1991 : 11).

DES SCÉNARIOS AU FILM

Le premier scénario restait très près du roman. Le film devait être tourné par la cinéaste Léa Pool qui a finalement abandonné le projet. Le trop grand respect de l'éclatement du roman amenait la création d'une structure difficile à homogénéiser sur le plan de l'image cinématographique, à moins de l'orienter autour de la parole, en versant alors dans un style très près de celui de Marguerite Duras, ce qui n'était pas le but recherché et ne correspondait pas, d'ailleurs, à l'esprit du roman.

Le second scénario a été écrit en 1986 en collaboration avec le cinéaste Francis Mankiewicz. Ce travail de réécriture de la part de Jacques Savoie a certainement eu une influence déterminante sur l'accentuation progressive de ces traits d'une écriture « scénarique » au sein de son œuvre romanesque, comme en témoigne *Une histoire de cœur*, écrit en 1988. Dans ce scénario, ils ont fait le choix d'éliminer les voix multiples. La structure de base du roman se voit ainsi modifiée. Par exemple, cette structure permet à Céleste et à l'enfant de se rencontrer, changement d'importance étant donné que Céleste, dans le roman, était morte depuis quarante ans et que l'enfant restait totalement ignorant de son sort, ne sachant d'ailleurs pas lire, préférant communiquer par l'intermédiaire de cassettes. La nouvelle structure permet d'assurer l'unité requise pour la transposition à l'écran de deux univers dramatiques : celui de Céleste et son amour du cinéma, celui de la famille éclatée contemporaine, le tout vibrant au diapason de la sensibilité, de l'émotion, du souvenir, en convoquant plusieurs arts : le cinéma et la musique (Céleste), la peinture (Blaudelle), les arts du spectacle (Lauda).

Mais le récit « scénarique », malgré son style nominatif et « iconique » en fonction d'un « lecteur/spectateur », demeure un récit scriptural, à la différence du récit filmique qui s'actualise à travers les cinq matières de l'expression telles que définies par Christian Metz : les dialogues, les bruits, la musique, les mentions écrites et l'image. La transformation du récit « scénarique » en récit filmique constitue une véritable entreprise de transsémiotisation. Dans le cas des *Portes tournantes*, le passage du second scénario au film, en 1988, a entraîné de nouvelles modifications car, selon Mankiewicz, « [c]e qui peut fonctionner dans un montage parallèle sur papier, c'est très rare que ça fonctionne à l'image » (dans Bonnevill, 1988 : 19). Ainsi, pour répondre à une volonté d'homogénéisation, d'autres exclusions ont été délibérément faites, dont les scènes légèrement scabreuses : le personnage de Céleste a été dépouillé de ses nombreux rapports sexuels allusifs (Arthur, Litwin) et le personnage d'Armande (amante de Blaudelle) disparaît. Le choix de ces coupures semble motivé par la volonté de ne pas recourir au procédé du *flash-back* afin de traverser le temps. Il fallait

que le passage d'une époque à l'autre se fasse par un état émotif, ce qui constitue en définitive la clé de voûte du roman. La vie des personnages est donc ramenée à quelques épisodes choisis, présentés afin de suggérer plus que de montrer. Aussi le film est-il rempli de questions sans réponses : d'où viennent les rêves de gloire et de musique de Céleste ? Pourquoi a-t-elle abandonné son fils ? Pourquoi Blandelle ne va-t-il pas vers sa mère ? Pourquoi Antoine va-t-il à la recherche de sa grand-mère ? Refusant le psychologisme romanesque traditionnel, le film mise sur les atmosphères, l'inspection et la retenue.

Cette recherche d'intention poétique a permis de réintégrer « les portes tournantes ». Dans le roman, elles donnaient accès au hall du Grand Théâtre de Québec où se tenait une réunion impromptue des personnages à l'occasion d'une panne d'électricité. Elles avaient disparu du second scénario, le titre « Les portes tournantes » étant même qualifié de provisoire. Ces portes, réintégrées dans le film dans l'image fugace où le jeune garçon croit reconnaître sa grand-mère dans une passante qu'il croise justement dans de telles portes, prennent la valeur symbolique d'un perpétuel retour des choses ou des situations.

Le film a aussi beaucoup été restructuré au montage. Afin d'accentuer la dimension évocatrice, plutôt que de faire ressortir les différences entre les époques, une unité a été recherchée entre le passé et le présent afin que les images se fondent les unes dans les autres et que le spectateur ait une impression de continuité. La composition de Céleste, *You Don't Kill a Piano Player*, sert de *leitmotiv* permettant le passage d'une époque à une autre, au même titre que les nombreux objets qu'elle envoie à son fils (photos, lettres, affiches, poèmes, etc.).

C'est par un traitement spécial de la photo que se crée un contraste entre les deux niveaux du film : la jeunesse de Céleste baigne dans une lumière diffuse, dans des teintes foncées, dans des compositions picturales où les décors, les accessoires, les costumes, les attitudes mêmes contribuent à créer un climat nostalgique ; dans les scènes au présent, le tempo est plus vif, l'éclairage normalisé, les couleurs naturelles.

L'approche du sujet produit une osmose entre le rêve et la réalité, et dégage une sensibilité riche où au lieu de grands tourments et d'effets mélodramatiques, on laisse deviner.

Le film rejoint alors l'univers de Mankiewicz, marqué par le thème de la famille déchirée, sous l'angle privilégié de la mémoire. Dans son premier film, *Le temps d'une chasse* (1972), un jeune garçon observe le comportement curieux de son père en dehors du foyer familial. *Les bons débarras* (1980) présente une famille monoparentale où une étrange affection possessive unit la petite fille à sa mère célibataire. *Les beaux souvenirs* (1981) propose un récit hanté par le souvenir douloureux du départ d'une mère.

Le film rejoint à la fois l'univers du romancier et du cinéaste, signe d'une collaboration fructueuse et qui n'est pas sans expliquer son succès : il a reçu un très bon accueil tant du public que de la presse à Cannes où il était inscrit dans la section « Un certain regard » ; il a obtenu une mention spéciale du jury du Prix œcuménique ; il a été vendu dans tous les pays d'Europe et également en Australie, en Nouvelle-Zélande, au Japon, en Israël, en Argentine, au Brésil, etc.

Savoie, en travaillant aux deux scénarios, a confirmé son intérêt pour la réécriture en même temps que sa prise de conscience de la transformation par le média. Le passage du récit romanesque au récit filmique constitue une véritable mutation. Nous avons noté l'ampleur des modifications macro-structurelles, relatives à l'organisation globale du récit, passant outre l'identification des modifications d'ordre intra-séquentiel³, étant donné leur trop grand nombre, sans répercussions de toute façon sur la totalité du récit filmique. Mais *Les portes tournantes* demeurant une « œuvre ouverte », une nouvelle adaptation s'est rajoutée, confirmant la structure véritablement multimédiatique du roman : une pièce radiophonique.

3. Les expressions « macro-structurelles » et « intra-séquentiel » viennent de Denis Desaulniers (1991).

LA PIÈCE RADIOPHONIQUE

Une adaptation du roman a été faite pour la radio de la Suisse romande et a été diffusée en 1988 et en 1990 sans que l'auteur ne participe vraiment au projet. Signée par René Emmelin et réalisée par Michel Corod, la pièce radiophonique tirée des *Portes tournantes* est un document d'autant plus intéressant qu'il s'agit, cette fois, d'un type d'écriture fort différent de celui du scénario. À la différence du scénario en effet, texte essentiellement transitif, destiné à servir de passage entre une forme et une autre, la pièce radiophonique est une partition autonome qui s'adresse à l'imagination de l'auditeur par le moyen des paroles et des sons, sans aucune possibilité de retour en arrière ou de seconde lecture. C'est ce qu'on a appelé le théâtre pour aveugles. On peut dès lors supposer que le texte radiophonique des *Portes tournantes* sera nécessairement différent du roman, des scénarios et du film, dans la mesure où il obéit aux contraintes et aux lois liées à l'écriture radiophonique.

Une première audition de la pièce donne une très nette impression de fidélité⁴ au roman. Aussi dirons-nous sans hésitation qu'il s'agit d'une adaptation et non d'une transformation. Emmelin, l'adaptateur, s'est donné dans ce travail sans doute moins de liberté que Robert Pinget adaptant pour la radio des pièces de Samuel Beckett. Première constatation : à peu près tous les mots de la pièce radiophonique se trouvent dans le roman, avec seulement quelques variantes de tournures ou des précisions syntaxiques : un prénom répété, par exemple, pour guider l'auditeur. On pourrait en déduire que Emmelin n'a pas vu le film ou n'a pas voulu en tenir compte, puisque aucune des transformations filmiques ne prend place dans la pièce radiophonique, à quelques exceptions près⁵. Quant à

4. Nous employons ce mot à dessein, même si nous savons qu'il est piégé.

5. Notamment, un dialogue humoristique entre Antoine et son père vient directement du film. Il s'agit de la réplique d'Antoine : « Commence par peindre l'univers. Quand il ne restera plus que moi à mettre dedans, je reviendrai. » À quoi Blaudelle répond : « Peindre, Antoine, peindre. On ne dit pas peindre. »

Savoie, il était au courant de l'existence de cette adaptation radiophonique, mais n'en avait jamais reçu la transcription⁶.

La pièce radiophonique n'en est que plus intéressante à étudier, dans la mesure où on peut émettre l'hypothèse que les changements opérés sont directement motivés par le type de média choisi. Ces changements sont la réduction/suppression, la vocalité/musicalité et les déplacements.

Le premier aspect est d'abord commandé de toute évidence par des contraintes de temps. Bien qu'aucun personnage n'ait été supprimé, des passages entiers du roman ont été omis, qui sont de l'ordre du commentaire explicatif : les réflexions d'Antoine concernant son père, par exemple, ont été fort abrégées (PT-23-24). Une autre forme de suppression a été effectuée qui nous intéresse davantage : celle de deux points de vue. Ni Blaudelle ni Lauda n'ont droit à leur scène à la première personne, comme c'était le cas dans le roman. On a simplifié les multiples points de vue du texte romanesque, laissant ainsi toute la place à Antoine, qui devient la voix narrative principale, et à la présence/absence de la grand-mère. Il s'agit bien de présence/absence, car Céleste est d'abord représentée par la voix de Blaudelle lisant le livre noir. À certains moments, la voix de la pianiste se substitue à la sienne selon des procédés astucieux : soit par glissement – une phrase commencée par Blaudelle est terminée par Céleste –, soit par superposition – les deux voix se chevauchent et disent les mêmes mots –, soit par alternance – un passage du livre est dit par Blaudelle et un autre par Céleste. Ces diverses modalités ont pour but de rappeler constamment au lecteur qu'il s'agit bien de lettres déjà écrites, se situant dans un laps de temps appréciable par rapport au contexte de leur lecture et à leur situation d'énonciation. Par ailleurs, le chapitre du roman consacré à « Blaudelle lui-même » et correspondant à un point de vue subjectif a été réduit à une seule réplique, bref mono-

6. Nous le remercions de nous avoir fourni les pistes nécessaires à cette recherche.

logue intérieur servant d'épilogue au discours de Céleste (PT-135). Quant aux passages attribués à Lauda, ils ont été transposés en répliques dialoguées et en messages pour Antoine enregistrés sur cassettes (PT-81-87).

D'autres réductions ont été opérées, créant ainsi l'effet d'un micromontage dont l'objectif était de ne garder que les paroles proférées. Nous touchons ainsi au deuxième principe qui a guidé l'adaptation : la vocalité. En dehors des confidences d'Antoine, bien établi dans la fonction de narrateur, et du récit de Céleste, les personnages ne sont présents pour l'auditeur que par leur interaction avec un autre. À ce titre, l'une des trouvailles de l'adaptateur a été de scinder deux des chapitres du roman et de faire dialoguer les monologues enregistrés sur cassettes par Antoine et sa mère. Suivant un principe analogue, un chapitre entier, raconté par Antoine dans le roman, a été transposé en dialogues entre l'accordeur de pianos et le pianiste de jazz John Devil. Ce souci de vocalité explique la réduction du nombre de points de vue de façon à déployer les voix – plus faciles à reconnaître à l'audition – plutôt que les narrateurs.

Dans la pièce radiophonique, la mise en voix se double d'une mise en évidence toute particulière des références musicales tirées du roman. Alors que dans le film la musique sert d'accompagnement à l'image, presque uniquement réservée aux épisodes liés au cinéma muet, cet art prend une dimension nouvelle à la radio, non seulement par les transitions d'une scène à l'autre, mais par l'ampleur donnée par les personnages de musiciens et, notamment, à Gunther, l'accordeur de pianos, et à John Devil, le violoniste, pratiquement disparus au cinéma. Emmelin, l'adaptateur, va jusqu'à créer un nouveau personnage, celui d'un accordéoniste rencontré sur les Plaines d'Abraham qui sert d'intermédiaire entre Antoine et sa mère et à qui revient la narration finale de la pièce. Le dernier narrateur du roman – le « on » impersonnel et omniscient du dernier chapitre – se trouve du coup remplacé par ce musicien à demi-clocharde dont la présence rappelle celle du chœur antique ou des fameux jardiniers-philosophes familiers des pièces d'Euripide et de Giraudoux.

Quant au dernier aspect de l'adaptation, les déplacements d'épisodes, ils sont perceptibles au début de la pièce surtout. Ils ont comme fonction de resserrer l'entrée en matière et de placer les principales voix/personnages dès les premières minutes. Il faut, disait Robert Choquette aux futurs auteurs, « [d]éfinir vos personnages dès les premières répliques, de façon à ce que l'auditeur sache tout de suite à qui il a affaire » (1969 : 69). C'est ce qui se produit dans la pièce radiophonique examinée. Les modifications font en sorte que, d'entrée de jeu, le premier monologue d'Antoine est entrecoupé par une intervention de Blaudelle. D'autre part, le livre noir, qui constitue la deuxième partie du roman, est intercalé à la première partie : dès les premières minutes encore, Blaudelle en entreprend la lecture, présentant ainsi à l'auditeur, sans plus attendre, le personnage de Céleste. Suit une scène divertissante entre Blaudelle et sa visiteuse Armande, scène immédiatement commentée par Antoine, ce qui, encore une fois, permet d'identifier les personnages en alternant les voix.

On se rend compte avec ces déplacements que le rythme même de la pièce est fort différent de celui du roman, moins rapide dans son découpage séquentiel, et on se prend à croire que cette adaptation, que l'on avait tendance à qualifier dans un premier temps de trop fidèle, voire de servile, n'en a que mieux fait jouer les subtilités de la radio. « La radio impose aux auditeurs ses rythmes de participation, de perception, d'assimilation », écrit André-Jean Tudesq, réfléchissant sur « les conditions de production et d'écoute et leurs incidences sur le discours radiophonique » (dans Charaudeau, 1984 : 18). Le pouvoir de suggestion de la radio est utilisé de façon magistrale au moyen d'un dernier déplacement effectué par l'adaptateur : celui-ci a fait en sorte que la dernière réplique de la pièce soit tirée non pas du dernier chapitre du roman mais d'un chapitre antérieur. Cette finale devient particulièrement séductrice par l'évocation qu'elle comporte, laissant ainsi la voie libre à l'imagination de l'auditeur. Il s'agit d'un extrait des lettres de Céleste :

J'ai beau chercher au plus profond de moi, je ne sais plus à quoi tu ressembles ni même de quoi tu avais l'air quand

je t'ai laissé dans les bras de Simone Blaudelle. J'attends la fin de la guerre pour m'en souvenir, mais est-ce que je la verrai jamais ? John Devil me soigne comme une bête blessée. Il me joue de son violon magique la nuit et nous rions ensemble de mes insomnies, mais l'hiver n'en finit pas pour autant (PT-142).

*
* *

Œuvre ouverte, *work in progress*, le roman *Les portes tournantes* a eu un destin singulier, comme si la notion même d'œuvre se trouvait remise en question par les multiples doubles qui la prolongent. Comportant dans sa structure une intégration de divers médias, le roman a ensuite fait l'objet de plusieurs modifications, adaptations, transformations qui constituent pour nous, intéressés à « l'adaptation dans tous ses états », une matière de premier choix. Œuvre éminemment moderne, *Les portes tournantes* confirme à souhait cette affirmation que Jacques Godbout énonçait en 1975 : « On peut déjà prévoir que seuls vivront, dans vingt ans, les écrivains (scripteurs) qui ne se seront pas enfermés dans une seule écriture totémisée » (1975 : 150). On remarquera enfin que l'utilisation des médias, aussi bien dans le roman que dans le film, ne renvoie pas à l'éclatement du « je », comme on aurait pu s'y attendre, mais à une écriture fortement individualisée, celle du journal monologué et celle de la lettre. Comme si la traversée des médias par l'écriture contemporaine amenait en contrepartie obligée une intériorisation du sujet écrivain.

BIBLIOGRAPHIE

- BAZIN, André (1981), *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf.
- BONNEVILLE, Léo (1988), « Interview. Francis Mankiewicz », *Séquences*, n^{os} 135-136 (septembre), p. 15-21.
- CHARAUDEAU, Patrick (dir.) (1984), *Aspects du discours radiophonique*, Paris, Didier.
- CHOQUETTE, Robert (1969), « Causons théâtre radiophonique », dans Renée LEGRIS, *Robert Choquette*, Montréal, Fides, p. 62-74. (Coll. « Dossiers de documentation sur la littérature canadienne-française ».)
- COREMANS, Linda (1990), *La transformation filmique. Du Contesto à Cadaveri Eccellenti*, Francfort/New York, Peter Lang.
- DESAULNIERS, Denis (1991), « Pouvoir intime : récit scénaristique, récit filmique », *Cinémas*, vol. 2, n^o 1 (automne), p. 67-91.
- GODBOUT, Jacques (1975), *Le Réformiste*, Montréal, Quinze.
- SAVOIE, Jacques (1979), *Raconte-moi Massabielle*, Moncton, Éditions d'Acadie.
- SAVOIE, Jacques (1984), *Les portes tournantes*, Montréal, Boréal.
- SAVOIE, Jacques (1985), « “Les portes tournantes (le film)” ». Manuscrit du scénario daté du 17 mai, Montréal, Cinémathèque québécoise.
- SAVOIE, Jacques (1986a), *Le Récif du Prince*, Montréal, Boréal.
- SAVOIE, Jacques (1986b), « Les portes tournantes (titre provisoire) ». Manuscrit du scénario daté du 29 janvier, Montréal, Cinémathèque québécoise.
- SAVOIE, Jacques (1988), *Une histoire de cœur*, Montréal, Boréal.
- VERRIER, Jean (1987), « La traversée des médias par l'écriture contemporaine : Beckett, Pinget », *Études françaises*, « La littérature et les médias », vol. 22, n^o 3 (mars), p. 35-44.
- VIAU, Robert (1991), « Jacques Savoie, *Une histoire de cœur* », entrevue, *Lettres québécoises*, n^o 62 (été), p. 9-11.

AUTRES SUPPORTS

EMMELIN, René (1988), *Les portes tournantes de Jacques Savoie*, adaptation radiophonique, Radio-télévision Suisse romande, Émissions théâtrales radio.

MANKIEWICZ, Francis (1972), *Le temps d'une chasse*, Office National du Film, fiction, 35 mm, couleurs, 97 mn.

MANKIEWICZ, Francis (1980), *Les bons débarras*, Prisma, fiction, 35 mm, couleurs, 114 mn.

MANKIEWICZ, Francis (1981), *Les beaux souvenirs*, Office National du Film et Lancy, Spencer et Cie Ltée, fiction, 35 mm, couleurs, 113 mn.

MANKIEWICZ, Francis (1988), *Les portes tournantes*, Groupe Malofilm, fiction, 35 mm, couleurs, 100 mn.

SAVOIE, Jacques (1983), *Massabielle*, Office National du Film, fiction, 35 mm, couleurs, 25 mn.

ADAPTER LE TEXTE DRAMATIQUE : DE LA SCÈNE AU PETIT ÉCRAN

Christiane Lahaie

Université de Sherbrooke

À une époque où l'on cherche à exploiter les productions artistiques le plus longtemps possible, à l'heure où le choix d'un support à l'œuvre d'art s'étend de l'imprimé aux hologrammes et du mot à la réalité virtuelle, n'y a-t-il pas lieu de s'interroger plus que jamais sur la notion d'adaptation ? Il est vrai que le concept même d'adaptation n'a rien de nouveau ; il a entre autres fait l'objet de nombreuses études, surtout en ce qui concerne la littérature et le cinéma. Mais rares sont les travaux qui ont traité de l'adaptation des textes dramatiques pour la télévision et ce, malgré le fait que bon an, mal an quelques pièces de théâtre soient tournées pour le petit écran¹. Serait-ce parce qu'on croit que théâtre et télévision se ressemblent au point de n'exiger du premier aucune modification significative en vue de son adaptation ? Ou parce que l'on considère le phénomène comme isolé et marginal ? Il faut bien avouer que, ces dernières années, le téléthéâtre inspiré d'une œuvre

1. Le collectif *Théâtre et télévision*, dirigé par Gilles Marsolais, date déjà de 1973 et, bien qu'il soit fort instructif, il n'a guère inspiré d'autres publications sur le sujet.

dramatique s'est fait rare², comme si la vogue du théâtre à la télévision était passée. Serait-ce alors que l'adaptation d'une pièce pour la télévision se révèle finalement une entreprise trop risquée ? Est-ce une « simple » question de droits d'auteur ? Ou de marché ?

Et si c'était parce que, réflexion faite, toutes les esthétiques théâtrales ne sont pas adaptables et que, par conséquent, le corpus d'œuvres dramatiques susceptible de passer du côté de la télévision demeure limité ? C'est, en tout cas, l'hypothèse que je me propose d'explorer ici. Après tout, choisir d'adapter une pièce déjà écrite pour un autre médium présente un intérêt dans la mesure où, précisément, elle est *déjà écrite*. Mais si l'on doit s'astreindre à de longues heures de reformulation du dialogue, de transformation des mots en images, pourquoi ne pas écrire directement pour la télévision ? Tony Garnett est même allé jusqu'à déclarer que le télé-théâtre, une forme impure, devait être bannie des ondes : « [...] le théâtre et le cinéma sont, par définition, des formes authentiques de création, alors que le drame télévisé, qui a emprunté des éléments à ces deux moyens d'expression sans apporter rien de neuf, n'en est pas une » (cité dans Miyajima, 1973 : 95).

Aussi, au-delà du lieu commun voulant que théâtre et télévision soient tous deux aptes à raconter des histoires, à faire vivre des personnages et à les inscrire dans un espace-temps donné, il n'en demeure pas moins qu'ils constituent deux types de recreation du monde, deux modes de représentation fort divergents. Aspect plus important encore, la scène a le loisir de privilégier toutes les esthétiques, alors que, traditionnellement, la télévision s'est limitée au naturalisme/réalisme. Dans de telles conditions, peut-on toujours parler d'adaptation possible du théâtre pour la télévision ? Je crois que oui, mais à certaines conditions. D'une part, l'analyse des ressources respectives de la scène et du petit écran et, d'autre part,

2. Il semble que, de plus en plus, les télédiffuseurs québécois optent pour la création de dramatiques originales, quand ils ne préfèrent pas tout simplement acheter des séries américaines ou produire des téléseries dont la rentabilité est plus immédiate que celle des dramatiques, à la fois ponctuelles et assez coûteuses.

l'apport de la notion d'esthétique devraient nous permettre de poser les jalons de mon étude. Enfin, je présenterai trois adaptations produites au Québec par la Société Radio-Canada : *Oublier* (1992) de Marie Laberge, telle qu'adaptée par Mark Blandford ; *Bonjour, là, bonjour* (1993) de Michel Tremblay, adaptée par Jean-Yves Laforce ; et *La charge de l'original épormyable* (1993) de Claude Gauvreau, adaptée par Jean Salvy. Je n'entends pas livrer une analyse complète de ces adaptations mais bien mettre en lumière les caractéristiques propres à chacune, afin d'illustrer quelques problèmes liés à l'aventure souvent périlleuse de la transmédiatisation.

LES RESSOURCES DE LA SCÈNE ET LE TEXTE DRAMATIQUE

On l'a assez répété : la représentation théâtrale possède un langage qui lui est propre. Ce langage, vieux de plus de deux mille ans, a subi de nombreuses transformations au cours des âges, et il en subit encore, mais ses conventions restent solidement établies.

Tout d'abord, précisons que le théâtre permet à des personnages en chair et en os d'évoluer sous nos yeux ; cette immédiateté, cette présence vivante constituent ses principaux attraits. L'amateur de théâtre, rompu à un certain nombre de conventions, s'attend également à retrouver l'unité de lieu, l'unité de temps ou l'unité d'action. En effet, bien que certaines approches dans le domaine de la représentation scénique tendent à faire éclater ces unités, elles demeurent l'apanage d'un grand nombre d'œuvres théâtrales. Quiconque assiste à une représentation se doute, quand il n'en est pas sûr, que le dialogue s'avère le lieu privilégié de l'intrigue, que c'est par là que passent les motivations, les idéaux et les buts des personnages, et que l'action, limitée par les dimensions de la scène, passe surtout par les mots. La majeure partie des informations y sont véhiculées, compte tenu que tout spectateur doit être en mesure de suivre l'intrigue, du choyé qui occupe la première rangée à celui, moins fortuné, qui, au fond de la salle, risque de perdre une réplique au hasard d'une quinte de toux ou du froissement inopiné d'une cellophane.

Par conséquent, l'expressivité de la mimique et de la gestuelle des comédiens revêt une importance d'autant plus cruciale qu'elle se doit d'être perceptible par tous, ce qui donne souvent lieu à un jeu appuyé, emphatique, parfois excessif. La voix, projetée, n'accorde qu'une place toute relative à l'intimité et au murmure. De même, les maquillages et les costumes tendent à révéler l'intériorité des personnages, de sorte qu'ils semblent parfois exagérés, trop colorés ou trop neutres.

En outre, la scène forme un ensemble de symboles, un icône qui exige, de la part du spectateur, une adhésion à peu près totale. Le décor dont on la pare peut osciller entre un réalisme très « quotidien » (quoique relatif) et la plus pure fantaisie. La scène peut être totalement dépouillée, de manière à diriger l'attention de l'auditoire vers les « chorégraphies » exécutées par les comédiens. On peut utiliser la musique d'ambiance (une pratique désormais courante), histoire de créer une gamme théoriquement infinie d'atmosphères, de la plus enjouée à la plus morbide. Enfin, le théâtre a le droit, voire l'obligation, d'aller dans toutes les directions, pourvu qu'il touche un public, si isolé soit-il.

Le texte dramatique, dans son écriture même, tient donc compte des caractéristiques de la représentation théâtrale à venir. Toutes les esthétiques sont permises certes, tant et aussi longtemps que la technologie le permet sur scène³. Le dialogue, parce qu'il contient pour ainsi dire l'action, paraît truffé d'informations, dense et souvent plus proche de l'exposition que d'un réel échange à saveur « quotidienne ». Le texte dramatique dit beaucoup ; il se montre bavard, par définition⁴. Et même s'il est appelé à être modifié,

3. L'avènement de moyens techniques évolués, comme la projection d'images mouvantes, la vidéo et les hologrammes, font pratiquement voler en éclats les unités de temps et de lieux. En fait, les limites actuelles reliées à la scène se situeraient à un niveau plus idéologique que technologique. Si l'on pouvait jouer nu pour dénoncer le pouvoir dans les années 1970, il est peut-être devenu plus problématique de le faire aujourd'hui...

4. On ne peut pas en dire autant des textes de Robert Lepage. Mais c'est sans doute que ce dernier mise davantage sur des ressources iconiques que langagières.

encore et toujours, le texte dramatique reste tributaire de la scène et du fait théâtral dans son ensemble. Le spectateur qui se déplace pour assister à une représentation a beau être gagné d'avance à la cause, il faut quand même que le jeu et les répliques des comédiens, appuyés par une scénographie adéquate, lui permettent de saisir tous les enjeux de l'intrigue et des passions qui l'animent.

LES RESSOURCES DU PETIT ÉCRAN ET LE TEXTE D'ADAPTATION

Il fut un temps où, au Québec, le Théâtre Alcan occupait une place de choix dans le cœur des téléspectateurs friands d'une dramaturgie essentiellement classique, livrée chez eux le dimanche soir. Il s'agissait alors de théâtre filmé, c'est-à-dire que les caméras de télévision se contentaient de capter des images, souvent en plan moyen ou américain, de comédiens évoluant sur une scène. Premier « niveau de travail » du dramaturge pour la télévision, identifié par Gilles Marsolais dans son introduction au collectif *Théâtre et télévision* (1973 : 9-14), le théâtre filmé ne constitue pas à proprement parler une adaptation. Bien sûr, ces pièces télévisées étaient tirées du répertoire dramatique mondial, mais elles demeuraient fondamentalement des œuvres théâtrales où le jeu, la scénographie et la teneur du dialogue correspondaient davantage aux exigences de la scène qu'à celles de la télévision. Et pour cause, le petit écran possède un langage en devenir et qui tantôt s'apparente à celui du cinéma, tantôt à celui du théâtre. Néanmoins, ce langage, certes jeune, n'est pas pour autant libre de toutes contraintes, ni dépourvu d'une certaine tradition.

Le petit écran a ceci de commun avec le théâtre qu'il cherche, lui aussi, à représenter la vie. On a habitué le téléspectateur à des conventions : unité d'action, avec un nombre restreint de lieux et une temporalité relativement linéaire ; intrigue assez simple, avec une quantité limitée de personnages. Après tout, le téléspectateur a le droit de se lever de temps en temps pour faire autre chose. Il sait aussi qu'il peut manquer quelques répliques, puisque le gros plan lui permet de mieux saisir les émotions des personnages, d'entrer

plus facilement dans leur intimité et d'insister davantage sur la présence humaine plutôt que sur la notion de « spectacle ». De la même façon, le micro aide l'auditoire à mieux saisir l'importance de ce qui se dit ou se murmure.

On l'aura compris, à la télévision, le dialogue n'est plus le seul moyen d'exposer l'intériorité des personnages. Le plan rapproché prend le relais ici, de sorte que beaucoup d'informations sont transmises par l'image plutôt que par la parole. C'est sans doute ce qui fait dire à Jean Basile qu'une « émission de télévision qui parle trop est une émission médiocre » (1976 : 66), insinuant par là que l'abondance de mots trahit une méconnaissance des possibilités du petit écran, de son image plus-que-parlante et de ses trames sonores capables de créer des ambiances aussi variées qu'expressives. Bref, la télévision, si jeune soit-elle, a apparemment déjà un imposant bagage de possibilités (et de contraintes) à son actif.

THÉÂTRE ET TÉLÉVISION : LA QUESTION DE L'ESTHÉTIQUE

Fait notoire, la scène est le rendez-vous de nombreuses esthétiques. Lorsqu'il s'agit de « montrer un *échantillon* de la vie quotidienne » (Vigeant, 1989 : 209), on opte pour le naturalisme/réalisme (Marie Laberge, Marcel Dubé) ; si l'on préfère « conscientiser » (p. 209) plutôt qu'émouvoir, on choisit les effets de distanciation propres au réalisme épique (Pol Pelletier). Alors que le néoréalisme (Michel Tremblay) s'attache à « montrer une certaine réalité » (p. 211), le surréalisme (René-Daniel Dubois, Claude Gauvreau) s'applique à en « proposer [des] images poétiques » (p. 209). Or, si le théâtre semble se nourrir de son propre éclatement esthétique, il n'en va pas de même pour la télévision et, plus spécifiquement, pour la dramatique.

Depuis les débuts de la télévision, de nombreuses écoles animées de préoccupations esthétiques ont vu le jour, celle de Paddy Chayefski aux États-Unis étant sans doute la plus influente, surtout en ce qui a trait au théâtre télévisuel (voir Frank, 1973). Chayefski préconise davantage l'écriture de dramatiques originales, plutôt

que l'adaptation de pièces conçues pour la scène, ce qui ne l'empêche pas de contribuer à l'élaboration d'une esthétique particulière à la télévision, ayant des caractéristiques comparables à celles du théâtre. Ainsi, les pratiques que son école privilégie seront imitées dans nombre de pays :

réalisation en studio s'inspirant de la vie contemporaine ; recherche de la sobriété, de la rigueur (en général, pas plus de deux décors ou de quatre personnages) ; dimensions réduites (de 50 minutes à une heure) ; limitation des sujets (du réalisme intimiste au débat idéologique) ; affirmation de la spécificité de la télévision dramatique (rupture avec la tradition cinématographique) (p. 21).

D'emblée, on remarque que s'il n'en tient qu'à Chayefski, la télévision sera rarement le lieu d'une symbolisation extrême : on y préfère des décors réalistes, quotidiens, familiers.

Le récit télévisuel, selon David Thorburn, dans « Television as an æsthetic medium », constitue une sorte de

[c]onsensus narratif [qui] opère au centre même de la vie d'une culture et, en conséquence, s'avère presque toujours profondément conservateur dans ses structures et son contenu. Son « devoir » – pour ainsi dire – consiste à articuler les mythologies centrales d'une culture, de manière à en faire un « langage » accessible à tous, une sorte d'héritage constitué d'histoires communes, d'intrigues, de types de personnages, de symboles et de conventions narratives : un langage « populaire » parce que lisible pour la plupart des membres d'une culture donnée⁵ (1988 : 57).

5. « Consensus narrative [...] operates at the very center of the life of its culture, and is in consequence almost always deeply conservative in its formal structures and in its content. Its “assignment” – so to say – is to articulate the culture's central mythologies, in a widely accessible “language”, an inheritance of shared stories, plots, character types, cultural symbols,

Thorburn croit, et son point de vue ne semble pas isolé, que les téléspectateurs, contrairement peut-être à une bonne partie du public de théâtre, seraient conservateurs, réfractaires à toute innovation ou à tout chambardement d'ordre événementiel ou esthétique dans les produits télévisuels (culturels ou autres) qu'on leur livre. Dès lors, l'école de Chayefski, de même que toutes celles qui ont suivi, auraient contribué à créer un « horizon d'attente⁶ » chez le téléspectateur. Ainsi, même si « [...] tous les styles peuvent être abordés [à la télévision] », il faut prendre « style » au sens de « genre » (western, policier, etc.), puisque Basile précise que « le téléspectateur a besoin non seulement de se reconnaître dans les personnages qu'il voit sur l'écran, mais il a besoin également de reconnaître les situations » (1976 : 63, 60).

Basile n'est pas le seul à suggérer que le réalisme demeure encore ce qui convient le mieux aux possibilités du petit écran. Hans Dahlberg, dans « Le théâtre à la télévision dans les pays scandinaves », abonde dans ce sens :

Plusieurs raisons nous portent à croire que le naturalisme restera l'un des modes dominants à la télévision. Parmi tous les autres media, c'est la télévision qui peut le mieux confronter presque directement le spectateur à toutes les réalités concrètes de la vie (1973 : 161).

V. S. Kalandadzé partage cet avis, car il soutient que

la possibilité de téléviser un spectacle dépend pratiquement de son caractère « télégénique », de la mise en scène, du jeu des acteurs. Les spectacles épiques ou romantiques hauts en couleur perdent beaucoup plus à être télévisés que les scènes confidentielles, intimes, tirées de la vie quotidienne ou de caractère psychologique (1973 : 195).

narrative conventions : a "popular" language because legible to the common understanding of a majority of the culture. » Ma traduction.

6. Selon l'expression de Jauss (1978).

Tous ne partagent pas ce défaitisme. Il se trouve en effet quelques théoriciens de la télévision pour affirmer que le réalisme ou le naturalisme ne sont pas les seules esthétiques possibles ou souhaitables pour le petit écran. Robert L. Hilliard, par exemple, admet que

[1]e téléthéâtre se conforme essentiellement au jeu du réalisme sélectif, tant dans son contenu que dans ses buts, de sorte que des décors réalistes sont généralement requis. Cependant, les caractéristiques électroniques et mécaniques du médium font qu'il devient possible de créer n'importe quel décor à n'importe quel moment, de la fantaisie d'une séquence onirique ou d'un flash-back, au décor résolument non réaliste de la science-fiction⁷ (1991 : 79).

Bien qu'il évoque la possibilité d'exploiter le surréalisme ou le fantastique à la télévision, Hilliard se garde cependant d'en évaluer l'efficacité ou la pertinence. De plus, on sait que la science-fiction est un genre plus qu'une esthétique, et qu'elle s'inscrit plus souvent qu'autrement sous la forme de la série télévisée qu'à l'enseigne du téléthéâtre. Une trentaine d'années plus tôt, Arthur Swinson n'avait-il pas prédit : « Dès qu'il aura dépassé les limites du réalisme ou du naturalisme, le téléthéâtre pourra non seulement survivre, mais il se développera et s'épanouira⁸ » (1963 : 168) ? Cette vision aussi alarmiste que rassurante est toutefois restée minoritaire.

7. « Television drama essentially conforms to the play of selective realism, in both content and purpose, and realistic settings usually are required. However, the electronic and mechanical advantages of the medium make it possible to create any kind of setting at any time, from the fantasy set of a dream sequence or flashback, to the nonrealistic setting of science fiction. » Ma traduction.

8. « I believe that as soon as it has broken the bounds of realism or naturalism, television drama will not only survive, it will develop and flourish. » Ma traduction.

Doit-on comprendre alors que le réalisme ou le naturalisme seraient les seules esthétiques appropriées pour la télévision ? Je n'oserais pas l'affirmer avec certitude, évidemment, et c'est à ce point de mon étude que la question de l'adaptabilité du texte dramatique pour la télévision se pose avec le plus d'acuité, par le biais de l'analyse de quelques cas concrets. Jusqu'ici tout indique que si le naturalisme a des chances de survivre à un passage de la scène au petit écran, le réalisme épique risque d'en pâtir ; à la limite, le néoréalisme peut passer la rampe, mais qu'en est-il du surréalisme ?

DE LA SCÈNE AU PETIT ÉCRAN OU LE DIFFICILE PASSAGE DU MOT À L'IMAGE

Une chose est sûre : le travail d'adaptation ne se présente pas d'emblée comme une sinécure, vu le fossé qui se creuse entre les deux médias. Lorsqu'on adapte des textes dramatiques pour la télévision, le passage d'un univers en trois dimensions à un espace bidimensionnel devrait imposer un minimum de modifications à l'œuvre originale. Compte tenu du cadre qui m'est imparti ici, je ne retiendrai que les plus évidentes.

Fait étonnant ou non, les exemples que j'ai étudiés prouvent que le travail d'adaptation généralement effectué ressemble plutôt à ceci : respect total du texte original, quitte à jouer la dramatique à toute allure, grille-horaire oblige. S'y greffe une scénographie, encore là assez fidèle à l'esprit de la pièce de départ, puis une mise en images tributaire des pratiques habituelles en matière de dramatiques (gros plans, travellings lents et rares, champ/contrechamp et plans demi-ensemble, histoire de bien insérer les personnages dans leur milieu). Mis à part ces « retouches », plus pragmatiques qu'esthétiques, l'on voue au texte dramatique original un tel respect que l'on en arrive à faire fi et des possibilités et des limites de la scène ou du petit écran...

Le dialogue touffu du texte dramatique gagnerait pourtant à être allégé, puisque le cadrage contribue à transmettre les émotions des personnages. À défaut d'opérer un tel ajustement, on produit un curieux effet de redondance, car le personnage dit ce qu'il ressent

en même temps que la caméra le montre. Swinson souligne d'ailleurs le pouvoir immense de l'image, capable de fournir une grande quantité d'informations en très peu de temps :

*[...] le téléthéâtre est l'une des formes dramatiques les plus difficiles à maîtriser. Le petit écran peut véhiculer un point de vue et des sentiments si rapidement que, plus souvent qu'autrement, le dramaturge a dit tout ce qu'il avait à dire au sujet de ses personnages bien avant la fin de l'émission*⁹ (1963 : 178).

En revanche, un silence potentiellement expressif, voire explosif, à la télévision, n'est que rarement exploité, les personnages étant trop occupés à parler, comme s'ils étaient toujours sur scène.

Enfin, la scénographie télévisuelle (du moins, dans les dramatiques) reste encore proche de l'iconicité de la scène, de sorte que les décors ont un aspect « construit » qui convient aux conventions théâtrales, mais qui paraît factice au petit écran. Un phénomène similaire se produit avec les maquillages et les costumes. Ces derniers, s'ils permettent de révéler l'intériorité de personnages discrets sur scène, risquent de faire passer les mêmes personnages pour des excentriques quand on ne prend pas soin d'atténuer un peu cette variable devant les caméras. De même, le gros plan sait révéler les moindres traits d'un comédien, et ceux-ci n'ont donc pas à être soulignés avec autant d'insistance. Bref, le passage de la scène au petit écran implique davantage que le fait de demander à des comédiens de jouer pour quelques techniciens dans un studio, plutôt que devant un public. Ce serait cependant injuste pour les artisans de la télévision si je ne disais pas que, depuis plusieurs années, il existe un réel effort pour une meilleure utilisation des procédés télévisuels en ce qui a trait aux dramatiques. En effet, on tend à s'éloigner de plus en plus du théâtre filmé pour aller vers une

9. « [...] the full-length television play is one of the hardest dramatic forms anyone can attempt to master. The small screen can convey vision and feelings so quickly that all too often the writer has said all he has to say about his characters long before the end. » Ma traduction.

recherche tangible du côté de l'image et de la bande sonore. Le hic provient peut-être d'une espèce de réticence à retoucher le texte original lui-même, c'est-à-dire la séquence et la teneur de ses répliques...

OUBLIER

OU QUAND OPTER POUR LE RÉALISME, C'EST JOUER PRUDEMMENT

Dans une maison cossue, trois sœurs (Jacqueline, Johanne et Judith) se donnent rendez-vous pour décider du sort de leur mère qui souffre de la maladie d'Alzheimer, et de celui de la cadette, Micheline, également amnésique. Ce sera l'occasion pour elles de régler leur compte avec le passé, de faire le point, avant de repartir vers leurs vies respectives.

À priori, *Oublier* contient tous les ingrédients susceptibles de donner naissance à une dramatique réussie : peu de personnages, un seul lieu, une unité d'action et de l'intimité. Autrement dit, la dramaturge aurait écrit sa pièce pour la télévision qu'elle ne s'y serait pas prise autrement. L'adaptation qu'en a fait Blandford s'avère convaincante dans la mesure où l'émotion passe. Dans cet exemple, un travail de réécriture paraît inutile, surtout parce que *Oublier* se réclame de l'esthétique naturaliste, celle-là même que la télévision privilégie. Dès lors, la version télévisuelle d'*Oublier* demeure conventionnelle, tant par son utilisation des mouvements de caméra (*zoom* avant sur la porte de la salle de bain où la mère s'enferme) et de cadrages choisis (gros plan sur les visages défaits, très gros plans des yeux, contre-plongée pour illustrer le désir de domination des sœurs les unes sur les autres, etc.) que dans la présence d'une bande sonore évocatrice. L'intrigue, on ne peut plus actuelle et réaliste, s'avère suffisamment familière pour rallier un public étendu. Le décor, bien que légèrement expressionniste à cause de l'escalier et de la mezzanine surplombant le salon, rappelle ces intérieurs bourgeois de la belle époque de Dubé. Les costumes et maquillages restent discrets, donc crédibles pour le téléspectateur.

Mais si l'on s'en tient aux exigences du téléthéâtre, on constate que Blandford a négligé un aspect important de ce type de récit té-

lévisuel, soit la présence évidente d'un personnage focalisateur (« focal character ») dont le point de vue est censé orienter l'action. La version théâtrale d'*Oublier* n'a pas à se soucier d'une telle convention (bien que le personnage de Johanne soit presque toujours présent), mais la dramatique, si elle espère susciter un maximum d'identification de la part du téléspectateur, a tout intérêt à le faire.

De plus, *Oublier* semble parfois une dramatique bavarde, où l'image et l'expression des personnages, juxtaposées au dialogue, créent l'effet de redondance mentionné plus tôt. Tout se passe comme si l'on n'avait tenu compte ni des pouvoirs du plan rapproché, ni de l'éventualité d'un jeu plus naturel, ponctué de répliques courtes, ni d'une interaction plus intime entre les personnages, à travers les subtilités du regard. En somme, l'expressivité de l'image télévisuelle reste sous-utilisée.

BONJOUR, LÀ, BONJOUR

OU QUAND LA NOTION D'ESPACE DRAMATIQUE DISPARAÎT

Serge revient au bercail après un séjour à Paris. Ce retour est pour lui l'occasion de rendre visite à tout le monde, de ressasser de vieilles rancunes, mais aussi de se rapprocher de ceux qu'il aime vraiment : son père et sa sœur Nicole avec laquelle il entend vivre désormais.

Le problème posé par l'adaptation de cette pièce néoréaliste de Tremblay était de taille : comment transposer au petit écran le jeu que le dramaturge proposait sur l'espace dramatique et l'espace scénique ? En effet, ce texte original utilise un procédé non réaliste qui consiste à permettre à tous les personnages d'occuper la scène en même temps et ce, bien que dans la logique de l'intrigue ils soient tous situés dans un espace individuel et distinct : Monique la dépressive vit dans sa chambre ; Denise la boulimique dans sa cuisine ; Lucienne l'alcoolique dans son salon ; Nicole l'amoureuse dans son douillet chez-soi ; et Gilberte, Charlotte et Armand dans un appartement exigu. Serge, le voyageur, assure le lien entre tous ces morceaux d'univers, parce qu'il écoute, parce qu'il compatit.

Tremblay illustre de cette façon le dialogue de sourds qui caractérise la dynamique entre les personnages.

On s'en serait douté, ce procédé purement théâtral se voit modifié dans l'adaptation de Laforce, d'une part, à cause de l'impossibilité de cadrer tous ces acteurs en même temps et, d'autre part, parce que le réalisme presque obligé de la télévision impose le recours à plusieurs décors et à plusieurs lieux manifestement distincts. D'autres composantes esthétiques plus proches de la scène que du petit écran, c'est-à-dire plus iconiques que réalistes, ont également été choisies. Songeons, par exemple, à la salière en forme de hamburger de Denise, à la tapisserie « fruitée » de son décor ou au motif encore plus baroque de celle qui orne le salon de Lucienne. Ainsi, parce que le réalisateur opte pour une iconicité plus patente et que, ce faisant, il ignore les conventions télévisuelles, il risque d'offrir au public une œuvre déroutante et à la limite du théâtre filmé.

Mais il ne faut tout de même pas régler trop vite le cas de Laforce, car il cherche ici un compromis à la fois intéressant et audacieux entre la scène et le petit écran, dans la mesure où il tente de garder le meilleur des deux mondes. Je m'explique. *Bonjour, là, bonjour* offre une intrigue presque toute désignée pour la télévision (nombre restreint de personnages et intimité par le biais des histoires de famille) ; seul le nombre de lieux différents pouvait constituer un obstacle. Qu'à cela ne tienne : Laforce opte pour la profondeur de champ plutôt que pour un décor élaboré, capable de suggérer un espace concret. Chaque personnage est cadré de près, dans « son » décor, sur fond de tapisserie ou de revêtement mural susceptible, par ses textures et ses couleurs, de le révéler ou de le trahir. Ensuite, par le biais du montage électronique, et à travers une série de trucages visuels lui permettant de juxtaposer des lieux distants tout en produisant un effet de proximité, Laforce arrive à recréer le pathétique de la pièce originale : l'isolement de chacun demeure.

Laforce utilise également « le regard à la caméra », de manière à ce que les personnages semblent s'adresser au spectateur quand ils sont seuls, bien qu'on sache qu'ils s'adressent plutôt à Serge. Ce procédé a un effet « déréalisant » indéniable, mais qui donne le ton

à l'ensemble de la dramatique, puisqu'on l'utilise dès le départ. Enfin, la version de *Bonjour, là, bonjour* revue et corrigée par Laforce souffre quelque peu de la redondance entre images et répliques, mais comme il s'agit d'une esthétique annoncée d'emblée comme plus ou moins conforme au réel, et que le jeu des comédiens reste légèrement outré, on reçoit la dramatique comme une œuvre différente – bien qu'encore assez proche du naturalisme – et, somme toute, accessible.

LA CHARGE DE L'ORIGINAL ÉPORMYABLE
OU QUAND LA MÉTAPHORE NOUS ÉCHAPPE

Mycroft Mixeudeim vit dans un lieu clos, auprès de compagnons qui agissent en thérapeutes censés le remettre sur la voie du bonheur. Survient Dydrame Daduve, une jeune femme dont il tombe amoureux et qui constituerait sa planche de salut. Mais les autres croient la solution trop simple : on tue la femme aimée, et Mycroft se révolte.

La version théâtrale de *La charge de l'original épormyable* ne tolère aucun compromis : il s'agit de théâtre surréaliste, exploréen, à l'image de la poésie de Gauvreau, où l'éclatement des formes et du langage lui-même donne naissance à une nouvelle réalité ainsi qu'à une critique acerbe de la société sclérosée du Québec des années 1950. La répression existe : il faut résister et « poser des gestes d'une si complète audace, que même ceux qui les réprimeront devront admettre qu'un pouce de délivrance a été conquis pour tous » (Gauvreau, 1977 : 748).

Ai-je besoin de préciser à quel point l'entreprise visant à adapter ce texte pour la télévision était périlleuse ? Pourtant, tout était là : peu de personnages, les unités d'action, de temps (ou presque) et de lieu, l'intimité (en fait, on ne veut qu'y dépecer l'intimité de Mycroft). Où était le hic ? Dans la notion totalement absente de « familiarité » peut-être ? Est-ce par sa trop grande volonté d'adhérer à un certain réalisme que Salvy gomme le côté métaphorique de la pièce ? Je dis bien « un certain réalisme », car le décor (un labyrinthe aux couleurs froides, souvent cadré en plongée verticale), les

costumes (baroques et presque impossibles à dater) de même que les maquillages (très appuyés) s'éloignent assez d'une représentation usuelle du quotidien. Comment traiter l'esthétique surréaliste au petit écran ? Voilà la question à laquelle Salvy a tenté de répondre. Faut-il considérer que la télévision, par trop conservatrice dans son essence même, ne puisse recréer adéquatement un univers métaphorique ? Cela paraît probable. Car il faut voir *La charge de l'original épormyable* comme la métaphore d'une société intolérante, comme la symbolisation d'une réalité et non comme la réalité elle-même. Aurait-il été préférable de chercher à faire coïncider le traitement visuel et sonore de la dramatique avec la teneur hautement éclatée du texte original ? Mais pour cela, Salvy aurait eu besoin de réinventer le téléthéâtre, d'aller du côté d'un « théâtre-événement qui suppose des rapports différents de ceux qui s'établissent lors de la retransmission de pièces de théâtre ou de téléfilms » (Marsolais, 1973 : 13).

Je ne crois donc pas que Salvy se soit leurré sur les chances de succès de son adaptation ; toutefois, il aurait été possible de mieux situer le spectateur par rapport aux enjeux de la dramatique. Ainsi, l'introduire petit à petit dans cet univers troublant, en faisant dire d'emblée à Lontil-Deparey ou à Laura Pa que tous ces cris ne sont qu'une expérience visant à déboussole Mycroft et à le faire douter de lui-même aurait-il constitué une hérésie ? Peut-être. Toutefois, mettre le spectateur dans le coup est ce à quoi la télévision s'évertue normalement... De même, toutes les répliques en langage exploréen, une langue aux sonorités évocatrices mais la plupart du temps incompréhensible, n'auraient-elles pas gagné en clarté si une réplique avait été ajoutée, histoire de préciser que Mycroft cherche à réinventer la langue, à la pousser plus loin et que c'est précisément ce qui le rend dangereux ? Je crois qu'on ne doit pas nécessairement limiter la dramatique à une esthétique naturaliste. Une chose semble acquise, cependant : le surréalisme, s'il veut passer au petit écran, se doit d'appivoiser son auditoire. Offrir *La charge de l'original épormyable* à un public rompu aux caractéristiques rassurantes du réalisme à la télévision relève probablement de l'héroïsme ou de la plus pure témérité. En outre, l'esthétique de Gauvreau, qui n'hé-

site pas à faire appel à la scatologie, à l'érotisme ou à la pornographie, ne saurait souffrir de compromis. D'ailleurs, son texte n'a pas été censuré ; ce qui, au moins, devrait nous rassurer sur ce qu'est devenue la société québécoise.

VERS DE NOUVELLES PRATIQUES DE TRANSÉCRITURE ?

Si l'on tient pour acquis que la dramatique n'est pas un théâtre édulcoré, ni un cinéma dilué, mais bien un art à part entière, je ne vois pas pourquoi l'adaptation d'œuvres conçues pour la scène en vue d'une diffusion à la télévision ne serait pas possible. Mais il faudrait que le texte dramatique perde son caractère sacré, que les réalisateurs aient le droit de le retoucher en profondeur, plutôt que de se contenter d'en interpréter les didascalies. Car il semble bien que l'audace, visuelle et sonore, et l'adaptation libre donnent de meilleurs résultats, comme si le fait de chercher davantage du côté des possibilités du petit écran s'avérait rentable. Dans le cas de pièces dont l'esthétique n'a rien du réalisme, ce choix s'impose pratiquement, puisqu'il permet de réécrire l'œuvre originale de manière à mieux la faire correspondre aux capacités et aux exigences du nouveau support.

Devrait-on, comme le suggèrent certains, cesser d'adapter des textes dramatiques pour la télévision puisque, à priori, il serait vain de tenter de traduire adéquatement le langage de la scène en langage télévisuel ? Je crois que non, qu'il ne faut pas abandonner si vite et que, dans la mesure où l'adaptation devient un réel travail de réécriture, le théâtre, une fois acclimaté à son nouveau véhicule, peut trouver une place de choix sur les écrans.

Quelle démarche devons-nous préconiser alors ? Obéir aveuglément aux règles de la dramaturgie télévisuelle ou réinventer ces règles ? N'est-ce pas en tenant compte des spécificités d'un médium qu'on arrive à l'exploiter entièrement, même dans le cas d'une adaptation ? Je maintiens, en tout cas, qu'un dialogue stimulant et fructueux peut s'engager entre la scène et le petit écran, pourvu que l'un et l'autre ne perdent pas leur identité en cours de route. C'est souvent sur cette base qu'on fonde les mariages heureux.

BIBLIOGRAPHIE

- BASILE, Jean (1976), *L'écriture radio-télé*, Montréal, Société Radio-Canada.
- BRENNER, Alfred (1980), *TV Scriptwriter's Handbook. Dramatic Writing for Television and Film*, Hollywood, Silman-James Press.
- DAHLBERG, Hans (1973), « Le théâtre à la télévision dans les pays scandinaves », dans Gilles MARSOLAIS (dir.), *Théâtre et télévision*, Paris, UNESCO, p. 155-166.
- FISKE, John (1987), *Television Culture*, London/New York, Methuen.
- FRANK, André (1973), « La dramaturgie et l'image à la télévision », dans Gilles MARSOLAIS (dir.), *Théâtre et télévision*, Paris, UNESCO, p. 17-57.
- GAUVREAU, Claude (1977), « La charge de l'original épormyable. Fiction dramatique en 4 actes », dans Claude GAUVREAU, *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, p. 637-753.
- GOSSELIN, Michel (1993), *Le scénario télévisuel*, Montréal, Triptyque, 1993.
- HILLIARD, Robert L. (1991), *Writing for Television and Radio*, Belmont (CA), Wadsworth.
- JAUSS, Hans Robert (1978), *Pour une théorie de la réception*, Paris, Gallimard.
- KALANDADZÉ, V. S. (1973), « L'art dramatique à la télévision soviétique », dans Gilles MARSOLAIS (dir.), *Théâtre et télévision*, Paris, UNESCO, p. 193-208.
- LABERGE, Marie (1987), *Oublier*, Montréal, VLB éditeur.
- MARSOLAIS, Gilles (1973), « Introduction », dans Gilles MARSOLAIS (dir.), *Théâtre et télévision*, Paris, UNESCO, p. 9-14.
- MIYAJIMA, Sumiko (1973), « La télévision dramatique au Royaume-Uni », dans Gilles MARSOLAIS (dir.), *Théâtre et télévision*, Paris, UNESCO, p. 78-104.
- PORTNOY, Kenneth (1991), *Screen Adaptation. A Scriptwriting Handbook*, Boston/London, Focal Press.

ADAPTER LE TEXTE DRAMATIQUE : DE LA SCÈNE AU PETIT ÉCRAN

SHAMAS, Laura (1991), *Playwriting for Theater, Film and Television*, White Hall (VA), Betterway Publications.

SWINSON, Arthur (1963), *Writing for Television Today*, London, Adam and Charles Black.

THORBURN, David (1988), « Television as an æsthetic medium », dans James W. CAREY (dir.), *Media, Myths and Narratives. Television and the Press*, Newbury Park (CA), Sage Publications, p. 48-66.

TREMBLAY, Michel (1987), *Bonjour, là, bonjour*, Montréal, Leméac.

VIGEANT, Louise (1989), *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia.

DRAMATIQUES

BLANDFORD, Mark (1992), *Oublier*, Société Radio-Canada, fiction, VHS, couleurs, 88 mn.

LAFORCE, Jean-Yves (1993), *Bonjour, là, bonjour !*, Société Radio-Canada, fiction, VHS, couleurs, 92 mn.

SALVY, Jean (1993), *La charge de l'original épormyable*, Société Radio-Canada, fiction, VHS, couleurs, 100 mn.

LA MISE EN SCÈNE SYMBOLISTE COMME ADAPTATION THÉÂTRALE

Maryse Souchard

Université de Nantes/IUT de La Roche-sur-Yon

On pourrait proposer d'emblée que toute mise en scène théâtrale est une *adaptation*, puisqu'elle suppose le passage d'un texte à sa représentation, à une mise en espace, une mise en forme, une mise en action. Il y aurait donc bien deux supports, deux véhicules, le texte et le geste, le premier devant être *adapté* pour rendre le second possible. Cette proposition peut sembler trop généralisante pour préserver la spécificité de l'adaptation telle qu'elle a pu être définie dans les études cinématographiques ou même en traduction¹. Cependant, on peut aussi la prendre en considération parce qu'elle peut permettre de comprendre autrement l'impact de la mise en scène sur le texte théâtral. C'est ce que je me propose d'essayer en m'appuyant sur la mise en scène symboliste. Ce choix tient aux propositions particulières que le symbolisme fait au théâtre tout autant qu'à l'impact de ces propositions sur le théâtre contemporain.

1. Par exemple, pour le cinéma, voir Patrick Cattrysse (1992) ; pour la traduction, voir Yves Gambier (1992).

Il convient de s'arrêter brièvement, en introduction, sur ce que l'on entend généralement par « adaptation² » quand ce concept s'applique aux productions théâtrales. Deux définitions semblent dominer largement la réflexion :

celle d'Anne-Françoise Benhamou dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, dirigé par Michel Corvin (1995), où l'« adaptation » est entendue comme la transposition d'un récit, d'un genre littéraire en un autre, c'est-à-dire la

transformation d'un texte non dramatique (récit, scénario de film, mais aussi mémoires, documents, articles de journaux) en texte pour la scène. L'adaptation a longtemps opté pour une forme dramatique classique (dialogues, scènes) ; elle conserve volontiers aujourd'hui les traits non théâtraux du texte original (narration, fragmentation) (citée dans Bergeron, 1994 : 14) ;

celle de Patrice Pavis, dans son *Dictionnaire du théâtre* (1987) où l'adaptation se définit comme la « [t]ransposition ou transformation d'une œuvre, d'un genre dans un autre » (cité dans Bergeron, 1994 : 15), mais aussi comme le

[t]ravail dramaturgique à partir du texte destiné à être mis en scène. Toutes les manœuvres textuelles imaginables sont permises : coupures, réorganisation du récit, « adoucissements » stylistiques, réduction du nombre de personnages ou des lieux, concentration dramatique sur quelques moments forts, ajouts de textes extérieurs, montage et collage d'éléments étrangers, modification de la conclusion, modification de la fable en fonction du discours de la mise en scène. [...] Adapter, c'est réécrire entièrement le texte considéré comme simple matériau (p. 15).

2. Je m'inspire ici du travail de Serge Bergeron, « L'adaptation théâtrale de textes narratifs : le traitement réservé à l'espace par Marguerite Duras dans trois œuvres adaptées par elle-même » (1994).

Le concept d'adaptation renvoie aussi à celui de traduction et à toute une série de notions plus ou moins précisément définies que l'on croise couramment dans les lectures sur le sujet : actualisation, transposition, interprétation, version, lecture, pour n'en citer que quelques-unes. Ce qui semble les lier entre elles, ces notions, c'est leur rapport, assez étroit semble-t-il, avec la notion de texte ou, du moins, avec celle de l'écrit comme support à partir duquel ces notions opèrent, à partir duquel ces opérations sont possibles.

Bref, d'un point de vue général, l'adaptation serait le passage d'un écrit à une autre forme après transformations diverses de cet écrit de départ. Il semble y avoir nécessairement passage d'un genre à un autre, et Serge Bergeron réfute, pour ne plus y revenir, l'usage d'adaptation pour « un texte de théâtre en une nouvelle pièce, toute neuve, donnant l'illusion de la créativité de l'auteur, par toutes les méthodes imaginables » (1994 : 22). « [...] le vocable même d'“adaptation” apparaît inadéquat puisqu'une bonne part du travail dramatique est déjà inscrite dans l'œuvre d'origine » (p. 22). Et il semble bien qu'il s'agisse là de la position la plus communément admise.

Pourtant, cela peut sembler insuffisant quand il s'agit de décrire certaines manifestations théâtrales contemporaines pour lesquelles les catégories conventionnelles s'avèrent insuffisantes ; le concept d'adaptation s'impose alors comme le plus adéquat. D'un certain point de vue, on peut dire que, puisque le théâtre ne permet pas de tout montrer, le metteur en scène doit privilégier certains aspects du texte et, par ricochet, en occulter d'autres. En cela, il y a déjà adaptation.

Au-delà de ce qui peut sembler être une évidence, l'adaptation s'effectue aussi par rapport aux mises en scène antérieures ou, plus exactement, au style, au genre auquel appartiennent les mises en scène antérieures. Du coup, l'adaptation ne peut pas toucher que des textes, encore moins que des récits. Au théâtre, l'adaptation porte sur les choix de mise en scène, c'est-à-dire sur l'orientation de la représentation, sur la forme plutôt que sur le contenu. Telle est la position symboliste : à la fois réaction aux mises en scène

antérieures ou contemporaines qu'elle réfute et réorganisation de l'espace du jeu et de la scène à partir de cette réaction.

Le symbolisme serait l'adaptation par excellence de la mise en scène dans le théâtre de recherche ou de création parce qu'il est le travail prototypique sur la forme théâtrale. Le symbolisme prend forme au Théâtre de l'Œuvre (1893), sous la houlette de Lugné-Poe, surnommé le « clergyman ambulant », qui, en combattant la théâtralité factice du XIX^e siècle, en impose une autre : diction régulière et impersonnelle du texte ; ton très monotone ; récits narratifs remplaçant l'action ; comédiens figés se déplaçant avec lenteur et solennité ; éclairages pâles ; voix d'ombre parvenant de derrière des rideaux de mousseline transparente ; projections colorées, parfums et musique ; le tout concourant à renforcer la valeur symbolique de chaque élément qui intervient sur la scène³.

Si l'on cherche ce qui caractérise le symbolisme, on le trouve dans la lettre par laquelle Alfred Jarry offre *Ubu Roi*, créé le 9 décembre 1896, à Lugné-Poe :

Cher Monsieur,

[...] Puisque Ubu Roi vous a plu et forme un tout, si cela vous convenait, je pourrais le simplifier un peu, et nous aurions une chose qui serait d'un effet comique sûr, puisqu'à une lecture non prévue, elle vous avait paru telle. Il serait curieux, je crois, de pouvoir monter cette chose (sans aucun frais du reste) dans le goût suivant :

1° - Masque pour le personnage principal, Ubu, lequel masque je pourrais vous procurer au besoin. Et puis je crois que vous vous êtes vous-même occupé de la question des masques.

2° - Une tête de cheval en carton qu'il se pendrait au cou, comme dans l'ancien théâtre anglais, pour les deux seules scènes équestres, tous détails qui étaient dans l'esprit de la pièce, puisque j'avais voulu faire un « guignol ».

3. Cette histoire est développée dans Maryse Souchard et Marc Favier (1997 : 396-398 particulièrement).

3° - Adoption d'un seul décor, ou mieux, d'un fond uni, supprimant les levers et baissers de rideau pendant l'acte unique. Un personnage correctement vêtu viendrait, comme dans les Guignols, accrocher une pancarte signifiant le lieu de la scène. (Notez que je suis certain de la supériorité « suggestive » de la pancarte écrite sur le décor. Un décor ni une figuration ne rendraient « l'armée polonaise en marche dans l'Ukraine ».)

4° - Suppression des foules, lesquelles sont souvent mauvaises à la scène et gênent l'intelligence. Ainsi, un seul soldat dans la scène de la revue, un seul dans la bousculade où Ubu dit : « Quel tas de gens, quelle fuite, etc. »

5° - Adoption d'un « accent » ou mieux d'une « voix » spéciale pour le personnage principal.

6° - Costumes aussi peu couleur locale ou chronologiques que possible (ce qui rend mieux l'idée d'une chose éternelle), modernes de préférence, puisque la satire est moderne ; et sordides, parce que le drame en paraît plus misérable et horripilant.

[...] Je ne vous ai parlé de Ubu Roi que parce qu'il a l'avantage d'être accessible à la majorité du public [...]. À vous, avec l'assurance de toute ma sympathie pour votre entreprise qui m'a encore donné hier une belle soirée d'art.

Alfred Jarry (Souchart et Favier, 1997 : 398).

En s'opposant à la théâtralité artificielle de l'acteur roi de cette fin du XIX^e siècle, les symbolistes lui substituent une nouvelle théâtralité : port de masques, style « guignol », un seul décor pour un acte unique ou, mieux, l'usage de la pancarte pour marquer les évolutions, suppression de la figuration, adoption de « voix », intemporalité des costumes.

Car le symbolisme est une réaction contre le naturalisme : tandis que celui-ci veut être un théâtre d'observation, le symbolisme épure les formes pour mieux faire appel à l'imagination. Ce sont les contraintes d'une représentation « à l'image » du réel qui sont

rejetées par ceux qui vont devenir les symbolistes. Pour eux, le sens n'est pas nécessairement dans ce qui se voit, mais il doit se trouver davantage dans ce qui se ressent, dans un espace plus spirituel que sensible. Il ne faut pas oublier que cette fin du XIX^e siècle voit aussi se développer, surtout chez les intellectuels, l'engouement – parfois fanatique – pour les sciences occultes, pour le spiritisme, pour le paranormal, bref, pour toutes ces expériences où la signification est à chercher au-delà du réel. Le symbolisme est l'expérience poétique de cette passion spirite dans laquelle le poète avec l'aide technique du metteur en scène au théâtre fait comprendre sans montrer. Du coup, plus besoin de décor, plus besoin du jeu des comédiens, plus besoin d'expliquer : tout cela n'est que « bruit » et nuit à la pureté de l'intention symboliste.

Ces choix de représentation recèlent des paradoxes qui limitent la recherche symboliste :

- le rôle même du comédien est nié par le symbolisme : tout effet de jeu contrarie la pureté du message ; il est donc réduit à seulement livrer le texte. Mais qu'est le théâtre sans le comédien, sans sa capacité de représenter, d'incarner, de faire voir ? Il n'y a ici qu'à entendre ;
- le décor, s'il est explicite et vient souligner le propos, empêche que s'installe la relation symbolique au sens. Son absence permet que se développe l'imagination du spectateur dans une concentration quasi mystique, sans interférences historiques, géographiques, contextuelles de toutes sortes. Seules les lumières ont droit de cité parce qu'elles soulignent des atmosphères plutôt que des référents. Il faut dire aussi que cette absence de décors vient à point pour des expériences théâtrales qui sont largement trop confidentielles pour susciter l'intérêt massif des spectateurs et, avec lui, les moyens financiers de mises en scène complexes ; le symbolisme permet de faire des économies de costumes et de décors ;
- la mise en scène n'est qu'une « vision » alors qu'elle a désormais les moyens techniques d'être bien autre chose.

Seul l'espace est défini ; tout le reste doit demeurer vide pour que l'imagination s'y investisse pleinement. Le texte reprend tous ses droits sur la représentation, dans une mise en scène dont le minimalisme est la marque ;

- tout ce qui, dans le spectacle, implique l'expérience collective est banni au profit de l'expérience individuelle. Là aussi le théâtre est mis en cause dans ses fondements les plus profonds. Du même coup, ce choix vise ceux qui ont les compétences – intellectuelles, culturelles, voire émotives – de vivre par eux-mêmes cette expérience. Les autres en sont exclus.

Or, ces choix de mise en scène sont une « adaptation permanente » du propos du texte retenu tant dans d'éventuelles réécritures du texte lui-même – c'est vrai chez Alfred Jarry, ce l'est aussi chez Paul Claudel – que dans le travail sur le référent visuel qu'implique toute mise en scène : s'agit-il d'autre chose que d'adaptation lorsqu'une foule est symbolisée par un personnage ? Ce qui est ainsi adapté, c'est probablement l'intention dramatique, sa transformation en « langage scénique ». Dans le mouvement symboliste, il y a un texte, d'une part, et dans sa mise en scène, il y a son adaptation, c'est-à-dire que les éléments visuels de la mise en scène (ou leur absence) constituent la structure d'adaptation de la signification du texte théâtral.

Claudel est bien l'un des meilleurs exemples de ce travail d'adaptation symboliste qui va du texte à sa représentation. Il écrit ceci à Lugné-Poe, en 1912, à propos de la création de *L'annonce faite à Marie* : « La question des voix est très importante pour moi [...] car *L'annonce* est en grande partie un opéra de paroles, notamment la dernière scène du IV. Pour les modifications, je crois que nous nous entendrons, je me rends très bien compte que le livre n'est pas la scène » (cité dans Lugné-Poe, 1946 : 33⁴). « Lugné-Poe

4. Certains textes de ce livre, dont le chapitre dans lequel s'enclasse ce passage, ont été écrits en 1933.

s'était proposé de réaliser au théâtre une révolution identique à celle par laquelle le symbolisme s'efforçait de rajeunir les lettres. Or, au théâtre, le symbolisme ne rendait pas », écrit Richard Dupierreux, dans le très beau petit livre qu'il consacre à Lugné-Poe. Pourtant, il est largement favorable à cette démarche qu'il explique ainsi :

Était-ce vraiment du théâtre ou n'était-ce point autre chose ? Il serait malaisé d'en décider. Lugné-Poe ne cherchait-il point cette autre chose quand il parlait de « créer des spectacles », c'est-à-dire de réaliser des fantaisies artistiques participant de diverses représentations de la scène, d'une « fusion de parades tragi-comiques, de mimiques, de musicalité, alliées suivant un caprice nouveau ? » (Dupierreux, [s. d.] : 33).

Même si le symbolisme – et son succès – reste le fait d'un cercle restreint, il n'en demeure pas moins que les questions qu'il a posées au théâtre sont encore d'actualité, pour dire le moins, et qu'elles orientent bien des choix contemporains de mises en scène : certains plateaux dépouillés, ou certains décors minimalistes ; certains jeux de comédiens, face au public, sans mouvement ; certaines diction, appuyées ou monocordes ; certains voilages découpant l'espace scénique, voilà autant d'expériences que les spectateurs de la fin du xx^e siècle ont tous eu l'occasion de faire un jour ou l'autre et qu'ils doivent au symbolisme. C'est alors l'imagination qui est activée là où le naturalisme privilégie la compréhension.

Le symbolisme aurait été le style – le genre – dominant de la mise en scène théâtrale au xx^e siècle, et peut-être de façon plus marquée, en cette fin de siècle. Si l'on accepte que le symbolisme est un genre particulier dans l'ensemble de l'adaptation théâtrale, on peut se pencher sur les traces qu'il laisse aujourd'hui. Il serait aisé de faire du mauvais esprit et de débattre des propositions minimalistes de certaines productions ultracontemporaines, par exemple ce que pouvait déclarer Christian Scaretti, qui dirige la Comédie nationale de Reims, en France, quand on lui demandait de décrire son théâtre idéal : « Un plateau nu ; un homme assis sur une

chaise ; il lit un texte à la lueur d'une bougie ; le tout vu d'avion⁵. » Mais il est quand même plus intéressant de prendre ici l'exemple d'un spectacle réussi, qui a fait salle comble et dont la critique fut élogieuse.

En novembre 1995, Patrice Chéreau met en scène *Dans la solitude des champs de coton*, de Bernard-Marie Koltès, à la Manufacture des Œillets d'Ivry-sur-Seine ; il y interprète lui-même l'un des deux rôles. Chéreau a mis cette pièce en scène la première fois le 27 janvier 1987 au Théâtre des Amandiers de Nanterre, puis il l'a reprise trois autres fois, avec trois distributions différentes. J'y reviendrai.

Le lieu de la représentation consiste dans la longueur d'une grande salle dénudée, où deux rangées de gradins se font face : l'intervalle entre ces deux rangées constitue l'espace de jeu où évoluent les comédiens. Cette salle est un ancien atelier dans une usine désaffectée : c'est assez dire que l'aménagement rompt avec la convention de la scène à l'italienne. L'usine se situe dans une ville de la proche banlieue de Paris, et les bruits de la ville, celui des trains de la gare toute proche comme celui des motos dans la rue, entrent dans ce théâtre qui n'est pas à l'abri de l'irruption de la vie quotidienne dans laquelle il prend place.

Le spectacle qui se déroule en ce lieu appartient à la programmation de l'Odéon-Théâtre de l'Europe, situé pour sa part au cœur du Quartier latin. Par cela se manifeste la marque de la part de l'appareil culturel d'État, de ses subventions et de ses aides à la décentralisation. Fait à noter, les spectateurs quittent le lieu sur la distribution d'un tract protestant contre cette part qui reste trop faible.

Le public qui vient à cette série de représentations, et à qui ce tract s'adresse, est très parisien même s'il se déplace vers la périphérie de la capitale : toutes les précautions ont d'ailleurs été prises, et un balisage serré guide les spectateurs en fourrure vers la

5. Conférence publique, en 1994, à Reims.

salle. Peu d'habitants assistent aux représentations, dans cette ville de banlieue où vivent essentiellement des ouvriers et des membres des classes moyennes modestes ; le clivage est encore plus important face à la très forte communauté immigrée, essentiellement magrébine, qui est loin d'être intégrée à de telles manifestations. Le public plutôt intellectuel est impliqué dans une représentation où les spectateurs, souvent pris dans la lumière des projecteurs, dominent le spectacle. Ceux du premier rang y participent même, en partie, quand le jeu se rapproche d'eux, parfois jusqu'à les toucher. Comme les deux tribunes se font face, elles existent l'une pour l'autre : quand le bas de l'une est directement éclairé, il devient une partie de la vision des spectateurs installés dans l'autre. Cette proximité crée indéniablement de l'émotion, et les deux parties du public deviennent, l'une pour l'autre, ce que les deux acteurs sont l'un pour l'autre : double et miroir.

Le décor est absent, réduit à la configuration de la salle et, en fait, aux lumières qui en tiennent lieu par la manipulation des poursuites (projecteurs mouvants) qu'appuient des projecteurs fixes, des néons et des lampes disposés au-dessus des gradins. Le choix des styles de lumière est largement inhabituel : les poursuites relèvent davantage des éclairages du cirque ou de la variété, et leur maniement au théâtre demande une très grande maîtrise, à la fois technique et artistique, pour permettre la précision et la beauté ; les néons à l'éclairage cru et froid sont eux aussi généralement évités ; les gélatines, massivement utilisées, viennent contrer par la chaleur des couleurs le froid des découpages. Enfin, la disposition scénique qui place le jeu entre les spectateurs complique l'exercice, puisqu'il faut éclairer sans éblouir ni découper de trop grandes ombres, tout en permettant les changements d'atmosphère. Pourtant, malgré cette extrême présence, il n'y a pas ici de démonstration technique ; les lumières restent parfaitement au service du sens et du jeu.

Les acteurs sont amenés à un style de jeu qui exige la maîtrise technique des utilisations du corps : mouvements puissants, lutte au sol, danse (qui marque le propos de l'auteur et souligne le passage du premier au deuxième « acte »), posture des arts martiaux. Ils sont aussi exposés à la difficulté qui tient au danger d'être en per-

manence, de face ou de dos, exposés de près aux spectateurs. Les acteurs sont donc toujours vulnérables, d'autant plus qu'ils sont toujours vus de dos par une partie du public. Or, un acteur existe pour être regardé, c'est-à-dire vu de face. Du coup, toute la personne doit jouer, sans relâche. Ce n'est pas seulement une prouesse technique mais l'actualisation du concept du « quatrième mur », c'est-à-dire de la possibilité scénique de tourner le dos au public, concept qui tire son origine de l'arrivée de l'électricité au théâtre. De plus, aucun accessoire, à l'exception d'un manteau, n'est à leur disposition.

Le texte justifie l'ensemble : sa structure renvoie à des conventions d'écriture rendues manifestes, telles que l'exploration des procédés narratifs et textuels fondamentaux, la redondance des situations, l'utilisation régulière de débrayages énonciatifs. L'intrigue a disparu : deux hommes, le Dealer et le Client, se rencontrent, la nuit, dans une rue, et leur dialogue se bâtit selon les hypothèses possibles à partir de cette donnée minimale (commerce, séduction, affrontement...). Et ce texte ne peut se ranger dans aucun genre catalogué : en cela, il participe de la déstabilisation des genres dont on a beaucoup dit qu'elle était le propre du *xx^e* siècle. C'est d'ailleurs l'auteur qui répond à un « genre », celui de l'artiste marginal, décédé très jeune de cette maladie de fin de siècle, le sida, et dont certains textes ont d'abord été interdits de scène (*Zucco* notamment).

Le metteur en scène contrôle fortement la compréhension du texte et du spectacle, puisqu'il l'interprète lui-même, et sa présence se fait d'autant plus fortement sentir qu'il s'agit là de sa troisième mise en scène de la pièce en dix ans, avec chaque fois des distributions différentes dans des lieux différents. Le spectateur n'est donc pas seulement devant une pièce de Koltès, mais aussi et peut-être surtout devant un spectacle de Chéreau qui, de plus, se réinterprète lui-même. Le metteur en scène est ici tout puissant, largement médiatisé et consacré par une pleine soirée sur la chaîne de télévision Arte, le 30 janvier 1996.

Il y a bien, dans ces trois mises en scène, « adaptation » du texte de Koltès d'abord, puis du travail de Chéreau par lui-même

qui en parle ainsi dans un entretien qu'il accorde à Benhamou en avril 1995⁶, pendant les répétitions :

Dans les versions précédentes, nous étions très loin l'un de l'autre, très enfermés dans une hostilité réciproque, et l'enjeu de la pièce tel que j'essaie de le retrouver avait probablement disparu [...]. Il y a toujours une chose assez mystérieuse dans ces pièces qui comportent plusieurs rôles d'égale importance : il faut bien analyser qui est le Dealer, et ne pas se tromper sans quoi on peut dénaturer complètement le texte. [...] Je ne veux pas recommencer ce que j'ai fait dans les premières versions où le jeu était faussé par le fait que le Dealer, grâce à l'ironie, avait toujours la parade.

Il y a largement symbolisme, puisque tout est confié à l'imagination des spectateurs sur le lieu de la rencontre, son sens, son dénouement, les éventuelles marchandises échangées, ce qu'amplifie l'absence des décors et la sobriété du jeu des comédiens. Mais il y a sans doute plus, et si ce spectacle peut paraître comme typique des productions théâtrales les plus récentes, c'est qu'il va au plus loin de cette démarche d'adaptation qui caractériserait le théâtre aujourd'hui. L'édition du texte de Koltès, paru aux Éditions de Minuit en 1986, mérite que l'on s'y arrête : pour une rare fois, Koltès ne catégorise pas son texte, il ne lui attribue pas de « genre », il ne le classe ni dans le roman ni dans le théâtre. Il n'y a ni didascalies, ni actes, ni scènes, juste deux noms qui ouvrent des « tirades » parfois longues de plusieurs pages. Un incipit, cependant, décrit la situation :

Un deal est une transaction commerciale portant sur des valeurs prohibées ou strictement contrôlées, et qui se conclut, dans des espaces neutres, indéfinis, et non prévus à cet usage, entre pourvoyeurs et quémandeurs, par en-

6. Les extraits qui suivent proviennent du *Programme*, édité par L'Odéon-Théâtre de L'Europe, à l'occasion de la tournée 1995-1996 de ce spectacle.

tente tacite, signes conventionnels ou conversation à double sens – dans le but de contourner les risques de trahison et d'escroquerie qu'une telle opération implique –, à n'importe quelle heure du jour et de la nuit, indépendamment des heures d'ouverture réglementaires des lieux de commerce homologués, mais plutôt aux heures de fermeture de ceux-ci (1986 : 7).

Le travail de Chéreau devient alors très exactement une adaptation, au sens le plus strict des définitions que je donnais au début : il y a trois « actes » dans la représentation, le passage de l'un à l'autre étant marqué par une courte pause musicale pendant laquelle les comédiens se désaltèrent aux deux extrémités de l'espace de jeu ; il y a des scènes dans la représentation, signalées par des déplacements symétriques des deux comédiens qui échangent alors leurs positions ; il y a du théâtre là où il n'y avait que du texte.

C'est d'ailleurs l'une des neuf remarques que fait Benhamou à propos de l'œuvre de Koltès dans le *Programme* du spectacle :

L'œuvre de Koltès a d'abord été connue du public de Chéreau, mais elle vit autrement depuis quelques années : par ses lecteurs (Koltès est l'un des auteurs les plus vendus par les Éditions de Minuit). Une autre génération a pris le relais : si ces lecteurs sont liés au théâtre, beaucoup sont trop jeunes pour avoir vu les pièces à leur création. Rien d'étonnant d'ailleurs à ce que cette œuvre si jouée prenne pleinement sa place dans la littérature : plutôt qu'un « auteur » – rien de pire pour l'écriture dramatique que la ghettoïsation que supposent les expressions « jeune auteur », « auteur contemporain » – Koltès est un écrivain, un grand – de ceux qui inventent des formes pour imposer leur regard sur le monde. Autant qu'un style, qu'une langue, qu'une intelligence poétique de la scène et de l'art de l'acteur, c'est leur saisie aiguë de la réalité contemporaine, une saisie qui s'apparente moins à la description qu'à la vision (« Remarque 3 »).

Et elle ajoute :

Koltès ne cherche jamais dans ses pièces à isoler pour elle-même une portion de réalité, mais à effectuer à partir de ce découpage une véritable traversée des apparences : c'est de la plongée symbolique, poétique à laquelle l'invite tel lieu [...] ou tel personnage [...] que résulte l'équilibre singulier de son écriture, concrète et lyrique (« Remarque 4 »).

Ne croirait-on pas entendre Lugué-Poe !

*
* *
*

Si la mise en scène symboliste semble bien traverser le siècle théâtral, il semble aussi qu'elle fonctionne comme une *adaptation* des textes qu'elle prend en charge. Elle les déplace, d'un mode d'expression à un autre, d'un système signifiant à un autre. Parce que le concept d'adaptation est plus précis que celui de lecture, généralement utilisé pour décrire ce processus, il est aussi plus efficace pour rendre compte de l'importance de la mise en scène dans la démarche théâtrale du ^{xx}e siècle. En ce sens, et telle était la proposition de départ, toute mise en scène théâtrale gagnerait peut-être à être décrite en tant qu'elle est bien une adaptation.

BIBLIOGRAPHIE

- BENHAMOU, Anne-Françoise (1995a), « Remarques », dans Bernard-Marie KOLTÈS, *Dans la solitude des champs de coton*, programme, L'Odéon-Théâtre de l'Europe.
- BENHAMOU, Anne-Françoise (1995b), « Adaptation », dans Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre – A-K*, Paris, Bordas, p. 14-15.
- BERGERON, Serge (1994), « L'adaptation théâtrale de textes narratifs : le traitement réservé à l'espace par Marguerite Duras dans trois œuvres adaptées par elle-même ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.
- CATTRYSSE, Patrick (1992), *Pour une théorie de l'adaptation filmique*, Berne, Peter Lang.
- CORVIN, Michel (dir.) (1995), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas.
- DUPIERREUX, Richard [s. d.], *Lugné-Poe – Homme de théâtre*, Paris, Éditions Odette Lieutier.
- GAMBIER, Yves (1992), « Adaptation : une ambiguïté à interroger », *Meta*, vol. 37, n° 3 (septembre), p. 421-425.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1986), *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Éditions de Minuit.
- LUGNÉ-POE (1946), *Dernière pirouette*, Paris, Sagittaire.
- PAVIS, Patrice (1987), « Adaptation », dans Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions Sociales, p. 32-33.
- SOUCHARD, Maryse, et Marc FAVIER (1997), « Les remises en question contemporaines (1887-1997) », dans Alain VIALA (dir.), *Le théâtre en France des origines à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, p. 377-465.

TRADUCTION, TRANSPOSITION ET ADAPTATION
DANS LE DISCOURS SUR L'ART
DES ÉCRIVAINS SYMBOLISTES¹

Françoise Lucbert

Université de Montréal

Dans le chapitre des *Essais de linguistique générale* consacré à la traduction, Roman Jakobson en distingue trois types : la traduction intralinguale a lieu au sein de la même langue, la traduction interlinguale accomplit le passage entre deux langues, tandis que la

1. Ce texte est une « adaptation » fortement remaniée de mon intervention au colloque « L'adaptation dans tous ses états » organisé par le Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ), de l'Université Laval, et tenu à Québec les 30 et 31 octobre et 1^{er} novembre 1996. Je remercie Annie Brisset, professeure à l'Université de Toronto, pour m'avoir permis de jeter les premières bases de cette réflexion en m'invitant à participer à l'atelier « Traduction/Représentation/Identité » lors du colloque « Translation and Globalization » tenu au Victoria College (Toronto), du 2 au 6 octobre 1996. Ces deux colloques m'ont donné l'occasion de mettre au point les fondements théoriques de la quatrième partie de la thèse de doctorat interdisciplinaire que j'ai soutenue en janvier 1999 à l'Université de Montréal : « Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906 ». Je tiens à exprimer toute ma gratitude à mon codirecteur Walter Moser, professeur au Département de littérature comparée de l'Université de Montréal, pour avoir suivi avec tant d'intérêt mon questionnement sur les liens entre la critique d'art et la traduction.

traduction intersémiotique – la seule qui m'intéresse ici – implique un échange entre différents systèmes de signes. Pour Jakobson, cette dernière ne semble fonctionner que dans une direction, celle de « l'interprétation des signes linguistiques au moyen de signes non linguistiques » ([1959] 1963 : 78). Les exemples servant à expliquer le phénomène restent très significatifs : la traduction intersémiotique n'advierait que lorsque s'opère un transfert du langage vers la musique, la danse, le cinéma ou la peinture. Tel opéra ou tel ballet seraient ainsi des transpositions de pièces de théâtre, tel film, l'adaptation d'un roman, tel tableau, la traduction picturale d'un épisode biblique. De même qu'un bon nombre de traductologues, Jakobson envisage cette opération dans un sens unique, du langage vers des pratiques autres et ce, même si la catégorie « traduction intersémiotique » devrait en principe s'appliquer à toute translation d'un système de signes vers un autre. Il semble que les préoccupations exclusives de Jakobson pour les aspects linguistiques de la traduction l'aient empêché de considérer l'éventualité d'une transposition dans le sens inverse, par exemple depuis la musique, la danse, l'art cinématographique ou la peinture vers le langage. Or, les innombrables textes littéraires suscités par des productions issues de tous ces arts montrent combien le champ de la traduction ne saurait se limiter à celui de la linguistique, puisque l'interprétation écrite des pratiques non linguistiques relève incontestablement d'une traduction intersémiotique.

La présente réflexion porte sur le problème posé par l'adaptation dont une œuvre picturale fait l'objet lorsqu'un écrivain la transpose dans un texte. Cette forme d'adaptation sera comprise comme un processus de traduction qui marque un passage de la peinture vers le langage. La transposition écrite de la peinture sera examinée à la lumière d'une analyse du discours sur l'art publié par quelques écrivains français et belges fréquentant les milieux symbolistes dans les deux dernières décennies du XIX^e siècle. Le but est de mettre au jour, à l'aide de plusieurs exemples significatifs puisés dans un corpus de textes encore relativement peu exploité par la recherche, certaines modalités de transfert entre l'art pictural et l'art littéraire. L'analyse des procédés utilisés pour traduire des

œuvres picturales donne, de surcroît, l'occasion de penser la question de la traduction hors les murs de la linguistique. D'après l'appellation courante du dictionnaire, la traduction linguistique, ou traduction proprement dite, a pour objet de donner dans une langue l'équivalent d'un texte écrit dans une autre langue. De manière plus générale, la traduction peut être définie comme un processus de médiation impliquant la saisie, puis le transfert de représentations symboliques provenant d'un texte ou de n'importe quel autre ensemble de signes. Dans ce sens élargi, la traduction du tableau est une médiation de nature langagière qui transforme l'image peinte en texte écrit. À l'époque du symbolisme, cette médiation donne lieu à des *transpositions d'art*, c'est-à-dire des énoncés dans lesquels un écrivain évoque un tableau par une prose poétique qui s'attache à en restituer les effets visuels.

Si plusieurs auteurs de travaux spécialisés sur la critique d'art en France au XIX^e siècle ont étudié de tels énoncés, notamment dans les écrits de Joris-Karl Huysmans et de G.-Albert Aurier, aucun d'entre eux n'a abordé globalement le phénomène de la transposition d'art en proposant une réflexion approfondie sur les processus de traduction qu'il comporte². Pour de nombreux écrivains de la période, la tâche du critique s'apparente pourtant à celle du traducteur, car la transposition des tableaux leur semble découler d'une traduction écrite amenant le lecteur à se représenter mentalement des œuvres plastiques qu'il a vues ou non. Huysmans,

2. On regrettera ainsi que, malgré l'intérêt des problèmes qu'il soulève, Henry Bouillier (1987) n'ait pas poussé plus loin son analyse. Dans un essai sur la gravure et la critique d'art envisagées comme pratiques de traduction, Ségolène Le Men (1994) a abordé un certain nombre de questions qui touchent à la dimension traduisante de la critique d'art mais son objet reste très différent du mien. Par ailleurs, les transpositions d'art de G.-Albert Aurier ont fait l'objet des remarques les plus nombreuses et les plus détaillées. On lira avec profit celles de Feliz Eda Burhan (1979 : 277-337), de Patricia T. Mathews (1986 : 25-28) et de James Kearns (1989 : 21-29). Voir également la réflexion plus générale et plus récente de Kearns (1994).

dont la position à ce sujet correspond bien à l'attitude alors privilégiée par les gens de lettres, pense que le bon critique d'art traduit les tableaux de sorte à les faire voir aux lecteurs de ses chroniques : « Pour moi, la seule critique d'art qui mérite qu'on l'adule doit [...] révéler les sensations personnelles qu'il [le peintre] suggère et surtout décrire le tableau de telle façon que celui qui en lit la traduction écrite, le voie » ([1901] 1991 : 161).

La fréquence et la pertinence des allusions à la traduction au sein des écrits sur l'art nous force à interroger le sens et la valeur théorique du rapprochement entre ces deux pratiques interprétatives. De toute évidence, le parallèle va au-delà de l'analogie superficielle ou de la simple métaphore, car le travail d'interprétation du critique d'art présente plusieurs similitudes avec celui du traducteur. La comparaison trouve sa raison d'être au cœur même de l'expérience du critique, plus spécialement dans le fonctionnement interne de la transposition d'art, forme complexe qui témoigne d'une volonté de traduire les œuvres d'art par le langage poétique.

LA TRANPOSITION D'ART DANS LE CONTEXTE POÉTIQUE DU SYMBOLISME

Pour mesurer l'importance que les poètes symbolistes attribuent à la transposition d'art dans l'exercice poétique qui consiste à évoquer les œuvres picturales, il convient de définir ce que recouvre le riche concept de transposition dans le domaine de la critique d'art. Cette appellation comprend en premier lieu l'idée de déplacement : la transposition du tableau émane d'un transfert ou d'une translation d'une chose à une autre, à savoir un passage du lieu de la peinture vers le lieu du texte. La transposition désigne ensuite une adaptation : il s'agit ni plus ni moins d'une *textualisation de la peinture* ou d'une mise en texte de l'œuvre picturale. D'une manière analogue à celle du metteur en scène qui adapte un texte dramatique à l'univers scénique, l'écrivain adapte la matérialité picturale du tableau à la réalité concrète du texte. Il procède en quelque sorte à une *textualisation* de l'image. Troisièmement, la

notion de transformation est au cœur du phénomène que j'essaie de cerner : la transposition d'art opère une métamorphose ou une transmutation, puisqu'elle altère profondément la nature du matériau signifiant qui subit une transformation. On peut parler, *stricto sensu*, de transsubstantiation dans le sens où la mise en texte du tableau implique un changement complet de la substance picturale en substance écrite. L'œuvre picturale se métamorphose en œuvre littéraire à mesure que l'image devient texte.

Le préfixe latin *trans*, « par delà », est commun à la plupart des termes utilisés jusqu'à présent : *transposition*, *transfert*, *translation*, *transformation*, *transmutation*, *transsubstantiation*. Ayant en français le sens de « au delà de », ce préfixe ne comprend pas seulement l'idée de déplacement et de changement ; il tend à induire une certaine idée d'élévation ou de *transcendance*. La transposition marque alors un mouvement vertical vers le haut ou vers le meilleur, une *transfiguration* dont le propre est de transformer le tableau peint en le rendant encore plus beau qu'il n'est en réalité. Selon une idée très répandue au cours du xix^e siècle, le critique d'art n'est poète, en l'occurrence créateur, que s'il exalte les qualités de son modèle. L'idée de création prend à la fois une dimension artistique et un caractère mystique : à la manière de l'artiste, le poète imite le Créateur suprême en créant une œuvre originale à partir d'une transformation de la matière première. Le critique d'art transfigure son matériau (le tableau) par l'intermédiaire du langage, de même que le peintre sublime la nature par des moyens plastiques. C'est ici que l'on saisira le mieux la part créatrice à l'œuvre dans la transposition écrite de l'art pictural. Il s'agit, à proprement parler, d'une *écriture de la peinture*, dans la mesure où les auteurs s'efforcent moins d'écrire sur les toiles elles-mêmes qu'ils ne souhaitent suggérer, en utilisant le langage verbal, ce qu'ils ont perçu subjectivement de ces œuvres. La transposition d'une réalité d'ordre pictural devient créatrice lorsqu'elle ajoute quelque chose au modèle, par exemple quand elle l'embellit, l'idéalise, le poétise. Par sa nature, cette traduction autorise une certaine liberté dans l'interprétation, voire une forme d'extrapolation. L'œuvre d'art plastique sert de prétexte – prétexte au vrai sens du terme étant

donné que l'objet d'art préexiste au texte qui en parle – à une activité d'écriture foncièrement littéraire. L'écrivain est ainsi un émule du peintre : il vise à l'égaliser, si ce n'est à le surpasser, par une prose poétique digne de rivaliser avec le tableau.

L'intérêt des écrivains symbolistes pour la transposition d'art est à situer dans le cadre d'une théorie poétique qui définit la transposition comme la visée ultime de la poésie. D'une certaine manière, la transposition d'art se révèle être une sorte d'abrégé ou de microcosme du symbolisme littéraire, puisque celui-ci repose tout entier sur le concept de transposition. Selon la définition de Stéphane Mallarmé, le poète est celui qui détient le pouvoir de transposer, sinon de transfigurer, le réel dans une réalité autre, quasi surnaturelle.

Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement : en littérature, cela se contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée. À cette condition s'élance le chant, qu'une joie allégée. Cette visée, je la dis Transposition – Structure, une autre ([1895] 1945 : 366).

Mallarmé propose au poète de s'affranchir définitivement de l'ordre représentationnel qui régit en principe la production artistique pour doter le langage poétique d'une structure non mimétique. Le modèle limitatif de la représentation cède la place à celui, beaucoup plus créateur, d'une transposition qui, lorsqu'elle prend la forme du vers, va jusqu'à devenir une véritable « transfiguration en le terme surnaturel » (Mallarmé, [1894] 1945 : 646). Charles Morice exprime presque la même idée en 1891 lorsqu'il confie à Jules Huret, pour son enquête sur l'évolution littéraire³, que « le

3. Cette enquête, initialement parue en feuilleton dans *L'Écho de Paris* du 3 mars au 5 juillet 1891, comporte une série d'entretiens avec 64 écrivains. Elle a une influence considérable sur la littérature de l'époque. Camille Mauclair considère qu'elle a largement répandu le terme de symbolisme : « L'acception publique et la substitution du nom de symbolistes date réellement de l'enquête menée dans l'Écho de Paris » (1922 : 15).

symbolisme est une transposition dans un AUTRE ordre de choses » (cité dans Huret, [1891] 1982 : 97). Pour Morice, le langage ne détient pas le pouvoir de restituer complètement la réalité. Et si tel était le cas, la copie qui en découlerait ne ferait que doubler inutilement une chose existante. C'est là, à son avis, que réside à la fois l'erreur et la naïveté des écrivains naturalistes qui ont cru possible de parvenir à l'adéquation parfaite entre les mots et les choses :

L'erreur du naturalisme, c'est, étant données les choses, d'en vouloir exprimer le sentiment adéquat par des mots. D'abord, c'est impossible, ensuite, ce serait un péché. Vouloir se substituer aux lois de la nature qui, elle, ne nous donne jamais de double ! Enfin, pourquoi faire ? Puisque la fleur existe, quelle utilité d'en créer une avec des mots, en admettant qu'on le puisse ? (p. 95).

En donnant l'exemple de la fleur, Morice renvoie ici à la célèbre théorie que Mallarmé développe en 1886 dans l'« Avant-dire » pour le *Traité du verbe* de René Ghil. Le mentor des symbolistes y stipule que le moyen le plus poétique d'évoquer une fleur consiste à ne pas la nommer afin que puisse surgir dans l'esprit du lecteur, non la chose (par un fâcheux et « concret rappel »), mais bien l'idée de cette chose (« la notion pure »)⁴. Comme l'explique Morice dans la rubrique artistique de la revue d'avant-garde *L'Idée libre* (1892-1895), à propos de la première exposition des œuvres d'Armand Séguin chez Le Barc de Boutteville, le but de l'art, poésie ou peinture, n'est pas « de donner un double à la

4. « À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant, si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure ? Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets » (Mallarmé, [1886] 1945 : 857).

réalité sensible », mais de « dire le sens des formes, de dégager des choses leur essence secrète » (1895 : 177-178). Si l'on applique une telle règle à l'interprétation de la peinture, on comprend mieux pourquoi la plupart des poètes symbolistes considèrent comme vain de vouloir dédoubler la peinture par le langage. À quoi bon reproduire verbalement des œuvres déjà existantes alors que le poète en produira de nouvelles par le moyen de la suggestion ? D'autant plus que dire la peinture ne se peut et que vouloir le faire à tout prix implique une condamnation du langage à un échec ou, du moins, à une impasse, car le langage sera déficitaire par rapport au tableau tant et aussi longtemps qu'il s'obstinera à vouloir le reproduire⁵. De toute manière, la restitution fidèle n'est pas l'objet des poètes qui appliquent les principes poétiques de Mallarmé en cherchant avant tout à suggérer l'univers pictural et non à le décrire, à l'expliquer ou à le raconter.

« PEINTRIFIER » LA LANGUE POUR TRADUIRE LA PEINTURE

Émanant d'une volonté d'écrire la peinture, la mise en texte du tableau opère une métamorphose du tableau peint en texte écrit. Mais la traduction textuelle de l'image repose sur la réciprocité des échanges entre peinture et langage, car chacune des instances en jeu est susceptible d'enrichir l'autre. S'il y a médiation langagière, c'est-à-dire adaptation de la matérialité picturale à la réalité textuelle, les évocations poétiques de tableaux s'inscrivent presque toujours dans le prolongement des productions picturales. La peinture détient en ce sens la propriété de transformer le langage de la critique d'art. En s'attachant à évoquer poétiquement les effets visuels des œuvres qu'ils commentent, les écrivains apportent souvent à leur langage quelque chose de l'expérience visuelle de la

5. De nombreux penseurs du xx^e siècle ont réfléchi au problème de la spécificité de la peinture par rapport au langage. Parmi les auteurs ayant le mieux saisi l'écart constitutif entre la peinture et le langage, figurent Michel Foucault (1966) et Jean-François Lyotard (1971).

peinture. Ils mettent en œuvre un style *imagé, coloré*, dans le but de suggérer des images et de susciter des impressions colorées. Dans la transposition d'art, la transfiguration poétique de la peinture va de pair avec une « peintrification » du langage verbal, pour reprendre un concept utilisé à l'époque par Adrien Remacle, un collaborateur de *La Revue indépendante* (1884-1895) qui emploie le verbe « peintrifier » à propos de l'« écriture-artiste⁶ » des frères Goncourt :

Ah M. de Goncourt, M. de Goncourt ! Quand vous vous présenterez à Dieu le Père, celui qui sonde les cœurs, les reins et les fonds d'écritoires, vous aurez un lourd compte à rendre : vous avez failli peintrifier la langue française. Et ce ne sera pas trop de toutes vos grandes et belles œuvres pour vous racheter de passer l'éternité avec le futur feu M^e Pillet, adjugeant sans trêve, à d'autres qu'à vous, des japonaiseries idéales, des Lancrets inédits, des Watteaux inconnus ! (1884 : 152).

Pour Remacle, la notion de « peintrification » est péjorative, car la prose imagée des Goncourt témoigne d'une contamination de la substance textuelle par la substance picturale qui porte atteinte à la langue française en la rendant impure. Au sein du discours sur l'art des poètes symbolistes, la « peintrification » ne saurait toutefois correspondre à une réalité négative. Se considérant eux-mêmes comme des peintres ayant troqué le pinceau contre la plume, plusieurs auteurs sont favorables à cette forme d'envahissement du

6. Le terme d'« écriture-artiste » a pour la première fois été utilisé par Edmond de Goncourt dans sa préface des *Frères Zemganno* (1879). En 1898, l'écrivain Remy de Gourmont donne une excellente définition de ce style qui a profondément marqué la génération symboliste : « Écrire, selon l'exemple des Goncourt, c'est forger des métaphores nouvelles, c'est n'ouvrir sa phrase qu'à des images inédites ou travaillées, déformées, par le passage forcé au laminoir du cerveau ; c'est encore plusieurs choses et d'abord c'est avoir un don particulier et une sensibilité spéciale » ([1898] 1924 : 265-266).

langage verbal par ce qui relève de l'univers pictural. Il n'y aurait pas contagion ou propagation à proprement parler, dans le sens où la transposition d'art n'est pas le résultat d'une imitation involontaire de la peinture, mais, au contraire, un prolongement délibéré des sensations visuelles ressenties lors de la contemplation des œuvres peintes.

La spécificité de l'écriture symboliste de la peinture provient, pour une part, de cette « peintrification » : l'écrit tend à se « peintrifier » à mesure que le tableau devient texte. La transposition d'art n'est pas seulement créatrice parce qu'elle transforme la substance picturale ; elle l'est également parce que la peinture est susceptible de modifier le langage verbal. Pour mieux comprendre l'apport des écrivains symbolistes dans ce domaine, il est utile d'établir un parallèle entre le concept de « peintrification » et celui de transposition créatrice élaboré par Walter Benjamin dans son essai sur « La tâche du traducteur ». Le philosophe, qui met en avant la dimension créatrice de la traduction, y soutient que la liberté du traducteur réside dans la faculté de « briser les cadres vermoulus » ([1923] 1959 : 71) de sa langue pour y faire sentir l'écho de la langue d'origine. Benjamin donne l'exemple de Luther et de Hölderlin qui ont su « élargir les frontières de l'allemand » (p. 71) en faisant passer dans leur langue des éléments appartenant en propre au latin ou au grec qu'ils étaient en train de traduire.

Tel le traducteur idéal envisagé par Benjamin, l'écrivain symboliste élargit à sa manière les frontières du langage lorsqu'il écrit la peinture. Il parvient en quelque sorte lui-même à ce que Huysmans attend des bons peintres, la faculté de passer la frontière de leur mode d'expression⁷. Afin de « briser les cadres vermoulus » de la critique d'art, le poète enrichit sa prose d'aspects empruntés à

7. Huysmans relève ce trait chez la plupart des peintres qu'il apprécie, par exemple James Abbott McNeill Whistler, dans les œuvres duquel il perçoit une dimension poétique : « M. Whistler, dans ses harmonies de nuances, passe presque la frontière de la peinture ; il entre dans le pays des lettres, et s'avance sur les mélancoliques rives où les pâles fleurs de M. Verlaine poussent » ([1889] 1975 : 287).

la peinture : il « peintrifie » la langue en lui conférant une dimension visuelle. Les trois principales caractéristiques de cette « peintrification » sont l'absence de narration, l'utilisation d'une prose empreinte d'hiératisme et le souci de traduire les impressions visuelles du tableau de la manière la plus suggestive qui soit.

L'ABSENCE DE NARRATION

La « peintrification » à l'œuvre dans la transposition d'art symboliste repose en premier lieu sur un dépassement de la dimension narrative de la critique d'art. À l'instar de tous leurs contemporains, les écrivains symbolistes s'attendent à ce que les œuvres soient figuratives, mais ils ne s'attachent pas pour autant à en décrire le motif anecdotique, car l'histoire racontée dans le tableau ne les concerne jamais autant que l'atmosphère qui y règne, l'impression générale qui s'en dégage, l'effet qu'il produit sur le spectateur. Attentifs aux qualités spécifiquement picturales d'un tableau (coloris, dessin, composition et traitement de l'espace), les poètes visent avant tout à suggérer des impressions visuelles. C'est par cet aspect que leurs textes se distinguent le plus de la critique narrative inaugurée par Denis Diderot, et poursuivie par les auteurs de notices explicatives que l'on retrouve encore couramment à la fin du XIX^e siècle dans la presse officielle et dans les catalogues de Salon.

Par leur caractère allusif, les évocations de tableaux par Albert Aurier, Camille Mauclair, Jules Laforgue, Émile Verhaeren, Gustave Kahn et Félix Fénéon ont peu en commun avec les petits récits littéraires que les scènes de genre et les œuvres historiques inspirent aux salonniers depuis plus d'un siècle. L'absence de narration correspond à la fois à un principe poétique et à une réalité d'ordre pictural. L'écriture non narrative répond d'abord au mépris que ces poètes conçoivent pour tout ce qui est factuel, et que Mallarmé désigne avec dédain sous l'expression d'« universel reportage » ([1886] 1945 : 857). La spécificité du symbolisme par rapport au naturalisme réside entre autres choses dans la volonté de transcender la fonction narrative du langage. Comme l'explique Kahn, en avril 1886, lorsqu'il critique *L'Œuvre* de Zola dans la rubrique

littéraire de *La Vogue* (1886-1901), la mission de l'écrivain symboliste se résume comme suit : « Évoquer et non raconter ; fouiller les personnelles et sincères analyses, rythmer les poèmes qui diront les symboles, tel est à la minute présente le but de l'art. Le reste est du passe-temps, ou de la demi-science » (1886a : 69).

Appliquée à la critique d'art, cette règle permet de comprendre le désintérêt unanime pour la scène de genre et la grande peinture d'histoire. Les écrivains symbolistes s'intéressent aux genres non anecdotiques (paysage, portrait, allégorie) ou, du moins, aux œuvres narratives qui leur laissent le loisir de s'abandonner librement à leur imagination créatrice (les épisodes bibliques transposés par Gustave Moreau ou Paul Gauguin, les traductions picturales d'œuvres littéraires, de mythes, de légendes)⁸. Ils méprisent donc la plupart des artistes qui mettent en valeur l'aspect pittoresque de la peinture pour se porter à la défense des peintres qu'ils considèrent comme « suggestifs », c'est-à-dire ceux dont les œuvres ne produisent pas l'effet de théâtralité ou d'artificialité propre à la peinture traditionnelle.

On relèvera au reste l'absence de récit à proprement parler dans la plupart des œuvres appréciées par les auteurs dont il est question ici. Si une action est parfois suggérée par la présence d'un costume ou d'un accessoire, les personnages s'adonnent rarement à une activité spécifique. Le plus souvent, *rien ne se passe* dans ces scènes. Des personnages immobiles, sinon hiératiques, semblent abîmés dans une sorte de contemplation intérieure que fige à jamais le temps de l'œuvre. Une telle peinture se différencie de la produc-

8. Suivant les conclusions de Bernard Vouilloux sur la dimension narrative de la peinture d'histoire, on peut dire qu'il y a comme une « pré-disposition » au récit dans les scènes de genre, les tableaux d'histoire, la peinture religieuse et mythologique (1988 : 37 et suiv.). Parce qu'elles s'inscrivent elles-mêmes dans une logique narrative, les œuvres « qui racontent une histoire » se prêtent aisément à la narration. Il est ainsi plus facile de traduire la peinture anecdotique ou « littéraire » par un petit récit que de transposer sur un mode narratif les œuvres émanant de genres plus spécifiquement « picturaux » (paysage, portrait, nature morte).

tion des peintres académiques en vogue par une certaine économie visuelle, qui transparaît autant dans le choix du sujet que dans la réalisation plastique : à l'absence de contenu narratif correspondent une absence de détails et un rendu schématique. Les peintres qui méritent la plus grande considération des critiques symbolistes évitent soigneusement les procédés académiques associés à la peinture d'histoire (traitement illusionniste de l'espace et des volumes, modelé, clair-obscur, rendu minutieux des détails, *contraposto*) pour privilégier un traitement décoratif, un travail en aplat, des formes synthétiques, une palette de couleurs arbitraires.

Non seulement application d'un principe poétique à la sphère de la critique d'art, la prose suggestive utilisée par les poètes se révèle être le prolongement textuel d'une production picturale qui s'est elle-même affranchie de l'ordre narratif. L'impressionnisme, le néo-impressionnisme et le symbolisme pictural requièrent de la sorte une transposition non narrative⁹. Les écrivains font ainsi preuve de retenue, voire de parcimonie, dans le récit de l'anecdote afin de mieux faire ressortir les qualités plastiques des œuvres. L'absence de narration se traduit par une grande économie dans les détails qui servent à décrire l'action. En critique d'art, le mode narratif fonctionne de manière à traduire la spatialité de l'œuvre picturale au sein d'une temporalité textuelle. Les principaux éléments discursifs propres au registre narratif sont les verbes et les adverbes qui marquent le déroulement d'une action dans le temps. Les textes des symbolistes contiennent, eux, peu d'action, ce qui se manifeste sur le plan grammatical par un nombre restreint de verbes d'action se rapportant à des personnages. Il apparaît d'autre part que peu de ces verbes sont conjugués : ils sont plutôt substantivés ou adjectivés. Enfin, par ses temps de verbes, la transposition d'art relève davantage du *commentaire* que du *récit*, si l'on tient compte de la distinction établie par l'historien de la littérature Harald Weinrich entre les temps du « monde commenté » (présent,

9. On peut lire de beaux exemples de cette prose non narrative dans Huysmans ([1889] 1975), Fénéon (1886) et Jarry (1894).

passé simple et futur) et les temps du « monde raconté » (passé simple, imparfait, plus-que-parfait, conditionnel et passé antérieur). On retrouve certes des temps narratifs dans les évocations poétiques de tableaux, mais la persistance du présent, « le plus fréquent des temps commentatifs » selon Weinrich ([1964] 1973 : 39), indique que les auteurs adoptent plus volontiers la position du « commentateur » que celle du « conteur »¹⁰.

Un extrait du manifeste de Camille Mauclair sur le symbolisme pictural d'Albert Besnard permet de montrer que le choix du sujet et le traitement narratif de la fable font l'objet d'une attention moins soutenue que la composition, la gamme chromatique, l'application des couleurs, l'éclairage, le rendu de l'espace. Le critique omet ainsi de décrire l'action des personnages lorsqu'il évoque *Le Milieu de la vie* (figure 2), seconde des trois toiles semi-circulaires conçues en 1886, par Besnard, pour la salle des mariages de la mairie du 1^{er} arrondissement. Mauclair se préoccupe peu de ce que *font* les personnages : il ne précise pas qu'un homme adulte est en train d'atteler un cheval, ni qu'une femme assise allaite un bébé. Mauclair semble s'intéresser uniquement au traitement de la lumière, selon lui caractéristique du « symbolisme concret » de Besnard : « Ce *Midi*, où rutilaient sur des gerbes et de beaux types d'hommes et de femmes rustiques tous les écrins du royal soleil, n'était-il pas une apothéose de la lumière ? » (Mauclair, 1891 : 14). Hormis le verbe être qui, par sa forme interrogative, est sans aucun doute une adresse au lecteur, le seul verbe conjugué dans cette phrase (« rutilaient ») ne concerne pas les figures représentées mais l'éclat du soleil à son zénith. Le critique suit de près le cheminement de l'artiste dans la mesure où il ne souhaite pas raconter une

10. Weinrich situe d'ailleurs à la fois la critique et la poésie dans la catégorie des genres commentatifs. Concernant le classement des temps de verbes, on utilisera aussi avec profit la répartition de Benveniste entre le plan d'énonciation de l'*histoire* (passé simple, imparfait et plus-que-parfait) et le plan d'énonciation du *discours* (présent, futur et parfait) ([1959] 1966). Selon cette bipartition, la transposition d'art relèverait du *discours* en raison de son inscription dans le présent.

histoire, somme toute secondaire, mais bien suggérer l'essentiel de l'œuvre, en l'occurrence l'« apothéose de la lumière » naturelle que l'on doit interpréter comme le symbole par excellence du *Milieu de la vie*. Besnard a effectivement donné une valeur symbolique à l'éclairage qui, dans chacune des trois toiles du cycle décoratif, correspond à un moment spécifique de l'année et de la journée. Selon une tradition iconographique répandue, le choix de la saison et de l'heure du jour reste déterminant dans une œuvre portant sur les âges de la vie : une fraîche matinée de printemps illustre la prime jeunesse de l'adolescence (*Le Matin*, figure 1), la force de l'âge est évoquée par des activités qui symbolisent la fertilité (la mise en meule, l'allaitement) lors d'un chaud après-midi d'été (figure 2), tandis que *Le Soir de la vie* (figure 3) offre l'image de deux personnes âgées assises sur un banc, dans une lumière crépusculaire d'hiver.

En mettant l'accent sur la façon dont l'artiste peint la lumière au gré des saisons et des moments de la journée, Mauclair cherche à transposer textuellement le symbolisme de Besnard et parvient à une prose non narrative qui en constitue le prolongement idéal. Faisant directement écho à cette production picturale, la transposition est *d'art* à proprement parler, puisqu'elle porte avant tout sur l'aspect plastique (la lumière, la couleur, la technique) et relègue au second plan l'éventuelle dimension narrative de la peinture¹¹. L'économie de détails en ce qui concerne le pittoresque permet à l'écrivain de mieux souligner l'importance qu'occupent les éléments plastiques dans l'ensemble décoratif de Besnard. Il s'agit, dans ce cas-ci, de transposer le plus poétiquement possible les effets visuels de l'œuvre picturale.

11. Sur ce point, je n'adhère pas à l'interprétation de Kearns (1989 : 45) qui perçoit Mauclair comme un critique pour qui la peinture de Besnard reste tributaire de la dimension narrative du sujet. Il est essentiel de préciser que les œuvres de Besnard prisées par Mauclair s'inscrivent beaucoup moins dans l'ordre narratif que dans une logique allégorique.

UNE PROSE EMPREINTE D'HIÉRATISME

Selon l'interprétation partagée par Kahn, Laforgue, Verhaeren et Huysmans, les héroïnes des tableaux de Moreau ont la peau froide, dure et lisse des statues de marbre ou d'albâtre, tandis qu'elles se figent, raides et solennelles, dans des poses de déesses, d'idoles, de somnambules ou d'hystériques en phase cataleptique photographiées à l'hôpital de la Salpêtrière (voir Kahn, 1886b ; Laforgue, 1886b ; Verhaeren, [1888] 1992 ; Huysmans, [1889] 1975). Dans le roman *À rebours*, Huysmans compare l'héroïne de *Salomé dansant devant Hérode* (1876) à une somnambule, puis à « la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles¹² » ([1884] 1978 : 105-106). Ici, le réseau verbal de l'immobilité ne correspond pas à un jugement négatif. Les critiques d'art apprécient le statisme des figures, en particulier celui des figures féminines, parce qu'ils l'associent à la noblesse et à la solennité de la beauté idéalisée. Les œuvres présentant cette forme de rigidité sont qualifiées d'un terme investi d'une valeur positive : elles ne sont pas statiques mais « hiératiques ».

L'hiératisme, terme central de l'esthétique décadente et symboliste, apparaît systématiquement sous la plume des écrivains de la fin du siècle, autant dans leurs textes sur la peinture que dans leurs poèmes. En littérature, ce vocable sert à définir le nouveau style des jeunes poètes, comme l'explique Paul Adam en octobre 1886, alors qu'il répond aux journalistes de la presse établie qui accusent les représentants du symbolisme d'avoir une écriture hermétique, compliquée, incompréhensible. Suivant l'argument

12. Le critique avait déjà utilisé une image similaire quand il parlait de la « pose cataleptique » d'*Hélène* (œuvre disparue depuis le début du xx^e siècle) dans le chapitre « Le Salon officiel en 1880 » ([1883] 1975 : 133). Plusieurs chercheurs ont démontré l'influence sur l'art et la littérature de l'imagerie de l'hystérie abondamment diffusée à la fin du siècle par *L'Iconographie photographique de la Salpêtrière* (Paris, 1877-1880) – voir Georges Didi-Huberman (1982), de même que Jacqueline Carroy (1993) et Rodolphe Rapetti (1995).

développé par Adam, toute réalité complexe appelle un langage complexe, étant donné la faillite du langage ordinaire à suggérer l'extraordinaire. Si la prose banale est parfaitement appropriée aux choses simples, les choses sortant de l'ordinaire nécessitent en revanche la création d'un langage peu commun, qualifié d'hiératique, qui se caractérise par l'emploi d'une terminologie « symbolique et rare », susceptible d'exprimer des idées et d'évoquer des images (Adam, 1886).

Il suffit d'appliquer une telle règle à la transposition d'art pour comprendre pourquoi le langage prosaïque ne convient pas aux œuvres d'imagination de Gustave Moreau, d'Odilon Redon ou de n'importe quel autre artiste qui compte pour les poètes symbolistes. À l'inspiration singulière de ces peintres, correspond en critique d'art l'emploi d'une écriture allusive, symbolique, imagée, à laquelle Adam aurait réservé l'appellation de « style hiératique ». Seul un tel langage poétique est à même de rendre le caractère inouï ou déconcertant de la production artistique digne d'intérêt. Ce langage précieux, émaillé de mots rares et de néologismes – de « gemmes », précise Adam, en faisant une allusion significative à la joaillerie¹³ –, fait écho à une production picturale dominée par une certaine rigueur dans la composition qui confère à l'ensemble une impression de grandeur.

Dans le discours sur l'art des écrivains symbolistes, la notion d'hiératisme renvoie à des productions picturales fort différentes les unes des autres. Les auteurs perçoivent un effet d'hiératisme chez tous les peintres qu'ils aiment, qu'il s'agisse des grands précurseurs du symbolisme (Gustave Moreau, Pierre Puvis de Chavannes, Odilon Redon), des exposants des Salons de la Rose + Croix (Fernand Khnopff, Alexandre Séon, Alphonse Osbert, Ferdinand Hodler, Edmond Aman-Jean) ou des indépendants

13. Les poètes de la fin du XIX^e siècle accordent une grande importance aux matières précieuses, comme l'atteste la récurrence des images liées aux bijoux et aux pierreries. J'ai analysé quelques-unes de ces images dans « Le corps de la peinture ou les transpositions d'art de Huysmans sur Gustave Moreau » (Lucbert, 1995).

(Paul Gauguin, les Nabis, les néo-impressionnistes). Le concept d'hiératisme semble adapté à la fois aux nombreuses héroïnes imaginées par Moreau, à la raideur émaciée d'une *Sainte Geneviève* présentée par Aman-Jean au Salon de 1886, à la lourde volupté des modèles de Gauguin en Martinique et à Tahiti et aux mouvements solennels des *Faneuses* de Pissarro (voir Kahn, 1886c : 279 ; Retté, 1889 : 155 ; Viellard, 1893 : 52 ; Delaroche, 1894 : 36 ; Aurier, 1890b).

Séduits par une telle peinture, les poètes tentent d'investir leurs transpositions d'art d'hiératisme, qualité plastique à laquelle ils accordent une grande importance et dont ils tentent de prolonger le caractère rigide, presque sacré, en soulignant l'absence de mouvement des personnages. Les figures évoquées dans ce cadre sont toujours parfaitement immobiles, contrairement à celles que les descriptions réalistes saisissent en pleine action, en plein mouvement. Plus encore, elles semblent figées, clouées sur place, telle cette Salomé de Moreau, littéralement médusée par l'effrayante apparition de la tête de saint Jean-Baptiste s'élevant dans les airs. D'après l'interprétation proposée par Huysmans dans *À rebours*, l'héroïne de la célèbre aquarelle *L'Apparition* est paralysée par la peur que lui inspire la terrible scène s'imposant à son imagination – la tête de saint Jean-Baptiste qui s'élève dans les airs. On notera au passage le nombre et la variété des termes marquant l'immobilité du personnage : les verbes « clouer » et « étrangler », l'épithète « immobile », l'adverbe « convulsivement », trois substantifs (« statue », « idole » et « déesse ») et trois participes passés adjectivés (« extasiée », « pétrifiée », « hypnotisée »). Il faut également remarquer combien le romancier renforce son interprétation de l'œuvre en rattachant le réseau verbal de la fixité à une série d'expressions qui suggèrent la frayeur et l'angoisse :

D'un geste d'épouvante, Salomé repousse la terrifiante vision qui la cloue, immobile, sur les pointes ; ses yeux se dilatent, sa main étreint convulsivement sa gorge. [...] Dans l'insensible et impitoyable statue, dans l'innocente et dangereuse idole, l'érotisme, la terreur de l'être hu-

*main s'étaient fait jour ; le grand lotus avait disparu, la déesse s'était évanouie ; un effroyable cauchemar étran-
glait maintenant l'histrionne, extasiée par le tournoiment
de la danse, la courtisane, pétrifiée, hypnotisée par
l'épouvante* ([1884] 1978 : 108-109).

Une telle fixité, se rapprochant tantôt de la sévérité des idoles sculptées, tantôt de l'inertie des sujets sous hypnose ou tombés en extase, correspond à l'idéal féminin cher aux poètes étudiés : muse silencieuse, impénétrable, le regard absent ou les yeux clos, telle cette *Bethsabée* de Moreau qui, selon la formule imagée de Kahn, « s'émeut en un sourire du rythme intérieur de sa beauté¹⁴ » (1886b : 100). Repliées en elles-mêmes, ces belles insaisissables se refusent au monde extérieur et ont l'attitude détachée de l'énigmatique prêtresse de *L'Encens* que Khnopff expose en 1899 à la troisième Biennale de Venise. Le poète Marinetti, alors associé au symbolisme littéraire, transpose poétiquement l'impassibilité de la figure dans un compte rendu pour le mensuel *La Vogue*. L'écrivain italien exploite tour à tour les images de l'icône byzantine et de la statue de marbre, en insistant sur la pureté et la rigidité d'un corps insensible au plaisir comme à la douleur :

*C'est une grande figure de femme, en une pose hiératique
de madone Byzantine ; une femme, au visage clarifié par
les larmes de la pénitence, toute drapée en des soieries
lourdes aux broderies symboliques qui se figent en plis
marmoréens autour de ce corps mûr de chasteté. Tout le
mysticisme rigide est dans la fixité de ces prunelles de
pierre et en ces doigts fuselés d'ascète qui brandissent une
relique sur les foules* (1899 : 34).

L'immobilité du personnage peint se traduit grammaticalement par un nombre restreint de verbes d'action. Le seul verbe conjugué qui se rapporte directement à l'action du personnage (« brandissent »)

14. Sur la thématique du repli sur soi dans l'art symboliste voir Petr Wittlich (1995).

a un sens figuré. Utilisé dans un passage où plusieurs termes connotent le statisme (« pose hiératique », « madone Byzantine », « se figent », « plis marmoréens », « rigide », « fixité », « prunelles de pierre »), le verbe brandir suggère davantage un geste de présentation (montrer les reliques aux foules) que le mouvement consistant à agiter un objet en le tenant dans les airs. Dans cet exemple, comme dans l'extrait d'*À rebours* étudié un peu plus haut, l'effet d'hiératisme est accentué par le fait que tous les verbes sont conjugués au présent de l'indicatif. Le temps des verbes exprime ici une suspension dans le temps. Les scènes sont évoquées dans une sorte de présent perpétuel qui correspond à la temporalité des œuvres picturales. Les figures se figent dans une pose de statue tandis que le temps s'arrête, laissant le lecteur du texte s'abîmer dans la contemplation de la vision que l'écrivain vient d'imprimer dans son imagination.

LA TRADUCTION SUGGESTIVE

DES IMPRESSIONS VISUELLES DU TABLEAU

Comme on a pu le constater, l'écrivain symboliste n'a pas pour but de dire, d'expliquer ou de raconter la peinture. Il s'emploie à évoquer des images par le moyen d'une prose allusive, caractérisée par un emploi abondant de figures de style (les plus fréquentes sont la métaphore, la personnification et l'hypotypose), de mots rares, sinon précieux, d'épithètes suggestives. Il prend en quelque sorte à rebours le chemin qui avait amené le peintre à matérialiser une vision intérieure sur la surface de toile ou de papier. Partant de l'œuvre d'art, il est à la recherche de l'image mentale qui aurait pu en être le point de départ. Il dévoile ainsi non l'œuvre elle-même, mais le processus de visualisation qui a permis à l'artiste de fixer l'intangible dans le tangible¹⁵.

Le cas exemplaire de Fénéon est à retenir dans ce cadre. Étant lui-même impressionné par le « style coloré, tumultueux et magni-

15. Selon l'historien de la littérature Roger Little (1994), la visualisation est d'ailleurs au centre du symbolisme poétique, en particulier chez Arthur Rimbaud.

fique » (Fénéon, 1889 : 453) dont fait preuve Huysmans dans son ouvrage de critique d'art *Certains*, Fénéon se voit à son tour adresser des remarques similaires par ses collègues de la presse symboliste. Teodor de Wyzewa, le chroniqueur littéraire de *La Revue indépendante*, le félicite notamment pour le « style imprégné de vision » dont il fait preuve dans le recueil d'articles intitulé *Les Impressionnistes en 1886* :

Je ne pense pas que l'on ait employé jamais un style plus imprégné de vision, ou, comme il y est dit, plus sensitif. Les nuances des couleurs et des formes, le trait dominant des attitudes, tout cet arrière-cortège d'odeurs et de sons qui suit maintenant nos sensations visuelles, M. Fénéon les perçoit, les note (1889 : 149).

Cette définition correspond on ne peut mieux à la manière d'écrire de celui que l'on a plus tard surnommé « le critique » (Paulhan, 1945), en raison de sa faculté de suggérer une œuvre d'art par une seule épithète, une formule lapidaire ou une phrase de deux ou trois lignes. Marquant sa prose d'une rare densité poétique et d'un degré d'abstraction remarquable, Fénéon maîtrise l'art de faire surgir l'image des tableaux dont il parle. Il traduit les impressions visuelles de manière à frapper l'imagination du lecteur, notamment lorsqu'il transpose les effets de couleur et de lumière auxquels Claude Monet parvient dans la série des *Meules de foin* présentée à la Galerie Durand-Ruel en 1891 : « Au soleil soiral surtout s'exaltaient les meules ; l'été, elles s'auréolaient de pourpre en flammèches ; l'hiver, elles ruisselaient au sol leurs ombres phosphorescentes et, sur un ciel d'abord rose puis d'or, elles miroi-taient, émaillées bleu par un brusque gel » (Fénéon, 1891 : 1748).

Fénéon use de la personnification¹⁶, figure rhétorique qui permet de doter de vie les amas de foin peints par Monet. Les

16. La personnification « consiste à faire d'un être inanimé, insensible, ou d'un être abstrait et purement idéal, une espèce d'être réel et physique, doué de sentiment et de vie, enfin ce qu'on appelle une personne : et cela, par simple façon de parler, ou par une fiction toute verbale, s'il faut le dire » (Fontanier, [1821] 1968 : 111).

tableaux s'animent, et les meules y tiennent le premier rôle alors qu'elles deviennent les attributs des verbes d'action : elles « s'exaltaient », « s'auréolaient », « ruisselaient » et « miroitaient », au gré des saisons, dans un bain de pourpre et d'or. Cette façon de prêter une vie propre aux éléments du tableau est un trait de l'écriture symboliste de la peinture¹⁷. De fait, le procédé sert à faire valoir les qualités plastiques des œuvres picturales. Fénéon mis à part, Aurier est l'un de ceux qui exploite la figure de la personnification avec le plus de virtuosité, comme l'atteste cet extrait sur les *Cyprès* de Vincent van Gogh :

Ce sont des arbres, tordus ainsi que des géants de bataille, proclamant du geste de leurs noueux bras qui menacent et du tragique envollement de leurs vertes crinières, leur puissance indomptable, l'orgueil de leur musculature, leur sève chaude comme du sang, leur éternel défi à l'ouragan, à la foudre, à la nature méchante ; ce sont des cyprès dressant leurs cauchemardantes silhouettes de flammes qui seraient noires (1890a : 25).

Ces arbres ont une physionomie animale (la crinière, la musculature, le sang), voire humaine (les bras), et possèdent même des traits psychiques (l'orgueil, le sentiment de défi). Ils participent à la tragédie cosmique qui les oppose aux forces naturelles, elles-mêmes dotées de méchanceté¹⁸. Une telle dramatisation aide l'écrivain à imposer une image forte dans l'esprit du lecteur. Dans cet

17. Si l'on en croit Wyzewa, cette forme d'« hylozoïsme grammatical » est d'ailleurs plutôt un « tic » des auteurs associés au symbolisme. Le critique en vient à cette conclusion après avoir remarqué combien Fénéon, dans son ouvrage *Les Impressionnistes en 1886*, « érige toutes choses en des entités agissantes : toujours à ses yeux le ciel s'incurve, les touches SE clairsèment, les barquettes s'invertissent » (1887 : 149). L'hylozoïsme est une doctrine attribuant au monde, à la matière, une vie propre.

18. Cette allusion à la « nature méchante » permet à Aurier d'exprimer poétiquement ses idées anti-naturalistes. La conviction que la nature est méchante, mauvaise, nuisible à la vie, est courante chez les poètes français depuis l'avènement du romantisme. Quant à l'importance de ce thème dans

univers textuel, les objets inanimés se donnent à voir dans un surgissement, à la manière d'une apparition subite. Le but du critique consiste à révéler une vision au lecteur, à l'exemple du peintre qui a inscrit son idée dans la matière picturale. La transposition d'art symboliste est une écriture de la vision, si l'on prête au terme de vision toute la richesse sémantique qu'il peut avoir : la vision étant à la fois un mécanisme physiologique de perception et la représentation surnaturelle ou imaginaire d'un être ou d'une chose invisible qui se montre sous une forme visible. Il s'agit donc de rendre des sensations visuelles, tout en imprégnant le lecteur d'images mentales qui ressemblent à s'y méprendre aux visions surnaturelles que procurent des états tels que le rêve, l'hallucination, la contemplation mystique.

Certaines œuvres se prêtent particulièrement bien à cette forme de visualisation, ce qui explique en partie leur succès auprès des poètes symbolistes. Ce sont d'abord les œuvres montrant des visions mystiques, comme *L'Apparition* de Moreau, *La Vision après le sermon* de Gauguin et la *Jeanne d'Arc* de Séon, qui inspirent respectivement des transpositions d'art à Huysmans ([1884] 1978 : 107-109), Aurier (1891a : 155-157) et Germain¹⁹ (1891 : 172). Ce sont aussi les apparitions diaboliques ou sataniques imaginées par Félicien Rops, James Ensor et les autres peintres qui ont donné des versions de *La Tentation de saint Antoine*²⁰. Vient ensuite le vaste

la littérature romantique, voir l'analyse de Ann-Deborah Lévy-Bertherat (1994). La haine de la nature, déjà fondamentale dans la poésie de Baudelaire, est poussée à son paroxysme aux temps du symbolisme par la figure paradigmatique de Des Esseintes dans *À rebours* de Huysmans. Cet être décadent s'emploie ainsi à « dénaturer » toutes les formes de vie (fleurs, animaux, hommes).

19. On retrouve une autre évocation de *Jeanne d'Arc* par Séon dans Germain (1892 : 211-212).

20. Voir en outre Camille Lemonnier (1884) et Émile Verhaeren (1888). Plus largement sur la réception de Rops et d'Ensor dans les milieux culturels d'avant-garde de l'époque, se rapporter aux livraisons spéciales que *La Plume* leur consacre respectivement le 15 juin 1896 (n° 172) et le 15 décembre 1898 (n° 232).

répertoire des visions oniriques, d'abord les rêves éthérés, sereins, idéalisés, montrant une antiquité arcadienne (Puvis de Chavannes, Osbert, Séon) ou les paradis terrestres incarnés par Paul Gauguin et Maurice Denis. Viennent enfin les cauchemars effarants, monstrueux ou obsédants, conçus par Félicien Rops, Odilon Redon, Max Klinger et Henry de Groux²¹.

Toutes ces œuvres sont transposées afin que le texte puisse prolonger la prégnance et le caractère instantané de la vision. L'impression ressentie lors de la lecture est d'ailleurs plus souvent spatiale que temporelle : le texte donne l'effet d'une vision qui surgit dans l'espace et non d'une action qui se déroule dans un enchaînement temporel²². Les écrivains traduisent ainsi ce qui est le propre de la peinture, si l'on suit la distinction opérée par Lessing ([1766] 1990) entre les arts plastiques (peinture, sculpture), modes d'expression de l'espace, et les arts se déployant dans le temps (littérature, théâtre, musique, danse). Plutôt que de s'ordonner dans le temps à l'intérieur d'une structure narrative, la transposition d'art procède à une mise en situation dans l'espace. En posant la question du « où » et non celle du « quand », les auteurs s'intéressent moins à l'action représentée qu'au lieu dans lequel cette action se situe. Cet intérêt pour ce qui constitue l'espace de la représentation comme tel (un décor composé de plusieurs plans) les conduit à utiliser un nombre beaucoup plus restreint d'adverbes de temps (avant, pendant, après) que de locutions adverbiales de lieu (ici, là, là-bas, loin, de près, sous, sur, dans un lieu, en haut, en bas, à gauche, à droite, devant, derrière).

21. Pour une documentation visuelle de qualité sur ces thématiques, se rapporter au catalogue d'exposition *Paradis perdus. L'Europe symboliste*, (Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1995).

22. Le domaine de l'espace se distingue du domaine temporel : le mode littéraire spatial est celui qui suspend la temporalité dans le présent, qui privilégie la synchronie à la diachronie, le commentaire à la narration, le discours à l'histoire. L'écriture symboliste de la peinture est spatiale dans le sens où elle se préoccupe davantage de la dimension plastique du tableau peint que de sa dimension narrative.

Le recul des repères temporels par rapport aux indications spatiales transparaît clairement dans la manière dont les écrivains symbolistes introduisent leurs évocations de tableaux. Chez Albert Aurier, Jules Laforgue, Gustave Kahn et André Fontainas, la transposition d'art commence souvent par des formules comprenant des adverbes ou des locutions adverbiales de lieu. Parmi les plus intéressantes, figurent celles dont Aurier se sert pour situer le cadre ou le contexte des images qu'il souhaite suggérer. L'évocation poétique de *La Vision après le sermon* de Gauguin s'ouvre sur la phrase suivante : « Loin, très loin, sur une fabuleuse colline, dont le sol apparaît de vermillon rutilant, c'est la lutte biblique de Jacob avec l'Ange » (1891a : 155). Aurier donne trois indications spatiales : la lutte de Jacob avec l'Ange a lieu sur une « fabuleuse colline » qui est « loin », ou plutôt « très loin ». Le même procédé apparaît dans l'article sur de Groux alors que la première phrase contient deux locutions adverbiales rapprochées l'une de l'autre²³ : « Sous un ciel bas et sombre de drame » et « dans un plaine vague, banalement sinistre » (Aurier, 1891b : 223). Laforgue utilise également plusieurs locutions adverbiales de lieu lorsqu'il évoque les œuvres d'Arnold Böcklin, par exemple *L'Île des morts* exposée en 1886, à l'Exposition du Centenaire de l'Académie royale des Arts de Berlin :

Au milieu d'une mer *étrangement calme*, s'élève un îlot formé d'un demi-cercle de rocs perpendiculaires percés intérieurement de cases destinées à recevoir des cercueils ; à un escalier, entre douze peupliers noirs et immobiles, aborde une barque bleue, à l'arrière de laquelle on voit un rameur bizarrement exotique dans la richesse de son costume, à l'avant une forme blanche qui se penche

23. Aurier avait déjà employé la technique dans la très longue phrase qui sert à rendre l'atmosphère des toiles de Van Gogh dans « Les Isolés. Vincent van Gogh » (1890a : 24).

*sur un cercueil drapé de blanc et orné d'une guirlande de fleurs jaunes et rouges*²⁴ (1886a : 344).

Comme dans les exemples d'Aurier, le lieu est évoqué d'une manière relativement précise à force d'épithètes suggestives et d'adverbes recherchés. Les auteurs s'attachent prioritairement au cadre, au site, tout en accordant une grande importance aux détails de couleur (le sol de « vermillon rutilant » peint par Gauguin ; la barque « bleue », les fleurs « jaunes et rouges » dans la toile de Böcklin) et aux effets de lumière (le ciel « sombre » chez de Groux ; les peupliers « noirs » de Böcklin).

*
* * *

La fonction des locutions adverbiales contenues dans les transpositions d'art peut avantageusement être comparée à celle de la formule codifiée « Il était une fois... » qui, dans le langage du conte, sert non seulement à introduire le récit mais aussi à signaler au lecteur que l'auteur quitte le monde du réel pour entrer dans l'univers de la fable²⁵. Les propositions de lieu apparaissent comme autant d'avertissements destinés à signifier au lecteur un changement de mode discursif. Lorsque le repère spatial se trouve en début de texte, en début de paragraphe ou en début de phrase, il annonce une rupture de ton en indiquant que l'auteur adopte une écriture suggestive. La locution adverbiale de lieu dit en quelque sorte : « C'est ici que commence l'évocation du tableau. » Chaque fois qu'elle réapparaît à l'intérieur de la transposition d'art, elle rappelle que l'œuvre picturale est un milieu clos, une surface déterminée, un espace à deux dimensions. Transposer consiste alors à faire passer le lieu du tableau (ce « là », ce « là-bas » auquel le lecteur n'a pas accès) dans un autre lieu, cette fois accessible au lecteur, qui est celui du texte (l'« ici » et le « maintenant » de la

24. C'est moi qui souligne.

25. Pour une discussion sur la fonction de la formule « Il était une fois... », voir les conclusions de Weinrich ([1964] 1973 : 47).

TRADUCTION, TRANSPOSITION ET ADAPTATION

transposition d'art). De manière plus générale, le transfert de la peinture au texte s'accomplit par une mise en situation dans l'espace qui fait écho au décor du tableau. Véritable écrivain de la vision, le poète symboliste adapte la matérialité d'une toile enduite de couleurs pour mieux transposer le tableau *peint* en tableau *écrit*.



Figure 1

Albert Besnard, *Le Printemps ou Le Matin*, 1886-1887, huile sur toile marouflée sur mur.
Paris, salle des mariages de la mairie du 1^{er} arrondissement.
Photothèque des Musées de la Ville de Paris



Figure 2

Albert Besnard, *L'Été* ou *Le Milieu de la vie*, 1886-1887, huile sur toile marouflée sur mur.
Paris, salle des mariages de la mairie du 1^{er} arrondissement.
Photothèque des Musées de la Ville de Paris



Figure 3

Albert Besnard, *L'Hiver ou Le Soir de la Vie*, 1886-1887, huile sur toile marouflée sur mur.
Paris, salle des mariages de la mairie du 1^{er} arrondissement.
Photothèque des Musées de la Ville de Paris

BIBLIOGRAPHIE

- ADAM, Paul (1886), « La Presse et le Symbolisme », *Le Symboliste*, n° 1 (7 octobre), p. 1-2.
- AURIER, G.-Albert (1890a), « Les Isolés. Vincent van Gogh », *Le Mercure de France*, t. I, n° 1 (janvier), p. 24-29.
- AURIER, G.-Albert (1890b), « Camille Pissarro », *La Revue indépendante*, nouvelle série, t. XIV, n° 41 (mars), p. 503-515.
- AURIER, G.-Albert (1891a), « Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin », *Le Mercure de France*, t. II, n° 15 (mars), p. 155-165.
- AURIER, G.-Albert (1891b), « Henry de Groux », *Le Mercure de France*, t. III, n° 22 (octobre), p. 223-229.
- BENJAMIN, Walter ([1923] 1959), « La tâche du traducteur », dans Walter BENJAMIN, *Œuvres choisies*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Julliard, p. 57-74.
- BENVENISTE, Émile ([1959] 1966), « Les relations de temps dans le verbe français », dans Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, p. 237-250.
- BOUILLIER, Henry (1987), « Huysmans et les transpositions d'art », dans *Huysmans. Une esthétique de la décadence*, actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar, 5, 6 et 7 novembre 1984, Paris, Librairie Honoré Champion, p. 127-134.
- BURHAN, Feliz Eda (1979), « Vision and Visionaries : Nineteenth Century Psychological Theory, the Occult Sciences and the Formation of the Symbolist Æsthetic in France ». Thèse de doctorat, Princeton, Princeton University.
- CARROY, Jacqueline (1993), « L'hystérique, l'artiste et le savant », dans le catalogue de l'exposition *L'Âme au corps. Arts et sciences 1793-1993*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, p. 446-457.
- DELAROCHE, Achille (1894), « D'un point de vue esthétique. À propos du peintre Paul Gauguin », *L'Ermitage*, n° 1 (janvier), p. 35-39.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1982), *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula.

- FÉNÉON, Félix (1886), *Les Impressionnistes en 1886*, Paris, Éd. de La Vogue.
- FÉNÉON, Félix (1889), « Certains », *Art et critique*, n° 29 (14 décembre), p. 453-455.
- FÉNÉON, Félix (1891), « Œuvres récentes de Claude Monet », *Le Chat noir*, n° 487 (16 mai), p. 1748.
- FONTANIER, Pierre ([1821] 1968), *Les figures du discours*, Paris, Flammarion. (Coll. « Champs ».)
- FOUCAULT, Michel (1966), *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard.
- GERMAIN, Alphonse (1891), « Sur un tableau refusé. Théorie du symbolisme des teintes », *La Plume*, vol. II, n° 50 (15 mai), p. 171-172.
- GERMAIN, Alphonse (1892), « L'idéal du Salon de la Rose + Croix », *L'Ermitage*, n° 4 (avril), p. 210-216.
- GOURMONT, Remy de ([1898] 1924), *Le 11^e Livre des masques*, Paris, Société du Mercure de France, 13^e éd.
- HURET, Jules ([1891] 1982), *Enquête sur l'évolution littéraire*, notes et préface de Daniel Grojnowski, Vanves, Thot.
- HUYSMANS, Joris-Karl ([1883] 1975), « Le Salon officiel en 1880 », dans Joris-Karl HUYSMANS, *L'Art moderne/Certains*, Paris, Union générale d'éditions, p. 125-157. (Coll. « 10/18 ».)
- HUYSMANS, Joris-Karl ([1884] 1978), *À rebours*, Paris, Garnier-Flammarion.
- HUYSMANS, Joris-Karl ([1889] 1975), « Whistler », dans Joris-Karl HUYSMANS, *L'Art moderne/Certains*, Paris, Union générale d'éditions, p. 281-287. (Coll. « 10/18 ».)
- HUYSMANS, Joris-Karl ([1901] 1991), *En marge*, études et préfaces réunies et annotées par Lucien Descaves, Boulogne, Le Griot. [Préface parue dans abbé J.-Cl. BROUSSOLLE, *La Jeunesse du Pérugin et les origines de l'École ombrienne*, Paris, H. Oudin.]
- JAKOBSON, Roman ([1959] 1963), « Aspects linguistiques de la traduction », dans Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, trad.

de l'anglais et préface par Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, vol. 1, p. 78-86.

JARRY, Alfred (1894), « Charles Filiger », *Le Mercure de France*, t. XII, n° 57 (septembre), p. 73-77.

KAHN, Gustave (1886a), « Bibliographie », *La Vogue*, n° 2 (18 avril), p. 67-69.

KAHN, Gustave (1886b), « Chronique d'Art », *La Vogue*, t. I, n° 3 (25 avril), p. 100-101.

KAHN, Gustave (1886c), « Toiles annuelles », *La Vogue*, t. I, n° 6 (13 juin), p. 276-281.

KEARNS, James (1989), *Symbolist Landscapes : The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and His Circle*, Londres, The Modern Humanities Research Association.

KEARNS, James (1994), « Writing on the wall : Descriptions of painting in the art criticism of the French symbolists », dans Peter COLLIER et Robert LETHBRIDGE (dir.), *Artistic Relations. Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, New Haven/Londres, Yale University Press, p. 239-252.

LAFORGUE, Jules (1886a), « Exposition du Centenaire de l'Académie royale des Arts de Berlin », *La Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} octobre, p. 339-345.

LAFORGUE, Jules (1886b), « À propos de toiles, ça et là », *Le Symboliste*, n° 4 (30 octobre), p. 14.

LA PLUME (1896), n° 172 (15 juin).

LA PLUME (1898), n° 232 (15 décembre).

LE MEN, Ségolène (1994), « Printmaker as metaphor for translation : Philippe Burty and the *Gazette des Beaux-Arts* in the Second Empire », dans Michael R. ORWICZ (dir.), *Art Criticism and Its Institutions in Nineteenth-Century France*, Manchester/New York, Manchester University Press, p. 88-108.

LEMONNIER, Camille (1884), « Une Tentation de St Antoine de Félicien Rops », *La Revue indépendante*, t. I, n° 2 (juin), p. 125-131.

- LESSING, Gotthold Ephraïm ([1766] 1990), *Laocoon*, avant-propos de Hubert Damish, Paris, Hermann. (Coll. « Savoir sur l'art ».)
- LÉVY-BERTHERAT, Ann-Deborah (1994), *L'Artifice romantique de Byron à Baudelaire*, Paris, Klincksieck. (Coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle ».)
- LITTLE, Roger (1994), « Rimbaud : The shaping of a vision », dans Peter COLLIER et Robert LETHBRIDGE (dir.), *Artistic Relations. Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, New Haven/Londres, Yale University Press, p. 253-263.
- LUCBERT, Françoise (1995), « Le corps de la peinture ou les transpositions d'art de Huysmans sur Gustave Moreau », *Au Balcon 1871-1914* (Paris), vol. I, n° 7 (juillet), p. 211-217.
- LUCBERT, Françoise (1999), « Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906 ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.
- LYOTARD, Jean-François (1971), *Discours, figure*, Paris, Klincksieck.
- MALLARMÉ, Stéphane ([1886] 1945), « Avant-dire au *Traité du verbe* de René Ghil », dans Stéphane MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, p. 857-858. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- MALLARMÉ, Stéphane ([1894] 1945) « La Musique et les Lettres », dans Stéphane MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, p. 635-657. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- MALLARMÉ, Stéphane ([1895] 1945), « Crise de vers », dans Stéphane MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, p. 360-368. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- MARINETTI, F[ilippo]-T[ommaso] (1899), « L'Exposition internationale de Venise », *La Vogue*, 3^e série, t. III, n° 7 (juillet), p. 25-39.
- MATHEWS, Patricia T. (1986), *Aurier's Symbolist Art Criticism and Theory*, Ann Arbor, UMI Research Press.
- MAUCLAIR, Camille (1891), « Albert Besnard et le symbolisme concret », *La Revue indépendante*, nouvelle série, t. XXI, n° 60 (octobre), p. 6-29.

- MAUCLAIR, Camille (1922), *Servitude et grandeur littéraires, souvenirs d'arts et de lettres de 1890 à 1900, le symbolisme, les théâtres d'avant-garde, peintures, musiciens, l'anarchisme et le dreyfusisme, l'arrivisme, etc.*, Paris, Ollendorff.
- M[ORICE], Ch[arles] (1895), « Expositions. Chez Le Barc de Boutteville », *L'Idée libre*, nouvelle série, t. IV, n° 4 (avril), p. 177-180.
- PAULHAN, Jean (1945), *F.F. ou le Critique*, Paris, Gallimard.
- RAPETTI, Rodolphe (1995), « De l'angoisse à l'extase : le symbolisme et l'étude de l'hystérie », dans le catalogue de l'exposition *Paradis Perdus. L'Europe symboliste*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, p. 224-234.
- REMACLE, Adrien (1884), « Sapho. Roman de mœurs parisiennes par Alphonse Daudet », *La Revue indépendante*, t. I, n° 2 (juin), p. 144-152.
- RETTÉ, Adolphe (1889), « Bars et brasseries à l'Exposition », *La Vogue*, nouvelle série, n° 2 (août), p. 150-156.
- VERHAEREN, Émile (1888), « La Tentation de Saint-Antoine par Odilon Redon », *L'Art moderne* (Bruxelles), 21 octobre, p. 339-340.
- VERHAEREN, Émile ([1888] 1992), « Gustave Moreau », dans Claudette SARLET, *Les Écrivains d'art en Belgique 1860-1914*, Bruxelles, Labor, p. 116-119.
- VIELLIARD, Fabien (1893), « Paul Gauguin », *L'Art littéraire*, n° 13 (décembre), p. 52.
- VOUILLOUX, Bernard (1988), « La description du tableau dans les Salons de Diderot. La figure et le nom », *Poétique*, n° 73, février, p. 27-50.
- WEINRICH, Harald ([1964] 1973), *Le Temps. Le récit et le commentaire*, trad. de l'allemand par Michèle Lacoste, Paris, Éditions du Seuil.
- WITTLICH, Petr (1995), « Les yeux clos, le symbolisme et les nouvelles formules du pathos », dans le catalogue de l'exposition *Paradis Perdus. L'Europe symboliste*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, p. 235-241.
- WYZEWA, Teodor de (1887), « Les Livres », *La Revue indépendante*, nouvelle série, t. II, n° 4 (février), p. 145-164.

DE L'ADAPTATION COMME RE-CRÉATION
À PROPOS DE
L'EMBARQUEMENT DE LA REINE DE SABA,
DE MICHEL BUTOR

François Ouellet

CRELIQ, Université Laval

Une re-création ludique plutôt qu'une création *ex-nihilo*.

Sergio KOKIS,
Les langages de la création.

Un livre [*L'embarquement de la Reine de Saba*] qui se lève comme une vision, à mon goût un des plus beaux derniers Butor pour ne pas dire un des plus beaux Butor. [...] Il y a beaucoup de choses à dire sur ce petit livre.

Madeleine SANTSCHI,
Une schizophrénie active.

Depuis *Illustrations* (1964a), qui présente des cas intéressants d'adaptation de la référence picturale (ou photographique) à la littérature, Michel Butor a entretenu des rapports aussi réguliers que diversifiés avec la peinture. En 1989, il publiait un récit d'une centaine de pages : *L'embarquement de la Reine de Saba*, « d'après le

tableau éponyme de Claude Lorrain ». Aux yeux du lecteur, le « d'après », inscrit sur la page couverture, instruit une zone de flottement dans le processus d'adaptation ; en effet, que signifie – que peut signifier – « écrire d'après » ? À Léon S. Roudiez (1991), il apparaissait que Butor s'était conformé, dans son récit, au langage plastique de Lorrain : le vocabulaire utilisé correspondrait à l'architecture classique des monuments. Peut-être, cela n'est pas si sûr. Du reste, il n'y a là rien d'original : par exemple, dans un texte comme « Litanie d'eau », qui figure dans *Illustrations*, Butor se restreignait à l'utilisation d'un vocabulaire puisé dans le champ sémantique des mots « mer » et « liquide » et à la création de strophes d'inégale longueur afin de « produire un mouvement de vagues en accord avec la thématique des gravures » (1972 : 247) prises comme modèles. Il y aurait donc un certain intérêt à étudier, dans *L'embarquement de la Reine de Saba*, la corrélation entre les figures plastiques et le choix du vocabulaire pour les signifier, mais je ne crois pas que l'on arriverait à dire autre chose que ce que l'on peut dire d'*Illustrations* – on dirait seulement les choses autrement. Et ce serait banaliser l'entreprise d'un écrivain qui, peut-être plus que quiconque dans la littérature contemporaine, a résolument cherché, d'un texte à l'autre, à innover dans les pratiques d'écriture. À mon avis, l'essentiel, dans *L'embarquement de la Reine de Saba*, est bien au-delà d'une équivalence de style, le récit ménageant une entrée qui paraît faire le compte de l'évolution des rapports de Butor à la peinture depuis ses premiers textes.

Butor en a appelé les étapes il y a une dizaine d'années :

J'ai commencé par faire de la critique d'art, par parler des peintres, par faire des textes à propos de la peinture¹. Et puis, étant en relation de plus en plus étroite avec des peintres, il y a eu un second moment qui a été la collabo-

1. Butor entend « critique d'art » dans un sens large, qui inclut les textes des volumes d'*Illustrations* ; cela vaudrait aussi pour le « récit » *L'embarquement de la Reine de Saba*. On sait combien l'œuvre de Butor est irréductible au découpage générique.

ration avec eux pour faire des œuvres dans lesquelles il y avait des parties picturales et des parties littéraires. Puis je me suis dit qu'il était possible d'aller plus loin, de pousser la symbiose et d'écrire à l'intérieur même de la peinture (1987 : 15).

Les diverses relations de Butor à la peinture traduisent une complicité qui graduellement s'affirme toujours davantage dans l'ordre de la communion, ce que résume très bien cette formule récente : « L'auteur rêve de s'abolir dans la contemplation [...], mais il rêve en même temps d'être indétachable de ce qu'il détache, d'en être le cadre même. "Voyez avec moi, voyez-moi avec" » (Butor, 1993 : 219). La « contemplation » conduit irrésistiblement à la « symbiose ».

Cette communion n'est pas pour autant passive ; elle est communication, c'est-à-dire intégration, assimilation, appropriation : l'écrivain tire la peinture à lui autant qu'il est attiré par elle. L'observation modifie ce qui est observé, l'acte de voir est acte de lecture – et d'écriture. Dans sa communication au colloque de Cerisy sur le Nouveau Roman en 1971, Georges Raillard avait insisté sur l'ambiguïté de cette formule de l'écrivain-critique d'art : « lecture de l'œuvre d'art », notant que l'approche butorienne avait « pour conséquence que l'œuvre plastique peut être le lieu privilégié où le Désir se love » (1972 : 258). C'est bien dans cette optique qu'il faudrait, à mon avis, approfondir la notion d'adaptation chez Butor. *L'embarquement de la Reine de Saba* ne permet plus seulement de « lire » un tableau dans sa fonction didactique, comme simple générateur de formes stylistiques, mais, au moyen de ce que je nommerai une écriture chiffrée, de rejoindre le tableau en se situant en deçà même de ce qui est visible, dans l'ordre de la représentation imaginaire – dans l'ordre du Désir. Dans son article, Françoise Lucbert montre comment la critique d'art à la fin du XIX^e siècle se donnait comme une traduction créatrice de l'œuvre picturale (p. 75-109 du présent ouvrage). Cent ans plus tard, Butor ne peut pas refaire du Huysmans ou du Fénéon : l'écriture, plus profondément fictive, manifeste une relation à l'Autre constitutive

de cette fin de siècle qu'est la nôtre, qui donne toute la portée d'une conception de l'adaptation qu'on aurait tort de réduire à une affaire de style.

L'ÉCRITURE CHIFFRÉE

[C]e qu'articule comme processus primaire Freud dans l'inconscient [...], ce n'est pas quelque chose qui se chiffre, mais qui se déchiffre.

Jacques LACAN,
Télévision.

À propos de *L'embarquement de la Reine de Saba*, Roudiez observait que Butor « a converti [...] en contraintes d'écriture » l'art classique de Lorrain : au lieu de rectangles et de diagonales, 5 parties, 30 chapitres, 30 énigmes (1991 : 168). Bien. Mais suffit-il de s'arrêter là, de se contenter de ce simple constat, quand on sait combien Butor joue avec maîtrise, dans tous ses textes, d'agencements mathématiques et de combinatoires multiples qui postulent une écriture chiffrée, jamais arbitraire² ? Ce qu'il faut retenir ici, dans l'adaptation par Butor du cadrage géométrique de la toile de Lorrain, c'est précisément ce qui échappe à celle-ci : les 30 énigmes à partir de quoi se donneront à lire l'originalité du récit et le sens du rapport à la peinture quant à la question de l'adaptation.

2. À ce propos, voir en particulier les entretiens de Butor avec Georges Charbonnier : « Les systèmes littéraires ne peuvent exister que dans la mesure où il y a déjà des systèmes de signification dans la réalité, et dans la mesure où on en retrouve et où on en amplifie le fonctionnement » (1967 : 30) ; « Je ne fais ce travail souvent considérable d'organiser des schémas que dans la mesure où je constate, où j'éprouve que ce schéma me permet de voir ce que je veux voir, ce que j'ai besoin de voir » (p. 68). Butor insiste à plusieurs reprises sur ce double aspect, et sur la présence des formes du monde sur le monde des formes. Il adopte cette formule économique, qui paraphrase Husserl : « Parler, c'est toujours parler de quelque chose » (p. 239).

La légende biblique de la visite de la reine de Saba au roi Salomon est connue. Attirée par la sagesse de Salomon, elle le mit à l'épreuve en lui posant des énigmes. D'une part, respectant le titre du tableau de Lorrain à la lettre, Butor décrit « l'embarquement » de la reine pour Jérusalem, c'est-à-dire le mouvement corporel de la reine : au chapitre 2, elle lève le pied droit sans le découvrir ; au chapitre 3, elle lève le pied droit sans le découvrir et le pose sur la marche suivante ; aux chapitres 4 et 5, même geste mais avec le pied gauche, etc., si bien que le trentième et dernier chapitre coïncide avec le départ. D'autre part, dans l'esprit de la légende, Butor imagine la visite à Salomon et, surtout, prépare cette visite en faisant état des 30 énigmes que le « devin préposé aux énigmes » posera au roi Salomon, lorsque la reine et sa suite lui rendront visite. Ces énigmes constituent le cœur de la structure signifiante d'ensemble. Et il apparaît assez vite qu'énigmes il y a aussi pour le lecteur, appelé à déchiffrer moins le sens des énigmes (puisque Butor en donne la solution en appendice³) que la signification générale produite par l'ensemble des solutions proposées. C'est cette opération de décryptage qui nous retiendra maintenant, nous permettant d'approfondir progressivement la conception de l'adaptation chez Butor.

D'abord, le narrateur lui-même nous incite à lire ces solutions les unes après les autres, afin de former des syntagmes qui contextualiseraient un message :

[À] *chacun des titres de cette section vous associez le suivant : l'auteur artificiel, la capture des codes, puis vous liez deux couples par un verbe approprié : l'auteur artificiel pratique la capture des codes, aux confins du corps*

3. « Artificiel, Auteur, Capture, Code, Confins, Corps, Dématérialisation, Désir, Droit, Écriture, Espace, Façade, Flou, Geste, Habiter, Image, Immortalité, Improbable, Interaction, Interface, Langage, Lumière, Miroir, Monnaie, Matériau, Matériel, Matière, Maternité, Méandre, Preuve », (Butor, 1989 : 103. Désormais les renvois à *L'embarquement de la Reine de Saba* seront indiqués par la seule mention ERS- suivie du numéro de la page).

on assiste à la dématérialisation du désir ; ensuite, il s'agit de relier deux de ces propositions élémentaires par une conjonction : [1.] quand l'auteur artificiel pratique la capture des codes, aux confins du corps on assiste à la dématérialisation du désir ; [2.] quand le droit à l'écriture s'inscrit sur l'espace des façades, le flou des gestes permet d'habiter les images. On attribue alors une phrase au premier interlocuteur et la seconde est considérée comme une réponse. Le dialogue peut continuer (ERS-30-31).

Cette mise en pratique de l'encodage du texte constitue en fait l'énigme quatrième, dont la solution est « Code ». L'écriture ne serait qu'affaire de couplage et d'agencement, il n'y aurait de sens que codé. Soit ! Suivant l'invitation du narrateur, je poursuis alors le dialogue en liant les unes aux autres les solutions des énigmes : 3. l'immortalité improbable vise l'interaction dans l'interface du langage et de la lumière ; 4. le miroir-monnaie réfléchit le matériau et le matériel, et la matière de la maternité dévoile les méandres de la preuve. Ces nouveaux syntagmes s'ajoutent aux précédents, l'ensemble comprenant 4 syntagmes formés des 30 substantifs⁴. Nous devons maintenant essayer de comprendre ce que ces syntagmes signifient ; c'est ce que je ferai en me référant au sens que Butor leur donne dans les énigmes lues par le devin préposé aux énigmes et à d'autres textes de Butor, lorsque le contexte l'exige et qu'ils sont susceptibles de nous éclairer.

1. Dans « auteur artificiel », le mot « artificiel » me paraît devoir recevoir deux sens, complémentaires chez Butor. Il s'oppose d'abord au mot « superficiel », c'est-à-dire que le véritable auteur est celui dont la visée créatrice est esthétique. Ainsi, Butor, parlant de Baudelaire et de sa « prise de conscience de la poésie », écrit que le lecteur que Baudelaire voudrait convaincre, c'est « celui qui ne

4. L'une des 2 dernières phrases (en l'occurrence la troisième) ne pouvait compter, en raison du nombre de solutions (30), que 6 substantifs au lieu de 8 comme dans les 3 autres phrases ; ce qui nous oblige ici à faire entorse au procédé de liaison indiqué par le narrateur.

voit dans la poésie qu'un divertissement superficiel » (Butor, 1964b : 9). On sait que Baudelaire, pour faire comprendre la jouissance artificielle (esthétique), comparera la poésie et la drogue, laquelle sera condamnée, rappelle Butor, non pas « selon les règles de la morale », mais par « la poésie qui est plus forte qu'elle » (p. 12). Butor a raconté sa propre expérience du haschisch dans *Le génie du lieu* (1958 : 160), expérience porteuse d'une « exaltation » que l'écriture pourrait avoir le rôle d'actualiser. À l'évidence, Butor joue ici sur le double sens baudelairien du mot artificiel, postulant l'auteur digne de ce nom comme celui qui fait de l'œuvre d'art une beauté qui concentre en elle l'unité fugitive de l'expérience révélée. Dans ces conditions, est « auteur » non seulement l'écrivain, mais aussi le peintre, qui crée de l'art. Quant au couplage « capture des codes », il renvoie à l'acte même de l'écriture, à la pratique de l'écriture comme herméneutique, comme en témoigne l'énigme quatrième. On peut alors comprendre ainsi la première affirmation : l'auteur, c'est-à-dire celui pour qui la littérature (l'art) est avant tout plaisir esthétique, s'empare de l'écriture ; ce faisant, il dématérialise son désir – corporel (le corps, aux confins duquel se situe le sujet écrivant, est ici le point de départ vers le passage à un autre niveau du désir) –, qu'il inscrit dans l'écriture.

2. Alors que la première phrase concentre en elle la fonction de l'écriture (le véritable écrivain inscrit son désir dans l'écriture), la seconde établit le passage de l'écriture vers la peinture. Procédons par étapes. L'écriture est un droit acquis, affirmation tributaire de la phrase précédente : l'auteur est *en droit* de manifester son désir dans l'écriture. Cette écriture ne s'inscrit pas sur la page, mais sur « l'espace des façades », ce qui tend à déployer l'écriture en images, à l'y encourager du moins ; façon de dire : la littérature fait naître des images (ce que confirme le syntagme suivant : « habiter les images »). Ainsi, si nous saisissons l'ensemble des deux premières phrases, nous voyons qu'elles se complètent parfaitement : le désir se dématérialise pour s'inscrire dans l'écriture (phrase 1), qui à son tour matérialise, si je puis dire, des images (phrase 2) et, par conséquent, rétablit ce qui s'était perdu dans la dématérialisation :

le désir. Bref, l'image donnerait à voir le désir, l'image serait ce qui permet de lire le désir de l'auteur. Si l'écriture, définie comme métaphore qui inscrit le désir, suggère la manière dont le récit de *L'embarquement de la Reine de Saba* problématise le rapport de l'écriture à la peinture, l'on ne saurait douter que s'établira ultérieurement un glissement de l'image littéraire à la figure plastique elle-même.

3. Cette phrase peut être résumée comme suit : l'immortalité, qui est chose improbable, se situerait entre le langage et la lumière. L'immortalité visée serait une caractéristique commune à l'écriture (le langage) et à la peinture, puisqu'il ne fait guère de doute que la solution « Lumière » y renvoie – au-delà, peut-être, de la référence divine dont la lumière solaire peut être investie, quand on en connaît l'importance dans les textes de Butor, et en particulier dans son désir/plaisir de l'Égypte. On sait que le prestige de Lorrain tient en bonne partie à son art de jouer des teintes de la luminosité ; du reste, un immense coucher de soleil occupe le centre de la toile *L'embarquement de la Reine de Saba*, et le dernier mot du récit de Butor est : « L'étoile du berger », c'est-à-dire Vénus, ce qui ajoute une sensualité pleine au désir d'immortalité par le biais de l'écriture ou, mieux encore, inscrit sensualité féminine et écriture dans un même registre du désir. Cette phrase vise donc à faire fonctionner l'écriture et la peinture dans un rapport d'équivalence à l'égard de « l'immortalité improbable ». L'immortalité établit la jonction (« l'interface ») entre écriture et peinture, dès lors plus intimes encore que dans la phrase précédente. Nous verrons plus loin que l'immortalité est précisément le lieu même du désir.

4. La dernière phrase est au premier abord plus complexe. D'abord, comment lier miroir et monnaie autrement qu'en créant un seul mot : miroir-monnaie, ce à quoi, du reste, le texte nous invite. Dans l'énigme dont la solution est « Monnaie », ce mot est apparenté au livre : « [...] dans une société informatisée on paie en livres ; les prix sont fixés en nombre de mots. » Et le narrateur illustre l'échange par l'exemple suivant : « Si pour m'acheter un nouveau terminal j'ai dû me défaire d'un précieux Balzac un peu trop volumineux, le vendeur peut me rendre un exemplaire de

*Bérénice*⁵ » (ERS-77). Ainsi, « le miroir-monnaie » signifie le « miroir-livre » ou, mieux, « l'image-livre », laquelle *réfléchit* le matériau (« Appelons matériau tout ce qu'on peut combiner », écrit le narrateur) et le matériel. Nous voyons que d'une phrase à l'autre Butor renforce la relation entre l'écriture et la peinture, allant, cette fois-ci, jusqu'à en suggérer la synthèse en un seul objet. Nous pourrions encore nous rapporter à ce que Butor écrit à propos d'Henri Michaux pour conforter l'interprétation que nous semble proposer le texte : « Le miroir nous montre le visage que voient les autres, le papier celui que nous leur cachons, et nous cachons⁶ » (1985 : 158-159). Dans ce contexte, la fusion de « miroir » et « monnaie » en un seul mot (image-livre) laisse bien entendre que c'est à la réunion de l'être et du paraître que « travaille » le texte, afin d'établir que l'auteur n'est pas *superficiel*, mais bien qu'il est un sujet désirant ; réunion qui ne serait possible que par le biais de l'Autre, du médium artistique autre.

Cette signification nous indique comment lire le reste de la phrase : la matière (le récit) de la maternité (la matrice, donc le texte, mais aussi bien l'espace pictural) dévoile les méandres de la preuve, c'est-à-dire, pour rester dans l'esprit de la création littéraire suggérée ici, les méandres de la fécondation. En d'autres mots, le texte féconde l'image, *fait la preuve* par l'image que matérialise le désir.

À ce stade de notre lecture, deux observations générales s'imposent quant à la signification générale des quatre syntagmes. D'une part, il peut apparaître curieux qu'un texte volontiers

5. Manifestement, « payer en livres » est aussi un clin d'œil de Butor à la monnaie franque.

6. La formule paraphrase celle de Michaux : « Ce n'est pas dans la glace qu'il faut se considérer. Hommes, regardez-vous dans le papier » (1984 : 307). Suivant Michaux, Butor fait allusion aux dessins du poète, aux visages qu'ils laissent voir, mais la relation à soi et à la découverte est tout à fait comparable dans l'écriture. « Il y a des écrivains qui se masquent, mais en général l'écrivain découvre qu'il est masqué, en particulier le romancier », dit Butor à Charbonnier (1967 : 59).

énigmatique livre si facilement la solution de ses problèmes, la clef du déchiffrement (le « code » selon la solution de l'énigme quatrième). D'autre part, le texte exige une collaboration active du lecteur. Dès lors, ne sommes-nous pas légitimement amenés à penser que la facilité avec laquelle le texte propose la grille de lecture à sa compréhension est en fait une invitation au lecteur à aller plus loin, tout à la fois à creuser la signification et à déchiffrer toute cette esthétique de la contrainte combinatoire ou, si l'on préfère, à poursuivre le déchiffrement pour consolider et approfondir la signification ? Si le texte, à n'en pas douter, dit essentiellement, avant toute chose, que l'auteur est un sujet désirant qui féconde l'image (une conception de l'adaptation commence à prendre forme), peut-être dit-il cela d'autres manières encore, lesquelles manières nous permettraient de nous assurer que c'est bien *cela* qu'il veut dire.

L'ÉCRITURE CHIFFRÉE, BIS

Aussi y aurait-il une seconde façon de lire les énigmes, d'encoder le texte et, conséquemment, de conforter le noyau significatif du texte, c'est-à-dire d'atteindre au cœur d'une conception de l'adaptation qu'on voit se construire. Le récit est composé de 30 sections ou chapitres, ce qui correspond au nombre d'énigmes. Toutefois, il n'y a pas, comme on pourrait le penser, une énigme par section ; parfois il n'y en a aucune (les sections 1 à 4 et 27 à 30), parfois il y en a une (les sections 5 à 11 et 20 à 26) et parfois il y en a deux (les sections 12 à 19). Si bien que le nombre d'énigmes, d'abord déficitaire par rapport au nombre de sections, parviendra, à partir de la section 12 et des suivantes qui comportent chacune deux énigmes, à remonter le déficit et à le combler au terme de la quinzième section (qui comporte les énigmes 14 et 15), et à culminer dans une parfaite coïncidence dans la section 16 : au début de cette section, en effet, le devin préposé aux énigmes nous fait part de l'énigme seizième. À partir des sections suivantes, un mouvement inverse de *decrecendo* s'établira jusqu'aux quatre dernières sections, sans énigme, comme les quatre premières.

La solution de l'énigme seizième est centrale : de fait, la solution « Image » condense en elle à la fois l'*écriture* comme *mode* de représentation et le *désir* comme *fonction* de représentation. Elle rappelle en outre que c'est la peinture qui est ici à l'origine du texte. Centrale, l'image serait le *point de fuite* par rapport auquel les autres solutions devraient ultimement être interprétées et, de fait, elle figure le support de l'articulation écriture/désir : l'auteur, Butor lui-même. Voici l'énigme seizième :

Je regarde une illustration dans un dictionnaire. La légende assure que c'est mon image. À qui se fier ? J'ai une barbe maintenant, chaque année plus grise, des rides chaque mois plus marquées. J'ai changé, c'est entendu, mais est-il possible qu'autrefois j'aie été comme cela, que l'on m'ait vu comme cela ? C'est bien ainsi que me verront tous les utilisateurs de cette notice, au moins quelque temps. Qu'y faire ? Lancer d'autres images dans le jeu (ERS-59).

Telle que la description photographique semble le donner à voir, c'est sa propre image que Butor décrit, placée physiquement au cœur du livre, lieu d'ancrage du désir et par cela même détachable des autres solutions qu'elle subordonne à sa présence souveraine.

C'est pour consolider cette image-de-soi régulatrice de l'ordre du discours et du désir que je proposerai une seconde façon de lire les solutions des énigmes. Cela permettra de mieux comprendre le récit comme adaptation de la peinture. Je pars donc du principe selon lequel la solution à l'énigme seizième, « Image », nous incite à l'isoler en tant que point de référence suprême qui aiguille les autres solutions, lesquelles, au lieu de se combiner suivant leur entrée dans le récit et par ordre alphabétique, prendront consistance *de part et d'autre*, selon une forme pyramidale. Nous unirons les solutions 15 et 17, 14 et 18, 13 et 19, et ainsi de suite, suivant un code dont la solution trace l'accès à la position privilégiée par le « je » désirant :

« Image »	(énigme 16)
« Habiter » et « Immortalité »	(énigmes 15 et 17)
« Geste » et « Improbable »	(énigmes 14 et 18)
« Flou » et « Interaction »	(énigmes 13 et 19)
« Façade » et « Interface »	(énigmes 12 et 20)
« Espace » et « Langage »	(énigmes 11 et 21)
« Écriture » et « Lumière »	(énigmes 10 et 22)
« Droit » et « Miroir »	(énigmes 9 et 23)
« Désir » et « Monnaie »	(énigmes 8 et 24)
« Dématérialisation » et « Matériau »	(énigmes 7 et 25)
« Corps » et « Matériel »	(énigmes 6 et 26)
« Confins » et « Matière »	(énigmes 5 et 27)
« Code » et « Maternité »	(énigmes 4 et 28)
« Capture » et « Méandre »	(énigmes 3 et 29)
« Auteur » et « Preuve »	(énigmes 2 et 30)
« Artificiel »	(énigme 1)

Cette forme pyramidale nous engage à former une seule phrase, c'est-à-dire à postuler un seul sujet, celui qui est au sommet, auquel se rapporteront les mots suivants. Essayons de construire une phrase à partir de cette série de couplages. Voici à quel résultat je parviens : *Habiter l'immortalité – geste improbable – dans le flou d'une interaction, localisée entre la façade et l'interface : dans l'espace du langage de l'écriture et de la lumière ; dans le droit au miroir ; dans le désir-monnaie (livre-mot) ; dans la dématérialisation du matériau et du corps matériel, donc aux confins de la matière ; dans un code de la maternité qui, suivant la capture et les méandres, fait la preuve par l'auteur.* On voit le rôle régulateur que joue le couplage « habiter l'immortalité », puisqu'il postule le désir du sujet. La visée du texte s'est précisée (il s'agit d'« habiter » l'immortalité), mais la réalisation de ce désir est improbable. C'est le lieu d'inscription du sujet qui est cerné ici, et c'est pourquoi la préposition « dans » structurera le reste de la phrase, les autres syntagmes ajoutant chaque fois à la signification. En revanche, « façade » et « interface » perdent leurs précédentes propriétés figuratives pour évoquer abstraitement l'articulation, l'activité

interactive. Quant au couplage « flou d'une interaction », qui permettra aux syntagmes suivants de localiser le désir, sa proximité avec le sujet lui donne une détermination particulière : l'improbabilité d'habiter l'immortalité va en effet susciter un « flou », plus précisément le flou d'une interaction ; elle ménage donc un espace qui est de l'ordre de l'écart, de l'entre-deux qui sera central ici ; ce type d'espace que Roland Barthes institue toujours comme lieu de signification : « Ce n'est pas la "personne" de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une *imprévision* de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait jeu » ([1973] 1982 : 10). Le désir est jeu, le jeu est désir ; reportons-nous à l'énigme seizième : en dernier recours, pour se distraire du fait que l'on change, que l'on vieillit, autrement dit *du fait que l'on n'est pas immortel*, ce qu'il reste à faire, c'est de « lancer d'autres images dans le jeu ». En d'autres termes, tout cet espace ludique engage dès lors le désir spéculaire dans l'« interaction » entre l'écriture et la peinture.

Assurément, s'exprime ici une dialectique du désir, située à divers degrés (tant littéraires que picturaux), introduits par le vecteur « localisée ». L'interaction se place d'abord « dans l'espace du langage de l'écriture et de la lumière » – phrase lumineuse, il va sans dire, qui rectifie la formulation à laquelle nous arrivions selon la façon indiquée par le narrateur de procéder aux couplages, puis à la construction de phrases. Contrairement à ce que le décodage suggérerait précédemment, lumière et langage ne s'opposent plus ; au contraire, la lumière, au même titre que l'écriture, est un langage. L'écriture et la lumière relèvent toutes deux du langage, la lumière renvoyant essentiellement à la peinture.

Les couplages suivants sont tous des variations (au sens musical du terme, cela va sans dire en ce qui concerne Butor), quoique relativement hermétiques, sur un même thème. Le « droit au miroir » nous ramène d'abord à la question de l'unité, à laquelle aspire l'auteur désirant, et de l'image. Il faut consulter les énigmes pour voir combien « l'image » (centrale dans l'ensemble des énigmes) est problématique (c'est le sens métaphorique du miroir : dédoublement, scission), combien alors le problème qu'elle pose

doit être résolu pour servir d'assises au désir. L'énigme neuvième, dont la solution est « Droit », dit ceci : « [J]e suis gauche ; j'ai de la difficulté à distinguer ma droite de ma gauche ; devant un miroir je suis particulièrement emprunté, d'où mes difficultés à conduire une voiture : problèmes de rétroviseur » (ERS-42). Quant à l'énigme vingt-troisième, dont la solution est « miroir », elle joue précisément de l'ambiguïté du signifiant : « [...] se méfier des miroirs ; ils peuvent révéler aux autres ce que nous leur faisons derrière leurs dos [...]. Se méfier de ceux qui se méfient des miroirs » (ERS-75). On comprend alors, en considérant ces deux énigmes, que « le droit au miroir » signifie *avoir droit* à l'image, en ce sens qu'il faut savoir (r)établir, assumer son image⁷, celle dont faisait état le « miroir-monnaie ». De plus, le narrateur, comme dans les précédents couplages, joue sur le signifiant afin de fonder les rapports entre l'écriture et la peinture : nul doute ici que l'image à assumer est aussi le référent pictural, et que Butor ne saurait prendre position sans l'intermédiaire de Lorrain.

Le couplage suivant, « le désir-monnaie », c'est bien sûr le désir du mot, du livre, c'est-à-dire, suivant l'acception du mot « monnaie » dans le texte de l'énigme vingt-quatrième, le désir qui « s'achète » par le mot et le livre, donc qui s'incarne dans l'écriture ; et ce désir, c'est celui de l'immortalité, sujet de la phrase. Si nous revenons au début de la phrase, elle signifie, jusqu'à présent : l'immortalité, quoique improbable, s'inscrit dans l'espace de l'écriture et de la lumière (se joue ici et maintenant entre le récit *L'embarquement de la Reine de Saba* de Butor et le tableau éponyme de Lorrain), selon l'assomption de l'image de soi et le désir que l'on a, par les mots, de cette immortalité.

Poursuivons : cette immortalité postule une dématérialisation du matériau et du corps, se situe aux confins de la matière. Et cette matière, quel est son lieu ? La réponse marquera le triomphe de

7. Alors l'expression signifie aussi « être droit face au miroir », s'assurer d'une symétrie qui corrigera une manière d'être gauche vis-à-vis du rétroviseur-miroir et éliminera la multiplication insidieuse des miroirs.

l'écriture, de l'unité atteinte par et dans l'écriture, du désir de l'écriture comme d'une écriture du désir : dans un code de la maternité qui fait la preuve par l'auteur. En effet, en ce qui concerne le couplage « code de la maternité », nous savons déjà que « Code » renvoie à écriture ; quant à « Maternité », nous avons noté qu'il s'agissait de la matrice fécondée, et François Aubral a déjà signalé combien, chez Butor, « le travail matriciel s'identifie au désir de l'écriture » (1974 : 238). À cet effet, l'énigme vingt-huitième, dont la solution est « Maternité », se termine par cette phrase clé : « [J]e suis la première des formes » (ERS-89). Enfin, il était facile, dans ces conditions, de relier « Auteur » et « Preuve » par le verbe *faire* pour former le dernier couplage, car c'est à l'auteur-architecte que tout aboutit ici⁸ ou, si l'on préfère, à son image (assumée) ; mais c'est la même chose, puisque c'est sur ce support figuratif que l'auteur s'investit en tant qu'écrivain (c'est-à-dire celui pour qui l'identité est assurée par le papier), renvoyant du coup à l'œuvre picturale. Les solutions « Image » et « Artificiel », que nous avons isolées pour déchiffrer *ce que dit le texte*, résument enfin cette ambivalence des signifiants : ils désignent à la fois le double registre figuratif dans lequel s'inscrit le désir (mais il s'agit somme toute d'un double pléonastique qui se résorberait en une seule face, l'image relevant de l'artifice) et la double valeur artistique du livre et du tableau (ici aussi il y aurait fusion des termes, le tableau servant de point de départ à l'écriture du récit au point de les rendre indissociables), puisqu'en bout de ligne, ce dont il s'agit, c'est de l'Art, au sens le plus noble (baudelairien) du terme, parfaitement

8. Voici la dernière énigme, dont la solution est « Preuve » : « Voici le dernier : attendez, attendez, mon témoin va venir apporter la preuve. — Nous n'avons plus le temps, répond le juge, il y a si longtemps que le procès s'enlise ; pour le prolonger encore il faudrait avoir au moins la preuve qu'il apportera cette preuve, même si nous devons la récuser. — Attendez, attendez, j'ai un autre témoin qui peut venir apporter cette preuve que l'autre a la preuve. — Mais il faudrait encore la preuve... Pourquoi voulez-vous cette preuve ? — J'ai perdu mes papiers d'identité. Pour m'en faire d'autres on veut que je prouve que je suis bien Michel Butor » (ERS-96).

assumé. « Portrait de l'artiste » : y a-t-il formule butorienne plus emblématique de l'œuvre, qui ne cesse inlassablement d'en traduire les diverses métamorphoses ?

Dans l'ensemble, nous voyons comment – et ce n'est pas là la moindre prouesse de ce texte – Butor est parvenu à construire une structure centrale qui ne négocie sa propre interprétation que pour mieux l'imposer, qui autorise une permutation multiple de ses éléments en vue toujours de préciser un noyau essentiel, testamentaire.

DE LA PATERNITÉ AVANT TOUTE CHOSE

Par le biais de la relation à la peinture, *L'embarquement de la Reine de Saba* est une réflexion sur la création. La question de l'adaptation, chez Butor, se pose obligatoirement dans ce cadre, et il faut, pour bien la saisir, d'abord approfondir la réflexion sous-jacente sur la création. *L'embarquement de la Reine de Saba* résume, avec une économie et une invention d'écriture extrêmement efficaces, le noyau fondamental des préoccupations de Butor depuis ses premiers romans dans les années cinquante. S'il est vrai, comme on l'a souvent affirmé, que *Passage de Milan* « contient les germes de toute l'œuvre butorienne » (Waelti-Walters, 1974 : 55), je suis tenté de voir, dans *L'embarquement de la Reine de Saba*, l'ensemble de ces germes singulièrement résumé à l'essentiel. Ce récit me paraît participer de façon exemplaire de la construction d'une œuvre, au sens plein du terme, dont Butor avait d'emblée l'ambition dans les années cinquante et qu'il affirme avec éclat dans chaque texte publié depuis ; l'ensemble donne ce vertige qu'on peut éprouver à proximité d'une « œuvre-cathédrale » (Butor, 1964c : 197), devant une cohérence monumentale – comme chez Picasso, dont Butor fait un modèle : « Cette notion d'une œuvre comme groupe d'œuvres, de chaque toile comme en impliquant d'autres autour d'elle, est devenue tellement fondamentale pour l'artiste que même un tableau isolé devient un cas particulier d'ensemble » (1968c : 265).

Eu égard à cette notion de structure (qui une fois de plus prend appui sur la référence picturale), *L'embarquement de la Reine de*

Saba nous rappelle la visée éthique que supporte le projet esthétique. L'auteur véritable, s'il n'atteint probablement pas à l'immortalité, accède toutefois à la paternité, en tant qu'auteur désirant ayant fécondé l'image. Centrale, la solution « Image » parvient à canaliser sur la figure de l'auteur les marques d'un portrait unique et univoque ; mais inversement, cette solution *seizième* attire l'attention, suivant l'ambivalence spéculaire qui est à la base de l'image avant qu'elle ne se conçoive *une*, en ce qu'elle est divisible, par *deux* (image poétique et image plastique !), tout particulièrement, et aussi par *quatre*. À ce titre, j'insiste sur les énigmes huitième et quatrième : « Désir » et « Code », ajoutant ceci à ce qui en a été dit : si le désir est celui de l'écriture ou, en d'autres mots, si le désir « s'achète » par le mot⁹, cela ne nous dit pas pour autant quelle position scripturaire la transaction postule ; or, c'est bien une position de Père que le discours manipule, l'énigme « Désir » l'implicitant – ultime jeu de cache-cache avec le lecteur :

Voici le huitième texte : que désires-tu ? — Participer à ce jeu. — Pour quelles raisons ? — Pour faire plaisir à ceux qui me l'ont demandé. — Y parviendras-tu ? — En partie. Je n'espère pas commenter plus de trente mots sur les cinquante qui m'ont été proposés, trente-et-un peut-être. — Pourquoi ? — Parce que je pars ce soir pour le Pérou. Pourquoi pars-tu pour le Pérou ? Parce que je le désire. — Depuis combien de temps ? — Depuis toujours. — Mais il y a eu une époque où tu ignorais ce nom. — Lorsque je l'ai rencontré dans la conversation ou les livres, il s'est mis à désigner pour moi quelque chose que je désirais depuis toujours (ERS-42).

9. Selon l'énigme vingt-quatrième, que je m'autorise également à privilégier en ce qu'elle est formée de 16 et 8, donc de l'« Image » et du « Désir », venant ainsi redoubler la place symptomatique occupée par le « Code » dans le discours.

Curieux texte en apparence : d'une part, pourquoi y est-il question de la possibilité d'une trente et unième énigme (puisque c'est bien des énigmes qu'il s'agit), d'autre part, pourquoi le Pérou (outre peut-être le fait que Butor s'y trouvait alors, ou qu'il s'apprêtait à s'y rendre) ? Certainement que le Pérou, à première vue, évoque une thématique éminemment butorienne : son riche passé culturel le place sur un plan historique similaire à celui des pays aux civilisations perdues *traqués* par l'écriture de Butor, la Grèce ou l'Égypte, par exemple. En cela, le Pérou fait illusion quant à ce qu'il camoufle : le lieu du Père, bien sûr (*où* est le *Père*). Le Père sera cette trente et unième solution que le récit ne donne pas noir sur blanc, mais qu'il inscrit indéniablement dans cette zone grise de la paternité littéraire à laquelle l'auteur parvient, par rapport à quoi il relocalise son image. En dépend tout le travail de l'écriture, d'abord subversive, puis affirmative, en ce qu'elle capitalise son propre triomphe sur le rejet de l'Ordre du langage (opération de « subversion-conversion », selon Raillard) et du Père hypostasié au profit de la structure, du langage codifié, de l'écriture réinventée¹⁰, de la matrice fécondée¹¹, qui permet à l'auteur, précisément, de combler ce qui à l'origine faisait manque et de s'inscrire dans son désir.

C'est cela la création chez Butor, ou plutôt ce qu'il faudrait nommer *re-crétion*. Butor a déjà exprimé ses réserves à l'endroit du mot création :

10. Voir ce que dit Butor à propos de *Madame Bovary* : « Le passage de l'écriture horizontale à l'écriture verticale est une manifestation de la transformation de l'écrivain Flaubert dans la perspective de cet idéal superpaternel » (1984 : 112).

11. Roland Barthes constate à propos de la langue maternelle : « L'écrivain est quelqu'un qui joue avec le corps de sa mère [...] : pour le glorifier, l'embellir, ou pour le dépecer, le porter à la limite de ce qui, du corps, peut être reconnu : j'irai jusqu'à jouir d'une *défiguration* de la langue, et l'opinion poussera les hauts cris, car elle ne veut pas qu'on "défigure la nature" » ([1973] 1982 : 60-61).

[C]e qui me gêne, dans le mot création, c'est qu'il est lié à une illusion soigneusement entretenue, l'illusion de la « gratuité » de l'œuvre d'art. Et je prends le mot « gratuité » dans tous ses sens. On a l'impression que l'œuvre d'art est quelque chose qui tombe du ciel, quelque chose que l'artiste fait sans effort, sans travail, quelque chose qui naît de rien. [...] J'aime bien mieux le mot « élaboration », parce que quand on dit « élaboration », on sait qu'on ne part pas de rien. On part de quelque chose, on est toujours dans quelque chose (Charbonnier, 1967 : 35-36).

Élaboration ou recréation, il s'agit en somme de combler le réel en l'engageant dans une opération de transformation.

L'ÉCRITURE DIALOGIQUE

De la recréation pour donner sens au réel à la recréation à partir du tableau, on conçoit qu'il n'y a qu'un pas ; mieux encore, c'est en sollicitant la référence picturale que l'écriture serait à même de se traduire elle-même comme langage et de traduire le réel. En fait, c'est toute la question de l'Autre que Butor introduit dans sa conception de l'adaptation. Il s'agit d'opérer sur le langage même pour autant que peut être défini et posé – sublimé – le manque à l'Autre¹². C'est là toute la problématique qui inscrit le regard au registre du désir. Lacan a insisté sur la non-coïncidence des regards entre un homme et une femme, par exemple, car le désir fait en sorte que « [c]e regard que je rencontre [...] est, non point un regard vu, mais un regard par moi imaginé au champ de l'Autre » (1990 : 98). C'est ce rapport au désir qu'engage la perception du

12. Toute l'œuvre de Butor me semble fonctionner à partir du privilège d'une articulation à l'Autre, figurée sous de multiples angles formels, depuis le célèbre « vous » de *La modification* (1957) jusqu'à l'improvisation sur tel écrivain par rapport à qui Butor situe son travail, en passant par les multiples collaborations de Butor avec d'autres créateurs (et non seulement des peintres, mais aussi des musiciens), que la collaboration soit effective ou *fictive*, comme dans *L'embarquement de la Reine de Saba*.

tableau, où le regard échappe à sa propre représentation dans la toile pour se perdre *derrière* ce qui se donne à voir, dans le lieu atopique d'une rencontre insaisissable, et y inscrire son désir. En ce sens, Lacan affirme que chaque tableau est « un piège à regard » (p. 102), car « le tableau ne joue pas dans le champ de la représentation. Sa fin et son effet sont ailleurs » (p. 123). On comprend mieux alors ce que signifie, pour Butor, « lire la peinture ». Il s'agit moins d'une adaptation « d'après Claude Lorrain » comme *style* (le classicisme, selon Roudiez) que comme manque à l'Autre. Entre le voir et le dire dont Lucbert fait état pour cerner les rapports entre la littérature et la peinture dans la presse symboliste, il y a le « lire » de la postmodernité, qui redéfinit le « dire ». *Lire* ne signifie pas ici que le tableau raconte une histoire qu'il s'agirait de dégager, dont on pourrait parler (ce à quoi Butor a pu toutefois se limiter dans certains articles) ; *lire* signifie se placer, en tant que sujet désirant, dans un lieu qui est au-delà du visible¹³, inscrire sa marque au cœur du manque qui seul peut fonder la complicité créatrice ; si bien qu'« on peut dire qu'on ne voit bien un tableau qu'à partir d'un regard qui creuse l'image – ou le corps – de son désir de langue¹⁴ » (Cliche, 1991 : 105). On comprend dès lors qu'il n'y a pas d'accès

13. On se reportera aux propos, absolument essentiels, de Butor dans ses entretiens avec Madeleine Santschi : « On peut sûrement parler des lieux de Michel Butor, parce que ce que j'écris est très enraciné dans un certain nombre de lieux, mais ne reste pas enfermé dans ces lieux. Cela s'enracine dans différents lieux, mais ces lieux sont mis en contact et se mettent à bouger les uns par rapport aux autres. C'est pourquoi le mot "non-lieu" s'applique aussi. Donc j'écris à partir de lieux et j'écris aussi à partir de "non-lieux". Dans cette idée de "non-lieux" ce qui est très important, c'est le sens juridique que cela a pris en français. Lorsqu'il y a un procès et qu'on estime que l'accusation n'est pas valable on dit qu'il y a un "non-lieu" : d'une part l'expression "il y a lieu de poursuivre" et d'autre part l'expression "non-lieu". En ce qui me concerne, on pourrait dire que ce que je cherche, à partir des lieux que je m'efforce de préciser et de faire parler les uns par rapport aux autres, ce que je cherche en effet, c'est ce "non-lieu". C'est-à-dire l'innocence, si vous voulez » (1993 : 67-68).

14. De la même façon on dira qu'on ne voit bien le modèle qu'à partir de son désir du signe sur la toile. Le narrateur du *Portrait de l'artiste en*

à la paternité littéraire sans *médiation*, sans un processus d'adaptation à/de l'autre, qu'il n'y a pas, en d'autres mots, de sujet désirant sans sujet *adaptant*. « L'instant de voir est ainsi celui où la nomination fait retour dans le nom » (p. 105). Depuis ce lieu du désir – où se déploie la dialectique du désir de Barthes –, tout décalage est aboli au profit de cette communion recherchée dont je parlais au début, au profit d'une réciprocité des perspectives (laquelle est topologique et non spirituelle) qui fait que, conformément à une écriture (adaptation) de la peinture, l'écriture se fait elle-même dessin : Butor a souvent insisté sur cet aspect, rappelant que l'écriture occidentale est à sa façon « un cas particulier du dessin » ; c'est ce qui fait qu'« on reconnaît une page de Nathalie Sarraute avant de l'avoir lue » (Butor, 1968b : 399).

Ce que le texte de Butor met en évidence, c'est la nature fondamentalement dialogique de toute écriture (voir Calle-Gruber, 1991 ; Dällenbach, 1991) ; et c'est à cet effet, sans doute, que l'écriture peut défier les genres, ceux-ci se distinguant, dans une perspective d'altérité, par les modes et niveaux divers d'inscription de la relation à l'autre plutôt que selon leurs caractéristiques génériques. Qu'est-ce, en effet, que *L'embarquement de la Reine de Saba* ? Un récit ou une forme de critique d'art, ou tout simplement rien de cela et tout à la fois ? Mais l'écriture est telle parce que la lecture est, avant elle, dialogique, c'est-à-dire créatrice. C'est ce type de lecteur-créateur que devient Butor devant un tableau, poursuivant le travail des autres. D'où, on le sait, l'insistance de Butor sur la critique comme invention ; il faut savoir inventer pour parvenir à l'essentiel, car si le critique « est capable d'inventer, il pourra s'approcher de ce qui fut¹⁵ » (Butor, 1968a : 14). Le lecteur critique « le

jeune singe explique que le peintre, pour pouvoir reproduire la couleur des yeux, doit « d'abord la perdre, la noyer dans son attention même, pour pouvoir la reconstituer, l'inventer » (Butor, 1967 : 16).

15. Ainsi s'accordent le souci de l'auteur du schéma pour « mieux voir » et le « savoir lire » du lecteur. « Tout ouvrage est didactique à cet égard, tout ouvrage bien fait est un ouvrage qui est fait pour nous aider à lire, donc les choses sont disposées de telle sorte que nous puissions peu à peu lire de plus en plus », dit Butor à Charbonnier (1967 : 79).

plus respectueux » sera alors « celui dont l'invention réussit à prolonger celle de l'auteur, à faire entrer celui-ci à tel point en lui-même qu'il saura faire de son imagination une part de la sienne propre » (Butor, 1968a : 16).

Par ailleurs, ce lecteur critique, c'est aussi moi, c'est vous, celui dont Butor, écrivant sur Lorrain, a besoin « comme complice de sa constitution, comme aliment dans sa croissance et son maintien, comme personne, intelligence et regard » (Butor, 1960 : 272). On sait, depuis la fin du XIX^e siècle, et plus particulièrement depuis la venue des nouveaux romanciers, quelle importance est reconnue au lecteur dans le processus de création. Raymond Queneau est allé plus loin encore en proposant au lecteur de construire des poèmes à partir d'un jeu combinatoire systématique. *L'embarquement de la Reine de Saba* fonctionne un peu comme cela, mais Butor affine la complicité avec le lecteur, lui laissant toute liberté à l'intérieur d'un cadre donné. Car il y a un *flou* dans la coopération entre l'auteur et le lecteur, un vague qui est le lieu où s'inscrit la création : le lecteur est en effet invité à construire activement du sens, en associant lui-même un certain nombre de substantifs par des verbes et des conjonctions. Assurément, le texte nous incite à travailler dans un certain sens ; mais il y a, par exemple entre deux verbes de sens voisins que le lecteur (critique) considérera, des glissements de sens qui peuvent être déterminants pour la signification générale d'ensemble, sans pour autant affecter la cohésion thématique du récit. Dans une même perspective, Brian T. Fitch faisait remarquer que tous les verbes de *La modification* « peuvent se lire précédés par les mots “imaginez que” », et, par conséquent, que « le texte émet, pour son lecteur, les directives qui conviennent afin que la concrétisation de l'univers romanesque [...] se réalise dans l'imagination du lecteur » (1991 : 288). *L'embarquement de la Reine de Saba* me paraît pousser l'expérience dialogique plus loin que dans *La modification*, car, outre qu'il mesure son développement en fonction de l'adaptation d'un tableau, il fait expressément assumer au lecteur un *choix* de verbes comme agent de liaison et l'amène donc à produire *une concrétisation parmi d'autres* de l'univers fictionnel. Le récit articule brillamment, dans son fonctionnement

heuristique, une théorie de la lecture à registres multiples : la création-adaptation du tableau de Lorrain par Butor n'est possible que parce que le lecteur, inscrit dans la dynamique du désir, en parachève le processus. Butor nous amène à faire l'expérience de la création à partir d'un matériau de base, comme il a montré l'exemple de la création à partir du tableau selon ce qui échappe à celui-ci dans la représentation : les énigmes. À son tour, le lecteur *adapte* – en vue de le compléter – le récit qui se donne lui-même pour une adaptation – en vue de le compléter – d'un tableau, lequel s'inspire d'une légende biblique... Je pourrais reprendre les mots de Butor à la fin de son essai sur un rêve de Baudelaire, substituant le nom du peintre à celui du poète symboliste : « Certains estimeront peut-être que, désirant parler de Claude Lorrain, je n'ai réussi à parler que de moi-même. Il vaudrait certainement mieux dire que c'est Claude Lorrain qui parlait de moi. Il parle de vous¹⁶ » (1961 : 267).

Tout processus de lecture engagerait un investissement qui fait de chacun le Père de l'écriture, un « jeune singe¹⁷ », celui pour qui le discours « sembl[e] chargé de clefs et formules qu'[il] s'effor[ce] de recueillir et de confronter » (Butor, 1967 : 40). C'est bien de cela que nous informe la dernière énigme (citée ci-haut), où Butor lui-même attend des autres la preuve de son identité : un témoin doit apporter la preuve qu'un autre témoin a la preuve... Ces témoins, ce sont Lorrain et le lecteur, situés de part et d'autre d'un Butor qui tire pleinement parti de la position centrale qu'il occupe, à la fois comme écrivain écrivant et comme écrivain lu. Ultimement, le témoin-lecteur, qui parachève le récit, fera la preuve de l'identité de l'auteur Michel Butor, lui permettant de prolonger le désir textuel dans l'espace ludique de la relation esthétique, et prenant sur lui de faire accéder, à travers le procès du texte, l'auteur à la paternité littéraire que le Père-juge devra sanctionner,

16. Butor formule ici le précepte lacanien : « le désir de l'homme, c'est le désir de l'Autre », entendu que ce que l'on désire est le désir de l'Autre, que l'Autre nous désire.

17. « En Égypte, le dieu de l'écriture, Thot, était souvent représenté par un singe » (Butor, 1967 : 51).

reconnaître. La forme du dialogue, qui caractérisait, par delà le regard de l'écrivain sur le peintre, la manière de lire les solutions suggérées par le narrateur, fait place ici à une complicité éprouvée dans *une* voix. C'est cette voix qui rend au texte toute sa dimension esthétique¹⁸.

Ce que Butor nous enseigne, c'est l'arbitraire de toute adaptation, c'est le fait que l'adaptation implique un glissement de sens vers l'interprétation, qui devient recreation. Certains diront que cela est évident – évident parce que fondamental –, mais rarement aura-t-on vu une manière si peu banale de dire une vérité, de contextualiser, dans la structure formelle du récit, un principe de base qu'on a souvent tendance à oublier. C'est le comble de l'art, je pense.

18. On pensera aux travaux de l'école de Constance et des formalistes russes. Voir notamment la définition de « l'objet esthétique » de Victor Chklovski : « [N]ous appellerons objet esthétique, au sens propre du mot, les objets créés à l'aide de procédés particuliers, dont le but est d'assurer pour ces objets une perception esthétique » (1966 : 78). Dans cette optique, Butor, non seulement travaillant à partir de structures langagières exigeantes pour le lecteur, mais aussi lui proposant un travail d'intervention à même ces structures, multiplie les difficultés d'accès à l'esthétique en vue toutefois (de la possibilité) d'un meilleur recouvrement de l'objet esthétique.

BIBLIOGRAPHIE

- AUBRAL, François (1974), « Michel Butor : phénomène d'écriture généralisé ou l'œil machine-à-écrire », dans Georges RAILLARD (dir.), *Butor/Colloque de Cerisy*, Paris, UGE, p. 224-238. (Coll. « 10/18 ».)
- BARTHES, Roland ([1973] 1982), *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- BUTOR, Michel (1957), *La modification*, Paris, Éditions de Minuit.
- BUTOR, Michel (1958), *Le génie du lieu*, Paris, Éditions Grasset.
- BUTOR, Michel (1960), « Intervention à Royaumont », dans Michel BUTOR, *Répertoire*, Paris, Éditions de Minuit, p. 271-272.
- BUTOR, Michel (1961), *Histoire extraordinaire. Essai sur un rêve de Baudelaire*, Paris, Gallimard.
- BUTOR, Michel (1964a), *Illustrations*, Paris, Gallimard.
- BUTOR, Michel (1964b), « Les paradis artificiels », dans Michel BUTOR, *Essais sur les modernes*, Paris, Gallimard, p. 7-15. (Coll. « Idées ».)
- BUTOR, Michel (1964c), « Les œuvres d'arts imaginaires chez Proust », dans Michel BUTOR, *Essais sur les modernes*, Paris, Gallimard, p. 129-197. (Coll. « Idées ».)
- BUTOR, Michel (1967), *Portrait de l'artiste en jeune singe*, Paris, Gallimard.
- BUTOR, Michel (1968a), « La critique et l'invention », dans Michel BUTOR, *Répertoires III*, Paris, Éditions de Minuit, p. 7-20.
- BUTOR, Michel (1968b), « La littérature, l'oreille et l'œil », dans Michel BUTOR, *Répertoires III*, Paris, Éditions de Minuit.
- BUTOR, Michel (1968c), « La suite dans les images », dans Michel BUTOR, *Répertoires III*, Paris, Éditions de Minuit.
- BUTOR, Michel (1972), « Comment se sont écrits certains de mes livres », dans Jean RICARDOU et Françoise VAN ROSSUM-GUYON (dir.), *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, Paris, UGE, t. 2, p. 243-254 (Coll. « 10/18 ».)
- BUTOR, Michel (1984), *Improvisations sur Flaubert*, Paris, La Différence.

- BUTOR, Michel (1985), *Improvisations sur Henri Michaux*, Montpellier, Fata Morgana.
- BUTOR, Michel (1987), « Travailler avec les peintres », dans Hans-Jürgen GREIF (dir.), *Arts et littérature*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 15-29.
- BUTOR, Michel (1989), *L'embarquement de la Reine de Saba d'après le tableau de Claude Lorrain*, Paris, La Différence.
- BUTOR, Michel (1993), *Improvisations sur Michel Butor*, Paris, La Différence.
- CALLE-GRUBER, Mireille (1991), « Passage de lignes ou les improvisations critiques de Michel Butor », dans Mireille CALLE-GRUBER (dir.), *La création selon Michel Butor. Réseaux – Frontières – Écart*, Paris, Nizet.
- CHARBONNIER, Georges (1967), *Entretiens avec Michel Butor*, Paris, Gallimard.
- CHKLOVSKI, Victor (1966), « L'art comme procédé », dans Tzvetan TODOROV, *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, p. 76-97.
- CLICHE, Anne Élane (1991), « L'oreille du peintre », *Protée*, vol. 19, n° 1 (hiver), p. 103-106.
- DALLENBACH, Lucien (1991), « Une écriture dialogique ? », dans Mireille CALLE-GRUBER (dir.), *La création selon Michel Butor. Réseaux – Frontières – Écart*, Paris, Nizet.
- FITCH, Brian T. (1991), « Roman mode d'emploi », dans Mireille CALLE-GRUBER (dir.), *La création selon Michel Butor. Réseaux – Frontières – Écart*, Paris, Nizet.
- KOKIS, Sergio (1996), *Les langages de la création*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- LACAN, Jacques (1974), *Télévision*, Paris, Éditions du Seuil.
- LACAN, Jacques (1990), *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- MICHAUX, Henri (1984), « En pensant au phénomène de la peinture », dans Henri MICHAUX, *L'espace du dedans*, Paris, Gallimard, p. 305-307.

DE L'ADAPTATION COMME RE-CRÉATION

- RAILLARD, Georges (1972), « Référence plastique et discours littéraire chez Michel Butor », dans Jean RICARDOU et Françoise VAN ROSSUM-GUYON (dir.), *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, Paris, UGE, t. 2, p. 255-278. (Coll. « 10/18 ».)
- ROUDIEZ, Léon S. (1991), « Le réel et la peinture : comment décrire ce qui se dit ? », dans Mireille CALLE-GRUBER (dir.), *La création selon Michel Butor. Réseaux – Frontières – Écart*, Paris, Nizet, p. 163-176.
- SANTSCHI, Madeleine (1993), *Une schizophrénie active*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- Waelti-Walters, Jennifer R. (1974), « *Passage de Milan* : le point de départ », dans Georges RAILLARD (dir.), *Butor/Colloque de Cerisy*, Paris, UGE, p. 55-64. (Coll. « 10/18 ».)

CRÉATION ET ADAPTATION

Esther Pelletier

Université Laval

[...] c'est l'inconscient de l'auteur, réalité vivante et individuelle, qui donne à un texte sa vie et sa singularité. C'est l'inconscient du lecteur non pas qui retrouve cette vie et cette singularité, mais plutôt qui lui apporte une nouvelle vie, une autre originalité.

Didier ANZIEU,
Le corps de l'œuvre.

D'où un pouvoir fascinant de l'artiste – le pouvoir de suggérer, par ses créations, ce qui échappe invinciblement aux yeux des vivants.

André MALRAUX,
« Préface » à *Sumer*.

Dans le domaine du cinéma, qu'il s'agisse des études sur le scénario ou de l'écriture d'un scénario en vue d'une production, nous sommes habitués à entendre parler de création et d'adaptation cinématographiques comme deux phénomènes distincts. En fait, le terme « création » désigne l'écriture d'un scénario original né de l'imaginaire de son ou ses auteurs, alors que le terme « adaptation » signifie le passage d'un mode d'expression à un autre, par exemple, d'une œuvre littéraire à une œuvre cinématographique, c'est-à-dire un film. Cette distinction pratique prévaut depuis les débuts du

cinéma, car elle permet de distinguer rapidement les scénarios originaux de ceux inspirés d'œuvres déjà existantes. La critique cinématographique et le public s'en accommodent aisément. Cependant, il convient de s'interroger plus à fond sur cette question, d'autant plus que nous possédons aujourd'hui des outils permettant d'essayer de comprendre les mécanismes de la création et ceux de l'adaptation.

En 1983, lors d'un colloque de l'Association québécoise des études cinématographiques (AQEC), ayant pour thème « Le cinéma : théorie et discours », j'intitulais ma communication « Texte littéraire et adaptation cinématographique : la rencontre de deux systèmes » et je démontrais que l'œuvre adaptée, issue du littéraire, est une œuvre originale, c'est-à-dire une œuvre de création au même titre que celle issue directement de l'imaginaire de son ou ses auteurs, puisqu'un nouveau système de représentation et de réception y est mis sur pied. Je concluais en affirmant :

Il faut peut-être voir en cela une preuve [...], à savoir qu'il serait peut-être temps de considérer l'adaptation à partir du medium vers lequel on se dirige, le cinéma, plutôt qu'à partir du medium de départ, le littéraire et aussi tenir compte de l'autonomie respective des deux systèmes (Pelletier, 1984 : 42).

Je continue à considérer toute œuvre, qu'elle soit originale ou inspirée d'une œuvre existante, comme une œuvre de *création*. En outre, dans la foulée d'un projet de recherche que j'ai mené entre 1993 et 1996¹ et qui portait sur les processus de création, dans la foulée de la réalisation de trois films et de l'écriture d'un quatrième, j'ajoute que toute œuvre, qu'elle soit originale ou inspirée d'une autre œuvre existante, est toujours œuvre d'*adaptation*.

Je tenterai donc maintenant d'expliquer pourquoi toute œuvre, quelle qu'elle soit, est à la fois œuvre de création et œuvre d'adap-

1. « *Cap Tourmente*, processus de création : de l'idée au film », projet pour lequel une subvention du Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR) du Québec a été obtenue.

tation. Toutefois, je devrai nécessairement élargir ces deux notions. La perspective que j'adopterai est celle de la psychanalyse.

CRÉATION, PROCESSUS CRÉATEUR ET ADAPTATION

Derrière le film se cache le réalisateur et derrière le réalisateur se cache une démarche de création. Si, dans le cadre du projet de recherche sur *Cap Tourmente*, je me suis intéressée au processus créateur mis en branle dans l'expérience cinématographique, j'ai dû à un certain moment essayer de savoir en quoi consiste tout processus créateur et me demander ce qu'est la création.

Après plusieurs recherches et tâtonnements, j'ai opté pour une approche psychanalytique, puisque cette discipline offre depuis toujours un ordre de questionnements, de recherches et d'analyses sur cette question. Ma démarche s'est principalement appuyée, d'une part, sur les travaux du psychanalyste anglais Anthony Storr qui s'est surtout arrêté aux motivations des créateurs et, d'autre part, sur ceux du psychanalyste français Didier Anzieu qui s'est plutôt longuement appliqué à cerner le processus créateur proprement dit. Leurs théories, bien que différentes, me sont apparues complémentaires.

Pour Storr et pour Anzieu, d'entrée de jeu, la création repose d'abord sur la créativité qui est une aptitude ou un ensemble de dispositions du caractère et de l'esprit pouvant être cultivées et *apportant fondamentalement quelque chose de nouveau*. À ce premier critère de définition de la création, Anzieu ajoute que l'œuvre créée doit être reconnue tôt ou tard par un public pour sa valeur. De plus, selon les deux auteurs, la notion de créateur ne concerne pas que les artistes, elle englobe également les chercheurs scientifiques qui se livrent aussi dans leurs recherches à des activités de création.

LA CRÉATION NAÎT D'UNE CRISE

Selon Anzieu, la plupart des individus sont créatifs, mais ils ne sont pas des créateurs. Il faut que survienne un moment de crise afin qu'il y ait « décollage » vers la création, celle-ci consistant en une façon de lutter contre la dépression ou la mort et d'affirmer

ainsi une conviction d'immortalité. La crise dont parle Anzieu peut survenir, par exemple, à la suite d'un deuil, d'une maladie, d'une séparation, d'un changement de lieu, de métier, situations qui ont un effet traumatique sur l'appareil psychique, de telle sorte qu'elles font revivre des ruptures anciennes comme la première rupture, celle d'avec la mère au moment de la naissance, le prototype des crises ultérieures qui surviendront dans la vie d'un sujet.

Toujours selon Anzieu, le travail de création s'apparente à celui du deuil et à celui du rêve, tous les trois constituant des phases de crise pour le psychisme. En effet, le rêve est le signe d'une mini-crise et sa résolution partielle est provisoire. Le rêve met en scène la réalisation d'un désir et comble momentanément un manque. Quant au deuil, c'est un moment plus long de crise, alors que la création surgit comme un rêve et peut être « la seule issue possible et impossible », écrit Anzieu, à l'angoisse, à la souffrance, à la terreur et au vide intérieur tout comme au moment de la naissance et de la séparation d'avec la mère. *La création est donc une œuvre d'adaptation*, qui permet de surmonter une crise et de *s'adapter* pour survivre à un nouvel état naissant.

LA CRÉATION EST UNE SUBLIMATION

Pour Storr, dont le livre *Les ressorts de la création* traite des motivations des créateurs, le travail créateur peut être ou non une sublimation des instincts sexuels. S'il y a effectivement sublimation, c'est-à-dire, selon Anna Freud, « déplacement du dessein instinctuel en conformité avec des valeurs sociales plus élevées » (citée dans Storr, 1974 : 24), l'artiste (ou le chercheur scientifique) souffre probablement d'une exaltation peu commune de sa sexualité infantile ou d'une impuissance à atteindre sa génitalité, c'est-à-dire sa maturité sexuelle. La sublimation de l'artiste (ou du chercheur) lui permet de *s'adapter* à la vie en créant. La création d'une œuvre d'art (ou d'une théorie scientifique) peut dès lors être un substitut à la sexualité génitale adulte non réalisée. Storr reprend l'idée que Sigmund Freud avait développée dans son ouvrage *Creative Writers and Day-Dreaming* (1959), à savoir que « le fan-

tasme n'est pas le fait de la personne heureuse mais plutôt de celle qui est insatisfaite ». « Les forces motivantes des fantasmes (films, romans, danse, peinture, etc.) sont des désirs non satisfaits et chaque fantasme est l'accomplissement d'un désir, la correction d'une réalité frustrante » (Storr, 1974 : 34).

De plus, pour Storr, il y a deux sortes de désirs : 1. Les désirs d'ambition qui servent à élever la personnalité du sujet ; 2. Les désirs érotiques. Il s'interroge à savoir si c'est pour satisfaire son désir de pouvoir, de richesse ou d'amour que l'artiste se voue à sa pratique. Il en conclut que la vie d'artiste n'apporte pas toujours, apporte même rarement, le pouvoir et la richesse. L'artiste n'a pas non plus nécessairement plus de succès en amour que les autres individus. Seul le désir de célébrité et d'honneur est une partie, mais une partie seulement, de la motivation de l'artiste, et on pourrait ajouter du scientifique : « [...] en d'autres termes, les œuvres créatrices ne sont rien d'autre que des substituts ; des succédanés inférieurs de ce que l'auteur est incapable d'obtenir pour lui-même dans la réalité » (p. 35).

LA CRÉATION NAÎT D'UNE PSYCHOPATHOLOGIE

La création peut servir également à protéger l'individu de la dépression qui persiste depuis l'enfance, dépression issue des déceptions ou des mécontentements ressentis par l'enfant face à l'échec ou à l'absence de relations affectueuses avec ses parents. La création est alors utilisée comme moyen de défense pour lutter contre l'angoisse 1. envers le monde extérieur ; 2. envers la mauvaise conscience du créateur, accaparé par un sentiment de culpabilité généré par un surmoi trop envahissant ; ou, encore, 3. envers le ça, c'est-à-dire envers ses instincts insatisfaits.

Pour Storr qui reprend la pensée de Fairbairn, c'est à la suite d'un mauvais rapport à la mère dès la toute première enfance – par exemple, une trop grande insécurité causée par la non-reconnaissance par la mère des besoins de son enfant, besoins non comblés au moment de la demande – que l'enfant peut développer un comportement dépressif (agressivité refoulée) ou schizoïde (isolement et détachement affectif) qu'il tentera de surmonter et de

masquer en s'adonnant à la création pour s'en défendre. Pour de tels individus, le travail de création les protège de la maladie mentale même si cette maladie n'est rien de plus qu'un faible état de dépression ou d'apathie. Cela vaut la peine de l'éviter.

En effet, il arrive parfois que le travail de *création* de l'individu lui serve à *s'adapter* au monde et à lui-même, en raison d'une relation infructueuse avec sa mère dès l'enfance précoce. Si cette relation avait été comblée, elle lui aurait permis de s'adapter naturellement à la vie. Encore ici, le travail de création est un acte de substitution à l'adaptation normale de l'individu.

Or, selon Storr, les motivations reliées à la création ne sont pas que liées à la psychopathologie. Elles peuvent surgir d'individus normaux qui n'ont pas besoin de combler des désirs insatisfaits, de se défendre contre des états dépressifs ou schizoïdes, ou qui ont un besoin d'ordre et de contrôle comme les obsessifs. La création peut aussi surgir d'individus bien adaptés à la vie qui, comme ils l'ont fait dans l'enfance, continuent de jouer. La création est ici conçue comme un jeu.

LA CRÉATION EST UN JEU

Selon Storr, à l'instar de Sigmund Freud qui considérait le jeu comme une évasion de la vie réelle au même titre que le fantasme, l'art est un dérivé du jeu qui est beaucoup plus que l'accomplissement de désirs. Si l'art peut être une tentative de fuir la réalité, il peut aussi servir à approfondir notre sens du réel. Il en va de même pour le jeu qui s'apparente à la création.

En effet, l'art et le jeu ont ceci en commun :

1. Ils ne sont pas nécessaires à la survie, biologiquement parlant ;
2. Ce sont des activités volontaires dont la créativité qui en découle s'épanouit hors des contraintes. Ce sont des activités essentiellement désintéressées dans lesquelles les sujets s'abandonnent ;
3. Ils sont obligatoirement spontanés tout en étant liés à l'ordre et à la forme. Il y a toujours des règles du jeu à respecter

et des règles de l'art à enfreindre. Même les jeux des tout-petits possèdent une forme d'ordre axée sur la répétition (par exemple, cacher une balle et la faire réapparaître sans cesse).

L'ordre et la forme se manifestent différemment selon les arts : notamment en art visuel, où l'ordre imposé est spatial ; en musique, où la structure d'une pièce dépend essentiellement du temps ; au cinéma, où l'ordre est à la fois spatial et temporel tout comme dans le jeu. Dans son livre *Homo Ludens*, Johan Huizinga explique que « [...] le jeu se distingue de la vie courante par la localisation et la durée [...] il possède sa propre trajectoire et sa propre signification [...] » (1971 : 172). Ainsi, les jeux se situent souvent dans des endroits particuliers bien délimités tels que l'arène, la table de jeu, l'arcade, etc. Elle ajoute : « La relation profonde entre le jeu et l'ordre est peut-être la raison pour laquelle le jeu [...] semble si largement appartenir au domaine de l'esthétique. Le jeu tend à être beau » (p. 172).

En cherchant toujours à rapprocher l'art et le jeu, Storr insiste sur le point de vue des biologistes qui considèrent le jeu comme une façon « de décharger l'énergie superflue » (1974 : 173), en impliquant des activités d'exploration simplement entreprises pour le plaisir. Après une longue démonstration basée sur l'observation des primates, il conclut que :

1. Le jeu favorise l'*adaptation* biologique et sociale ;
2. Le jeu est ritualisé ; ces rites comportent des règles qui contribuent à la survie dans la coexistence, en posant une limite et en provoquant une catharsis.

Pour Storr, la création et le jeu remplissent assurément une fonction adaptative biologique et sociale. Le jeu permet non seulement une limite et une canalisation de l'agressivité, mais il permet également la découverte de la sexualité. Le jeu est donc une *activité d'adaptation* préparant l'enfant à devenir adulte en contrôlant ou en maîtrisant ses pulsions agressives et sexuelles.

À l'instar du jeu, l'art est aussi une adaptation. Il permet d'appréhender le réel de manière à mieux le comprendre. En peignant, en écrivant, en sculptant ou en faisant un film, l'artiste crée des représentations symboliques du monde extérieur et crée du coup une distance entre lui-même et son objet, entre lui-même et son expérience passée. Storr affirme : « L'aptitude à l'abstraction donne à l'homme un sentiment de maîtrise sur l'objet dont il se détache [...] » (1974 : 205). Aussi, l'homme a-t-il besoin de s'expliquer le monde par des représentations ou des schémas. En créant des symboles, l'homme forme des concepts qui lui permettent une certaine maîtrise sur le monde. L'artiste, semblable en cela au chercheur, possède le talent de conceptualiser ce qui, au contraire d'une fuite de la réalité, lui permet une prise de conscience du réel, une meilleure compréhension du monde et une maîtrise plus élaborée des éléments qui le constituent. Storr précise que même l'aspect purement esthétique de l'activité artistique peut aider l'homme à s'adapter : « [...] la contemplation de la symétrie et de l'ordre dans le monde extérieur nous apporte un sentiment de paix et de satisfaction » (p. 215).

L'art est donc une manière de s'adapter au monde, et *l'acte de créer est un acte en soi d'adaptation* à la vie pour lutter contre la dépression et la mort, acte fondé sur une crise, une psychopathologie, une sublimation ou un jeu. S'il s'agit d'une crise momentanée (deuil, séparation, etc.) ou d'une psychopathologie, ce moment peut mener soit au « dépassement créateur » de l'individu, soit à une régression telle que ce dernier se retrouvera devant le vide, ce qui peut l'amener à se réfugier dans la maladie, voire à « consentir à une mort psychique ou physique » (p. 19).

LA CRÉATION EST ŒUVRE D'ADAPTATION

Lorsque le créateur passe à l'acte et qu'il prend son envol, il fait surgir de son inconscient « sa propre pathologie, ses structures acquises, internes et externes, ainsi que des ressources jusque-là inemployées » (Anzieu, 1981 : 19) qui contribueront à la formation d'un nouvel équilibre psychique. En ce sens, *le créateur s'adapte*

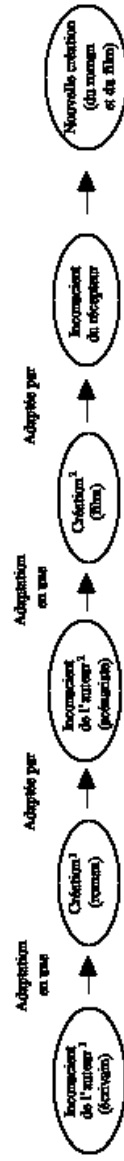
SCHÉMA 1

L'INFINI DE LA CRÉATION

La chaîne du processus de création d'une œuvre



La chaîne du processus d'adaptation d'une œuvre



ou non à la vie. Dans l'analyse des œuvres d'art, quelles qu'elles soient, et au-delà du regard intellectuel formaliste et esthétique, se cache la lecture en profondeur des œuvres, celles-ci reflétant les expériences de vie de leurs auteurs. De la même manière qu'on parlera de transposition d'un mode d'expression à un autre – du roman au film, par exemple –, on parlera de la *transposition* ou de l'*adaptation* du langage de l'inconscient dans l'œuvre.

Créer pour l'artiste, c'est *adapter* le langage de son propre inconscient sous une forme matérielle et artistique, laquelle pourra à son tour être transformée sous une autre forme et investie de l'inconscient d'un nouveau créateur, agent de l'adaptation. De plus, l'inconscient du récepteur investira à son tour l'œuvre à déchiffrer et produira ainsi une nouvelle adaptation dans sa psyché.

CAP TOURMENTE

Le long métrage *Cap Tourmente* du scénariste et réalisateur québécois Michel Langlois² a été analysé comme un cas type, car j'ai eu à suivre son développement depuis les premiers moments de sa gestation, depuis l'idée, jusqu'à sa sortie sur les écrans de cinéma. Après avoir analysé, d'une part, les éléments extérieurs interférant dans le processus de création, de l'écriture et de la réalisation de *Cap Tourmente* – c'est-à-dire la machine étatique de financement, les principaux intervenants privés, les comités de lecture, l'historique événementiel et situationnel du projet, le travail des différentes équipes artistiques (décorateurs, directeur photo, éclairagistes, concepteur du son, etc.) –, j'ai analysé, d'autre part, les différentes versions du scénario et je les ai mises en relation avec la version finale avant tournage ainsi qu'avec le film une fois monté et projeté sur les écrans de cinéma. J'ai ainsi suivi

2. Il a aussi écrit et réalisé *Sortie 234* (1988), *Comme un voleur* (1991), *Lettre à mon père* (1992) et *Un même sang* (1993). Il a coscénarisé, entre autres avec Léa Pool, *Strass Café* (1980) et *La femme de l'hôtel* (1984), et avec Jacques Leduc, *Trois pommes à côté du sommeil* (1990).

le développement du processus créateur et j'ai procédé à une analyse psychanalytique des personnages et de l'action.

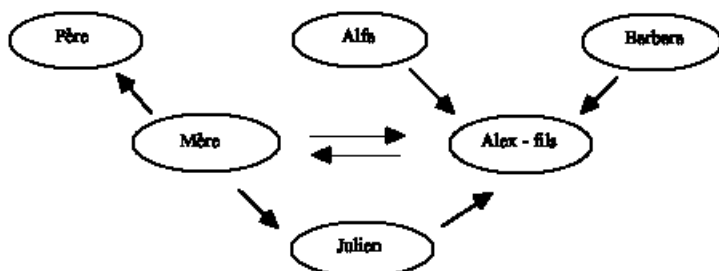
En voici, sommairement, les résultats. Langlois a écrit six versions de son scénario avant de tourner son film *Cap Tourmente*. En 1984, après avoir écrit seul la première version de son scénario, il s'est associé au réalisateur français Paul Vecchiali qui devait réaliser le film dans un cadre de coproduction Québec-France. Ils ont écrit ensemble les autres versions de mars, d'avril et de septembre 1985. Quatre ans plus tard, en 1989, Langlois s'associait au scénariste Marcel Beaulieu³ pour écrire les cinquième et sixième versions terminées en 1991 et en 1992, intitulées *Ressac* – défini comme un « retour violent des vagues frappant un obstacle » (*Le petit Robert*) – et qui allait donner naissance au film que l'on connaît. Un retour de vagues s'était effectivement produit !

Dans les quatre premières versions où les personnages se complexifient graduellement, on assiste à l'histoire d'une mère qui ne veut pas se détacher de son fils, Alex, qui ressemble à son mari décédé des années plus tôt. Elle espère le retenir à la maison en lui proposant de reprendre l'auberge dont elle est la propriétaire. Débarque dans cet univers trouble, Julien, personnage en crise, ami de la famille, qui ne sait où se réfugier et qui est amoureux d'Alex, le fils et complice de Jeanne, la mère. Surgit un quatrième personnage, Barbara, l'étrangère, l'Américaine, qui elle aussi est amoureuse d'Alex. Ils ont travaillé ensemble sur un bateau. Au cours de ces versions s'ajoute un autre personnage, plutôt effacé, celui d'Alfa. Ce personnage travaille à l'auberge comme femme de ménage et désire Alex depuis plusieurs années.

3. Marcel Beaulieu a coscénarisé, entre autres, *Farinelli* (1994) du réalisateur belge Gérard Corbiau.

SCHÉMA 2

L'ORIENTATION DU DÉSIR
DANS LES QUATRE PREMIÈRES VERSIONS
DU SCÉNARIO DE *CAP TOURMENTE*

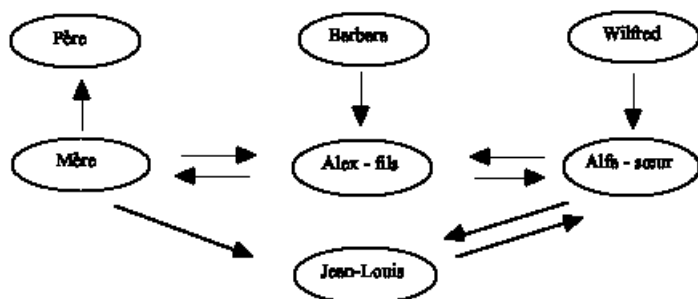


Dans les deux dernières versions, dont la version finale avant le tournage du film, la situation s'est inversée. Il y a eu *ressac*. En effet, on assiste alors à l'histoire d'un fils, Alex, qui ne veut pas se détacher de sa mère, mère qui l'a toujours chéri, d'autant plus qu'il ressemble à son mari décédé quelques années plus tôt. Alex est également chéri de sa sœur Alfa qui le protège et qui s'oppose à sa mère. Alfa, bien que travaillant dans un bar du coin, n'a pas non plus réussi à quitter le toit familial. Elle a cependant un ami de cœur, Wilfred, qui est très amoureux d'elle. Dans cette version, Alfa est devenue un personnage central. Débarque également dans cet univers, Jean-Louis, ami de la famille, financièrement à l'aise, libre comme l'air, ayant tout quitté pour recommencer une nouvelle vie. Puis surgit Barbara, la touriste allemande égarée qui se réfugie à l'auberge et qui tombe amoureuse d'Alex.

Avec l'arrivée et l'aide de Jean-Louis, chaque membre de la famille (mère, fils, fille, frère, sœur) réussira à se séparer des autres pour aller vers sa destinée. Jean-Louis jouera symboliquement le rôle du père absent en séparant la mère de ses enfants et en permettant ainsi la socialisation de ceux-ci. Cependant, cette séparation ne se fera pas sans heurt, chacun devant renoncer à sa dépendance et en faire le deuil.

SCHÉMA 3

L'ORIENTATION DU DÉSIR
DANS LES DEUX DERNIÈRES VERSIONS
DU SCÉNARIO DE *CAP TOURMENTE*



À y regarder de plus près, on voit que *La traversée* (titre des quatre premières versions) met d'abord en scène l'échafaudage d'un rapport incestueux et le désir inconscient de le concrétiser. Au fil de l'écriture des différentes versions, le désir de l'auteur se modifie. En effet, dans *Ressac* (titre des cinquième et sixième versions), devenu *Cap Tourmente* au cinéma, Langlois donne à ses personnages des caractéristiques et des moyens pour rompre cette structure. Alfa a un travail et part avec son *chum* qui l'aime ; Barbara quitte Alex ; Jean-Louis est à l'aise financièrement et autonome ; Jeanne, la mère, veut reprendre l'exploitation de son auberge. Bref, tout le contraire de ce qui se passe dans les premiers jets. À mon avis, un long travail de deuil de la part de l'auteur a été réalisé au cours de l'écriture du film. Et ce deuil se concrétise en quelque sorte à travers ses personnages au moment où il les quitte à la fin de *Cap Tourmente*. En effet, la mère doit faire le deuil de son fils, le fils ainsi que la fille doivent faire celui de leur mère, et Jean-Louis doit faire le deuil d'Alfa et de cette famille qui, pour lui, fait figure de substitut maternel. Barbara renonce aussi à Alex, et Alfa se sépare de son frère.

Cap Tourmente, après analyse, est donc à la fois l'*adaptation* de l'inconscient de son auteur en une *création* qui lui a permis de s'adapter à la vie en se vouant à un travail de deuil par le biais de l'écriture d'un scénario et la réalisation de ce film. Pour appuyer mes dires, je terminerai en citant Langlois lui-même dans une lettre qu'il adressait à Steven Morin, étudiant au troisième cycle qui a travaillé à mon projet de recherche et qui, à ma suggestion, lui avait fait parvenir les résultats de nos recherches :

Quant à votre texte « Les tourments du désir maternel », je le trouve passionnant. La notion de deuil entre autres, était très importante pour moi. Deuil du père, deuil du mari, deuil de la loi ancienne, etc. Mais jusqu'à date, personne ne l'avait soulevée. Du seul fait de vous lire, je me sens tout à coup un peu moins seul dans cette aventure de Cap Tourmente qui aura été la plupart du temps si solitaire. Merci (Langlois, 1995).

*
* *

Comme on le voit, derrière les notions de *création* et d'*adaptation* se cachent plusieurs mondes possibles, plusieurs « systèmes d'expression » qui surgissent de multiples auteurs et de récepteurs qui sont autant de créateurs et d'adaptateurs subjectifs en puissance. Ces mondes et ces systèmes ne demandent qu'à naître, qu'à être saisis et déployés en un mouvement qui constitue tout simplement la communication.

BIBLIOGRAPHIE

- ANZIEU, Didier (1981), *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard. (Coll. « Connaissance de l'inconscient ».)
- FAIRBAIRN, W.R.D. (1952), *Psycho-Analytic Studies of the Personality*, London, Tavistock Publications.
- FREUD, Sigmund (1959), *Creative Writers and Day-Dreaming*, London, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, Standard Edition, vol. IX.
- HUIZINGA, Johan (1971), *Homo Ludens*, London, Temple Smith Ed.
- LANGLOIS, Michel (1985), *La traversée*, adaptation et dialogues de Michel Langlois et Paul Vecchiali, septembre.
- LANGLOIS, Michel (1989), *La traversée*, version préliminaire, juillet. [En collaboration avec Marcel Beaulieu.]
- LANGLOIS, Michel (1991), *Ressac*, version finale, mai. [En collaboration avec Marcel Beaulieu.]
- LANGLOIS, Michel (1992), *Ressac*, version tournage, mars. [En collaboration avec Marcel Beaulieu.]
- LANGLOIS, Michel (1995), lettre à Steven Morin, 11 mai, archives personnelles.
- LANGLOIS, Michel, et Paul VECCHIALI (1985a), *La traversée*, mars.
- LANGLOIS, Michel, et Paul VECCHIALI (1985b), *La traversée*, avril.
- MALRAUX, André ([1960] 1968), « Préface », dans André PARROT, *Sumer*, Paris, Gallimard. (Coll. « L'Univers des formes ».)
- PELLETIER, Esther (1984), « Texte littéraire et adaptation cinématographique : la rencontre de deux systèmes », dans *Le cinéma : théorie et discours*, actes du colloque de l'Association québécoise des études cinématographiques, Montréal, Cinémathèque québécoise, p. 37-42. (Coll. « Dossiers de la Cinémathèque », n° 12.)
- STORR, Anthony (1974), *Les ressorts de la création*, Paris, Robert Laffont.

FILMOGRAPHIE

- LANGLOIS, Michel (1993), *Cap Tourmente*, production ACPAV et ONF, fiction, dolby stéréo, couleurs, 110 mn.

UNE NOUVELLE OPTIQUE :
COMMENT LA PEINTURE S'EST ADAPTÉE
À LA PHOTOGRAPHIE

David Karel

Université Laval

D'où vient donc [...] chez l'élite de nos peintres, cette méfiance du réalisme, cette fuite devant la réalité dont les expositions modernes sont les éclatantes illustrations ? J'ai tâché de montrer [...] que la peinture, à une certaine époque, s'est trouvée en face d'un défi, le défi de la photographie.

Louis ARAGON,
« La peinture au défi¹ ».

1. Il s'agit de l'allocution de Louis Aragon dans le cadre du premier débat sur le réalisme, tenu en 1936, en la Maison de la Culture, à Paris. Aragon de poursuivre : « Il va sans dire que ce n'est là que l'apparence, et qu'il n'y a jamais eu aux prises deux monstres allégoriques, l'un armé d'une palette, et l'autre à la tête encapuchonnée d'un voile noir. Il faudrait sous ce défi rechercher les forces économiques en présence, lier à l'histoire ce défi » ([1936] 1987 : 87).

Parmi nos peintres, Degas est une victime de la photographie comme les futuristes ont été victimes du cinématographe.

Jean COCTEAU,

« Le secret professionnel² ».

LA MACROADAPTATION À L'HEURE DE LA NUMÉRISATION

L'adaptation n'est-elle pas un moteur d'évolution artistique ? Je le crois car, dans la mesure où il recèle une part d'inattendu, le résultat de ce genre de « forçage³ » exige qu'on lui prête un sens. Autrement dit, est implicite à l'adaptation un principe de distorsion nécessitant un travail de relecture. *Othello* n'est pas le même sur scène que sous forme de long métrage, nonobstant la fixité de la caméra. Le concerto pour violon de Tchaïkovski, transcrit pour clarinette et piano, devient une gentille musique de chambre, peu importe la fougue du clarinettiste. La connaissance de l'œuvre adaptée, c'est l'intelligence des effets contingents.

Le transfert d'un médium à un autre plutôt que l'adaptation est premièrement en cause. L'adaptation n'est qu'une stratégie palliative. Son but consiste à atténuer le choc du transfert, car celui-ci dérange d'autant plus qu'il est générateur de sens fortuit. Adapter l'œuvre, c'est rationaliser l'appropriation. Le travail de rationalisation est éminemment personnel. D'ailleurs, il n'est pas besoin pour qu'il ait lieu qu'une œuvre de création aboutisse dans un autre médium. Il suffit qu'elle passe d'un esprit à un autre. *Le Bon Samaritain* d'après Delacroix de Van Gogh, réalisé par désir d'appro-

2. Jean Cocteau de poursuivre : « Je connais de Degas des photographies qu'il agrandissait lui-même, et sur quoi il travaillait directement au pastel, émerveillé par la mise en page, le raccourci, la déformation des premiers plans » ([1923] 1926 : 181).

3. Dans le sens de « culture d'une [œuvre] dans un milieu pour lequel elle n'est pas faite » (*Le petit Robert*).

priation, est l'amalgame de leurs manières⁴. À un motif ancien est adapté un style nouveau. La dissonance entre l'original et la « copie » est fertile en rebondissements : on y voit émerger un romantisme repensé sous les traits du postimpressionnisme.

L'adaptation personnalisée, avec ou sans transfert de médium, n'est pas celle qui me préoccupe. Les avatars d'un contenu en transit ont été « revisités », ses effets documentés et leurs conséquences évaluées, comme il se doit, dans une sorte de microperspective ou approche parcellaire. Cela dit, l'adaptation existe aussi comme phénomène large et, à ce titre, appelle le recours à une perspective ouverte – celle, disons, de la *macroadaptation*. Car le concept, pour être utile, doit pouvoir s'appliquer, cela est évident, aux transferts collectifs.

L'histoire de la littérature, de la musique, de l'art et de l'architecture sont ponctuées d'appropriations massives. Certaines époques ont préconisé l'importation de contenus d'un médium par un autre, systématiquement, comme en témoigne le principe de *Ut pictura poesis* d'Horace, repris au ^{xvii}e siècle par Dufresnoy, dans un poème didactique du même titre à l'intention des peintres, lequel restera au cœur de la doctrine académique officielle en France jusqu'à la fin du siècle suivant. D'autres époques, dont la nôtre, y ont plutôt vu un sacrilège, et notamment au regard du même couple poésie–peinture. D'autres époques encore, dans un esprit propre à l'adaptation, ont déguisé le plus possible ces emprunts, à la manière des photographes de la tendance dite « pictorialiste » qui, à la fin du siècle dernier, s'acharnaient à dissimuler tout ce qui était propre à leur médium.

L'étude de la macroadaptation s'annonce d'autant plus actuelle que notre époque est en proie à des transferts massifs d'information artistique, et ce à une échelle inédite. La mainmise

4. Dans le domaine du théâtre, on peut citer *Le Cid maghané* de Réjean Ducharme à titre d'exemple d'une œuvre transformée en fonction d'une sensibilité personnelle sans qu'aucun transfert de médium n'ait eu lieu.

analogique du cinéma et de la télévision sur le théâtre et le roman, et du disque sur la musique n'aura été qu'un prélude à la numérisation qui nous met devant le fait accompli ou en train de s'accomplir d'une saisie universelle de tout ce qui relève du texte, du son et de l'image.

Les conséquences de cette vaste entreprise de numérisation débordent, et de loin, celles d'un simple transfert mécanique. Les tentations jumelles de la facilité et de la rentabilité sont trop grandes pour qu'il n'y ait pas de pressions sur l'intégrité des œuvres. La notion d'adaptation, pour le meilleur et pour le pire, est toujours en cause. Considérons la colorisation des longs métrages, procédé appliqué de façon inconsidérée qui compromet assez sérieusement l'esthétique des productions anciennes ; ou encore, l'assemblage, à partir d'une banque de sons instrumentaux enregistrés et numérisés, d'une musique familière, pourvue, grâce à l'ordinateur, de prouesses d'exécution proprement surhumaines. Assurément, la Beethoven 5.⁰⁵ s'écarterait davantage de l'original qu'une interprétation de Mozart par Glenn Gould, malgré le fait que ce dernier s'est permis de modifier la notation et de jouer sur un instrument inconnu du compositeur.

Puisque ses stratégies spécifiques, infiniment nombreuses et variées, brillent parfois d'un vif éclat, l'adaptation hypnotise comme un miroir aux alouettes. Le chercheur ébloui par la myriade de facettes (œuvres adaptées) risque de perdre de vue les grandes questions d'éthique et d'esthétique que soulève la migration de contenus. À quels principes généraux obéit-elle ? À quelles contraintes est-elle soumise ? Quelle pourrait être la finalité de cette révolution ?

À la recherche d'éléments de réponse, j'ai cru que l'amorce de la révolution analogique – c'est-à-dire l'invention de la photographie en 1839⁶ – valait un second regard. Elle a suscité une incon-

5. Titre fictif.

6. Le phonographe ne verra le jour qu'en 1877.

tournable crise d'adaptation, laquelle ne s'est pas encore entièrement résorbée. En effet, il semble bien que la peinture ait été encore plus fortement secouée par l'avènement de la photographie que cette dernière ne l'est de nos jours par l'informatique.

L'ancienneté du dilemme – sa phase moderne est donc plus que centenaire – doit également nous inciter à voir plus large. À partir de 1839, la peinture, aussi réaliste soit-elle, est désormais cantonnée dans la subjectivité, tandis que l'image analogique, c'est-à-dire la photographie, s'arroge le privilège de l'objectivité. À ce compte, la suite de l'histoire de la peinture se lit comme une interminable compensation de cette perte. C'est ce que les Aragon et les Cocteau avaient fini, un siècle plus tard, par comprendre.

Cela dit, une des rares certitudes dans l'univers de l'intersubjectivité artistique reposait sur la permanence de cette distinction que les plus ingénieuses perversités de la photographie pictorialiste et de la peinture hyperréaliste n'ont jamais menacée sérieusement. Or, contre toute attente, dans la brèche réputée infranchissable entre les deux médiums est venue se jeter la numérisation, qui donne au photographe une capacité proprement picturale, et qui met, en contrepartie, à la main du peintre un pinceau virtuel. Un nouveau palier de représentation – véritable subjectivité de l'objectif – en est la conséquence. Par exemple, le déplacement d'un nombre : d'aspect objectif (car photographié), le corps ombiliqué est en même temps subjectif en vertu de sa nouvelle configuration, tandis que sont gommées par un algorithme, donc parfaitement dissimulées, les incohérences dues à la « translation ». Devant une telle image, le regardant ne sait ce qu'il voit, ne sait *penser* ce qu'il *croit voir*, qui n'en agit pas moins sur sa sensibilité.

C'est dire que l'œil actuel n'est pas en mesure de détecter la numérisation, ni au cinéma ni dans la publicité imprimée, pour ne nommer que deux applications courantes de la photographie. Il persiste à voir le numérique par la lorgnette de l'analogique. De cette inaptitude il y aurait des enseignements à tirer. En estompant la distinction entre peinture et photographie, la numérisation a compromis l'existence même de ces catégories, censées être absolues et

permanentes⁷. La notion d'adaptation, réglée elle aussi sur la certitude de ce clivage, est forcément touchée. Et cela à plus forte raison que notre époque reste obstinément, voire « nostalgiquement », attachée aux catégories compromises. Je cherche à comprendre cet anachronisme.

LE CADRE : LA DISPARITION D'UN MONDE D'IMAGIERS

Soulignons, pour commencer, les ravages opérés par la photographie dans l'apport économique de la peinture, comparables à ceux que la numérisation du son fait actuellement parmi les musiciens. Dans un cas comme dans l'autre, le phénomène est exacerbé à dessein par la nouvelle technologie qui, dans un premier temps, imite l'ancienne dans le but de s'y substituer dans la mesure du possible. Vue sous cet angle, l'adaptation est une stratégie agressive.

Le principe de ce « grand dérangement » n'est pas seulement économique. L'invention de la photographie en 1839 aura eu pour conséquence de bouleverser l'organisation des arts visuels. À ce moment, depuis deux cents ans en France et depuis plus de trois cents ans en Italie, la transmission du haut savoir artistique est assurée par les académies. Cependant, le vieux système des « maîtrises » d'origine médiévale subsistait dans les grandes villes⁸ : les « secrets » d'une peinture moins sophistiquée, à la portée des bourses petites et moyennes, se transmettaient de maître

7. Évidemment, on ne peut douter de la différence entre un tableau et un cliché. Mais la même conclusion, étendue à une comparaison fondée sur la reproduction infographique de ces entités, devient problématique.

8. La persistance du mode d'organisation artisanale, appelé « maîtrise », fut tolérée en France après la création, en 1648, de l'Académie de peinture et de sculpture et sa réorganisation en 1661, tandis que l'école de la Maîtrise (rue du Haut-Moulin, à Paris), devenue une imitation de l'école de l'Académie royale de peinture et de sculpture, fut supprimée en mars 1776, en même temps que l'Académie de Saint-Luc, nom officiel du regroupement des peintres, sculpteurs et graveurs de la Maîtrise (Karel, 1974 : 46-54).

en apprenti, depuis un millier d'années. Enfin, un troisième niveau d'organisation, celui de l'art populaire – par exemple, l'imagerie d'Épinal –, pouvait encore exister en marge du privilège d'exclusivité consenti aux deux autres.

On peut distinguer ces niveaux selon qu'ils sont artistique (l'académie), artisanal (la maîtrise) ou populaire (l'art naïf ou amateur). Aux peintres du premier il revenait de réfléchir et de bien peindre, aux seconds de bien peindre seulement, et aux troisièmes de peindre. Ceux du deuxième niveau, infiniment plus nombreux que ceux du premier, doivent retenir l'attention, étant donné le caractère à la fois exclusif et élitiste de l'académie, qui ne contenait qu'une infime portion des artistes actifs.

Cette structure hiérarchique à trois paliers sera bouleversée par l'avènement de la photographie, ce qui a pour effet de miner le rôle économique du palier intermédiaire et de faire disparaître des pans entiers de la profession⁹. Par contre, la photographie a peu touché l'élite des académies. L'art populaire, non plus, n'a pas ressenti au même degré l'impact de la nouvelle technique¹⁰. De ces développements se dégage la figure d'une entité qui s'effondre par son milieu, laissant en présence deux groupes dont la coexistence repose sur un principe d'indifférence mutuelle (les artistes et les amateurs).

Pour en saisir l'incidence sur l'état actuel des arts visuels, il faut savoir si le vide a été comblé ou non. Car l'organisation actuelle du monde des arts ressemble davantage qu'on ne le dit à celle de l'ancien temps. Les peintres les plus en vue sont encore, à l'instar des académiciens des xvii^e et xviii^e siècles, ceux qui

9. Parmi lesquels se trouve la pratique du portrait sous forme de miniature, de profil et de silhouette, qui est pratiquement anéantie. Pour un aperçu de l'étendue historique de ces professions en Amérique, voir les appendices du *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord* (Karel, 1992 : 939, 952).

10. Je le crois du moins. À ma connaissance, aucune étude n'a été consacrée à la question.

réfléchissent¹¹. Est systématiquement exclue de cette catégorie une importante classe professionnelle constituée de gens habiles qu'il convient d'appeler « graphistes », asservis à l'impératif de la communication, de la traduction de l'idée, et forcément astreints à la tyrannie de la figuration. Ce corps de métier, formé à la bonne école (dite de communication graphique), exerce une fonction analogue à celle des artistes et artisans du niveau intermédiaire que la photographie a failli faire disparaître. Enfin, nos peintres du dimanche, nos « gosseux » de Saint-Jean-Port-Joli, nos travailleurs de la rue du Trésor sont encore là, à essayer de survivre dans un contexte de concurrence féroce, pour constituer un Épinal moderne, une imagerie à bon marché, au goût touristique du jour.

L'avènement de la photographie a donc renouvelé la donne plus qu'il n'a altéré le jeu. Les mêmes aptitudes et habiletés sont les unes revalorisées et les autres rabaisées. De ce brassage qui a tant fait mal à la peinture artisanale, la peinture d'art sort gagnante : son prestige est renforcé et son élitisme est confirmé par l'affaiblissement de la petite concurrence.

Ce développement est de taille. Pour s'assurer une continuité historique, l'art occidental n'aura connu, à travers les âges, que trois modes d'organisation : le système des ateliers (transmission individuelle du savoir traditionnel), le système académique (transmission collective du savoir traditionnel) et le système actuel (production individuelle de nouveaux savoirs)¹².

11. Toutefois, les peintres visent aujourd'hui l'innovation plutôt que la perfection. La technique, le style, le rendu, le choix du motif, etc., tout est désormais subordonné à l'impératif du progrès et raisonné en son nom. Une certaine approche de l'étude et de l'exégèse d'art, fortement tributaire de cette esthétique, sait nous guider à travers les enjeux, c'est-à-dire la théorie, de cette peinture, et nous aider à déterminer ce qui doit en faire partie ou non.

12. Dorénavant c'est moins le « savoir » qui est visé dans les ateliers d'enseignement que l'engagement personnel de chacun à le poursuivre en dehors des voies reconnues.

L'INVERSION DE LA HIÉRARCHIE DES GENRES

Le système académique classait les peintres en fonction de valeurs opposées que l'on peut qualifier, sans aucune intention caricaturale, de cérébrale et d'imitative. On peignait par l'esprit ou par l'œil, sinon par un dosage des deux. La conception moderne de l'« art » est fondée sur ce partage. Il suffit, pour saisir le lien entre le mode d'organisation ancien et le système actuel, de voir ce qui justifie le partage des responsabilités dans l'ancien temps. Aux peintres « de l'esprit » était reconnue la responsabilité de faire progresser « les arts du dessin » en principe jusqu'à la perfection, cependant que les peintres « de l'œil » ne pouvaient tout au plus briller que sur le plan personnel, au gré des modes, et donc à la remorque des premiers.

De ce qui précède il ne faudrait pas conclure à la séparation radicale des fonctions cérébrale et imitative. En effet, les académiciens insistaient sur la double nature de l'artiste accompli : habile à la fois en « dessein » et en « dessin ». De plus, l'Académie, magnanime, avait dès sa fondation ouvert ses portes à l'ensemble des genres, depuis les plus cérébraux (la peinture dite d'« histoire ») jusqu'aux plus imitatifs (le paysage, la nature morte). Aussi, pour mieux gérer la gamme de distinctions entre le prestige de l'une et l'humilité de l'autre, a-t-elle instauré la fameuse « hiérarchie des genres ».

Comprenons bien sa signification dans l'esprit des gens de l'époque : l'« art » est exemplairement présent au sommet de l'échelle et notoirement absent du bas de l'échelle. L'« art » est ce que l'« artiste » rajoute à la nature : un idéal, un ordre réfléchi, une signification tout humaine. En revanche, l'image dépourvue de valeurs rajoutées ne pourra être, au mieux, que décorative ou plaisante ou, encore, la démonstration d'une habileté, d'une sensibilité personnelles. Par conséquent, l'Académie réservait le droit d'enseigner aux seuls académiciens de la catégorie que j'ai qualifiée de cérébrale, c'est-à-dire la peinture d'« histoire ».

LE RÉALISME APPELLE L'INVENTION DE LA PHOTOGRAPHIE

Malgré les assauts que l'on connaît¹³, cette hiérarchie a tenu bon en France jusqu'au romantisme, jusqu'aux années 1830 plus précisément, alors qu'elle fut carrément inversée. Les genres naguère relégués au bas de l'échelle, le paysage notamment, se sont vu porter au sommet par les tenants de la nouvelle école. En contrepartie, on abandonnait peu à peu, et en fonction de motifs variés, les grandes « machines » picturales d'ordre historique, allégorique ou religieux. La pensée nuisait désormais à la vérité, nouvelle valeur suprême en peinture¹⁴.

13. Roger de Piles monte, dès le xvii^e siècle, une campagne systématique contre la construction exclusivement linéaire (lire cérébrale) de cette peinture, en plaidant la cause de la couleur (lire de l'imitation).

14. Ce développement traduit la migration du lieu de la pensée. Anciennement, elle s'incarnait dans la peinture par le truchement de conventions universellement partagées : figures et emblèmes, symboles, métaphores et allégories. La modernité voit plutôt dans les choix de l'artiste l'expression de son intelligence, chaque tableau en étant le reflet et traduisant, par conséquent, une certaine idée de la peinture. Cette idée est le sujet de la nouvelle peinture qui ne dépend plus, pour son expression, d'un code symbolique, emblématique ou métaphorique convenu. La thèse fallacieuse de l'œuvre empreinte d'une intelligence immanente à ses éléments plastiques prend racine dans ce transfert du lieu de la pensée, transfert donnant l'illusion de la pensée dans l'œuvre, puisqu'elle est affranchie des codes convenus. Mais c'est attribuer à l'œuvre un pouvoir magique. Elle peut être conforme à une pensée, donner la clé d'une pensée, témoigner de l'évolution d'une pensée ; elle ne peut « contenir » une pensée autrement que par allusion et, surtout, elle ne pense pas. Néanmoins, l'idée de l'œuvre autonome et même pensante est ancrée dans la mentalité courante. Certains discours d'analyse souvent entendus et désormais connus des peintres traduisent l'émergence d'un répertoire d'entités plastiques qui se veut le paradigme universel de la peinture. La lecture qui est faite des éléments de ce répertoire, il me semble, s'érige en code convenu... Qui ignore l'usage de ce code ne peut accéder à l'intelligence de la peinture : comme dans l'ancien temps, l'élitisme s'impose.

Les assauts sur la hiérarchie des genres, conséquence d'une époque trouble, n'avaient pas fini de défaire les fondements de l'académisme. Sachant que l'art, ou le style, était rajouté à la nature, les plus radicaux parmi les jeunes peintres ont conçu, vers la fin de la même décennie, une peinture entièrement naturelle, ou sans style : le réalisme. La bataille pour la nouvelle peinture allait se dérouler en dehors de cette Académie pour qui réalisme et peinture étaient antonymes.

On le voit, la surenchère du réel – entité insaisissable s'il en est – a conduit à des thèses de plus en plus éloignées de la pensée fondatrice de l'académisme. Nulle invention n'a été plus révolutionnaire que celle de la photographie, dont la conséquence a été de supprimer la justification de la peinture en fonction du mimétisme visuel, cette même peinture que les jeunes loups portaient au sommet de *leur* hiérarchie des genres !

PEINTURE ET MIMÉTISME

C'est là que le bât blesse : la peinture a depuis toujours donné dans la voie du mimétisme, qui est d'une certaine façon sa voie royale. Des écoles entières – le caravagisme et la peinture du xvii^e siècle aux Pays-Bas – se sont réclamées de l'esthétique de l'imitation. Aussi loin que l'on remonte, le mimétisme visuel est prôné comme valeur suprême de la peinture. Apelles, reconnu pour être le plus grand peintre de l'Antiquité, pouvait, affirme-t-on, imiter une grappe de raisins si habilement que les oiseaux cherchaient à les picorer. L'anecdote est douteuse certes, comme la plupart de celles le concernant, mais sa persistance m'intéresse pour la valeur qu'elle exprime.

L'histoire de la peinture occidentale est ponctuée d'affirmations relatives à la primauté du mimétisme. Il y a eu, tant en Europe qu'en Amérique du Nord, des écoles de trompe-l'œil, et même le cas d'un peintre américain gagnant son pari de confondre le spectateur qui devait confronter un timbre-poste collé sur la toile et celui qu'il avait peint à côté. La peinture sait également tromper l'œil qui croit voir au loin. Des auteurs de panoramas et de dioramas ont

émervillé leur public tout au long du XIX^e siècle. C'était la surenchère du colossal et du spectaculaire. Le *Cyclorama* de Sainte-Anne-de-Beaupré, l'un des plus grands et plus impressionnants panoramas jamais réalisés dans le monde, s'observe encore de nos jours à travers des jumelles... D'ailleurs, parmi les différentes applications de la peinture, le panorama est l'application qui se trouve historiquement le plus près de la photographie émergente. En effet, le pionnier Nadar avait d'abord fait et exposé des panoramas.

Dans les siècles précédant l'invention de la photographie, plusieurs peintres se sont servi de dispositifs mécaniques ou optiques destinés non pas à tromper l'œil, mais à capter l'aspect authentique d'un visage, d'une scène d'intérieur, d'un paysage urbain. Le védutiste Canaletto se servait d'une *camera obscura*, c'est-à-dire un appareil sans lentille, pour cerner les complexités visuelles de la ville de Venise. Le Hollandais Vermeer, dont les peintures traduisent des effets attribuables aux lentilles primitives qu'il s'était procurées¹⁵, fait des images d'optique, bien que peintes. L'élan vers le réel étant l'un des traits fondamentaux de la peinture hollandaise, il ne faudrait pas s'étonner du parallélisme entre cette cohabitation précoce et l'avènement, deux siècles plus tard, de la photographie en France, berceau du réalisme. D'ailleurs, on y voit apparaître dans les années 1780, le physionotrace, une machine servant à capter les profils, et dont le principe est exposé dans l'*Encyclopédie*.

LE « BEAU IDÉAL »

COMPROMIS PAR LA PHOTOGRAPHIE

Revenons au cas du peintre Apelles dont les qualités qu'on lui attribue dénotent un consensus historique sur la fonction mimétique de la peinture. Une autre légende veut qu'il ait inventé ce fameux « beau idéal », auquel aspirent tous les peintres depuis Raphaël jusqu'à Ingres, par la réunion, dans son portrait de

15. Son contemporain Antoine van Leeuwenhoek (1632-1723), fabricant de microscopes, est la source de ces lentilles.

Campaspe¹⁶, la favorite d'Alexandre, des plus belles « parties¹⁷ » des plus belles femmes du pays. L'imitation est, dans ce cas, subordonnée à une idée d'ensemble : le beau¹⁸. Toute œuvre empreinte du beau idéal atteint l'impossible : elle rend une beauté que la nature a créée mais qu'elle ne saurait concentrer dans une seule figure. L'œil et l'esprit se conjuguent dans la réalisation de l'œuvre consommée, qui est à vrai dire une synthèse de contraires.

Croire dans le réel, c'est refuser ce compromis. Avec le déclin du néo-classicisme, le beau idéal est attaqué et ses défenseurs discrédités. Le refus du beau idéal, pierre angulaire de l'académisme, distingue la nouvelle peinture romantique de l'ancienne. Il est aussi le principe du renversement de la hiérarchie des genres. Ce débat oppose Delacroix, du côté des romantiques, à Ingres, qui défend la tradition. Pris entre les deux, Chassériau hésite. Puis l'abandon définitif du beau idéal est proclamé par les réalistes, et ce geste est consolidé par leurs successeurs, les impressionnistes.

Après le divorce, mijoté de longue date et précipité par la disponibilité de la « preuve » photographique qui met au grand jour l'hypocrisie de l'impossible cohabitation, la division perdure : c'est la guerre froide. L'idéal demeurera synonyme de l'académisme, et le réel de tout ce qui s'y oppose. La séparation semble définitive... jusqu'à ce que se dessine, dans la logique encore plus implacable du 1 et du 0 – de l'être et du néant –, une possibilité intermédiaire dont nous ne faisons qu'entrevoir l'incidence sur le monde des arts.

16. Aucune de ses œuvres n'a survécu, mais l'on a supposé que certaines fresques anciennes connues reflètent ses compositions.

17. J'emprunte ce mot à la terminologie académique ancienne.

18. La composante idéale du beau idéal revient à une sorte de pureté géométrique, ce qu'atteste une anecdote relative au peintre Giotto qui, selon Vasari, savait, d'un trait continu et à main levée, tracer un cercle parfait. L'esprit géométrique du peintre idéaliste est perceptible sur le visage des portraits faits par Ingres, quant à leur symétrie générale et, plus particulièrement, à l'endroit des yeux et de l'arcade sourcilière.

ÉCHANGES DE BONS PROCÉDÉS

Le sujet est à peine esquissé que déjà la limite qui m'est ici imposée est en vue. Cela dit, mon premier objectif est atteint, car les enjeux de l'adaptation au sens large sont connus désormais. Il ne nous reste qu'à nous rendre compte de la perméabilité de la démarcation qui distingue la photographie de la peinture et que traversent continûment dans les deux sens les éléments de tous ordres : motifs, cadrages, effets, etc. Ce flux de contenus en transit, qui donne au mot macroadaptation tout son sens, est suscité par l'utilité technique autant que par la curiosité esthétique.

Pour saisir la dynamique de ces échanges, il est utile de savoir que la photographie à travers son histoire est en constante réaction contre la peinture, qui est son parent naturel. Parfois elle imite la peinture et parfois, dans un élan inverse, elle cherche à dissimuler ses origines. Réciproquement, la peinture fait le tour de l'offrande photographique, voulant enrichir son langage par des indices du mouvement, des mises au point et des angles de vue inédits, entre autres. (Cocteau faisait allusion à cette influence volontairement assumée en qualifiant Degas de « victime » de la photographie.) Sinon, par crainte justement d'en être la victime, le peintre récuse le moindre rappel du monde visible, et affirme la primauté de l'abstraction au nom de l'expression, ce qui revient à substituer au mimétisme visuel de nouveaux mimétismes expressifs, mystiques ou géométriques. Dans un cas comme dans l'autre, la photographie est le grand non-dit de la logique des écoles de peinture.

À vrai dire, l'adaptation d'un médium aux particularités d'un autre médium, telle que dans ce cas précis, n'aurait rien d'exceptionnel. Ce serait plutôt la règle, et rien ne serait exclu de ces échanges¹⁹. Le langage métonymique de la photographie apparaît, contre nature, dans la peinture réaliste du XIX^e siècle, cependant que

19. En sortant du cadre étroit de cet essai, qui se borne à l'adaptation entre médiums semblables, on aura tôt fait de constater l'universalité du désir d'adapter. Plus la nature des médiums en jeu est contrastée et plus grand est le désir, semble-t-il, de les réunir de cette façon. Les exemples de

le langage métaphorique de la peinture est reproduit, nonobstant son effet guindé, dans maints clichés « d'art » de la même époque. Un peu plus tard, les impressionnistes en viennent à penser que l'œil est un appareil qui peut, à l'instar de la boîte noire du photographe, connaître des « ratés » : éblouissements, flous et réactions occasionnées par la couleur. L'impressionnisme, à ce compte, c'est la peinture qui se borne volontairement, donc qui s'adapte, aux limites physiologiques de l'œil, telles que la photographie lui avait appris à les « voir »... Rien n'est exclu de ces échanges – je l'ai dit et ces quelques exemples le confirment encore une fois – : les assises techniques, stylistiques, iconographiques, théoriques et symboliques de la peinture et de la photographie font l'objet d'un chassé-croisé de transferts et d'appropriations mutuels.

L'adaptation est plus qu'une stratégie. C'est un moteur de l'évolution artistique. Mais il faut en dernière analyse nuancer le postulat de départ. Car l'adaptation aura été d'autant plus courante que les paysages pictural, musical et théâtral auront été profondément bouleversés par l'avènement de stratégies de présentation et de représentation nouvelles. Sa fonction est alors, en outre, palliative.

Le cas que j'ai pris comme illustration de ces principes a le mérite de se situer au point de rupture du dialogue deux fois millénaire entre le réel et l'idéal. Cette rupture était-elle provoquée, comme il paraît, par une révolution dans la technique de la représentation ? Vouloir de la sorte l'attribuer au seul appareil

l'opéra et du *Lieder* viennent aussitôt à l'esprit, et c'est à se demander si la musique n'était pas, à ses origines, indissociable de la poésie. Quant aux rapports entre la musique et la peinture, combien de compositeurs ont voulu chanter les harmonies de cette dernière ? Nommons, par exemple, Hindemith (*Mathis der Maler*) ou Mussorgski (*Une exposition de peintures*). Mentionnons également les dons particuliers des compositeurs-peintres (Schönberg) et des peintres-musiciens (Ingres) connus, de même que le don unique de Mozart qui pouvait en quelque sorte visualiser la figure de la symphonie qu'il venait de composer. Ces passions concomitantes suggèrent que le désir d'adapter provient de la recherche d'équivalences.

photographique, c'est « mettre la charrue devant les bœufs ». À tout le moins, sur ce point, il faut encore nuancer. La technique n'est pas directement en cause. Elle n'est que la conséquence extrême et le point culminant d'une réflexion qui se prépare de longue main : le point où l'idée s'incarne dans la matière, mettant fin aux débats et inaugurant l'ère du partage des champs, c'est-à-dire l'ère de l'adaptation...

*
* *

Ce parcours n'était intéressant que dans la mesure où il débouchait sur l'époque actuelle. Pourtant, ce débouché ne se laisse pas concevoir aisément. Est-ce en raison de la proverbiale cécité des gens face à leur temps ? Notre perspective sur nous-mêmes nous est-elle partiellement occultée ? Plutôt qu'une continuité, nous entrevoyons une rupture provoquée par la numérisation, venant annuler la rupture précédente que signalait l'avènement de la photographie.

Les indices sont là pour dire que le drame prométhéen se déroule pour nous comme pour nos ancêtres. Les enjeux de notre temps se sont dessinés dans l'esprit, eux aussi, bien avant leur concrétisation dans la technique, comme le suggère l'ancienneté – elle est centenaire – de la logique de l'inclusion et de l'exclusion qui préside à la révolution cybernétique en cours²⁰. Nous sommes, à ce compte, des enfants du XIX^e siècle.

Il ne faudrait pas croire non plus que l'intrusion de la technique dans l'univers des arts soit récente. Le besoin de transposer des œuvres particulières comme celui d'ajuster des formes générales de la création en fonction des exigences de nouveaux instruments d'exécution et de réalisation, besoins que comble l'adaptation, ne sont pas nouveaux. En effet, le pianoforte et l'orgue, l'appareil pho-

20. George Boole a publié, dès 1854, *An Investigation of the Laws of Thought*, dans lequel il exposait les principes d'une mathématique de la logique et de la probabilité. Du côté de la quincaillerie, la calculatrice de Pascal (vers 1642) est à signaler parmi les ancêtres de l'ordinateur.

tographique, le gramophone, la ciné-caméra et l'écran cathodique, le synthétiseur et l'ordinateur sont venus asseoir successivement le triomphe de la mécanique, puis de l'analogique, puis du numérique. Chacun de ces instruments, qu'il procède d'une lente évolution ou autrement, s'impose en même temps que se généralise l'idée dont il est tributaire : le baroque, le romantisme, le réalisme...²¹.

Enfin, vient dans chaque cycle historique des arts un temps fort où l'on semble vouloir assujettir toutes les formes à l'idée du jour. Les vieux murs sont alors hâtivement dissimulés derrière des façades appliquées et des fausses corniches. Le goût de la continuité est très fort au passage de l'apogée tandis que son expression principale, l'adaptation, triomphe de partout. Où en sommes-nous ?

21. Le mot « art » est encore synonyme de technique dans des expressions telles que « l'art de peindre », et l'origine de ce sens, en français, remonte à un millier d'années. Est-il possible de concevoir un art qui ne soit pas technique ou qui, pensons au chant, n'incite pas au développement d'une technique ? Depuis l'invention de la flûte de Pan et de la céramique ornée de motifs peints ou dessinés, un savoir-faire et un outillage voué à sa mise en œuvre ont été les éléments caractéristiques de la création et de l'exécution artistiques.

BIBLIOGRAPHIE

- ARAGON, Louis ([1936] 1987), « La peinture au défi », dans Serge FAUCHEREAU, *La querelle du réalisme*, Paris, Éditions Cercle d'art, p. 85-97.
- COCTEAU, Jean ([1923] 1926), « Le secret professionnel », dans Jean COCTEAU, *Le rappel à l'ordre*, Paris, Stock, p. 175-233.
- KAREL, David (1974), « The Teaching of Drawing at the French Royal Academy of Painting and Sculpture from 1760 to 1793 ». Thèse de doctorat, Chicago, Université de Chicago.
- KAREL, David (1992), *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord : peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et orfèvres*, Québec, Musée du Québec/Presses de l'Université Laval.

MISE EN VALEUR,
MISE EN ESPACE ET MISE EN FILM

Philippe Dubé

Université Laval

Les autres forment l'Homme, je le récite.
MONTAIGNE

D'entrée de jeu je postule que le musée est une machine à faire voir et, une fois inscrit dans ce nouveau paradigme vocationnel, qu'il intègre peu à peu les multiples possibilités médiatiques qu'offrent les nouvelles technologies et les approches qui en découlent. Dans ce contexte, l'exposition est le point focal de l'activité du musée à travers laquelle on y développe un langage propre, voire une grammaire singulière qui va en se complexifiant. Lieu de mémoire certes, mais de plus en plus lieu de récit, le musée devient progressivement l'endroit d'une pratique narratologique qui fait intervenir non seulement l'interprétation comme mode de mise en valeur, mais aussi l'adaptation en tant que mode de transmission de nouveaux savoirs. C'est ce que je vais tenter d'examiner, d'abord en situant le « nouveau » musée dans un environnement culturel fort différent de celui d'hier et en élaborant sur l'exposition en tant que système narratif qui peut se prêter à l'adaptation. Puis, par l'analyse d'un cas de figure assez singulier – celui de *Maria Chapdelaine* notamment –, je vais explorer, à travers un projet qui reste à réaliser, les diverses étapes d'un processus d'adaptation type pour enfin

permettre de mieux définir l'exposition-film en tant que production muséale en développement. L'exercice théorique auquel je me livre peut être compris comme une application de préfiguration du projet en question. Finalement, sur la base de ces considérations qui pourraient délimiter les paramètres d'une théorie en devenir, je vais esquisser à grands traits un champ nouveau que l'on pourrait dorénavant appeler *expologie*, sans toutefois abuser de ce néologisme.

RECENTREMENT DU RÔLE PREMIER DU MUSÉE

Sur l'axe de la longue filiation culturelle dont nous sommes les héritiers, deux phénomènes de société récents viennent bouleverser le rôle traditionnel de l'institution muséale, et que l'on peut situer historiquement dans la mouvance sociale et culturelle de 1968¹. En effet, Mai 68 en tant que fête révolutionnaire, et à titre d'évènement de césure générationnelle, impose de manière irréversible une démocratisation de la société en dénonçant, dans sa foulée contestataire, l'emprise intolérable du pouvoir élitair sur de nombreux champs d'activité, notamment les champs culturel et intellectuel.

À la suite de cette période mouvementée, on remarque un ajustement – pour ne pas parler d'une récupération – de la part des institutions en général qui cherchent à se situer vis-à-vis d'une « légitimation sociale », démocratisation oblige. Le musée n'échappe pas à cette mouvance et passe assez rapidement, à tout le moins dans le monde dit développé, du statut de « temple » au rang de lieu, avec toutes sortes de variantes sémantiques possibles comme « espace culturel », « maison de la culture », « écomusée », « musée du voisinage », « musée-territoire », « musée communautaire », et quoi encore... Ces dénominations témoignent évidemment d'un changement d'orientation des fonctions traditionnelles.

1. Faut-il rappeler que l'Exposition universelle de 1967, tenue à Montréal, a aussi eu sa part d'influence sur le goût du public envers une ouverture au monde et, en même temps, a eu un effet tout aussi direct sur le développement de divers modes de mise en valeur des cultures d'ici et d'ailleurs ? Mais cette influence, bien qu'importante localement, n'annonce pas la brutalité dans toute son ampleur de la rupture de la révolution culturelle menée par la vague des soixante-huitards.

Le deuxième changement majeur auquel nous assistons, en ce même temps historique, se traduit par l'émergence d'une configuration inédite dans la circulation des savoirs. On note un peu partout – et dans le monde académique particulièrement – qu'il ne s'agit plus d'imposer un discours par la voie d'une autorité scientifique cloisonnée dans une relation verticale entre les savants (détenteurs de savoir) et les publics (en quête de savoir). Il s'agit plutôt d'un autre rapport où semble s'instaurer une approche plus globale des connaissances par l'avènement de l'interdisciplinarité qui se veut et se vit comme un changement dans l'angle d'appréhension des connaissances, dorénavant nommées multi- ou pluridisciplinaires et agissant ainsi davantage sur l'axe horizontal de l'échange et du partage.

Nous observons alors une transformation des valeurs qui sont d'ailleurs encore débattues dans nos sociétés et qui, malheureusement, en disent long sur nos sempiternelles incertitudes sociales, culturelles et politiques. Or, la radicale remise en question du musée qui en découle – en ce qui a trait notamment à sa mission de conservation fondamentale – amène progressivement l'institution muséale à reconsidérer son rôle de producteur de sens, voire de producteur de connaissances. Cependant, il faut préciser que le musée, à l'heure actuelle, se perçoit encore et toujours très positivement à ce chapitre, en se targuant d'être un lieu de partage réel des savoirs (voir des congrès nationaux et internationaux sur ce même thème). Mais permettez-moi d'en douter et d'être critique à l'égard de cette prétention qui perdure.

En guise d'introduction un peu provocatrice, j'affirmerai qu'il n'y a ni partage ni savoir en ce qui concerne le lieu dit musée. Je m'explique. D'abord, pour qu'il y ait partage il doit y avoir échange réciproque entre deux instances plus ou moins égales ; au musée le discours scientifique autoritaire de jadis s'est transformé non pas de manière transdisciplinaire, mais plutôt en une suite de messages culturels, et cela en grande partie sous la pression sociale qu'impose justement l'apparente démocratisation culturelle de l'institution muséale pour qu'elle puisse enfin faire son entrée au panthéon de la culture de masse. Mais le musée en tant que lieu ne favorise

pas pour autant l'échange authentique et le partage entre les parties impliquées dans le processus de communication qu'engage une exposition. Il n'y a pas non plus de savoir réel à partager, mais plutôt une somme de fragments de savoir à glaner ici et là par un visiteur appelé à une rencontre fortuite, hasardeuse, qui l'amène à recomposer au gré de son parcours et de ses préalables un savoir fugitif. En ce qui a trait à l'exposition, il s'agit en effet d'un médium procédant dans un espace où une série de signes sont offerts aux visiteurs qui, dans les circonstances, veulent ou, mieux, peuvent y donner sens. Faut-il pour autant parler d'une démarche authentique vers l'acquisition d'un savoir ? Dans la très grande majorité des cas, je ne le crois pas.

Lorsqu'il est question du musée, il est davantage question de « faire connaissance » ou encore de « prendre connaissance », plutôt que de connaître réellement. Trop souvent, il est malheureusement le lieu par excellence du « reconnaître ». L'exposition en tant qu'amalgame de savoirs, sous forme de montage 3D d'informations, relève plutôt de la dynamique communicationnelle où la transmission des informations opère, d'ailleurs souvent efficacement, en ciblant les messages au lieu d'offrir une plate-forme qui mènerait à l'acquisition d'un savoir réel. Voyons de plus près comment fonctionne cette mécanique, puisqu'elle vient d'être rapidement démontée, et cherchons à comprendre sa logique, sa dynamique interne, maintenant que nous avons pu situer dans quel contexte social se déploie le médium qu'est l'exposition muséale.

NOTIONS D'EXPOSITION

Si d'emblée il faut exclure les variantes disciplinaires de musée – à savoir Art–Histoire–Science – qui engageraient à un examen typologique pas très utile pour cet exercice, il ne faut pas pour autant passer à côté d'une bonne définition de l'exposition. Il est généralement admis dans le milieu muséal que l'exposition forme une succession d'éléments qui sont présentés de manière à inviter le visiteur dans un circuit à travers lequel est livrée une certaine somme d'informations sur un sujet donné. Je suis porté à penser

que cette définition assure une compréhension de base du médium. Ce qu'il faut peut-être ajouter, en vue d'être plus précis, c'est que ce processus de mise en espace muséale est habituellement composé de quatre éléments jugés indispensables pour créer une dynamique expositionnelle.

Mentionnons d'abord l'objet qui, dans un musée, est souvent l'assise même du médium ; puis le sujet qui est ici sous-jacent au traitement spatial et commande une certaine organisation thématique ; ensuite l'auteur, bien entendu, qui intervient dans l'agencement des thèmes et dans la scénarisation du circuit en question ; enfin, le visiteur, sans qui l'exposition n'est plus qu'une réalité matérielle inerte, puisque c'est ce dernier qui lui donne ultimement vie. Ces quatre éléments réunis exercent une fonction spécifique dans une mise en espace muséale. Chaque élément y joue une action singulière (voir tableau 1) : l'objet ex-pose ou s'ex-pose comme une sorte de témoin de la réalité évoquée, le sujet lui propose une lecture de ce ou ces témoins exposés, alors que l'auteur dis-pose de l'élaboration d'une structure narrative pour faire passer son ou ses messages et, enfin, le visiteur com-pose son propre menu de lecture à partir des éléments d'information qui lui sont offerts. Il s'agit ni plus ni moins d'un *self-service* culturel où le client-regardeur a un maximum de latitude pour faire de sa visite la suite séquentielle qu'il veut faire ou, encore une fois, peut bien faire. Dans ce processus encore mal défini, il y a trois niveaux qui se superposent dans la mise en forme expositionnelle (voir tableau 2) : le premier, la présentation, étale l'objet et le sujet dans une organisation ordonnée ; le deuxième, l'interprétation, vient justement dévoiler les fondements « scientifiques » de cette organisation dans l'espace et, du coup, offre un ou des angles de compréhension ou d'appréhension de la présentation ; le troisième niveau relève plutôt de la narration où le récit devient l'axe narratif, le *story line*, qui structure le circuit en combinant d'une manière lâche présentation et interprétation. Voilà schématisée la mécanique d'un médium à la fois tangible (objet) et intangible (sujet) à travers lequel le visiteur est sans cesse interpellé dans un va-et-vient continu alors que chaque composante de l'exposition est au service d'un

développement argumentaire sur un sujet donné qui se veut, en bout de piste, concluant.

TABLEAU 1
ÉLÉMENTS DYNAMIQUES
D'UNE MISE EN ESPACE MUSÉALE

Ex-poser :	objet
Pro-poser :	sujet
Dis-poser :	auteur
Com-poser :	visiteur

TABLEAU 2
NIVEAUX
DE MISE EN FORME EXPOSITIONNELLE

1. Présentation :	objet/sujet (« content/intent »)
2. Interprétation :	témoigner/expliquer
3. Narration :	1 + 2 + récit

Si l'on doit examiner en quoi l'adaptation peut jouer un rôle dans ce langage propre – quoique non exclusif – au musée, il faut dans un premier temps situer son niveau d'intervention. Il est d'abord primordial de lier l'adaptation au troisième élément de la mise en espace muséale (voir tableau 3) ; à savoir, l'adaptation s'inscrit dans le champ direct de l'auteur qui, ici dans son acte de dis-poser, va plutôt trans-poser. À l'intérieur de l'entité fonctionnelle de l'exposition, rien n'est fondamentalement changé ; simplement, le commissaire doit obligatoirement se fondre à l'auteur qui l'a précédé dans la construction dudit récit alors que le médium

n'est plus celui du premier mais appartient plutôt au second auteur². Il s'agit d'un transport assez délicat où le narrateur a préexisté à l'auteur de l'exposition et où le récit doit rester essentiellement le même, par respect bien sûr du droit d'auteur mais aussi, et surtout, par respect de l'œuvre créée. C'est dire que la narration (récit) devient tout à coup le premier niveau de mise en forme expositionnelle alors que la présentation, dans son choix des objets principalement, et l'interprétation, dans sa manière d'expliquer, deviennent les niveaux où agira principalement le commissaire d'exposition. Il faut comprendre que le récit déjà constitué impose une trame narrative incontournable, tandis que les niveaux de présentation et d'interprétation restent aléatoires et offrent ainsi deux plages d'expression relativement libres pour l'auteur d'exposition, toutes deux propres au médium en question.

TABLEAU 3
ÉLÉMENTS DYNAMIQUES
D'UNE MISE EN ESPACE MUSÉALE AVEC ADAPTATION

Ex-poser :	objet
Pro-poser :	sujet
Dis-poser :	auteur
Trans-poser :	adaptateur
Com-poser :	visiteur

Après cette inversion de l'ordre des niveaux, si l'on ajoute un autre médium, en l'occurrence le film, au processus de mise en

2. L'exposition *L'époque de Julie Papineau (1796-1862)*, présentée au Musée de l'Amérique française de janvier 1997 à janvier 1998, aurait pu servir d'exemple de ce processus si l'œuvre de Micheline Lachance, *Le roman de Julie Papineau* (publié chez Québec/Amérique, en 1995), avait fourni son organisation narrative à l'exposition. Dans ce cas, le commissaire aurait eu à transposer dans l'espace muséal une structure narrative déjà constituée.

exposition, on vient de complexifier passablement la nature première et fondamentale de l'exposition qui est celle, je le rappelle, d'organiser dans l'espace un récit supporté par des artefacts témoins de la réalité évoquée, nonobstant la sorte ou l'espèce. Pour saisir toute l'amplitude de cette nouvelle dimension, référons-nous simplement à l'exemple bien connu de CITÉ-CINÉ qui, en somme, a été une exposition sur le cinéma qui a fait intervenir dans l'espace muséal ce même cinéma. L'idée de recréer par la reproduction scénographique des scènes tirées de classiques du cinéma, ou mieux encore de l'histoire du cinéma, est apparue excellente à plusieurs ; l'exposition a d'ailleurs connu un succès populaire énorme. De passer de l'immatériel (le cinéma) au matériel (l'exposition scénographiée), dans un va-et-vient stimulant pour l'esprit et les sens, a été pour l'essentiel la base conceptuelle de cet événement muséal au demeurant fort couru. Il s'agit donc de voir si, partant de ce premier principe de réalisation, il est pensable d'extrapoler sur le genre de mixte-média que pourrait être l'exposition-film et en quoi elle pourrait s'avérer un médium muséal d'une meilleure efficacité communicationnelle. En ce qui a trait justement à l'exposition-film, faut-il préciser qu'il s'agit essentiellement d'un médium à double volet où l'exposition en tant que mise en espace vient à la rescousse du récit filmique et, inversement, la cinématographie prolonge la disposition tridimensionnelle des éléments présentés. J'espère un jour avoir l'occasion de vérifier la faisabilité d'une telle mixture dans un contexte muséal à l'avenant.

Cette forme hybride devrait agir en complémentarité, puisque la pellicule offre une dimension nouvelle (intangible) au parcours habituel (tangible) dans l'espace muséal. C'est à un nouveau genre de mixte-média que seront conviés les visiteurs qui pourront à la fois vivre et visualiser un récit inscrit dans un parcours. Il faut d'abord assumer que la mixture des deux formes narratives est parfaitement contrôlée par des auteurs qui cherchent justement la complémentarité, en enrichissant par l'apport de l'autre leur propre médium. Puis, si par un heureux hasard ces deux modes – le film et l'exposition – trouvent une œuvre commune sur laquelle élaborer un produit original, il en ira d'une production tout à fait singulière

où trois instances seraient éventuellement mises à contribution : l'œuvre déjà créée qui forme la trame narrative obligée du mixte-média, le film qui obéit à sa propre logique de production et l'exposition qui offre un parcours aux contraintes multiples. Explorons cette superposition sous plusieurs facettes en ayant bien soin de voir comment opère l'adaptation dans ce triptyque parfaitement fictif pour l'instant.

MARIA CHAPDELAINE OU L'ADAPTATION À ADAPTER

Le cas à l'étude est une œuvre littéraire, de Louis Hémon (1880-1913), universellement connue et traduite en 23 langues modernes, qui s'intitulait originellement *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, parue en feuilleton dans le journal français *Le Temps*, du lundi 27 janvier au mercredi 19 février 1914, avant d'être publiée pour la première fois à Montréal par l'éditeur J.-A. LeFebvre en 1916. Grâce aux efforts de Louvigny de Montigny qui y consacre une étude plus tardivement (1937), ce court récit est illustré dès sa première parution par des fusains de Suzor-Coté³.

Pourquoi avoir choisi ce roman pour explorer la faisabilité d'une exposition-film ? Je dois préciser qu'il s'agit avant tout d'un exercice théorique élaboré premièrement dans le cadre d'un cours⁴ et qui, depuis, a été largement dépassé. De plus, l'œuvre appartient au patrimoine littéraire universel, et son récit mérite d'être régulièrement révisé par les contemporains qui lisent encore et toujours⁵ ce drame psychologique se déroulant au début du siècle à Péribonka alors que la société canadienne-française, dans le cours de la vie

3. Une vingtaine d'artistes, peintres et graveurs québécois, viendront illustrer ce roman, depuis sa parution en 1916 jusqu'à aujourd'hui. Jean-Paul Lemieux fut le dernier peintre d'importance à s'intéresser à ce chef-d'œuvre de la littérature d'expression française (Dubé, 1988). Il faut aussi indiquer le *Maria Chapdelaine, vue par Fernand Labelle* (Labelle, 1994).

4. Le cours Études critiques du diplôme de deuxième cycle en muséologie. Je voudrais remercier Aurélien Boivin de nous y avoir encore une fois instruit de l'ampleur littéraire réelle de ce roman mettant en scène des pionniers du Lac-Saint-Jean.

5. Le Musée Louis-Hémon de Péribonka a d'ailleurs présenté différentes expositions inspirées du célèbre personnage ou du très populaire

traditionnelle, est sur le point de basculer. Quand on y regarde de près, l'œuvre a servi de trame de fond à plusieurs créateurs qui ont souvent élaboré des œuvres parallèles sous forme non pas de pré-texte, mais de post-texte, à commencer par les illustrateurs et photographes qui, à leur manière, ont créé une imagerie originale. Il ne s'agit pas encore d'adaptation à proprement parler mais « [...] loin d'être un simple support décoratif de l'écrit, l'illustration constitue une autre lecture du texte, qui présuppose une interprétation. Il devient alors pertinent d'étudier cette lecture des textes littéraires par leurs illustrateurs » (Bernier, 1990 : 301 ; voir aussi Bernier, 1987). Il s'agit dès lors d'un premier niveau d'interprétation de l'œuvre qui a le net mérite de structurer le récit différemment de l'écrit original⁶.

Pour nous en convaincre, examinons comment, par ses dessins, Suzor-Coté a ponctué le récit de Hémon. Auparavant, notons que dix-sept ans plus tard Clarence Gagnon, à travers ses 54 illustrations couleurs, proposera une vision enjolivée d'une vie pourtant misérable passée, au début du xx^e siècle, en ce pays de colonisation. Gagnon offrira une image au début de chacun des 16 chapitres et distribuera de 3 à 5 images intratextuelles qui viendront rehausser la lecture du récit. Le même type de « pratique intersémiotique » se poursuivra dans d'autres éditions françaises, celles notamment avec les illustrations de Gérard Cochet (en 1922), d'Alexander Alexeieff (en 1924) et de Jean Lébédéff (en 1928). Dans la version anglaise, traduction du Torontois William Hume Blake⁷, un traitement similaire a été appliqué notamment par

roman. Mentionnons *Cent peintres illustrent Maria Chapdelaine* (en 1989) ou *Maria Chapdelaine, objet de la collection* (en 1992). Le projet imaginé ici se distingue toutefois en ce qu'il fonderait son scénario sur la trame du roman. Le roman constitue dans ce cas l'objet et la structure de l'exposition.

6. Pour une étude approfondie du rapport entre le roman *Maria Chapdelaine* et son importante iconographie, signalons la thèse de Gabrielle Gourdeau, « Du portrait littéraire au portrait iconographique : le cas *Maria Chapdelaine*. Pour une formulation du concept du signe iconique "illustration" » (1990).

7. La première édition date de 1921. Sir Andrew MacPhail sera un autre traducteur de l'œuvre publiée en 1921, cette fois à Montréal, par A.T. Chapman, avec des illustrations de Suzor-Coté.

l'illustrateur canadien Thoreau MacDonald dans l'édition de 1938, chez The Macmillan Company of Canada.

Il en est allé tout autrement de la première version américaine éditée en français par Hugo P. Thieme, de l'Université du Michigan, parue aussi en 1921, chez The MacMillan Company établie à New York. Dans cet ouvrage, c'est à la photographie que l'on a fait appel pour mieux camper cette *terra incognita* pour nos voisins du Sud. Cette autre structuration visuelle offrait alors une interprétation réaliste, presque ethnographique du récit, récit pourtant romanesque de l'écrivain breton. Finalement, la première réelle adaptation de *Maria Chapdelaine* sera publiée dans la revue *Le Terroir* de mai à septembre 1919, sous forme de pièce de théâtre en cinq actes, écrite à quatre mains par Alonzo Cinq-Mars et Damase Potvin. Une architecture textuelle nouvelle y sera proposée dont toute l'action se passera dans divers intérieurs domestiques alors que le dialogue des personnages prendra un relief beaucoup plus prononcé.

Dans la suite des œuvres créées d'après le roman de Hémon, donc adaptées, il y a bien entendu la première version cinématographique faite par Julien DuVivier, en 1934, qui a pour titre *Un cœur canadien d'après le célèbre roman de Louis Hémon Maria Chapdelaine*⁸. Cette première adaptation au cinéma sera suivie par celle de Marc Allégret, en 1950, avec la grande Michèle Morgan, et la version de Gilles Carle, sortie en 1983, avec, dans cette œuvre québécoise, la comédienne Carole Laure. D'ailleurs, un grossier découpage scénaristique révèle une distribution séquentielle fort différente entre ces deux dernières productions : le développement narratif semble plus ample chez Carle⁹ qu'à travers le rythme saccadé qu'impose Allégret à son récit filmique (voir tableau 4).

8. Long métrage de quatre-vingt-dix minutes ayant comme principaux interprètes Madeleine Renaud et Jean Gabin, pour ne nommer que les plus connus.

9. Lire « Texte littéraire et adaptation cinématographique : la rencontre de deux systèmes » d'Esther Pelletier (1984). Cet exercice de réflexion a par ailleurs été prolongé par « Maria Chapdelaine : Hémon versus Carle-Fournier », d'Yvon Bellemare (1986). De plus, il faut considérer l'article « Maria sous trois regards », de Jean-Marcel Paquette (1986).

TABLEAU 4
DÉCOUPAGE SCÉNARISTIQUE

VERSION DE MARC ALLÉGRET	VERSION DE GILLES CARLE
1. Descente de la rivière Péribonka (extérieur)	1. Introduction (historique)
2. Maria Chapdelaine (intérieur)	2. Couple dans la maison
3. Père Chapdelaine et François Paradis	3. Maison–chantier (Eutrope Gagnon)
4. Arrivée au village	4. Drave
5. Rencontre de Maria et de François * * *	5. Destination Péribonka
6. Église (messe) <i>Ite missa est</i>	6. Présentation : Eutrope/Maria/ François
7. Sortie sur le parvis	7. Retour des frères du chantier d'hiver
8. Annonce et vente de cochons	8. Église de Péribonka
9. Magasin général	9. Annonce sur le parvis
10. Départ des Chapdelaine	10. Dessouchage
11. Retour dans le bois	11. Scènes de maison
12. Scène de colonisation défrichement Eutrope Gagnon	12. François Paradis est à la maison
13. Extérieur de la maison	13. Mort du père de Lorenzo Surprenant
14. Intérieur (famille)	14. Pose des cloches * ÉTÉ *
15. Souper (explication)	15. Retour de Lorenzo
16. François Paradis <i>via</i> gravure en canot avec de la pelleterie	16. Déclaration de Lorenzo
17. Dessouchage - hache - eau	17. Boucane
18. Soupe aux pois (dîner)	18. François Paradis (arrivée)
19. Eutrope Gagnon/ Maria Chapdelaine	19. François couche à la maison
20. Indiens mettant en vedette François Paradis	20. Bleuets (Ste-Anne)
21. Veillée chez Chapdelaine : – Lorenzo Surprenant – François – L'Alouette	21. Tête à tête (Maria et François)
22. François Paradis dans la fumée	22. Déclaration de François au pied des chutes * AUTOMNE DES LOUPS *
23. François couche chez Chapdelaine	23. Eutrope a un colis à la poste
	24. Propos de Lorenzo contre l'agriculture

MISE EN VALEUR, MISE EN ESPACE ET MISE EN FILM

24. Orchestre/Régates/Fêtes - Bal musette 25. Course à chevaux/Bleuets 26. À la rivière tête à tête (déclaration et promesse) * * * 27. Les foins 28. Le bois 29. Première neige 30. Noël 31. François quitte son chantier 32. Impossibilité d'aller à la messe de minuit 33. François et les indiens 34. <i>Ave Maria</i> 35. Église - Course dans le bois/ Chants à la maison de F. Paradis 36. Mort de François Paradis 37. Jour de l'An 38. Annonce de la mort de François Paradis 39. Repas au presbytère 40. Entrevue du curé avec Maria 41. Fête du jour de l'An (Lorenzo Surprenant) 41A. (Scènes de ville en aparté) 42. Déclaration de Lorenzo 43. Déclaration d'Eutrope Gagnon 44. Maladie de la mère (regret du père) 45. Docteur (médecin et ramancheur) 46. La venue du curé 47. Agonie de Laure (le mari chante) 48. Hallucination d'une bonne soirée d'antan 49. Débâcle - mort de la mère 49A. Visions de villes 50. Messe : Au pays de Québec rien ne doit mourir rien ne doit changer * * * 51. « Je vous marierai »	25. La venue du curé 26. Tête à tête avec le curé (méfiance) * L'INEXORABLE HIVER * 27. Lettre au chantier 28. Chantier d'hiver 29. Montée au lac 30. La mère malade (docteur) 31. Ramancheur 32. Mort de la mère 33. Enterrement 34. Repentir du père 35. Départ de François à travers bois (<i>Ave Maria</i>) 36. Eutrope au magasin général (<i>Ave Maria</i>) 37. Mort de François Paradis (messe de minuit) 38. Eutrope, sa visite des fêtes 39. Deuil de Marie * * * 40. Oui, je reste
---	---

Portée trois fois à l'écran (en 1934, en 1950 et en 1983), l'œuvre de Hémon a suscité d'autres projets en aval de son livre. Parmi ces projets, il faut retenir l'adaptation qu'en a faite Denys Arcand, avec la collaboration du dramaturge André Ricard, soumise sous forme de projet de long métrage en 1980, en même temps que celui de Carle. Dans ses « propos préliminaires » au scénario daté de juin 1980, Arcand confesse : « Je crois donc qu'il faut résister à la tentation un peu sottise de vouloir "améliorer" l'œuvre de Louis Hémon. On n'améliore pas les classiques, on ne fait qu'essayer de les servir humblement¹⁰. » Voilà qui situe bien ce que voulait en faire Arcand qui aurait aimé « donner à ce film un caractère d'authenticité très accentué ». Arcand n'a malheureusement pas trouvé preneur pour son projet et il a dénoncé, plus tard, cet état de fait dans une entrevue qu'il a accordée à Michel Coulombe, et qui a été publiée en 1993, sous le titre *Denys Arcand, la vraie nature du cinéaste*¹¹.

Ce scénario, fin prêt, pourrait éventuellement servir à faire transiter l'œuvre littéraire vers le film à nouveau et puis, pourquoi pas ?, du film vers l'exposition, afin de pousser d'un cran les limites de l'adaptation. Car la trame narrative d'origine offre une belle synthèse historique de l'époque évoquée, en partie grâce au descriptif qu'emploie Hémon, et qui se traduirait par le regard objectif de la mise en espace muséale (voir tableau 5). D'autre part, l'aspect sentimental et les climats psychologiques pourraient être révélés par le support filmique qui semble plus apte à traiter de l'affectivité à travers le regard subjectif de la caméra. Cette combinaison de deux regards différents, braqués sur une même réalité, permettrait une approche globalisante chère au contexte actuel du partage culturel. En effet, le cinéma est certes plus compétent pour capter le flux des émotions, qui sont tellement intérieures chez Maria Chapdelaine et son entourage qu'il serait malheureux de s'en

10. Je profite de l'occasion pour remercier André Ricard de m'avoir si généreusement prêté le manuscrit autorisé par Denys Arcand pour les fins de cette étude.

11. Ce titre est-il un pied de nez qu'on faisait à l'auteur de *La vraie nature de Bernadette* qui, lui, a réalisé son *Maria Chapdelaine* ?

TABLEAU 5
DÉCOUPAGE SCÉNARISTIQUE
DE L'EXPOSITION-ROMAN-FILM *MARIA CHAPDELAINE*
D'APRÈS L'ŒUVRE DE LOUIS HÉMON

ZONE 1	[Introduction]
1.1 Mise en situation géographique (région)	
1.2 Mise en contexte historique (colonisation)	
	« L'ÉVEIL »
ZONE 2 (Printemps 1)	
2.1 Présentation du lieu (Chapdelaine)	
2.2 Présentation des personnages	
2.3 Éveil amoureux de Maria	
	« LA PROMESSE »
ZONE 3 (Été/Automne)	
3.1 Veillée chez les Chapdelaine	
3.2 Cueillette des bleuets (Sainte-Anne)	
3.3 Travaux (première neige/préparation)	
3.4 Sentiment amoureux de Maria	
	« LA DÉSILLUSION »
ZONE 4 (Hiver)	
4.1 Camp de bûcherons	
4.2 Temps des Fêtes	
4.3 Mort de François Paradis	
4.4 Visite au presbytère	
4.5 Mort de la mère	[Transition]
	« SON CHOIX »
ZONE 5 (Printemps 2)	
5.1 Les regrets du père	
5.2 Les déchirements de Maria (questionnement)	
5.3 Décision finale	[Conclusion]

priver. Quant à la mise en scène muséographique prégnante, l'époque et le milieu de colonisation sont magnifiquement documentés dans l'ensemble des collections régionales et nationales tant du point de vue iconographique qu'artefactuel. En somme, il suffirait de peu pour intégrer cette double adaptation sur le mode d'une exposition-film qui saurait aller au-delà d'un timide regard sur le passé en actualisant le déchirement de Maria qui, au fond, est celui d'une région, d'une nation et, peut-être même, d'un pays qui se cherche encore désespérément.

ENTRE EXPOGRAPHIE ET EXPOLOGIE

Ce rapide survol des nombreuses traductions, versions, interprétations et adaptations¹² de *Maria Chapdelaine* qui forment une masse inouïe de post-textes du récit initial, m'amène nécessairement à mesurer, à travers la longue chaîne des œuvres créées, la pertinence de la réalisation d'une exposition-film. En fait, d'entrée de jeu je dirais que cette double nature, que l'on a nommée mixture des genres, est à l'origine même de ce récit du Canada français. En effet, la présence dominante de l'iconographie dans les innombrables publications en succession confirme l'agencement heureux d'une double lecture de cette œuvre par le biais d'abord du support imagé. En somme, une œuvre qui, dès son origine, permet une polysémie et, plus encore, qui la favorise, mérite par là d'occuper le banc d'essai d'un nouveau genre d'exposition. Somme toute, il s'agit d'une « œuvre ouverte », pour reprendre la métaphore d'Umberto Eco ([1965] 1979), qui génère de nombreuses autres créations, nous menant ainsi inéluctablement vers l'exposition-film qui en serait peut-être dans un avenir prochain l'aboutissement le plus souhaitable.

12. Je pourrais ajouter des suites récentes ou, mieux, les prolongements littéraires de l'œuvre maîtresse avec *La promise du lac*, de Philippe Porée-Kurrer (1992), et, la même année, *Le petit livre avalé*, d'Anne Walter (1992), ainsi que *Maria Chapdelaine ou le Paradis retrouvé*, de Gabrielle Gourdeau (1992). Faut-il rappeler que Damase Potvin, avec *Le roman d'un roman*, a été le premier à se commettre dans ce genre.

L'univers qu'a créé Hémon, à force d'observation *in situ* – lors d'un séjour qui a duré près de dix-huit mois – me porte à croire que l'œuvre est puissante parce qu'elle traduit une réalité profondément humaine et que, mise en scène muséalement, cette leçon de littérature d'abord pourrait admirablement servir tout aussi bien l'histoire, l'ethnologie, l'histoire de l'art, l'anthropologie, la linguistique, la muséologie, et combien d'autres sciences. Revenons-en au propos du début. À travers ses nombreuses mutations, le musée est encore et toujours là pour témoigner d'une réalité qui échappe habituellement aux contemporains. Tel est son rôle fondamental. Je repose donc la question : par-delà le discours autoritaire et segmentaire des scientifiques, n'existe-t-il pas ailleurs dans la société de nouveaux modes d'appréhender la réalité environnante ? Et, à ce chapitre, ne serait-il pas temps d'ajuster notre champ de vision à l'aide des technologies qui permettent d'embrasser plus largement lesdites réalités qui nous entourent ? Si oui, c'est dans un effort non pas de simple ajustement scénographique plutôt comestique que le musée doit agir ; il doit élargir son regard à l'aide de toutes les innovations qui permettent de l'aiguiser. Il va sans dire que la connaissance, et surtout la démarche cognitive, exige de celui qui s'y laisse prendre de renaître sous un jour nouveau. Les émotions ne peuvent être exclues d'un tel processus et le musée a le devoir, sinon l'heureuse tâche, de les réhabiliter. Le musée s'activera ainsi non seulement à restaurer les traces matérielles du passé, mais aussi à revivifier l'esprit du temps en offrant de nouvelles expériences qui pourraient être cueillies comme des fruits mûrs donnés par l'arbre de la connaissance dont le musée pourrait être un tuteur privilégié.

BIBLIOGRAPHIE

- ARCAND, Denys (1980), « Maria Chapdelaine, scénario d'après le roman de Louis Hémon ». Manuscrit écrit avec la collaboration d'André Ricard, propos préliminaires par Denys Arcand, juin.
- BELLEMARE, Yvon (1986), « Maria Chapdelaine : Hémon versus Carle-Fournier », *Colloque Louis Hémon, Quimper*, Quimper, Calligrammes, p. 131-146.
- BERNIER, Silvie (1987), « L'illustration de *Maria Chapdelaine* : les lectures de Suzor-Côté et Clarence Gagnon », *Canadian Literature*, n° 113-114, p. 76-93.
- BERNIER, Silvie (1990), *Du texte à l'image. Le livre illustré au Québec*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- CINQ-MARS, Alonzo, et Damase POTVIN (1919), « *Maria Chapdelaine*. Pièce en cinq actes d'après le roman de Louis Hémon », *Le Terroir*, mai-septembre.
- COULOMBE, Michel (1993), *Denys Arcand : la vraie nature du cinéaste*, Montréal, Boréal.
- DUBÉ, Marcel (1988), *Jean-Paul Lemieux et le livre*, Montréal, Art Global.
- ECO, Umberto ([1965] 1979), *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil.
- GOURDEAU, Gabrielle (1990), « Du portrait littéraire au portrait iconographique : le cas *Maria Chapdelaine*. Pour une formulation du concept du signe iconique "illustration" ». Thèse de doctorat, Toronto, Université de Toronto.
- GOURDEAU, Gabrielle (1992), *Maria Chapdelaine ou le Paradis retrouvé*, Montréal, Quinze.
- HÉMON, Louis (1916), *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, Montréal, J.-A. LeFebvre. [Avec les illustrations de Suzor-Coté.]
- HÉMON, Louis (1921a), *Maria Chapdelaine. A Romance of French Canada*, translated by Sir Andrew MacPhail, Montreal, A. T. Chapman. [Illustrations by Suzor-Coté.]
- HÉMON, Louis (1921b), *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, edited by Hugo P. Thieme, New York, The Macmillan Company.

- HÉMON, Louis (1922), *Maria Chapdelaine*, Paris, Renaissance du livre. [Avec les illustrations de Gérard Cochet.]
- HÉMON, Louis (1924a), *Maria Chapdelaine*, Paris, Polygone. [Avec les illustrations d'Alexandre Alexeieff.]
- HÉMON, Louis (1924b), *Maria Chapdelaine. A tale of the Lake St. John Country*, translated by W. H. Blake, New York, The MacMillan Company. [Drawings by Wilfred Jones.]
- HÉMON, Louis (1928), *Maria Chapdelaine*, Paris, A. Fayard. [Avec les illustrations de Jean Lébédoff.]
- HÉMON, Louis (1933), *Maria Chapdelaine*, Paris, Éditions Mornay. [Comprend 54 illustrations de Clarence Gagnon].
- HÉMON, Louis (1938), *Maria Chapdelaine*, translated by W. H. Blake, Toronto, Macmillan. [Illustrated by Thoreau MacDonald.]
- LABELLE, Fernand (1994), *Maria Chapdelaine, vue par Fernand Labelle*, Montréal, Fides.
- MONTIGNY, Louvigny de (1937), *La revanche de Maria Chapdelaine, essai d'initiation d'un chef-d'œuvre inspiré du pays de Québec*, Montréal, Éditions de l'Action canadienne-française.
- PAQUETTE, Jean-Marcel (1986), « Maria sous trois regards », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 11 (hiver-printemps), p. 33-42.
- PELLETIER, Esther (1984), « Texte littéraire et adaptation cinématographique : la rencontre de deux systèmes », dans *Le cinéma : théorie et discours*, Montréal, Cinémathèque québécoise, p. 37-42. (Coll. « Les dossiers de la cinémathèque », n° 12.)
- PORÉE-KURRER, Philippe (1992), *La promise du lac*, Chicoutimi, Éditions JCL.
- POTVIN, Damase (s. d.), *Le roman d'un roman*, Québec, Éditions du Quartier latin.
- WALTER, Anne (1992), *Le petit livre avalé*, Arles, Actes Sud.

L'ADAPTATION DANS TOUS SES ÉTATS

FILMOGRAPHIE

ALLÉGRET, Marc (1950), *Maria Chapdelaine*, coscénariste : Roger Vadim, Les Productions Nelson Scott, fiction, noir et blanc, 100 mn.

CARLE, Gilles (1983), *Maria Chapdelaine*, Films Astral/Société Radio-Canada/Société nationale de programmes TF1, fiction, couleurs, 108 mn.

DUVIVIER, Julien (1934), *Maria Chapdelaine*, Société Nouvelle de Cinéma, fiction, noir et blanc, 90 mn.

LA CHANSON VUE OU LE FRAGMENT SON-TEXTE

Roger Chamberland

CRELIQ, Université Laval

Nous pouvons dire, *grosso modo*, que le xx^e siècle a été celui où notre rapport à la musique a été le plus modifié. Ces cent années, et surtout celles qui ont suivi la deuxième guerre mondiale, se sont déroulées sous l'impulsion d'un processus de production qui a fragmenté de manière croissante les pratiques de production, d'enregistrement, d'écoute, de visionnement et de visualisation de la musique. Cette fragmentation a une contrepartie : un second processus, lié au premier, reconstruit ces relations par des moyens artificiels. Ce mouvement double a eu des effets sur la démocratisation de la musique et sur la manière dont nous l'appréhendons aujourd'hui. Une telle reconstruction audiovisuelle exerce, sous des formes particulières et contingentes, un pouvoir social et sémantique continu sur notre perception des sons et des images, sur nos façons d'être réunis et séparés, sur nos façons de voir la musique, sur la façon dont nous sommes rejoints à travers le temps et l'espace. Même sans les images publicitaires, la musique ne dépend plus d'un espace social commun. Elle peut maintenant être entendue n'importe où, dans n'importe quel contexte, associée à n'importe quel type de discours. Elle fournit le ciment¹ du réseau massif

1. Adorno qualifiait péjorativement la musique populaire de « ciment social » (1994 : 33).

de citations/répétitions par lequel l'industrie centralise l'efficacité de ses symboles. Toutefois, l'intégration du symbolique par l'industrie n'est pas assurée également par tous les modes de production dont certains continuent d'avoir une zone franche de liberté. En revanche, le vidéoclip s'inscrit dans cette logique intégrative du symbolique, non sans développer un certain paradoxe, puisqu'il est un agent de dissolution des formes symboliques qui, d'autre part, participe à leur rédemption. Grâce à la diffusion des clips, à la télévision mais aussi et surtout sur les rayons des disquaires, les chansons « signifient » à nouveau, et différemment. Elles enferment les gens dans un espace symbolique commun (mais non pas social) qui fait en sorte que les amateurs de musique vont se procurer des disques et des cassettes vidéo dont les recettes deviennent de plus en plus importantes par rapport à cet espace.

Dans un clip, les images que nous voyons et les sons que nous entendons font partie d'une série, d'images ou de sons, dont l'inscription dans notre mémoire assure la pérennité d'une signification reçue pour chaque forme individuelle qui compose cette série. En même temps, une telle série acquiert sa propre signification générale – qui n'est jamais complètement fermée – à partir des configurations, des contradictions et des répétitions des parties individuelles (dans le clip *Le privé* de Michel Rivard, le réalisateur Yves Simoneau réactive les clichés des films policiers de série B, tout en insérant de nouvelles images de paysages urbains qui ne sont pas obligatoirement liées aux premières). On remarque toutefois que ces configurations, que sont par exemple les formes musicales auxquelles les images font écho, se transforment dans le temps – et leur sens du même coup – que le public doit s'approprier de nouveau, puisqu'il en a épuisé les diverses modulations et qu'il doit développer de nouvelles attitudes pour mieux répondre au changement des structures de reproduction et de perception. Quelques-unes de ces choses ont été utilisées, réutilisées et réimprégnées de signification jusqu'à ce qu'une seule image scintillant devant nos yeux résonne en une multitude d'usages figés (femme-objet, diffraction du corps malmené, dérèglement des sens, etc.).

Délestons-nous pour le moment de la préoccupation de la fonction sociale du vidéoclip, de la violence et du sexisme qu'il véhicule souvent, afin de mieux focaliser la problématique de sa transgénéricité, de l'autonomie relative du son et de l'image, de la production mécanique de leurs interactions et de leur fonction dans le processus de transformation d'une chanson en un dispositif visuel dont l'efficace tient moins à la réduplication de ses éléments de référence qu'au pouvoir structurant que suggèrent ses images. Mieux encore, cherchons à saisir davantage comment le vidéoclip est structuré, à saisir davantage son fonctionnement, ses composantes et ce qui le différencie du cinéma, de la publicité et de la télévision avec lesquels il a partie liée. Puis analysons le vidéoclip *Sous la pluie* du groupe Vilain Pingouin, tout à fait exemplaire de la manière dont le clip phagocyte une chanson, texte et musique, pour la restituer dans un autre système de signes possédant ses propres codes.

*
* * *

Le vidéoclip, tout en respectant les contingences de la télévision, se situe au confluent de la publicité et du cinéma, à la différence toutefois que le réalisateur a le contrôle complet de la situation : c'est à lui de développer le « concept », de concevoir la mise en scène, les prises de vue, les effets spéciaux, etc. D'un bout à l'autre, le réalisateur est le maître du vidéoclip, et l'artiste dont on cherche à faire la promotion, à moins d'être un nom reconnu de la chanson, n'a pratiquement pas son mot à dire. Rod Stewart, un chanteur populaire, interviewé sur le plateau de tournage du clip de sa chanson *Baby Jane* par des journalistes américains, déclare sans ambages :

Ah ! ces réalisateurs de clips, c'est comme s'ils étaient en train de filmer Ben Hur ou Autant en emporte le vent ! Je n'ai absolument aucune idée de ce qui se passe sur le plateau. Ce qu'ils font n'a rien, mais rien à voir avec la chanson... Mais je suppose que je n'ai pas à m'inquiéter de ça, n'est-ce pas ? (cité par Abel, 1985 : 7).

Du texte aux images en passant par la musique, il semble bien que c'est cette dernière qui assure le *leadership* dans le processus créatif et qu'elle conditionne tout à la fois le travail du réalisateur et du monteur, dans la mesure où les paramètres de production sont déterminants dans la fabrication d'un clip : budget réduit (aux États-Unis, on parle de 100 000 \$, au Québec de 20 000 \$) ; laps de temps très court et délais de production de quelques jours à peine (cinq en moyenne de la préproduction au montage final, en incluant le tournage en 35 mm qui prend de vingt à vingt-quatre heures continues !). La méthode de travail et la latitude dont bénéficie le réalisateur ont été bien exposées par Nick Robson, un monteur britannique qui confesse :

Certains clips sont virtuellement créés dans la salle de montage. Ce n'est pas comme pour les commerciaux où la production est beaucoup plus planifiée et organisée. Les réalisateurs essaient toujours de tourner assez de matériel pour avoir de la flexibilité en post-production du clip. Ça m'étonne toujours combien ils peuvent tourner de matériel dans une journée, matériel qui aurait pris une semaine à faire avec des réalisateurs de commerciaux (cité dans Lascelles, 1986 : 47).

Réalisateur et monteur deviennent les courroies de transmission d'un système qui tourne à vide tant la part d'improvisation et, surtout, la structure de construction d'un clip, « le concept », sont soumis aux aléas d'une industrie qui pose comme consignes la rapidité, l'économie de coûts et la fraîcheur, pour ne pas dire l'originalité à tout prix, puisque le clip doit se singulariser s'il veut s'assurer d'une diffusion soutenue sur les ondes. Malgré le nombre de clips qui parviennent aux différents diffuseurs, il est remarquable de constater que la majorité obéissent à un *modus operandi* à peu près semblable. Pour dire les choses rapidement, je comparerais la structure des clips à celle des rêves : une chaîne disparate d'images basées sur la discontinuité du temps et de l'espace, à travers laquelle la musique et, souvent, les paroles de la chanson imposent une unité signifiante.

À l'intérieur de cette structure de base, on distingue trois types de vidéoclips, que l'on peut conjuguer en de multiples variations : artistes en performance, transformation en mini-récit et visualisation associative, selon la terminologie d'Yves Picard (1987). Dans plusieurs clips, le chanteur est le lien réel entre une caméra attentive, placée en « temps réel » (le concert, la performance en studio ou la prestation dans un lieu neutre ou, à tout le moins, évocateur d'une certaine ambiance corrélative à celle de la chanson), et un montage kaléidoscopique d'images en continuité temporelle éclatée (le concept). La scène, le studio ou n'importe quel autre endroit devient un centre narratif autour duquel gravitent la rue, l'histoire, des extraits de vieux films et des actualités, des images de bandes dessinées ou de science-fiction, des compositions de facture surréaliste ou d'autres styles, des montages suggérant la furie de la guerre, l'exotisme de lieux lointains ou, mieux encore, les approches et les fantasmes sexuels, pour ne donner qu'un portrait général de ce que l'on peut retrouver. C'est dans cet univers qu'évolue le chanteur ou le groupe affichant une sensibilité affectée qui ne vaut que dans l'instantanéité de ces moments privilégiés. Chacune des trois formes adopte rarement une forme pure, le clip étant très souvent la forme hybride d'au moins deux modes de transformation, bien que les stratégies de *marketing* de cette industrie commandent généralement la production d'un clip du groupe ou d'un artiste en performance afin de bien camper son image, d'associer un *look* à un *hook*, quitte à suggérer dans un deuxième clip une vision un peu plus éclatée.

On peut également identifier quatre types de chansons dont la taxonomie est empruntée aux genres littéraires traditionnels, à savoir :

1. Onirico-lyrique, qui correspond à l'expression du moi ou de son inconscient ;
2. Dramatique, qui adopte la forme dialoguée entre deux ou plusieurs personnages ;
3. Narrative, qui est l'expression plus ou moins développée d'une histoire ;

4. Essayistique ou autoréflexive, qui marque l'expression d'une conscience individuelle ou sociale.

Ces catégories ne sont pas déterminantes dans le choix de la chanson qui serait *clippable* ; une chanson, même à caractère narratif ou dramatique, ne tire pas profit de la linéarité du récit qu'elle contient. Bien au contraire, les images et la musique subsument les propriétés sémantiques d'un texte qui est laissé pour compte et pris en charge par la ligne mélodique et le rythme musical avec lequel il présente des affinités structurelles. En fait, on procède par ponctions textuelles où une image littéraire, un vers, une phrase, voire un couplet, peut donner lieu à son excroissance visuelle, mais toujours de façon latérale, exsangue, exacerbée, liée à la vision onirique du sujet ; ou encore, l'image littéraire peut donner naissance à des noyaux narratifs, soit des séquences courtes évoquant un embryon d'histoire dont la résolution est laissée à la discrétion du spectateur, à moins que l'on choisisse la forme pure du récit comme dans *Libertine* de Mylène Farmer, dont le réalisateur a poussé les prétentions jusqu'à inscrire le générique à la fin du clip.

Une chanson possède une structure continue, en boucle, de couplets, de refrains et de solos musicaux qui se répètent, grâce à laquelle elle dévoile une trame narrative qui affiche sa circularité et sa récurrence énonciative. Le clip, comme la chanson, est basé sur le rythme qui n'a rien d'une notion abstraite :

Nous avons affaire en fin de compte, à un objet très cohérent [...]. Mais plus encore si l'on fait référence à ce que les vidéoclips illustrent : n'est-ce pas le propre des chansons que de procéder par répétitions, refrains, épisodes ? Les chansons populaires multipliaient déjà les histoires au rythme des couplets, et répétaient inlassablement, grâce à l'articulation du refrain, le même thème. Mieux certaines étaient bâties pour revenir éternellement sur elles-mêmes, ou d'autres se développer à l'infini. Les contraintes et les caractéristiques du vidéoclip, que nous énumérions, lui font retrouver, en fait et visuellement, ces structures ancestrales (Amiel, 1984 : 74).

Le montage du vidéoclip prend donc appui sur la structure de la chanson, sur l'alternance du couplet, du refrain et du solo musical qui ouvre la voie à un montage hyperfracturé, où les plans « tombent dans l'écran, les uns après les autres, selon le système cubiste du montage » (Warren, 1984), démultipliant le travail du rêve et de l'imaginaire. C'est à ce dernier stade que l'atmosphère d'une chanson trouve sa prégnance et que les stimulations visuelles cristallisent l'effet émotionnel de la chanson. La vitesse de l'image devient pulsation visuelle : l'image-pulsation, une forme dérivée, neutralisée et abstraite de l'image-pulsation du clip s'installe dans les marges de l'image-mouvement du cinéma, pour reprendre la terminologie de Gilles Deleuze (1983). À la différence du cinéma où l'on creuse la profondeur de la pensée par l'image, dans le clip, on filtre les temps morts, on les remplit dans une surenchère intensive d'images qui saturent l'œil et par une accélération du rythme qui fait dresser l'oreille vers l'écran. L'agencement visuel du couple pulsation-monde des clichés, des citations, des clins d'œil, de l'intertextualité si on peut dire, et de l'interdiscursivité, est l'une des caractéristiques fondamentales du vidéoclip. Dans le passage de la pulsion à la pulsation, quelque chose proche de la dimension mentale de l'image s'effrite, tandis que l'on assiste à la disparition du sens au profit d'une saisie plus globale par les sens. « La subordination de l'image à un tempo ouvre l'image-pulsation à une forme embryonnaire de l'image-temps. Ce qui reste dans la pulsation, ce sont les tensions, les intensités élémentaires, la décharge. Une pulsion abstraite » (p. 174). Si l'on prolonge cette avancée de Deleuze, on constate que « la pulsion, c'est l'énergie qui s'empare de morceaux dans le monde originaire. Pulsions et morceaux sont strictement corrélatifs » (p. 174). Tout autre est le fonctionnement de l'image-pulsation ; ici les fragments sont extraits du monde des images, des clichés comme « les morceaux sont arrachés aux objets effectivement formés dans le milieu » (p. 175). On renvoie à d'autres systèmes de signes non pas en tant que système mais en tant que signes réifiés. La corrélation entre les fragments et la pulsation est entièrement dissoute. Aléatoire et liaisons asignifiantes prolifèrent dans ce monde de « la réalité

dispersive et lacunaire, du fourmillement de personnages à interférence faible » (p. 182).

Cette esthétique du fragment dans le clip est en rapport avec les nouveaux modes d'écoute flottante et fragmentaire des téléspectateurs. L'un des aspects essentiels du clip est dans le type de montage des fragments. De l'ordre du collage plutôt que de celui de la nécessité d'une narration filmique. C'est la conséquence de la subordination de la narrativité du clip au couple pulsation-fragment (Vernier, 1986 : 132).

C'est comme si le clip capitalisait sur la narrativité du récit filmique mais pour mieux mettre en valeur les images produites par les trucages vidéo, puisque ce sont des noyaux de récits jamais développés qui se retrouvent dans le clip, on l'a déjà dit. Comment mener un récit à terme en trois minutes, trois minutes et demie ? À moins de s'appeler Michael Jackson et d'investir plus d'un million de dollars dans un clip qu'on étire jusqu'à douze minutes (*Thriller*)... En fait, c'est la forme cinématographique qui sert de caution à un simulacre de récit puisque, fondamentalement, un clip en comporte à peu près toujours les caractéristiques :

1. La rétention des moments les plus forts de l'action ;
2. La multiplication des personnages parasites n'ajoutant rien ;
3. Une hétérogénéité des décors et des lieux ;
4. Un amalgame de plusieurs niveaux de représentation, à savoir le niveau de l'action, le niveau onirique et le niveau de la scène musicale ;
5. Une intrigue creuse ou mécanique ne mettant en jeu que des « standards d'émotion » (Pascal Bonitzer) ;
6. L'absence d'une clôture véritable de la narration ;
7. Des mouvements de caméra où prime le plaisir de la virtuosité, de l'effet et de la performance ;
8. Un cadre de l'image saturé et des plans très courts ;

9. Un montage alterné jouant sur le rythme, la vitesse, et les à-coups, la priorité étant accordée à l'aspect dynamique dans le rapport entre les plans.

En somme, nous avons affaire à un montage parallèle qui crée un suspense artificiel résidant dans la forme, sans qu'y participe obligatoirement le cours des événements. Pascal Bonitzer parle avec beaucoup d'à-propos de ce type de narration visuelle et voit bien tout ce que le clip doit au cinéma :

Le clip, par exemple, est un mode spontanément référentiel, qui ne cesse de faire allusion à des genres cinématographiques à fort potentiel émotionnel (le film noir des années 1940, le film d'horreur, de science-fiction, d'Heroic fantasy), à des stars (Madonna parodie Marilyn, par exemple). Le clip ne raconte rien mais il fait allusion au récit possible, il suggère de façon elliptique un récit, il évoque confusément (diffusément) des souvenirs de films, des histoires. Quand on regarde un clip, sous la chansonnette, on « croit voir » une sorte de film, une manière de récit, aussitôt envolés qu'évoqués (Bonitzer, 1988 : 19).

On peut renchérir et affirmer que l'image du clip se confond avec l'imagerie hyperréaliste de la publicité qui offre, comme le souligne Jean Baudrillard, « tous les signes du réel dans le mouvement même où il en court-circuite toutes les péripéties » (1983 : 225). Dans l'image-pulsation, se retrouvent des temporalités multiples qui proviennent d'une explosion du temps, des éclats infinis provoqués par une fragmentation de l'image (jadis panoramique), autant de facettes qui se conjuguent en dehors de la ressemblance et de l'unité temporelle, sans point de vue central et exclusif. Là-dessus, je renvoie à l'étude pénétrante de Paul Warren (1984), « La puissance subversive du vidéo rock ».

Or le public a toujours besoin de sentir qu'il maîtrise le sens de ce qui lui est destiné ; une partie du plaisir de la réception réside dans le sentiment de compétence, de reconnaissance du code qui est et qui doit être fait pour lui. Ce médium, plus qu'aucun autre, se

nourrit de sa propre substance et opère, à partir de ses centres puissants et prolifiques, une sélection d'images stéréotypiques dont la récurrence, sous forme de production en série, assure la mutation de la source originaire à la matière première. De cette manière, le vidéoclip reçoit l'assentiment du public-spectateur qui circule à l'intérieur d'un espace de création échappant à toutes formes de réseaux culturels nationaux mais ouvert à un processus de centralisation sémiologique transnationale.

Il s'agit là, en quelque sorte, d'une forme de flatterie sémantique. La reproduction des symboles égale la reproduction de la compétence qui égale le plaisir dépendant. Parce que l'image subsume la musique, dans la plupart des cas, le rythme du montage visuel subsume également le rythme plus large de la chanson (sans parler des paroles). D'une part, cela permet au langage visuel du vidéoclip de dépasser en complexité, en subtilité, en prouesses techniques, le langage de n'importe quelle émission de télévision (à part quelques messages publicitaires). D'autre part, cela tend à empêcher cette complexité sémantico-visuelle qui a envahi le son de profiter de l'apport évident de la chanson et de l'histoire qu'elle raconte, de son désir de l'engager dans un rapport étroit avec le spectateur, ou qui met celui-ci face à un défi authentique. Les vidéoclips sont tout à la fois le langage visuel le plus innovateur offert à la télévision, l'héritage le plus directement accessible des arts visuels du ^{xx}e siècle et de simples messages télévisés pour un produit : le disque.

Le clip, apparu au tournant des années 1980, a permis le développement d'une esthétique dont la fonction publicitaire est quelque peu en retrait de ce qu'elle a été dans son moment le plus fort. L'étude que je mène présentement tend à démontrer qu'il n'y a pas de rapport obligé entre la diffusion et la popularité d'un clip et la vente de l'album. Bien au contraire, il semble que le vidéoclip fasse dorénavant partie du dispositif télévisuel et se regarde en complémentarité avec la programmation régulière. Cet état de fait concourt au renforcement de l'image publique de l'artiste et à la maîtrise du langage du vidéoclip.



En regardant le vidéoclip *Sous la pluie* du groupe Vilain Pingouin, réalisé par Lyne Charlebois, dont le travail de réalisation de vidéoclips est des plus intéressant, on constate que le concept retenu fait signifier le texte de la chanson au-delà de ce qu'il dit. Le narrateur de la chanson exprime le point de vue d'un homme qui appuie une femme tentant de se remettre d'un avortement et pour laquelle il marque son impuissance et l'incompréhension d'une société, trop encline encore à juger, voire à condamner un tel geste. La chanson, de type essayistique, informe peu sur les événements, c'est à peine si l'on décrit quelques gestes (je l'effleure, elle s'approche et s'appuie), mais devient l'expression d'une éthique sociale et d'une conscience personnelle qui réfléchit sur l'impact de cet acte dans le corps et l'esprit de la femme et de ses répercussions sociales. La relation entre le narrateur et la femme blessée est à peine évoquée, et rien ne nous indique la nature de cette relation. L'adresse est au « nous » qui englobe aussi bien le groupe que le public auquel il s'adresse : il ne s'agit pas de juger quiconque condamne le geste et son auteure, il s'agit plutôt de faire prendre conscience du sentiment de culpabilité qu'elle a développé, du drame intérieur qu'elle vit (cette cicatrice qui sillonne son cœur) et de la sévérité que l'on manifeste envers autrui. Soulignons que cette chanson a été commandée au groupe Vilain Pingouin par un organisme militant pour les droits des femmes.

Le vidéoclip, quant à lui, déborde cette problématique : il capitalise sur l'engagement du groupe, et il évoque l'idylle amoureuse ayant mené à l'avortement. Les plans-séquences de ces nœuds d'histoire alternent avec ceux qui nous montrent les membres du groupe détrempés, affichant une certaine gravité dans leur attitude. L'atmosphère joue à la fois sur le paradigme aquatique qu'évoque le titre et, à plusieurs niveaux, sur une symbolique de l'eau qui peut s'interpréter en fonction du monde du rêve, du milieu utérin ou du devenir de la femme. La réalisatrice a choisi le concept *soft* du faire-montrer antérieur aux conséquences décrites dans la chanson plutôt que celui du faire-valoir que propose le texte.

Le couple de nageurs, lestés de plomb se déplace dans le fond d'une piscine ; ils se cherchent, se rejoignent, s'étreignent : premier stade d'une relation entre un homme et une femme. Puis ils sont seuls, lui et elle ; les images suggèrent en effet cette rupture ou cette désunion. La dernière séquence fournit en quelque sorte la clé de l'énigme : la femme est seule et nue, délestée de ses poids, entendu ici au sens littéral et symbolique, elle remonte à la surface et nage vers un tourbillon d'eau et de lumière dorée (serait-ce vers l'espoir du matin dont fait référence le dernier refrain ?).

Ces quatre séquences (union-rupture, dérive-remontée) sont à peine développées, mais elles représentent le canevas de base de toute histoire d'amour. Dans son montage en parallèle, respectant la ligne musicale de la chanson d'origine, la réalisatrice a privilégié une scénographie développant le double point de vue sous-tendu par le texte : a) celui du groupe qui est explicite et qui relève de l'ordre du discours réflexif ; b) celui de la femme qui est implicite et qui relève de l'ordre du discours narratif. Mais il s'agit là de l'actualisation d'un scénario possible, d'une mise en forme visuelle d'un texte dont l'ambiguïté n'est pas sans poser problème, puisque nous ne savons pas si l'on parle d'un avortement, d'une peine d'amour ou des deux. Si l'information relative à la commande passée au groupe permet de lever cette équivoque, reste que cette précision n'est pas donnée dans le clip et que le téléspectateur doit trancher. Il lui appartient de remplir les blancs narratifs, d'investir le domaine des émotions possibles et, ultimement, de rétablir les ponts entre les images, réelles et imaginées, et leur rythme – les images-pulsations dont je parlais précédemment –, le texte et la ligne mélodique qui en supporte toute l'architecture.

*
* *
*

Le vidéoclip a développé une esthétique du fragment dont la syntaxe des images-pulsations n'a pas pour but de convertir un texte et une musique. Le clip est un produit trouble aux objectifs aussi précis que flous, se jouant des genres : de la chanson d'origine, il extrait la musique en guise de motif et prend le texte en

otage ; il se plie aux impératifs techniques de la télévision, dans laquelle il est enfermé, et mime le rapport avec le spectateur dans la fonction *zapping* du montage. De la publicité il exploite l'image-concept, l'idée de la promotion d'un produit et de sa production ; du cinéma il emprunte les formes documentaire (performance de l'artiste), narrative (noyaux de récits) et expérimentale (visualisations associatives) dont il n'est finalement qu'un avatar ; de la vidéo il use et abuse des techniques de montage et des effets spéciaux. Bref, le vidéoclip est la somme de multiples mutations génériques irréductibles.

BIBLIOGRAPHIE

- ABEL, Marie-Christine (1985), « Le *Rock'n Roll* que l'on regarde », *Vidéocom*, vol. 3, n° 3 (mai-juin), p. 6-8, 20, 46.
- ADORNO, Theodor (1994), *Introduction à la sociologie de la musique*, trad. de Vincent Barras, Genève, Éditions Contrechamps.
- AMIEL, Vincent (1984), « Ritournelles en couleur », *Positif*, n°s 281-282 (juillet-août), p. 70-74.
- BAUDRILLARD, Jean (1983), *Les stratégies fatales*, Paris, Grasset.
- BÉDARD, Yves (1990), « Les dérapages du look », *24 images*, n° 48 (mars-avril), p. 44-47.
- BLANCHARD, Gérard (1987), « Les vidéoclips », *Communication et langage*, n° 72 (2^e semestre), p. 49-57.
- BONITZER, Pascal (1988), « Les images, le cinéma, l'audio-visuel », *Les Cahiers du cinéma*, février, p. 17-21.
- CHION, Michel (1988), *La toile trouée*, Paris, Cahiers du cinéma.
- CHION, Michel (1990), *L'audio-vision*, Paris, Nathan.
- CUBITT, Sean (1993), *Videography. Video Media as Art and Culture*, New York, St. Martin's Press.
- DELEUZE, Gilles (1983), *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Éditions de Minuit.
- DESAGNÉ, Michel, et Michel GÉLINAS (1990), « Le vidéoclip : un cinéma pour l'oreille ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- HARKNESS, John (1984), « From musical afterthoughts to the scarheap of pop culture. Rock videos. Notes toward a morphology », *Cinema Canada*, October, p. 12-18.
- HORGUELIN, Thierry (1990), « Les vases communicants », *24 images*, n° 48 (mars-avril), p. 35-38.
- JOST, François (1985), « Pour une approche narratologique des combinaisons audio-visuelles », *Protée*, vol. 13, n° 2 (été), p. 13-20.
- JULIEN, Jean-Rémy (1988), « Les scènes du clip : d'un palimpseste saisissable », *Vibrations*, n° 5 (janvier), p. 221-228.

- KAPLAN, E. Ann (1987), *Rocking around the Clock ; Music Television, Post-Modernism and Consumer Culture*, New York, Methuen.
- KINDER, Marsha (1984), « Music video and the spectator. Television, ideology and dream », *Film Quarterly*, vol. 38, n° 1 (automne), p. 2-15.
- LASCELLES, Nigel (1986), « Rock around the clock », *Stills*, n° 23 (Dec.-Jan.), p. 47-48.
- PICARD, Yves (1987), « Le vidéoclip : entre le postmodernisme et le *star-system* », *Communication information*, vol. 9, n° 1 (été), p. 69-77.
- PICARD, Yves (1995), « Le montage zapping », *24 images*, n° 77 (été), p. 19-22.
- VERNIER, Jean-Marc (1986), « L'image-pulsation », *Vidéo-vidéo, Revue d'esthétique*, p. 129-134.
- WARREN, Paul (1984), « La puissance subversive du vidéo rock », *Québec français*, n° 54 (mai), p. 30-33.

VIDÉOCLIP

CHARLEBOIS, Lyne (1990), *Sous la pluie*, Public Camera/Audiogram.

LA LIGNE, ENTRE PHOTO ET GRAFFITI

BLOODY MARY, UNE HISTOIRE EMPRUNTÉE...

MAIS SÛRE D'ELLE-MÊME

Paul Bleton

Télé-université/CRELIQ

AMBIVALENCE DE LA PAGE

Explicite : est-ce ainsi qu'on qualifierait la page 62 (figure 1¹) ? Commune au roman et à la bande dessinée qui s'y impriment, la page est aussi un espace ambigu. Clairement ici, elle est iconique, espace d'inscription non seulement de l'image mais aussi de plusieurs registres d'images, entrecroisés. Le registre du premier cadre comprend un livre ouvert et, soulignant cette ouverture, une photo déchirée faisant office de signet et un crayon ; appelée par le crayon, la gomme du dessinateur. Notre connaissance du monde nous fait placer ces objets dans un plan horizontal, surdéterminant un regard plongeant, le nôtre. Second registre, le personnage des vignettes 2 et 4, le même que celui de la photo, est en train de dessiner. En guise de troisième registre, se trouve le graffiti obscène par quoi le dessinateur figure son désir. Le

1. Les reproductions montrées à la toute fin du texte sont une invitation au lecteur de se reporter autant que possible à la bande dessinée de Jean Teulé et Jean Vautrin (1983) pour en voir le format, la mise en pages, la couleur et les vignettes mentionnées mais pas reprises.

personnage vertical use du bord de la case comme d'un mur, surface d'inscription que nous voyons d'ailleurs de face dans la vignette 3. Espace ambigu, c'est une même page qui supporte horizontalité et verticalité, regard plongeant et regard frontal. En même temps qu'iconique, cette page est aussi page « alphabète² » ; elle se lit ou, plutôt, elle représente une page alphabète, citée, imagée, devenue image tout en conservant ses caractéristiques de page de roman.

Et sa labilité se fait contagieuse : alors que la page de roman, page alphabète, a généralement une tout autre homogénéité, voici que sur cette page ambivalente les mots déterminent des espaces d'inscription hétérogènes, quatre espaces d'inscription : la page alphabète reproduite, le mur *graffité*, la bulle et le non-lieu du crissement du marqueur.

Quel serait donc le principe de cette coexistence déstabilisée, de la relation entre page iconique et page alphabète ? Matériellement simple mais sémiotiquement ambivalente, cette page passerait pour le lieu de l'*illustration* : le personnage est non seulement l'auteur du graffiti et de la double figuration obscène de lui-même qu'il y inscrit, mais aussi la figure de la photo-signet et, enfin, le Caillevert dont le texte de la page ouverte dresse un portrait peu flatteur. Illustration ? Certes, c'est bien cet équivalent figuré d'une œuvre particulière, une image clairement seconde et secondaire, modestement autonome qui en dit moins et en montre plus. En cela, l'illustration est plus que l'*inspiration*, où la figuration n'est pas celle d'une œuvre particulière mais de *fabulæ*, d'univers de référence (dès lors, on peut dire que la série « Blueberry » de Giraud s'inspirait initialement du western spaghetti) ; l'illustration est plus que l'*emprunt* plus ou moins respectueux de personnages ou de formules narratives – à l'instar, respectivement, de l'utilisation bouffonne au service d'une critique politique à peine voilée du Dracula d'Alberto Breccia (1993) ou de la collection « La BD dont

2. Je dois ces notions de page iconique et de page alphabète à mon collègue et ami Christian-Marie Pons (Bleton et Pons, 1995).

vous êtes le héros » chez Glénat³ directement issue de l'œuvre codante de Steve Jackson et Ian Livingstone, les inventeurs du récit interactif. Illustration ? Sans doute, puisqu'il ne s'agit pas de la simple *transposition* d'un roman particulier pour rejoindre un marché de non-lecteurs, pauvre substitut n'exigeant que de faibles compétences lectorales (comme les médiocres productions d'Artima pour la paralittérature des Presses de la Cité).

Ni inspiration, ni emprunt, ni transposition, cette page déborde peut-être également l'illustration. Déjà chargée de contradictions entre page iconique et page alphabète, elle s'avère en outre lourde de l'explicite obscène de son contenu sémantique et d'un implicite mode d'emploi pragmatique, celui de l'adaptation. En effet, vue du côté du lecteur, l'adaptation est une hypothèse cognitive. Pour comprendre telle page, il peut ignorer la nature adaptative de ce qu'il a sous les yeux ou, la connaissant, continuer à ignorer le modèle – combien de lecteurs de *Jeux pour mourir*, bande dessinée de Tardi (1989), ont-ils eu la curiosité d'exhumer l'original, un roman de Geo-Charles Veran qui avait reçu le Grand Prix de la littérature policière en 1950 ? Toutefois, dans une histoire sans titre d'Avoine (1981), même vues la première fois, les trois premières images sont *reconnues*, elles ont une familiarité que seule la popularité de la fable de La Fontaine explique ; corbeau et renard, les personnages sont graphiquement explicites et la tension entre eux (le désir du renard) dérive entièrement de l'interprétant « adaptation BD de la célèbre fable ». Celui-ci fonctionne parfaitement pour les trois premières vignettes avant de révéler sa fallacieuse nature à la dernière : la chute divulgue au spectateur et à la confiante assurance du renard qu'ils ont surinterprété, que le fromage était une lune derrière le bec du corbeau. Un pas de plus et la page mettra en scène l'opacité sémiotique, par exemple les difficiles traductions de la Bible dans le *comix* de Jean-Jacques Loup (1982 : 36, 39) ; un pas encore et l'on aura la page ambivalente de *Bloody*

3. Ou encore « Une bande dessinée dont tu es le héros » à L'École des loisirs, « Vivez l'aventure » chez Gründ...

Mary, confirmant narrativement et figurativement dans le cours de la lecture les explicites mentions du paratexte, exhibant son original alphabète, explicitement.

Un dernier mot à propos de cette page ambivalente, chargée de contradictions entre ses deux natures, iconique et alphabète, lourde de l'obscénité et du mode d'emploi adaptatif : elle est grevée d'incertitudes résiduelles – le texte parle de *marker*, ne voit-on pas un porte-mine ? Le texte parle de « gros cul rouge », le graffiti n'est-il pas surtout noir ? Et la gomme, l'efface, est-elle de l'ordre de l'énoncé ou de l'énonciation ? Appartient-elle au pornographe ou à l'illustrateur, au flic éthylique ou à l'adaptateur ?

Explicite peut-être, ambiguë sans doute, cette page conduit de l'obscène à l'obtus.

CAVALE ET GRANDE FORME – LE CINÉMA TIERS

J'entends l'objection. Pourquoi se noyer dans un moment de l'acte de lecture, dans une seule page, dans ses ambiguïtés et ses détails formels ? Pourquoi délaisser le niveau attendu du scénario, niveau panoramique d'où l'on peut voir également le roman original et la bande dessinée dérivée ? Reprenons, alors. *Bloody Mary* est bien une adaptation, celle du roman homonyme de Jean Vautrin en cette bande dessinée signée Vautrin-Teulé, publiée en guise de seconde version, la même année⁴.

Venant confirmer la signature connue de Vautrin⁵, ointe par une préface de Frédéric Dard-San-Antonio, la lecture reconnaît assez vite une histoire de cavale, c'est-à-dire une *fabula* conventionnelle du roman noir : cavale intégratrice des actions déliées d'un homme sans qualité, d'un anti-héros ; actions moins déterminées par quelque finalité que par une trajectoire, un sillage aspirant catastrophiquement dans ses turbulences identité et socialité.

4. J'utilise ici la reprise en album de Glénat, en 1983.

5. Qui avait déjà publié plusieurs polars remarquables : *À bulletins rouges* (1973), *Billy-ze-kick* (1974), *Mister Love* (1977) et *Typhon Gazoline* (1979a).

Violence et abus sexuel : Jean-Yves Grandvallet expérimente en tant que témoin impuissant, puis en tant que victime, l'injustice des inégales relations de pouvoir à l'Armée. En perm à Sarcellopolis pour visiter Mimile son père adoptif, des grenades plein les poches, Grandvallet détruit le bar « Le Français » ; tue le sous-off violeur, à la grenade, dans les chiottes de la gare ; fait l'amour à Victoire, la jeune femme de son père adoptif (la Samothrace du graffiti) ; tue Caillevert, le flic en planque pour l'arrêter, et piège son cadavre avec une grenade, ce qui occasionnera la mort d'un second flic ; s'enivre après le refus de Victoire de l'accompagner dans sa cavale. Trahi par Butch, le même à qui il avait demandé de récupérer le fusil de Mimile, Grandvallet est arrêté et molesté par Sam Schneider, le flic fascistoïde qui le pourchasse depuis l'incendie du bar ; dans la confrontation finale, fusil contre grenade, Grandvallet et Schneider meurent non sans que le flic ait auparavant commis quelques meurtres gratuits dans l'intention d'en faire porter la responsabilité à Grandvallet.

À ce fil principal se nouent d'autres intrigues. Certaines disparaissent dans l'adaptation, comme celle d'Impala Machine-Love ; d'autres, communes, sont développées quoique inégalement : depuis la folie de France, l'épouse de Schneider, à quoi s'enroule le désir que lui voue Locomotive Baba N'doula, le laveur de vitres malien, entremêlement qui conduira Schneider à son passage à l'acte meurtrier ; jusqu'aux idiosyncrasies des habitants de la ville Achélem, le surinformé avec ses radios, le raciste avec son perroquet, le couple mal marié, les flics du commissariat, etc. ; en passant par la folie douce de Mimile, qui pêche au gros dans les égouts de Sarcellopolis.

La bande dessinée de Teulé ne se sert pas du roman de Vautrin comme prétexte, n'en effectue ni une simple et fidèle translation, ni un renversement parodique de son intrigue, alors que ces stratégies adaptatives, fréquentes en bande dessinée, lui étaient disponibles – entre mille, qu'on pense à l'adaptation-prétexte de la *Salammbo* de Flaubert par Philippe Druillet (1981), à l'adaptation fidèle mais sans invention de Jean Ray par Pascal J. Zanon et Christian Vanderhæghe (1986) ou à la mise à mal de *La dame aux camélias* de

Dumas fils par les irrespectueux Gotlib et Alexis (1978). Cette *Bloody Mary* empruntée est une (re)création qui trouve dans l'histoire-à-raconter matière à revoir l'essence de la bande dessinée.

Cette affinité est certainement ancrée dans l'homologie de la position institutionnelle des deux auteurs et de leur posture esthétique. Dans l'histoire du roman policier français, *Bloody Mary* est publié à une date emblématique, en 1979, année de recomposition de son paysage éditorial et de l'émergence du néo-polar. Après une décennie de relative désaffection en faveur de la science-fiction, le roman noir retrouvait un public, sous l'effet de nouveaux auteurs⁶, de nouvelles collections⁷ et, plus généralement, d'un nouveau souffle autochtone rééquilibrant l'inclination d'une collection classique comme la « Série noire » pour les traductions américaines. Sur fond d'une plus forte thématisation de la critique politique et sociale⁸, le genre se mettait à expérimenter des complexités narratologiques inédites⁹. L'inspiration de Vautrin devait déborder à la fois les stricts gabarits de la « Série noire » et les conventions du roman noir ; ainsi, dans ce gros roman publié chez Mazarine, le fantastique ne s'agrégeait pas au réalisme policier comme dans la formule métisse classique, autour de l'enquête et de l'incertitude sur la nature (rationnelle ou non) de l'énigme. C'est plutôt que, devant thématiser la folie, excédé, ce réalisme déficient sortait de son lit, inventait en corrélat à la Culture folle de la ville Achélème une Nature du dessous, l'égout-océan, avec son héros, l'égoutier-Achab, et son monstre, le carpechalot-Moby Dick...

6. Parmi lesquels Hervé Jaouen, Joseph Bialot, Hervé Prudon, Frédéric Fajardie, Marc Villard...

7. « Engrenage », « Sanguine », « Le miroir obscur », notamment.

8. Qu'il suffise de rappeler l'œuvre de Jean-Patrick Manchette, la filiation du néo-polar avec Jean Amila.

9. Sous la plume de Jean-Patrick Manchette, Hervé Jaouen, René Réouven, Marc Villard, Joseph Bialot, Jean-Bernard Pouy, Thierry Jonquet, Daniel Pennac... Sur cette partie de l'histoire du roman noir français, voir Jean-Paul Schweighaeuser (1984), Claude Mesplède et Jean-Jacques Schléret (1985), Michel Lebrun et Jean-Paul Schweighaeuser (1987), Norbert Spehner et Yvon Allard (1990).

De son côté, plus que dans la logique adaptative habituelle de l'industrie culturelle de la bande dessinée – étendre l'auditoire (série éponyme, circulation transmédiatique, *spin-off*...) et étendre le profit (*merchandizing* de produits dérivés) –, c'est plutôt dans la logique de l'émergence d'un secteur, dans la déshomogénéisation de cette industrie culturelle, que s'inscrit l'adaptation de Teulé¹⁰ : le secteur de la bande dessinée pour adultes (à partir de l'*aggiornamento* de *Pilote*, avec ses magazines comme *Charlie*, *L'écho des savanes*, *Métal hurlant*, (*À suivre*), *Virus*... et ses éditeurs d'albums comme Kesseling, Futuropolis, Les Humanoïdes associés...).

Étudiant le réalisme original qui était alors le fer de lance esthétique de la bande dessinée pour adultes de cette époque, Bruno Lecigne et Jean-Pierre Tamine remarquaient en 1983 son affinité avec le roman noir¹¹ et son goût pour les adaptations – Tardi, l'auteur phare de cette esthétique, devait judicieusement sélectionner dans le catalogue du genre : le père fondateur du roman noir à la française, un auteur codant du néo-polar et, après Teulé, un roman de Jean Vautrin (respectivement Léo Malet, qu'il devait adapter plusieurs fois, en commençant par *Brouillard au pont de Tolbiac*, Jean-Patrick Manchette pour *Fatale*, etc.).

Aussi, colonisant des territoires institutionnels¹², portés chacun par une nouvelle vague esthétique dans leurs domaines

10. Si le recours au récit policier est parfaitement conventionnel en bande dessinée, depuis longtemps, c'est plutôt la structure de l'énigme qu'utilise la bande dessinée pour la jeunesse ; les thématiques du polar y sont plus récentes.

11. La coupe sociologique plutôt que l'introspection, l'itinéraire erratique plutôt que l'ascension suivie de la chute, etc., ce qui crée un espace urbain aux apparences décentrées ; Lecigne et Tamine mentionnent en guise d'exemples Jean-Claude Clæys, Patrick Clément, Loustal, Chantal Montellier, José Munoz, Violeff, Bilal...

12. Malgré les risques de marginalisation d'une telle colonisation, l'un et l'autre devaient y gagner une réelle reconnaissance institutionnelle (Vautrin reçut les prix Fictions, 1979 et Mystère de la critique, 1980 ; malgré la brève carrière de Teulé, *Bloody Mary* l'établissait comme un créateur majeur de la bande dessinée pour adultes).

respectifs, reconnaissant chez l'autre des thèmes sensibles comme la dérive, dérive folle ou dérive banlieusarde et meurtrière¹³, Vautrin et Teulé devaient aller bien au-delà de la translation ; c'est la forme syntaxique du scénario commun elle-même, la cavale, qui devait être sémantisée. *Bloody Mary*, c'est la figuration narrative du concept deleuzien de déterritorialisation.

Scénario : c'est sous l'influence du cinéma que le terme donne à s'entendre au lecteur. Assez vite après le premier roman de Vautrin en effet, on devait apprendre que derrière le pseudonyme balzacien se cachait un homme de cinéma, Jean Herman¹⁴). En plus, la préface de San-Antonio insiste sur le caractère cinématographique de la bande dessinée de Teulé.

Généralement, dans la création d'une bande dessinée ou d'un film, le scénario est une étape intermédiaire dans la phase de conception, le truchement empirique faisant communiquer l'original et l'adaptation et un niveau abstrait, et à la réception, à l'analyse, il est reconstruit apostérioriquement pour sa valeur de structuration générative. Or, dans *Bloody Mary*, le montage qu'il commande est exhibé (figure 2). De la même manière que pour la page analysée au début qui donnait et son contenu et son mode d'emploi (« Il s'agit de l'adaptation d'un roman ») mais avec un décalage, par cette matérialisation de son montage, par cette exhibition de ses scansions narratives, la bande dessinée émet un message métacommunicationnel ; la numérotation très manifeste des séquences donne au lecteur à la fois une représentation de la forte organisation du syntagme et un interprétant un peu pervers – « Ceci est un film » (alors même que, dans un film, le découpage séquentiel n'est que très rarement rhétorisé). Acceptons le jeu : nous serions *comme* au cinéma.

13. Ce que Teulé avait traité dans *Virus* (1979) et *Banlieue sud* (1980). D'abord publiées par les Éditions du Fromage, ces deux bandes dessinées allaient être reprises dans *Copy-rêves* (1984).

14. Non seulement certains de ses romans devaient-ils être adaptés pour le cinéma, comme *Canicule* (par Y. Boisset en 1983) ou *Billy-ze-Kick* (par G. Mordillat en 1985), mais il avait lui-même été adaptateur.

L'ostensible découpage montre l'importance pour le scénario du rythme, de la longueur relative des séquences. Encadré par un prologue et un épilogue de longueur comparable (de 3 et 2 pages), le scénario se compose de 59 séquences de longueur variable¹⁵. Or, justement, le duel Grandvallet-Schneider, séquence la plus longue de *Bloody Mary* (séquence 57, 58 images sur 8 pages), a une forte identité dans l'histoire esthétique du cinéma : c'est un *binôme*, ce signe que Gilles Deleuze définit comme « l'état d'une force qui renvoie à une force antagoniste » dont « l'agent agit en fonction de ce qu'il pense que l'autre va faire » (1983 : 198) – Schneider pense avoir truqué le duel, avoir tous les atouts de son côté, ce qui n'empêchera pas la dernière grenade cachée de Grandvallet d'égaliser les chances, d'égaliser la mort. Le binôme attire immanquablement l'autre type de signe de l'image-action, le *synsigne*, à la fois singularité et complexité, défini comme un « ensemble de qualités-puissances en tant qu'actualisées dans un milieu, dans un état de chose ou un espace-temps déterminé » (p. 198), comme pour se conformer à la Grande Forme hollywoodienne – transformation par l'action d'une situation initiale en situation finale. Or, tout comme dans la crise de l'image-action dont Deleuze (p. 279-284) dresse la symptomatologie, la cavale de *Bloody Mary* harnache et fait fuir la Grande Forme. Changeante, elle « héroïse » Grandvallet puis lui préfère des intrigues nouées autour de son antagoniste, Schneider, ou de celle de son complémentaire, Locomotive. À la fois la cavale détermine les rôles de ses agents (le fuyard, le chasseur) et les disperse (avec Locomotive, plus besoin de fuir, d'être défini par la cavale, pour devenir victime ; et avec la milice d'autodéfense et la folie homicide du flic, la chasse montre derrière une crâne apparence sa grimaçante nature : le meurtre « autorisé »). À la fois la cavale montre la fonction connective des clichés et leur fragilité (le saisissement du surinformé, premier mystifié par un Événement survenant dans son réel ; les reterritorisations étriquées des habitants de Sarcellopolis ; les défaillantes relations des flics à la

15. Trois images (séquence 7), voire une seule (séquence 58), et 39 images sur 7 pages (séquence 27) ou plus encore (séquence 57).

loi – Bellanger, l'autorité commissariale absente ; Sam, le manipulateur de réalité, au narcissisme fragile ; Caillevert, l'ivrogne pornographe ; Maillard, le voleur).

Pure fuite en avant, Grande Forme épuisée, la cavale a la manie pour moteur et présuppose un irréparable, à l'origine déjà multiple : la mère pute en retraite, morte de surcroît, la révolte violente contre l'injustice et la mauvaise foi de l'ordre établi, de son ordinaire et de ses institutions – l'Armée, la police. Elle ne débouche sur aucune globalisation mais sur une situation finale déterritorialisée, que l'action n'a en rien recomposée, tout aussi vaine et mortifère que les prémisses de l'irréparable. Pour le fuyard, l'identification à soi-même est clignotante. Dans l'action, l'ivresse alcoolique n'est pas recommandée : c'est pour avoir trop bu que Grandvallet se fait prendre par son poursuivant ; en fait, tous les poivrots finissent tragiquement (Caillevert d'un coup de barre de fer, Mimile emporté par une vague souterraine...). Pour le fuyard, la place dans la structure familiale n'est qu'approximative : Rosy, sa putain de mère morte, rêvait avoir été américaine ; son père Mimile n'est qu'adoptif et dans une relation seulement oblique avec la réalité ; Victoire, la jeune femme de Mimile, est trop accueillante à l'égard des hommes, son sexe de mère décalée trop prometteur, déluoïre¹⁶. Quant aux autres, ils tentent d'échapper aux clichés psychologiques et sociologiques en se prenant pour quelqu'un d'autre, en devenant quelqu'un d'autre, par stratégie (Locomotive le Noir se fait blond par désir) ; par rêverie mauvaise (les héros minables de la milice d'auto-défense) ; par déliaison complète (l'égoutier–Achab, le flic saisi de *furor* homicide ou sa femme psychotique qui oscille entre France, celle-qui-ne-peut-être-mère, Maggy-pute, corps à offrir visant à remplacer et à rédimier la sœur jumelle violée et assassinée, et Bloody Mary, extension vengeresse de la précédente).

16. Au sale même, Butch, pour lui dissimuler le meurtre du flic pornographe, Victoire dit, désignant Jean-Yves, le fils adoptif de son mari, Jean-Yves qui vient de lui faire l'amour, signant ainsi le presque inceste : « Mon frère et moi, nous venons de tuer huit petits chats » (p. 65, vignette 5).

ENTRE LE CINÉMA ET LA PHOTO, LA BANDE DESSINÉE OSCILLANTE

Outre l'importance du scénario commun, l'adaptation suppose la relative stabilité de l'identité sémiotique de chacun des deux médias, média source et média cible. Or, si le roman est sûr de lui, inscrit dans des traditions littéraires, minoritaires sans doute, néanmoins bien établies – célinien par le style, dans la tradition rythmique de la quasi-parole, hybride de parole et d'écriture, ménippéen (voir Kristeva, 1969) par la coexistence d'univers impossibles, hybride de polar et de fantastique –, le format d'accueil semble, lui, sémiotiquement plus labile : une bande dessinée certes, mais singulière, doublement travaillée par le cinéma et la photo.

Vue du scénario, c'est comme si, pour son lecteur, cette *Bloody Mary* adaptée oscillait en effet elle aussi entre plusieurs véhicules médiatiques du récit paralittéraire, de même qu'elle oscille entre plusieurs univers – le réalisme du polar et ses débordements par le fantastique intertextuel, par la folie thématisée. Montage-temps de séquences surexplicitement numérotées, ordonnées, alternant des fils narratifs différents, telle serait la contribution du scénario-cinéma¹⁷, quitte à ce que, comme dans l'histoire du cinéma, une superposition d'images comme celle de la séquence 13 (p. 31-32) reste indécise quant au temps (s'agit-il de successivité ?). Toutefois, de façon parfois menue ou souvent radicale, la bande dessinée déborde ce montage-temps. Le débordement menu du montage-selon-le-cinéma est perçu en une confrontation dont le cadre conversationnel est donné par le profil en plan général de la vignette 3 (p. 34), la vignette-punch (vignette 5, p. 34), celle de l'aveu piteux que fait le commissaire, à la fois relève du classique champ/contrechamp et d'un changement d'axe déconseillé au cinéma et pourtant surdéterminé ici par la honte du commissaire et

17. On l'aura compris, l'accent mis sur la singularité de *Bloody Mary* contraint la présente analyse à ignorer la généralité des rapports historiques ou théoriques entre bande dessinée et cinéma. Le numéro « Cinéma et bande dessinée » de *CinémAction* (été 1990) permet de faire le point sur ces rapports.

le rire renversé, yeux au plafond, de Sam. Le débordement radical d'un autre type de montage se veut la mise en page, le montage-espace (comme les exemplaires pages 100-101) ; tout en maintenant la séquentialité des images, le montage-espace fait prendre conscience de la matérialité de la double page, de son caractère tabulaire, il organise la surface selon des sous-ensembles géométrico-rythmiques, des lignes de lecture contrariées.

Vu du scénario, le montage de cette *Bloody Mary* adaptée oscille déjà entre cinéma et bande dessinée. Or, malgré les affinités de Herman, malgré la métaphore préfacielle de San-Antonio, malgré le moment commun du scénario, malgré l'interprétant du montage-temps exhibé, la matérialité des images fixes impose à la bande dessinée de ne pas être au cinéma. Toutefois, *Bloody Mary* partage un peu avec le cinéma ce type d'image qui la distingue du dessin, commun, lui, à la bande dessinée et au dessin animé : une image née de la caméra. Mais alors que le découpage indiscret s'impose sur la page avec sa numérotation en corps 36, la photo reste dans l'ombre – si les vignettes de *Bloody Mary* sont bien des dessins, ceux-ci ont été obtenus à partir de photos préalables, ce que la bande dessinée laisse seulement deviner (dans un album subséquent, *Copy-rêves* (1984), Teulé, en une préface justement intitulée « Mode d'emploi », dénudera le procédé au bénéfice de son lecteur non technicien). En tant que bande dessinée, *Bloody Mary* serait donc un presque roman-photo, cet autre presque cinéma de la culture médiatique¹⁸. En fait, *Bloody Mary* ne relève ni du roman-photo (il laisse dans l'ombre sa nature photographique), ni de cette tradition de la bande dessinée pour la jeunesse réaliste qui s'approprie l'effet « photographique » par un travail de documentation iconique préparatoire¹⁹ ; comme dans le cas des

18. Presque cinéma ou un pis-aller, si l'on pense au cas des trois romans-photos de Eric von Stroheim à qui les studios avaient retiré la direction des films initiaux.

19. Sur le travail de documentation photographique préparatoire de Jean Graton pour une série éponyme à succès comme « Michel Vaillant », voir Jean-François Leroy (1984-1985).

moments narratifs ou figuratifs préliminaires (scénario, synopsis), l'image finale y phagocyte la nature photographique de ce matériau premier alors que chez Teulé l'image imprimée reste ambiguë, entre dessin et photo.

Du point de vue esthétique, le dessin hérite du statisme des photos ; leur dynamisation vient du montage-espace typique de la bande dessinée qui, comme dans une double page (je pense aux pages 76-77, par exemple), joue de l'ordre de lecture des vignettes, de leur désalignement, voire de leur renversement tête-bêche. Du point de vue de l'acte de lecture, le récit en quasi-photos ne renvoie nullement le lecteur aux arrêts sur image du cinéma²⁰, ni aux photogrammes chargés de faire rêver aux portes des cinémas, ni même aux romans-photos sentimentaux ; *Bloody Mary* se lit bien comme une bande dessinée.

Avec ce presque roman-photo, l'image place le lecteur aux antipodes du graffiti de départ, graffiti, c'est-à-dire à la fois représentation rudimentaire, communication limitée (une jaculation, un quasi-poulet, expressif, pas vraiment communicatif) et dessin de part en part. Alors que la figuration rectionnelle qui cite le graffiti est complexe dans son principe même : c'est de manière plus élaborée que chaque vignette est saisie par la logique narrative, c'est congénitalement que chaque page de bande dessinée est saisie par l'ambiguïté plus ou moins mise en scène de sa double nature iconique et alphabète. Enfin, l'esthétique propre du dessin de Teulé est porteuse d'une dernière complexité ; ce dessin ne s'évertue pas à se rapprocher de son modèle, au contraire, il part de la photo, il la donne comme point de départ. Variation sur le mouvement général du nouveau réalisme en bande dessinée qui dépasse la relation « reproductive » de l'image par rapport au réel, soit en effectuant un léger déport, soit en procédant à son *blanchissement* (Lecigne et Tamine, 1983 : 84). *Bloody Mary* rend ambigu l'usage de la photo, à la fois parfait fac-similé et simulacre dénoncé. Voyez comment, plus représentative qu'exceptionnelle, telle vignette

20. Réinventés depuis *Les quatre cents coups*, la technique datant, elle, au moins de David W. Griffith et *A Corner in Wheat* (1909).

(figure 3) dérive de la photo, redevient dessin : accentuation des valeurs, ajout des traits de délinéation, travail sur la texture de la chevelure, coloration arbitraire du fond, usage de la trame... – toutes techniques expérimentées depuis les années 1970 par le *copy-art* et son exténuation du réalisme photographique²¹.

Entre l'interprétant cinématographique, que la lecture ne saurait voir que comme métaphore, et les origines brouillées, photographiques, de la matérialité iconique des vignettes, au point d'équilibre de ces oscillations, se tient *Bloody Mary*, parfaitement à l'aise dans l'hybridation sémiotique en tant que bande dessinée, pleinement bande dessinée, quoique irriguée par cinéma et photo en tant qu'œuvre du nouveau réalisme, parfaitement sûre d'elle-même tout en étant empruntée en tant qu'adaptation.

FAITES SIGNE, POUR VOIR

Au-delà de la réduction à des conventions de genre parallittéraire (polar, fantastique) et préalablement à elle, le lecteur de *Bloody Mary* est invité à aller à sa signification, à son concept universel : la *réalité déjantée*. Dans la narration, pour le lecteur, c'est la tradition ménippéenne qui permet de faire coexister la Nature-du-dessous de Mimile avec le synsigne²², ce que la figuration peut se contenter de donner à voir – comme le chimérique carpechalot aux yeux morts et aux deux têtes de la séquence 24 (p. 56-57). Plus directement liée au regard, la focalisation, elle, superpose narration et figuration – par exemple, pour faire comprendre au lecteur l'unité du personnage de France alors que des images dissemblables traduisent ses personnalités multiples (vignettes 4 et 5, à la p. 24, parmi d'autres).

Mais voilà l'image encline à s'émanciper, la figuration à développer sa propre logique. Si l'hétérogénéité des univers coprésents

21. Ce qui devait par exemple s'enregistrer dans McCray (1979) ou Firpo, Lester et Katayanagi (1978).

22. Tradition très vivante dans le roman noir français. En outre, Vautrin s'inscrit dans une autre tradition, minoritaire mais bien réelle, du cinéma policier français à l'ancienne dont l'emblème serait le *Fantômas* (1913) de Louis Feuillade.

n'est pas trop difficile à réduire pour le lecteur dans ces vignettes (vignettes 3 et 6, à la p. 13) : un fond décoré pour la première, l'évocation nostalgique de la terre natale pour la seconde), ni le changement de classe sémantique de la tour (vignettes 3 et 4, à la p. 13 : cette inanimée brusquement saisie de mouvements organiques, dans sa nacelle, le laveur de vitres monte au septième ciel de son rendez-vous amoureux avec Maggy-pute), ni la métaphorisation de l'orage en bombardement (p. 86), la réalité déjantée le rattrape avec cette synthèse de réalisme photographique et de fantastique, aucunement expliquée par la narration : sur la pellicule censée dupliquer la réalité, en couleurs positives (à quel moment du processus photographique ?), les voitures ne sont plus soumises à la gravité (vignette 6, à la p. 84) !

Cette image reste toutefois circonscrite, et elle ne contribue au concept universel de la réalité déjantée que par son contenu, son « motif » ; alors que plus radicalement, c'est dans le geste figuratif, dans le moment génératif du dessin de Teulé que la réalité déjantée se caractérise le mieux. Reprenons. Dans *Bloody Mary*, le dessin est second ; passant de la photo au dessin, la figure se voit pourvue d'un trait de contour qui simplifie l'immédiate complexité du réalisme photographique. C'est la double fonction de ce trait qui nous servira de fil rouge : le trait sert à contenir la figure et à isoler la figure de son fond.

La réalité déjantée, c'est d'abord la fragilité de la figure, prise au piège du trait d'endiguement ou, au contraire, ne pouvant pas compter sur sa permanence. La réalité déjantée, c'est la (dé)figuration par métastase de cette bouche mauvaise emprisonnée par le trait de contour du visage (figure 4) ou, encore, la (dé)figuration obtenue par soustraction, par effacement de la face (p. 112).

L'imaginaire liquide de cette bande dessinée se donne sous les espèces du débordement : débordement des flots déchaînés des égouts ; débordement de cyprine de Victoire²³ ; débordement du

23. Victoire, dite Samothrace par son mari – « [...] quand je passe trop près d'elle, je sens bien qu'elle se noie dans ses glandes. Jamais vu une mouilleuse pareille ».

sang répandu par les meurtres. Or, pour un dessinateur de bande dessinée, ce qui coule, c'est la couleur, l'encre – encre organique en quelque sorte qui figure deux de ces débordements. La séquence 28 thématise combien la couleur peut être rétive, comme si, d'une stratégie pour parvenir à ses fins, la coloration de sa chevelure avait échappé à Locomotive mais aussi à Josépha, la coiffeuse de Marie-Galante, comme si la coloration tendait à échapper à la forme, pour se reconnecter directement au désir, pour retrouver la pure impression, la pure qualité (figure 5). Toutefois, la gestualité voire l'écriture peuvent saisir, réinvestir l'organicité de l'encre – lorsque la gifle de Samothrace au flic Caillevert mâchure l'invisible surface interposée entre la gifleuse et notre regard (figure 6), que la chrysalide Maggy-pute laisse la place à Bloody Mary en colorant (et, du coup, en révélant) la surface d'inscription entre nous et elle avec son rouge à lèvres (figure 7) ou que, semblable en cela à la parodie d'un cliché paralittéraire et comme en miroir par rapport à la façon dont se fait une bande dessinée, le sang répandu de Locomotive inscrit le nom de celle qui a causé sa mort (séquence 53, aux pages 110-111).

Gestualité et écriture conduisent ainsi l'encre de l'organicité à l'abstraction, récupèrent son débordement hors-trait, harnachent la crue de couleur... Au fait, de quoi fête-t-on le centenaire en cette année 1996, nonobstant l'annonce de notre entrée dans la vidéosphère (Debray, 1992) ? De l'encrage en jaune de la chemise de nuit du gamin chauve de Richard Outcault, du *Yellow Kid*, de l'ancrage de la figuration narrative dans les médias de masse.

Moins virtuelle que l'oscillation entre cinéma, photo et bande dessinée, l'oscillation entre trait de contour et débordement coloré se thématise explicitement dans une strate narrative, les armes – fusil contre grenade, strate narrative que d'instrumentale la figuration transforme en spectaculaire contradiction. La figuration réduit le plus souvent le fusil à un appareil optique, sa lunette de visée (contrairement aux autres armes à feu figurées), plaçant le point de vue, le lecteur, à l'origine du coup que l'on tire, interposant entre lui et l'objet vu le système perspectif monoculaire classique de la chambre noire ; et lorsque d'optique le système redevient

homicide, à l'autre extrémité, l'image « culturalise » la victime en saint Sébastien (vignette 1, à la p. 110).

Aux antipodes du fusil, de l'arme comme système optique sélectif, restreignant le champ et éliminant son hors-champ, la grenade provoque souffle, explosion, dispersion, bouillis, barbouillage (page 122) ; image-pulsion, naturaliste (Deleuze, 1983 : 173), qui fait communiquer le milieu réel avec de mythiques mondes originaires, la réalité déjantée d'une cavale maniaque à la démesure d'une fin dyonisiaque²⁴.

Je le répète : dans *Bloody Mary*, le dessin est second ; le trait de contour simplifie l'immédiate complexité du réalisme photographique ; sa deuxième fonction est de schématiser, d'isoler la figure de son fond. Si parfois cela autorise les fonds arbitraires²⁵, c'est pour mieux faire ressortir l'inverse, la prégnance technique du fond – prégnance que d'ailleurs, comme pour l'aggraver, Teulé thématise. Le prologue l'instaure en exposant avec insistance ce mur de caserne pudiquement tiré sur la violence et l'injustice ; puis, c'est par l'enfermement perspectif généré par des murs comme ceux-là que se caractérise l'Achélem (figure 8) – enfermement prolongé par l'aplatissement de la figure prise en plongée qui fait du pavé un avatar de mur (figure 9). L'Achélem en tant que synsigne, c'est ce lieu fermé où le fond l'emporte sur la figure ; et où l'ouverture du ciel elle-même doit, symboliquement au moins, spectaculairement sans doute, le céder au mur (figure 10). Le fond reproduit tend à tout envahir – bord paradoxal du réalisme.

Alternative au fond, au mur, la surface vitrée ne permettrait-elle pas quelque liberté dans l'Achélem ? C'est sur ces vitres, murs

24. Figurativement, la violence des femmes, gifle de Samothrace ou barbouillage au rouge à lèvres de *Bloody Mary*, est donc intermédiaire, comprise dans la surface abstraite entre le geste et le lecteur ; alors que le fusil déploie tout le dispositif optique entre point de vue et point de fuite, visée et cible, et que la déflagration de la grenade souffle ce dispositif ramenant l'image à la bidimensionnalité et à la projection de taches.

25. Relation du dessin à la photographie complètement distincte de celle entretenue par les vignettes d'un Clæys et la formule singulière, récupératrice, de ses bandes dessinées, par exemple.

poreux laissant passer l'image, que grimpe librement Locomotive l'aérien, ce voyeur vu-voyant de l'autre côté de la vitre, ce noir traversant le miroir de la race en teignant en blond ses cheveux pour suivre son désir interstitiel. Non, tout cela finira mal. On ne joue ni avec le miroir ni avec la transparence – vitres qui le reflètent (vignette 3, à la p. 25) ou qui s'interposent entre notre point de vue et lui (vignette 7, à la p. 26).

Le verre devant la figure est indissolublement annonciateur de violence, à l'instar de ce verre vide essuyé par le troquet (vignette 7, à la p. 36, vignette 1, à la p. 37), ou à l'instar de Bloody Mary colorant de rouge son miroir pour avouer iconiquement son échec – échec archaïque, datant du stade du miroir, échec à s'y inscrire (figure 11).

QU'EN EST-IL, AU FOND, DU GRAFFITI ?

S'agit-il d'un pessimisme radical de cette esthétique du fond, de cette thématique du mur ? Avant de répondre, je résume. Issue d'un roman fort, à l'esthétique minoritaire quoique assurée, cette adaptation est le fait d'une bande dessinée sûre d'elle-même, dont l'esthétique joue du cinéma et de la photo. Son concept universel, la réalité déjantée, commun au roman et à la bande dessinée, y trouve une vigoureuse inscription formelle : par l'intermédiaire de la photo, cette variante néo-réaliste propre à Teulé, la présence tendanciellement envahissante d'un fond dont la figure doit se séparer par le trait de contour. La cavale met en crise subjectivité (et sociabilité) ; la fragilité du sujet fait courir à la figure le risque de découvrir à la fois la fragilité de ce trait de contour – justement l'élément dessiné – et l'omniprésence claustrale du mur, à laquelle vitres et miroirs n'offrent pas d'échappatoire.

Pourtant, rideau, butée pour l'œil spontanément vadrouilleur, instrument et emblème de l'enfermement, le mur est aussi surface sociale d'inscription – ainsi que le rappelait la figure 1 avec ses graffitis en guise de poulets érotiques gribouillés par le poulet raidi sous la boîte aux lettres de Victoire, dite Samothrace par son mari qui ne la trouvait pas manchote. Modestement, comme à l'école du

graffiti, Teulé récupère le fond réaliste : si le fond peut menacer la figure, le graffiti, pour qui le support devient fond, est la victoire pauvre du trait sur le mur envahissant. Le graffiti, ce degré zéro de la figuration narrative, cet infradessin le plus simplet, le plus élémentaire, qui retire la troisième dimension à la figure pour la coller au fond, cette immédiateté de l'obscénité (Lachance, 1996), le graffiti donc fait-il des petits (comme ces personnages-p'tits bonshommes échappant à toute origine photographique – p. 103, 123) ; aussi, ailleurs, la boucle se referme-t-elle, la photo redevenant graffiti surimposé au portrait (figure 12).

Considérez enfin la clausule, une page-planche, reprise de nombreux murs antérieurs (figure 13). Elle aplatit la profondeur, caverneuse et platonicienne, du cinéma par quoi Vautrin achève son roman et par quoi Victoire et Butch Cassidy tentent de se consoler, de survivre ; devant nos yeux, aucune profondeur-échappatoire. Or, regardez attentivement ce qui n'apparaît pas à première vue. Rappelant une page de bande dessinée, le mur-Tout de Sarcellopolis est divisé en petites cases ; dans autant de petites niches, l'intimité des habitants peut s'y figurer en petites scènes séparées, en graffitis.

Après l'assurance d'une esthétique assujettissant la photo à la bande dessinée, puis la mortification de la figure saisie par la réalité déjantée, aurait-on un moment mégalomane ? un Teulé investissant le mur-Tout de Sarcellopolis, dessinant directement sur le social (ce qui serait sans équivalent dans le roman de Vautrin) ? Ou plutôt le détachement, l'ironie distanciatrice de ce portrait du dessinateur en tagueur ? la définition de l'esthétique du nouveau réalisme en bande dessinée par cette réduction de la surface d'inscription sociale maximale à l'ambivalence sémiotique de la page de bande dessinée, page alphabète et page iconique ? Mur, où est ta victoire ?



Figure 1
(Teulé et Vautrin, 1983 : 62)



Figure 2
(Teulé et Vautrin, 1983 : 44-45)



Figure 3
(Teulé et Vautrin, 1983 : 95)

Figure 4
(Teulé et Vautrin, 1983 : 119)





Figure 5
(Teulé et Vautrin, 1983 : 68-69)



Figure 6
(Teulé et Vautrin, 1983 : 63)



Figure 7
(Teulé et Vautrin, 1983 : 60)

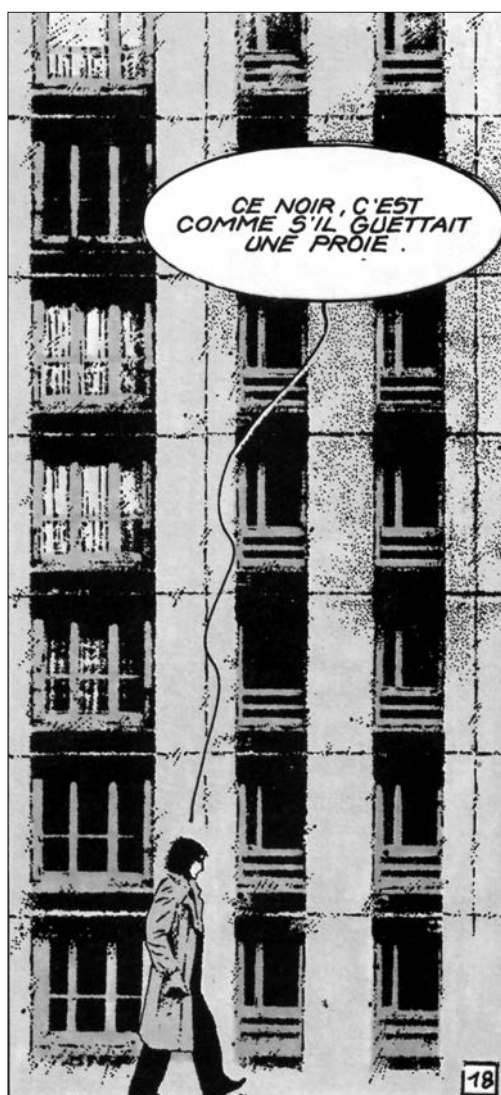


Figure 8
(Teulé et Vautrin, 1983 : 24)



Figure 9
(Teulé et Vautrin, 1983 : 23)



Figure 10
(Teulé et Vautrin, 1983 : 116)



Figure 11
(Teulé et Vautrin, 1983 : 60)



Figure 12
(Teulé et Vautrin, 1983 : 98)

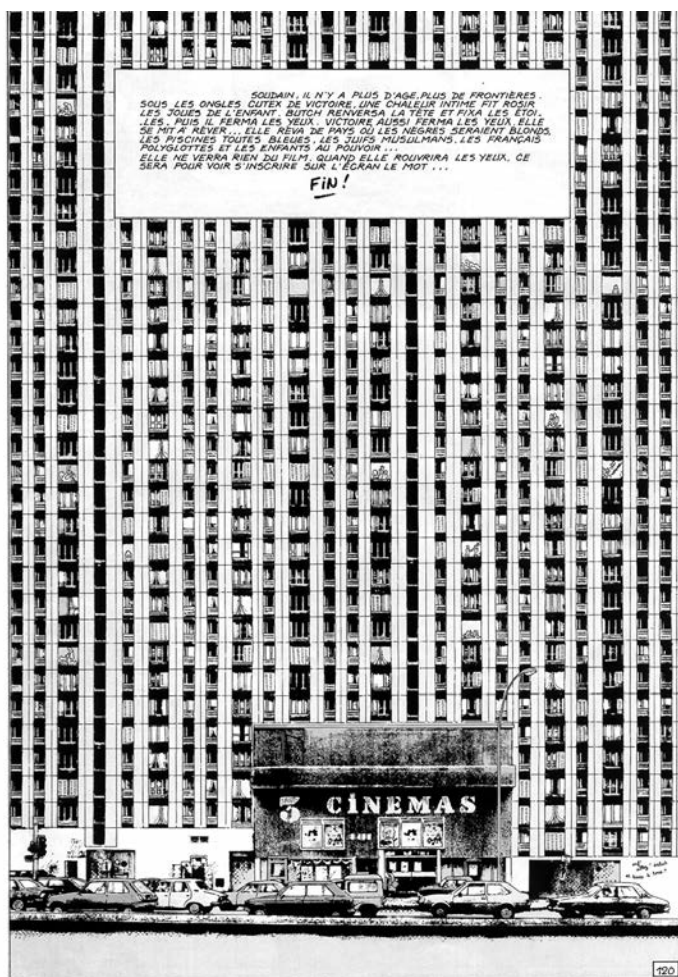


Figure 13
(Teulé et Vautrin, 1983 : 126)

BIBLIOGRAPHIE

- AVOINE, (1981), s. t., (*À suivre*), n° 44 (septembre), p. 58.
- BATTAGLIA, Dino ([1978] 1983), *Battaglia raconte Guy de Maupassant*, Paris, Dargaud.
- BLETON, Paul, et Christian-Marie PONS (1995), « L'image dans le livre et le mot dans l'image, bande dessinée et culture du livre », dans Jacques MICHON (dir.), *Édition et pouvoirs*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, p. 233-245.
- BRECCIA, Alberto (1993), *Dracula, Dracul, Vlad ?, bah...*, Paris, Les Humanoïdes associés.
- CINÉMACTION (1990), « Cinéma et bande dessinée », sous la direction de Gilles Ciment, hors-série, été.
- DEBRAY, Régis (1992), *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque des idées ».)
- DELEUZE, Gilles (1983), *L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Critique ».)
- DRUILLET, Philippe (1981), *Salammbô*, d'après Gustave Flaubert, Paris, Dargaud.
- FIRPO, Patrick, Alexander LESTER, Claudia KATAYANAGI (1978), *Copyart : The First Complete Guide to the Copy Machine*, New York, R. Marek.
- GILLIBERT, Jean (1978), *L'œdipe maniaque*, Paris, Payot. (Coll. « Science de l'homme ».)
- GOTLIB, et ALEXIS (1978), « La dame aux camélias », d'après Dumas fils, *Cinémastock*, Paris, Dargaud, t. 1, 2^e partie.
- JUSZEZAK, et G. E. RANNE (1988), *Les crocs d'ébène*, Grenoble, Glénat.
- KRISTEVA, Julia (1969), *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Tel Quel ».)
- LACHANCE, Michaël (1996) « La beauté obscène (Robert Mapplethorpe) », *Trans*, n° 7 (hiver), p. 125-148.
- LEBRUN, Michel, et Jean-Paul SCHWEIGHAEUSER (1987), *Le guide du polar. Histoire du roman policier français*, Paris, Syros.

- LECIGNE, Bruno, et Jean-Pierre TAMINE (1983), *Fac-similé. Essai paratactique sur le Nouveau Réalisme de la Bande Dessinée*, Paris, Futuropolis.
- LEROY, Jean-François (1984-1985), « Ya d'la photo dans les B.D. », *Le Photographe*, n° 1420 (décembre-janvier), p. 50-57.
- LOUP, Jean-Jacques (et Yaweh) (1982), « La Bible », *Charlie mensuel*, n° 5 (août).
- MCCRAY, Marilyn (1979), *Electroworks*, Rochester (NY), International Museum of Photography at Eastman House.
- MESPLÈDE, Claude, et Jean-Jacques SCHLÉRET (1985), *SN. Voyage au bout de la Noire. Additif*, Paris, Futuropolis.
- SCHWEIGHAEUSER, Jean-Paul (1984), *Le roman noir français*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Que sais-je ? ».)
- SPEHNER, Norbert, et Yvon ALLARD (1990), *Écrits sur le roman policier : bibliographie analytique et critique des études et essais sur le roman et le film policiers*, Longueuil, Le Préambule. (Coll. « Paralittératures ».)
- TARDI (1980), « Fatale », d'après Jean-Patrick Manchette, dans Thierry GROENSTEEN, *Tardi monographie*, Paris, Magic Strip. [21 planches inédites.]
- TARDI (1982), *Brouillard au pont de Tolbiac*, d'après Léo Malet, Tournai, Casterman.
- TARDI (1989), *Jeux pour mourir*, d'après Geo-Charles Veran, Tournai, Casterman.
- TEULÉ, Jean (1984), *Copy-rêves*, Grenoble, Glénat.
- TEULÉ, Jean, et Jean VAUTRIN (1983), *Bloody Mary*, Grenoble, Glénat.
- VAUTRIN, Jean (1973), *À bulletins rouges*, Paris, Gallimard. (Coll. « Série noire ».)
- VAUTRIN, Jean (1974), *Billy-ze-kick*, Paris, Gallimard. (Coll. « Série noire ».)
- VAUTRIN, Jean (1977), *Mister Love*, Paris, Denoël.
- VAUTRIN, Jean (1979a), *Typhon Gazoline*, Paris, Engrenage.

L'ADAPTATION DANS TOUS SES ÉTATS

VAUTRIN, Jean (1979b), *Bloody Mary*, Paris, Mazarine.

ZANON, Pascal J., et Christian VANDERHÆGHE (1986), *Harry Dickson. La bande de l'araignée*, d'après Jean Ray, Bruxelles, Art & BD.

ADAPTATION ET TRANSFICTIONNALITÉ

Richard Saint-Gelais

CRELIQ, Université Laval

L'ÉCONOMIE DE L'ADAPTATION

La question de l'adaptation peut nous placer devant une problématique – et des débats – qui rappellent irrésistiblement ceux qui ont longtemps entouré les études sur la traduction. Cette similitude ne saurait d'ailleurs trop nous surprendre, puisqu'il s'agit dans les deux cas de la dialectique du même et de l'autre, de l'homogène et de l'hétérogène, soit linguistique, soit sémiotique : un sens, un récit peuvent-ils être « véhiculés » à travers des énoncés appartenant à deux langues différentes ou à travers des médias appartenant à deux domaines sémiotiques comme le roman et le film ?

Si la théorie véhiculaire du langage est aujourd'hui largement remise en question (voir Récanati, 1979), il n'est pas sûr en revanche qu'elle ait tout à fait disparu de l'horizon des études sur l'adaptation. Un indice de cette reconduction : l'immense majorité de ces études relèvent de ce que j'appellerai une *poétique de l'adaptation*, à savoir une perspective axée sur la production d'une œuvre (film, version théâtrale, bande dessinée, etc.) qui soit en même temps la reproduction non pas d'une autre œuvre, mais de sa diégèse, voire de composantes plus fuligineuses comme son « atmosphère ». Ce qui amènera à s'interroger sur ce qui perdure,

ce qui se perd et ce qui s'ajoute d'une œuvre à son adaptation. Certes, personne n'ira prétendre qu'il existe des adaptations parfaites, qui équivalent en tous points aux œuvres adaptées ; il n'empêche que les études sur l'adaptation sont bien souvent sous-tendues par une manière de fantasme, celui de l'équivalence, de la reprise parfaite d'un contenu qui se transférerait d'un médium à l'autre sans être altéré ; fantasme dont on conviendra qu'il est irréalisable, mais qui travaille implicitement nombre d'attitudes, à commencer par la déception par laquelle on accueille fréquemment les adaptations.

Pareil fantasme ne surgit pas du néant, ni n'est spécifique aux études sur l'adaptation. On en trouve une version explicite dans la plupart des travaux en sémiotique narrative, qui postulent une indifférenciation de la manière dont un récit se manifeste, et donc une parfaite adaptabilité de ce récit. Lisons ou relisons – extrait parmi bien d'autres – ces affirmations de Claude Bremond :

Ce que Propp étudie dans le conte russe [...], c'est une couche de signification autonome, dotée d'une structure qui peut être isolée de l'ensemble du message : le récit. Par suite, toute espèce de message narratif, quel que soit le procédé d'expression qu'il emploie, relève de la même approche à ce niveau. Il faut et il suffit qu'il raconte une histoire. La structure de celle-ci est indépendante des techniques qui la prennent en charge. Elle se laisse transposer de l'une à l'autre sans rien perdre de ses propriétés essentielles : le sujet d'un conte peut servir d'argument pour un ballet, celui d'un roman peut être porté à la scène ou à l'écran, on peut raconter un film à ceux qui ne l'ont pas vu (1964 : 4).

Il ne s'agit pas pour autant, je le souligne, de proclamer l'inadaptabilité des récits, comme on a déjà affirmé l'impossibilité de la traduction. Ce qu'il faut voir, plutôt, c'est que l'idée de convertibilité intersémiotique des récits, tout comme la position contraire qui insiste sur l'irréductibilité des divers médias, reposent en der-

nière analyse sur des stratégies interprétatives, et donc sur des postulats de lecture. Il s'agit moins de se demander *comment* on peut adapter telle œuvre, ni même *s'il est possible de l'adapter*, mais bien *quelles conceptions de la fiction sous-tendent la lecture* – je prends ce terme dans son acception la plus vaste – *des adaptations* ?

À cet égard, deux stratégies générales peuvent aisément être identifiées. La première fait abstraction des domaines esthétiques en cause, pour ne considérer que les différences diégétiques : on fera le relevé des scènes escamotées ou ajoutées, des modifications des attributs des personnages ou des altérations du cadre spatio-temporel. La seconde stratégie consiste au contraire à examiner les différences esthétiques impliquées par le passage à un autre domaine : on notera alors, par exemple, l'incarnation des personnages en des acteurs particuliers, le passage de la description (linéaire) à l'image (simultanée), le remplacement de la focalisation par l'ocularisation, etc. Bien entendu, ces deux stratégies diffèrent, ce qui ne les empêche pas d'être souvent combinées dans les faits. Elles se rejoignent toutefois en ce qu'elles présupposent, chacune, une identité générale : le lecteur ou l'analyste ne considère pas avoir affaire à deux histoires indépendantes, mais bien à deux versions de ce qui demeure pour lui, et malgré l'ampleur éventuelle des métamorphoses, une « même » histoire.

Ce « même » est assurément problématique. Comment peut-on parler d'identité à propos d'une relation qui s'édifie sur un tissu de différences ? C'est ici que se glisse une curieuse ambivalence. D'une part, l'identité est située en un lieu immatériel, irréductible aux objets en cause : par exemple, cette « histoire de Madame Bovary » qui ne serait ni le roman de Flaubert, ni le film de Chabrol, mais une curieuse chose qui transcenderait l'un et l'autre, et qu'on ne peut ni lire ni visionner ; sur cette voie, l'idéalisme n'est pas loin. D'autre part, la relation entre une œuvre et son adaptation n'est pas symétrique : si l'on parle de décalage, si l'on parle de transformation, c'est entre la première et la seconde, et non l'inverse : on ne dira pas que le *Madame Bovary* de Flaubert s'écarte du *Madame Bovary* de Chabrol. Au total, on est placé devant une situation curieuse où deux œuvres sont indifférenciées

(en regard d'une diégèse qui ne se trouve nulle part), mais où, pourtant, l'une est mesurée à l'aune de l'autre¹.

LA TRANSFICTIONNALITÉ

On aura compris qu'il ne s'agit pas ici de privilège général du roman sur le film. Le rapport entre un film et sa novélisation² est tout aussi asymétrique, même si la relation est alors inversée : on se demandera quelles transformations la novélisation opère sur le film³. Il ne s'agit pas davantage d'évaluation esthétique : la relation asymétrique entre une œuvre et son adaptation n'est pas affectée par l'appréciation qu'on fera de chacune. Celle-ci se situe sur un autre plan, de sorte qu'on peut fort bien juger qu'une adaptation est esthétiquement supérieure à l'œuvre dont elle est issue, tout en continuant de la lire en fonction et à partir de cette dernière. Le

1. Ce paradoxe surprendra peu les lecteurs de Marx. Celui-ci, en effet, montre dans *Le capital* ([1867] 1969) que l'émergence de la valeur marchande repose sur une relation d'équivalence (les marchandises A et B sont de même valeur) qui n'exclut pourtant pas une nécessaire asymétrie (l'une des marchandises est forcément retenue comme exprimant la valeur de l'autre). Pour une analyse « sémiotique » du modèle de Marx, on consultera avec profit les travaux de Jean-Joseph Goux (1973).

2. Je traduis ainsi le terme anglais *novelization*, qui désigne l'adaptation romanesque d'un film (ou, dans certains cas, d'un épisode d'une série télévisée).

3. Il est vrai que dans notre culture la novélisation est perçue davantage comme une opération commerciale – à la limite, les novélisations sont considérées comme des « produits dérivés », au même titre que les figurines ou les chandails à l'effigie des héros – que comme une pratique esthétique. Il faut toutefois ajouter que ce jugement est souvent porté à priori, ce qui suggère que ce sont moins les œuvres que les genres impliqués qui sont en cause. En effet, c'est l'idée même que l'adaptation se fasse du film au roman, et donc que celui-ci soit en position seconde par rapport à celui-là, qui paraît embarrasser certains – sans doute parce que cela contrevient au primat, dans tous les sens du terme, de la chose romanesque (et plus largement littéraire) par rapport à la chose cinématographique. Inversement, l'adaptation cinématographique, même lorsqu'elle est mal vue, ne remet pas en question le statut de valeur étalon conféré au domaine romanesque.

terrain sur lequel je veux attirer l'attention n'est donc pas celui de l'esthétique, mais bien un tout autre terrain, que je propose de nommer la transfictionnalité.

La transfictionnalité recouvre un ensemble passablement vaste de phénomènes qui ont pourtant tous un point en commun : il y a transfictionnalité lorsque des personnages ou des univers fictifs traversent les frontières qui sont censées séparer différentes œuvres. L'adaptation ne constitue qu'un cas particulier du domaine transfictionnel qui inclut aussi les séries (qu'on songe au cycle des Sherlock Holmes ou à celui des Columbo) et des croisements plus discrets (comme lorsque *Prochain épisode* et *Trou de mémoire* amènent certains de leurs personnages respectifs à arpenter les mêmes rues de Lausanne – Aquin [1965] 1995 : 15 ; [1968] 1993 : 182) ou, au contraire, plus ostensibles (comme le phénomène des univers partagés, développés conjointement ou parallèlement par plusieurs écrivains, phénomène de plus en plus fréquent en science-fiction contemporaine). Il ne s'agit pas pour autant de dissoudre la spécificité de l'adaptation, qui offre une transfictionnalité en quelque sorte verticale, puisque l'adaptation se *superpose* à l'œuvre adaptée, en un mouvement qui est celui d'une réinstauration – problématique, on l'a vu – d'un univers diégétique préexistant.

Il n'est pas excessif de dire que la transfictionnalité constitue aujourd'hui un phénomène culturel majeur. Nous vivons au milieu d'une circulation indéfinie des fictions qui ne sont plus simplement posées mais transposées, reprises, développées simultanément dans plusieurs directions, d'ailleurs pas nécessairement convergentes. Une fiction, c'est de moins en moins souvent *un* texte, *un* film, *une* bande dessinée, c'est un peu tout cela, et de plus en plus inextricablement. Certes, la transfictionnalité n'est pas d'apparition récente : le *Don Quichotte*, la *Comédie humaine*, certaines pièces de Molière, à peu près tout le théâtre classique français sont autant d'espaces transfictionnels. Ce qui est nouveau, me semble-t-il, c'est l'intensification du phénomène, l'effervescence de la circulation intertextuelle et intermédiatique à laquelle *chaque* fiction est susceptible de donner lieu : des téléromans à succès ont suscité la construction de sites touristiques (qu'on songe à la « maison de

Rose-Anna » qui n'est plus confinée au cadre télévisuel, puisque tout un chacun peut la visiter en Charlevoix) ; une série télévisée comme *Star Trek* a généré des quantités astronomiques de novélisations, de versions apocryphes, de vidéos amateurs et d'ouvrages de référence ; *Madame Bovary* s'est vu greffer pas moins de quatre suites depuis quelques années : le *Madame Homais* de Sylvère Monod (1988), les *Mademoiselle Bovary* de Raymond Jean (1991) et de Maxime Benoît-Jeannin (1991), le *Charles Bovary* de Jean Améry (1991), autant de textes qui, chacun à sa façon, retraversent l'univers fictionnel du roman de Flaubert, devenu à la fois un modèle et un matériau indéfiniment modifiable. On pourrait allonger passablement cette liste mais là n'est pas mon propos.

Ce qu'il m'importe de noter, ce sont les conséquences d'une telle circulation : au-delà de sa multiplication quantitative, en effet, c'est son incidence sur le champ général de la fiction qui m'apparaît déterminante ; il y a toujours des fictions, il y en a même de plus en plus, mais leur interconnexion et l'essaimage d'un univers fictif en plusieurs textes et en plusieurs médias sont en train de modifier, peu à peu mais décisivement, ce que nous entendons par « fiction ».

Je viens de parler d'interconnexion ; voilà la première piste à suivre en ce qui concerne la transfictionnalité. Traditionnellement, les théories de la fiction définissent celle-ci par la clôture qu'elle impose aux entités qui la meublent. Emma Bovary n'« existe » qu'au sein du roman de Flaubert ; le père Chauvin n'« existe » qu'à l'intérieur des limites diégétiques de la *Terre paternelle* de Patrice Lacombe. Il en va de même pour les univers fictifs pris dans leur ensemble : Leopold Bloom aurait-il quitté Dublin pour Paris qu'il n'aurait pu y rencontrer le Marcel d'À la recherche du temps perdu⁴. Cette clôture entraîne une conséquence non négligeable en ce qui concerne la véridiction des énoncés fictionnels. On sait que

4. Cette « impossibilité » n'est évidemment pas matérielle mais procède plutôt d'un pur postulat de la lecture. C'est précisément là-dessus que reposent les dispositifs transfictionnels.

les énoncés *factuels* peuvent être corroborés, nuancés ou démentis par des énoncés appartenant à d'autres espaces discursifs : un journaliste peut bien affirmer que John F. Kennedy est toujours vivant et qu'il coule des jours heureux sur un atoll du Pacifique avec Marilyn Monroe, mais ce journaliste s'expose au démenti d'innombrables documents qui affirment ou qui montrent qu'il n'en est rien. Les choses se passent tout autrement dans le cas des énoncés de fiction : celui qui exhiberait un registre d'état civil pour prouver qu'Emma Bovary n'a jamais existé se verrait répondre que ses efforts sont nuls et non avenus ; celui qui se demanderait ce que faisait Julien Sorel pendant que Rastignac apprenait à écrire apparaîtrait se livrer à des rêveries oiseuses.

Le problème, c'est que les choses deviennent un peu moins simples à partir du moment où la circulation intertextuelle et intermédiatique des personnages et des univers fictifs passe du statut d'exception ludique à celui de pratique en voie de généralisation. Roman Jakobson, je crois, a quelque part tourné en dérision les commentateurs de Shakespeare qui entendaient reconstituer l'enfance d'Hamlet ; aujourd'hui, il n'est pas difficile de tomber sur des biographies du Spock de *Star Trek* (voir Thompson, 1981) ou sur le journal intime de Laura Palmer, un personnage de la série *Twin Peaks* (Lynch, 1990). On me répondra qu'il ne s'agit là que de jeux. Or la fiction est-elle autre chose qu'un jeu consenti ? Force est alors de reconnaître que ce jeu a en quelque sorte modifié ses règles en cours de route. Ou, pour reprendre une notion proposée par Douglas R. Hofstadter (1979) : la fiction est un vaste jeu *automodificateur*.

L'ADAPTATION MAGNÉTOSCOPIQUE

L'adaptation elle-même est prise dans ce jeu mouvant qui se déroule autour de nous et au cœur de nos propres pratiques de lecture. Prenons un exemple : l'apparition du magnétoscope et, corrélativement, d'un nouveau support filmique, la vidéocassette. Posons-nous la question : « Un film sur support magnétoscopique constitue-t-il une adaptation du même film sur pellicule ? » Oui,

répond John Locke dans un article (1993) où il montre en quoi la version vidéo implique toutes sortes de transformations à la fois horizontales (ajout ou, plus souvent, suppression de plans, voire de scènes entières) et verticales (puisque un recadrage imposé peut aller jusqu'à faire disparaître des personnages situés en bordure d'écran). La perspective que j'adopterai est différente. Même à supposer un support vidéo qui nous livrerait le même matériau visuel et sonore que le film, je crois que nous aurions malgré tout affaire à une transformation radicale des *conditions de la lecture* du film et ce, pour une raison bien simple : alors que la projection en salle impose aux spectateurs un déroulement continu sur lequel ils n'ont aucun contrôle, le visionnement d'une vidéocassette ouvre la possibilité structurelle d'arrêts sur image, de retours en arrière ou de bonds en avant. Bref, un mode de lecture qui était auparavant réservé aux artisans et aux spécialistes du cinéma est, aujourd'hui, un mode de lecture ordinaire et en voie de généralisation accélérée.

Pour comprendre les conséquences de cela, il faut se défaire de la conception qui voit dans la lecture la simple réception d'une œuvre constituée au préalable. Il faut, plutôt, envisager la lecture comme partie prenante dans les dispositifs textuels ou filmiques, et non comme l'aboutissement d'une chaîne de communication. Il ne faut donc pas voir la lecture magnétoscopique comme une manière parmi d'autres de consommer des films et des émissions télévisées conçus indépendamment de cette lecture, mais plutôt comme une pratique qui, de plus en plus, affecte en retour les fictions filmiques et télévisuelles. Ou, pour formuler les choses autrement, l'écriture télévisuelle et filmique est en train, peu à peu, de s'adapter aux nouvelles conditions de lecture rendues possibles par le support vidéo.

On peut dès lors parler d'un cinéma et d'une télévision *magnétoscopiques*, c'est-à-dire de films et de séries dont les dispositifs reposent sur un mode de lecture qui n'est plus astreint à la linéarité ni au visionnement unique, comme c'est le cas avec le cinéma et la télévision traditionnels. Un exemple particulièrement important, à cet égard, est celui de la série américaine *Twin Peaks* qui, pendant deux saisons, a présenté l'enquête de l'agent Cooper, chargé de

résoudre le meurtre de Laura Palmer – et quelques autres assassinats qui se produisent en chemin. Enquête de plus en plus compliquée et étrange à mesure qu'elle progresse et où, tour à tour, le passé (trouble) des personnages, des messages supposément venus de l'espace et des pratiques sataniques viennent tisser un réseau assez affolant d'indices. Or bon nombre de ces derniers échappent à un visionnement télévisuel traditionnel et ne peuvent être notés qu'à la suite d'une fréquentation assidue des épisodes, que seul le magnétoscope rend possible. J'en donne quelques illustrations. *Twin Peaks* enchâsse un *soap opera* imaginaire, *Invitation to Love*, dont des fragments parsèment la plupart des épisodes de la première saison – et ont donné lieu à quantité d'hypothèses, *Invitation to Love* étant considéré par plusieurs amateurs comme un reflet déformé de l'intrigue de *Twin Peaks*, voire comme un réservoir d'indices concernant le meurtre de Laura Palmer. Autre illustration : au cours du huitième épisode, un personnage secondaire, Maddy, remarque une tache intrigante sur un tapis ; ce n'est que plusieurs épisodes plus tard que cette tache se « révélera » – pour qui parvient à relier ces deux épisodes – identique à celle que laissera son sang lorsqu'elle sera assassinée. Mais les choses se compliquent si l'on considère la version japonaise sur vidéodisque, où la tache qu'aperçoit Maddy finit par se confondre, par fondu enchaîné, avec l'image de BOB, la mystérieuse entité responsable de la mort de Laura Palmer. Voilà, on en conviendra, qui a de bonnes chances d'échapper à l'attention – ou à la simple connaissance – du téléspectateur traditionnel. Les *fans* de *Twin Peaks* ne sont toutefois pas précisément des « téléspectateurs traditionnels » – non seulement en raison de leur fascination pour la série, mais aussi en raison du degré d'érudition et de finesse dont leurs commentaires, analyses et hypothèses font preuve. Pour ces *fans*, l'énigme de *Twin Peaks* ne se résume pas aux divers meurtres commis sous l'influence de BOB : la solution de ces énigmes n'empêche pas la série tout entière – et ses variantes, et ses *scripts* – de constituer une vaste et proliférante énigme que d'innombrables débats – allez-y voir sur Internet, si vous ne me croyez pas – ne sont pas encore parvenus à dissiper. Peut-être faut-il en

définitive revoir notre conception de l'adaptation : celle-ci n'est plus simplement le fait de créateurs qui font traverser l'espace intermédiaire à un récit, elle est le fait de lecteurs et de spectateurs qui *adaptent leurs modes de lecture* aux nouvelles conditions qu'offre ce même espace intermédiaire.

Il faut souligner par ailleurs que la lecture magnétoscopique a affecté en retour des œuvres réalisées avant la généralisation ou même l'invention du magnétoscope. Le phénomène *Star Trek* constitue à cet égard un exemple éloquent. Si l'on peut parler aujourd'hui d'une érudition « star trekienne » – observable par exemple dans les pages de la revue *Trek*, où amateurs et spécialistes (mais cette distinction ne tient justement plus) décortiquent depuis une vingtaine d'années les moindres aspects de la série originale –, cela tient en bonne partie au fait que la lecture n'est plus soumise aux modalités traditionnelles du visionnement télévisuel : le visionnement à volonté des épisodes a permis non seulement une connaissance extraordinairement précise de la série, mais aussi la prolifération de documents et de fictions de toutes sortes, vaste labyrinthe de clins d'œil qui a pris les proportions d'une immense galaxie transfictionnelle⁵.

LE CAS *BLADE RUNNER*

Il en va de même, à une échelle certes plus réduite, en ce qui concerne le film *Blade Runner*. Réalisé en 1982 par Ridley Scott, *Blade Runner* est l'adaptation d'un roman de Philip K. Dick ([1968] 1982) *Do Androids Dream of Electric Sheep ?* D'abord salué comme l'un des plus importants films de science-fiction, *Blade Runner* a fini par susciter d'intenses débats lorsque des visionnements répétés et attentifs ont permis aux amateurs de déceler un certain nombre de failles narratives. Le plus marquant de ces débats concerne le nombre de répliquants – c'est-à-dire d'androïdes à peu près identiques à des humains – à s'être échappés

5. Sur la réception de séries télévisuelles comme *Star Trek* et *Doctor Who*, on consultera l'ouvrage de Tulloch et Jenkins (1995).

de la planète où ils étaient confinés et à se cacher quelque part à Los Angeles. Bryant, le patron des « blade runners », ces agents chargés de repérer et d'éliminer les répliquants en fuite, parle d'abord de six répliquants, mais la suite du dialogue (et du film) permet d'en compter uniquement cinq. Rien de tel dans *Do Androids Dream of Electric Sheep ?*, où le nombre d'androïdes ne donne pas lieu à une incohérence. Il mérite toutefois d'être noté que le roman de Dick n'est pour ainsi dire jamais utilisé pour arbitrer la question ; dans un dossier d'une quarantaine de pages compilé par Eiji Hirai et disponible sur Internet (le *Blade Runner File*⁶), la plupart des intervenants font abstraction du roman et se concentrent plutôt sur le film de Scott – ou plutôt sur les films de Scott, puisque pas moins de cinq versions différentes de *Blade Runner* ont été diffusées en salle, sur cassette ou sur vidéodisque. Le débat est assez byzantin pour que je ne puisse le rapporter ici ; sont tour à tour invoqués les reflets dans les yeux de certains personnages, les différents termes utilisés pour parler des répliquants, les liens de *Blade Runner* avec la tradition du film noir, des erreurs infimes de montage, des bribes de dialogue, et ainsi de suite. Deux thèses principales s'affrontent cependant : celle qui veut que Deckard, personnage principal et « blade runner » chargé d'éliminer les répliquants, soit lui-même ce mystérieux « sixième répliquant », et celle qui écarte cette solution.

Le tout constitue un document exemplaire non seulement par le souci du détail que présentent les diverses argumentations, mais aussi par le glissement qui s'opère constamment entre *discours critique* et *invention transfictionnelle* : les intervenants ne font pas que commenter un film (et les étapes un peu chaotiques de sa production), ils élaborent chemin faisant une quantité impressionnante de conjectures, et donc d'extensions hypothétiques de la fiction. On pourrait croire que la première démarche devrait ôter toute pertinence à la seconde : à partir du moment où l'on reconnaît

6. L'adresse <http://kzsu.stanford.edu/uwi/br/br-file.html> donne accès à ce site.

que *Blade Runner* est un film soumis aux contingences de la production cinématographique, l'énigme du « répliquant manquant » peut aisément être résolue de l'extérieur de la fiction, puisqu'elle résulterait tout simplement d'une série d'inadvertances lors de la scénarisation et de la réalisation. Or il n'en est rien : tout se passe comme si, pour plusieurs des intervenants du *Blade Runner File*, le projet d'une investigation interne de la fiction (et donc la tentative de l'extrapoler pour mieux la consolider) était malgré tout légitime et pouvait être poursuivi jusqu'à un degré de sophistication assez stupéfiant.

C'est dire l'ambiguïté foncière de ce débat qui, manifestement, ne vise pas simplement à découvrir une solution satisfaisante, mais est constamment attiré par ce qu'on pourrait appeler la *protosérialisation* : essayistiques, les documents du *Blade Runner File* semblent constamment sur le point de verser dans la fiction et, plus précisément, dans le prolongement arborescent d'une fiction préexistante. D'autant plus que ces extensions transfictionnelles privilégient nettement des hypothèses que je qualifierai, faute de mieux, de « romanesques ». Personne, dans le *Blade Runner File*, ne suppose par exemple que le sixième répliquant serait bêtement décédé lors de la fuite vers la Terre ; le débat, je l'ai indiqué, tourne plutôt autour de la possibilité – bien plus spectaculaire, et donc *génératrice d'intrigue* – que le personnage principal soit, à son insu et au nôtre, le mystérieux « répliquant manquant ».

Le réseau Internet est bien entendu un terrain idéal pour une pareille entreprise de prolifération transfictionnelle. Il n'est toutefois pas le seul. C'est ainsi qu'il y a quelques années un écrivain de science-fiction, Kurt W. Jeter, a publié *Blade Runner 2 : The Edge of Human*⁷ (1995). Le roman de Jeter est ce qu'on appellera, en jargon du métier, une *sequel* – une continuation. Mais une continuation de quoi ? Du roman de Dick ? Du film de Scott ? De l'un et de l'autre, en fait. Comme l'indique le prière d'insérer,

7. Depuis, Jeter a fait paraître une nouvelle suite : *Replicant Night* (1997).

Blade Runner 2 entend résoudre plusieurs des disparités entre le roman et le film. C'est dire que, si *Blade Runner 2* ne constitue pas une adaptation au sens strict, il s'apparente malgré tout au discours sur l'adaptation, qui lui aussi s'appuie sur le relevé des convergences et des divergences entre une œuvre et son adaptation. À cette différence près que, pour *Blade Runner 2*, les divergences ne deviennent pas tant un sujet d'étude qu'une série de problèmes diégétiques qu'il s'agit de résoudre, au prix d'un certain nombre de contorsions narratives. Certaines sont relativement aisées. Ainsi, le roman de Dick inclut un personnage, Jack Isidore, employé d'un *pet shop* pour animaux synthétiques, qui, dans le film de Scott, « devient » J. F. Sebastian, généticien à l'emploi de la Tyrell Corporation. *Blade Runner 2* résout le problème – qui, je le répète, n'en est un que dans sa perspective – en dissociant ces deux personnages qui, dès lors, coexistent dans le même espace diégétique. D'autres problèmes sont plus épineux. Par exemple, le Deckard du roman de Dick est marié (son épouse joue d'ailleurs un rôle important dans l'intrigue), alors que le Deckard du film est divorcé et vit seul. *Blade Runner 2*, ici, opte en faveur du film, mais suggère que la vie conjugale de Deckard pourrait bien être une illusion créée par un implant mémoriel : un souvenir synthétique qui lui ferait croire à un passé purement factice. La tactique de Jeter ne consiste donc pas à réconcilier le roman et le film, mais bien à prendre acte, implicitement, de leurs divergences – et à transmuter ces divergences en données fictives.

On ne dira donc pas que *Blade Runner 2* adapte quoi que ce soit ; on dira plutôt qu'il s'adapte à un environnement transfictionnel particulièrement touffu : un roman, son adaptation cinématographique, et surtout les nouveaux modes de lecture rendus possibles par l'apparition du magnétoscope et du réseau Internet. *Blade Runner 2* ne se conçoit en effet qu'en fonction de ce nouvel environnement culturel qui est en train de modifier les pratiques scripturales et lectorales. Les amateurs ne s'y trompent d'ailleurs pas : des groupes de discussion électroniques sont déjà en train d'évaluer non seulement les qualités et défauts esthétiques du roman de Jeter, mais aussi sa légitimité fictionnelle. Ils ne peuvent

cependant le faire qu'en ramifiant davantage ce qui est d'ores et déjà un labyrinthe fictionnel – ou plutôt transfictionnel : nulle « vérité » qui émane de ces discussions, mais bien de nouvelles versions et contre-versions. Qu'est donc, en définitive, l'histoire dont on parle ? Tout le contraire d'une structure diégétique stable, plutôt un espace mouvant qu'on ne peut parcourir sans risquer de le compliquer de nouveaux couloirs, de nouveaux chemins de traverse, de nouveaux embranchements. Un rhizome ? Il est temps d'admettre que c'est là la figure que la fiction trace autour de nous et à travers nous, écrivains, scénaristes, réalisateurs, lecteurs.

BIBLIOGRAPHIE

- AMÉRY, Jean (1991), *Charles Bovary, médecin de campagne : portrait d'un homme simple*, traduction française de Françoise Wuilmart, Arles, Actes Sud.
- AQUIN, Hubert ([1965] 1995), *Prochain épisode*, édition critique établie par Jacques Allard avec la collaboration de Claude Sabourin et Guy Allain, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- AQUIN, Hubert ([1968] 1993), *Trou de mémoire*, édition critique établie par Janet M. Paterson et Marilyn Randall, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- BENOÎT-JEANNIN, Maxime (1991), *Mademoiselle Bovary*, Paris, Belfond.
- BREMOND, Claude (1964), « Le message narratif », *Communications*, n° 4, p. 4-32.
- DICK, Philip K. ([1968] 1982), *Blade Runner (Do Androids Dream of Electric Sheep ?)*, New York, Ballantine.
- GOUX, Jean-Joseph (1973), *Économie et symbolique*, Paris, Éditions du Seuil.
- HOFSTADTER, Douglas R. (1979), *Gödel, Escher, Bach : An Eternal Golden Braid*, New York, Basic Books.
- JEAN, Raymond (1991), *Mademoiselle Bovary*, Arles, Actes Sud.
- JETER, Kurt W. (1995), *Blade Runner 2 : The Edge of Human*, New York, Bantam.
- JETER, Kurt W. (1997), *Replicant Night*, New York, Bantam.
- LOCKE, John (1993), « Fake film : An inquiry regarding the concept of fake in cinema », *RS/SI*, vol. 13, n°s 1-2, p. 301-313.
- LYNCH, Jennifer (as seen by) (1990), *The Secret Diary of Laura Palmer*, New York, Pocket Books.
- MARX, Karl ([1867] 1969), *Le capital, livre 1*, trad. de l'allemand par J. Roy, Paris, Garnier Flammarion.
- MONOD, Sylvère (1988), *Madame Homais*, Paris, Belfond.
- RÉCANATI, François (1979), *La transparence et l'énonciation. Pour*

L'ADAPTATION DANS TOUS SES ÉTATS

introduire à la pragmatique, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « L'ordre philosophique ».)

THOMPSON, Leslie (1981), « A brief look at Spock's career », dans Walter IRWIN et G. B. LOVE (dir.), *The Best of Trek*, n° 3, p. 117-133.

TULLOCH, John, et Henry JENKINS (1995), *Science Fiction Audiences. Watching Doctor Who and Star Trek*, Londres, Routledge. (Coll. « Popular Fiction Series ».)

FILMOGRAPHIE

SCOTT, Ridley (1982), *Blade Runner*, Warner, fiction, long métrage, couleur, 117 mn.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉSENTATION Andrée Mercier et Esther Pelletier	5
L'ADAPTATION IMAGINAIRE. RÉCITS LITTÉRAIRES CONTEMPORAINS ET LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE Andrée Mercier	9
LA TRAVERSÉE DES MÉDIAS DANS <i>LES PORTES TOURNANTES</i> DE JACQUES SAVOIE : ROMAN, SCÉNARIOS, FILM ET PIÈCE RADIOPHONIQUE Lise Gauvin et Michel Larouche	21
ADAPTER LE TEXTE DRAMATIQUE : DE LA SCÈNE AU PETIT ÉCRAN Christiane Lahaie	39
LA MISE EN SCÈNE SYMBOLISTE COMME ADAPTATION THÉÂTRALE Maryse Souchart	59

L'ADAPTATION DANS TOUS SES ÉTATS

TRADUCTION, TRANSPOSITION ET ADAPTATION DANS LE DISCOURS SUR L'ART DES ÉCRIVAINS SYMBOLISTES Françoise Lucbert	75
DE L'ADAPTATION COMME RE-CRÉATION. À PROPOS DE <i>L'EMBARQUEMENT DE LA REINE DE SABA</i> , DE MICHEL BUTOR François Ouellet	111
CRÉATION ET ADAPTATION Esther Pelletier	139
UNE NOUVELLE OPTIQUE : COMMENT LA PEINTURE S'EST ADAPTÉE À LA PHOTOGRAPHIE David Karel	155
MISE EN VALEUR, MISE EN ESPACE ET MISE EN FILM Philippe Dubé	173
LA CHANSON VUE OU LE FRAGMENT SON-TEXTE Roger Chamberland	193
LA LIGNE, ENTRE PHOTO ET GRAFFITI <i>BLOODY MARY</i> , UNE HISTOIRE EMPRUNTÉE... MAIS SÛRE D'ELLE-MÊME Paul Bleton	209
ADAPTATION ET TRANSFICTIONNALITÉ Richard Saint-Gelais	243

Révision du manuscrit et correction des épreuves : Linda Fortin
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Anne-Marie Guérineau

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone : (514) 499-0072 Télécopieur : (514) 499-0851
Distribution : SOCADIS

Diffusion et distribution pour l'Europe : DEQ
30, rue Gay-Lussac
75005, Paris, France
Téléphone : (1) 43.54.49.02 Télécopieur : (1) 43.54.39.15

Diffusion pour les autres pays : Exportlivre
289, boulevard Désaulniers, Saint-Lambert (Qc), J4P 1M8
Téléphone : (514) 671-3888 Télécopieur : (514) 671-2121

Éditions Nota bene
1230, boul. René-Lévesque Ouest
Québec (Qc), G1S 1W2

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ AGMV
MARQUIS
IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN AVRIL 1999
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 2^e trimestre 1999
Bibliothèque nationale du Québec

L'ADAPTATION DANS TOUS SES ÉTATS

Après avoir été perçue comme la menace, le signe malheureux d'une créativité essoufflée ou d'une traduction impossible, l'adaptation est maintenant perçue plus volontiers comme une pratique ayant à voir avec le fonctionnement même de l'histoire de l'art et la transmission du sens. Pillage, contrefaçon, circulation avouée ou non des techniques et des thèmes, multiples sont les formes d'emprunt et d'échange, alors même que la hiérarchie et la recherche des spécificités des modes d'expression ont pu occuper de larges pans de l'espace culturel.

Offrir une traversée de différentes manifestations de l'adaptation constitue précisément un des objectifs de ce collectif. Un regard rapide sur les articles qui le composent permet de constater la diversité des objets en présence, tant à l'origine qu'au terme, toujours provisoire, du processus d'adaptation : dramatique télévisuelle ou radiophonique, roman, critique d'art, clip, bande dessinée, exposition muséale, théâtre, cinéma, peinture, photographie.

Avec des textes de Paul Bleton • Roger Chamberland • Philippe Dubé • Lise Gauvin • David Karel • Christiane Lahaie • Michel Larouche • Françoise Lucbert • Andrée Mercier • François Ouellet • Esther Pelletier • Richard Saint-Gelais • Maryse Souchart

ILLUSTRATION DE LA COUVERTURE : BRUNO SANTERRE
LES OMBRES BLANCHES 1 ET 2, 1995
PHOTO : MICHEL LAVERDIÈRE

ISBN 2-89518-026-1



9 782895 180265