

L'ORIGINAL DANS LA RÉAPPROPRIATION CINÉMATOGRAPHIQUE DE ROMANS ESPAGNOLS CONTEMPORAINS :

DÍAS CONTADOS DE JUAN MADRID/IMANOL URIBE ET
EL AMANTE BILINGÜE DE JUAN MARSÉ/VICENTE ARANDA

ÉLISABETH DELRUE

Université d'Amiens - CEHA

Explorer la notion de l'original au travers de la réappropriation cinématographique de textes littéraires conduit, nous semble-t-il, à s'interroger sur la typologie de l'emprunt et tout naturellement sur les pratiques hypertextuelles recensées par Gérard Genette dans *Palimpsestes*¹.

Hélène Maurel-Indart dans le livre qu'elle consacre au plagiat² en vue de cerner la notion d'originalité, s'appuie sur les critères de Boleslaw Nawrocki pour esquisser une typologie de l'emprunt. Elle considère l'adaptation, perçue en tant que « modification d'une œuvre restant dans la même catégorie d'œuvre de l'esprit » ou « transport d'une œuvre dans un autre genre littéraire ou dans un autre domaine artistique »³, elle précisera, d'ailleurs, plus loin, transformation d'un roman en scénario cinématographique, comme un emprunt indirect total, exigeant l'autorisation de l'auteur de l'œuvre originelle.

Genette, quant à lui, après avoir défini dans les premières pages de son ouvrage ce qu'il entendait par intertextualité et hypertextualité⁴, deux des cinq types de relations transtextuelles qui concernent directement l'emprunt, met en évidence les deux sortes de relations possibles entre un hypertexte et son hypotexte : l'imitation et la transformation.

Nous ne nous intéresserons ici qu'aux formes de transformation sérieuse dite transposition⁵, et, en particulier, deux types de transformation : la transformation formelle avec éventuel changement sémantique qui implique la pratique hypertextuelle de substitution et de transmodalisation, puis la transformation sémantique intentionnelle qui commande, quant à elle, une transposition pragmatique (action), une transposition diégétique (cadre spatio-temporel) et une transvalorisation (système de valeurs).

Notre étude va envisager les rapports complexes qu'entretiennent l'œuvre initiale, en l'occurrence deux romans espagnols contemporains, et sa relecture

cinématographique, livrée à travers le scénario que le réalisateur lui-même s'est chargé de rédiger, sous trois angles : les modalités de variations liées à la transmodalisation intermodale, la réélaboration de l'original dans une perspective de création, les fonctions assignées à l'original dans l'adaptation cinématographique. Les deux premières approches mettront à profit les points de repères théoriques posés par Genette et les instruments d'analyse qu'il propose. La dernière approche tirera parti de celles qui l'ont précédée : identifier les emprunts au texte initial et recenser les procédures de réécriture du matériau narratif de base permettront, en effet, de cerner en creux la notion d'originalité.

1- Variations liées à la transmodalisation intermodale

La transmodalisation, selon Genette consiste :

en toute espèce de modification apportée au mode de représentation caractéristique de l'hypotexte [...] transformation portant sur ce que l'on appelle depuis Platon et Aristote, le mode de représentation d'une œuvre de fiction : narratif ou dramatique. Les transformations modales peuvent être a priori de deux sortes : intermodales (passage d'un mode à l'autre) ou intramodales (changement affectant le fonctionnement interne du mode). Cette pratique s'est maintenue tout au long de l'histoire en passant par les Mystères (d'après la Bible) [...] jusqu'à l'usage moderne de l'« adaptation » dramatique et (aujourd'hui, plus fréquemment cinématographique) des romans à succès [...].⁶

Il s'agira donc ici de consigner la panoplie des procédés commandée par le passage de l'écriture romanesque (hypotexte narratif), axée sur les mots, à l'écriture cinématographique en germe dans le scénario (hypertexte filmique)⁷, visuelle par la bande-image et sonore par la bande-son, car là où le romancier se contente de dire, le scénariste doit montrer et faire entendre.

Traitement cinématographique de l'ellipse et du sommaire

La dramatisation de la matière narrative amène, comme au théâtre, à resserrer l'action. Le cinéma apparaît comme l'art de l'ellipse par excellence. Le scénariste va choisir de retrancher les moments sans intérêt par souci d'économie pour alléger le récit et le rendre plus incisif. Il suffit pour s'en convaincre de confronter la version cinématographique du chapitre 23 de *Días contados*⁸, à savoir la séquence 65⁹. On passe d'un temps fort de l'action à un autre, en supprimant les moments intermédiaires. En outre, si tout est dit, raconté ou décrit dans le texte littéraire, au cinéma, le narré filmique est représenté sur l'écran, constitué d'images auxquelles s'adjoignent au besoin une figuration sonore ainsi que l'évocation ou la description verbale. C'est le cas dans *El amante bilingüe* cette fois, où l'incident du cocktail Molotov rapporté dans le roman au chapitre 2¹⁰, en narration

hétérodiégétique est purement et simplement visualisé dans la séquence 6¹¹ qui lui correspond dans le scénario.

Équivalents cinématographiques du récit de paroles

Le cinéma composé d'images et de sons, situé aux antipodes du monde intérieur et abstrait, traduit les données intérieures en actions extérieures, réintroduit l'intériorité ou l'abstraction par le commentaire en voix-off ou les analyses introspectives introduites dans le dialogue : le récit de paroles est négligé voire supprimé à l'écran sous ses formes de discours raconté ou de discours indirect. Le cinéaste transforme le donné romanesque en scène dialoguée, donc en discours direct, où il fait intervenir une voix-off. Le discours indirect devient, lui aussi, discours direct. On en a une illustration dans *Días contados* :

Contó que se había subido a un taxi y le había propuesto al taxista mamársela. El taxista le dijo que sí y la llevó al Parque del Oeste. Luego, regresó a la parada y le buscó dos amigos¹².

Le même passage devient, dans la séquence 22 du scénario, cette fois, dans la bouche de Vanesa :

[...] Según me subía al taxi le he dicho al tío que se la mamaba por cinco papeles.[...]. Pero enseguida ha dicho que sí el muy cabrón. Luego, al regresar a la parada, me ha buscado otros dos colegas taxistas¹³.

Modifications filmiques de la pause descriptive

Les mots du scénario se matérialiseront en images que le spectateur percevra immédiatement dans son présent à lui. De ce fait, les descriptions de décors ou d'actions, les jeux de scène, les indications destinées aux acteurs voire les pensées ou sentiments de personnages, tout se dit au présent. Par ailleurs, le cinéaste doit sélectionner, retenir et introduire dans les éléments du décor les « signes » qui représenteront l'espace conformément à l'image culturellement attendue, et dans le costume des personnages mis en scène, ceux qui signifient l'appartenance sociale, les goûts personnels, le reflet matérialisé de la personnalité, dans un souci de simplicité, d'économie et d'efficacité.

En guise d'illustration, un seul exemple : la confrontation du traitement romanesque (chapitre 23) et cinématographique (séquence 65) du même extrait de *Días contados* :

Los últimos clientes se marcharon al clarear el día. Rosa fumaba un cigarrillo junto a la caja registradora. Había terminado de hacer las cuentas en un cuaderno de espiral y mordisqueaba el bolígrafo.

Alfredo entró en el bar y se sentó en un taburete¹⁴.

El local está vacío. ROSA fuma un cigarrillo junto a la caja registradora. Ha terminado de hacer las cuentas en un cuaderno de espiral y mordisquea el bolígrafo.

Un hombre joven y malencarado, ALFREDO, entra en el bar y se sienta en un taburete¹⁵.

Le point de vue et l'instance narrative dans l'approche filmique

Le roman de Juan Marsé entrelace trois récits à narrateur homodiégétique, a fortiori, en focalisation interne, livrés aux chapitres 1 et 7 de la première partie et au chapitre 3 de la seconde, textes des cahiers écrits à la première personne par le héros lui-même, Juan Marés, avec un récit premier qui occupe le reste du livre en narration hétérodiégétique à la troisième personne. Le scénariste chargé de sa relecture cinématographique rend cette alternance de voix et focalisations par le truchement de la voix-off et de la caméra subjective. La voix-off, c'est celle du personnage-narrateur (Juan Marés) qui livre des pans entiers de son passé au présent, fournissant des informations, en guise de commentaire aux images qui défilent sur l'écran. La caméra subjective, quant à elle, se substitue à l'acteur pour livrer une vision subjective. Les autres chapitres sont pris en charge par ce que Gardies appelle l'énonciateur (ou donateur du récit et ses tâches), à savoir, « l'instance qui prend en charge pour raconter l'agencement et l'articulation des diverses sources d'expression filmique »¹⁶. La voix-off s'efface pour laisser le récit se poursuivre sous sa forme audiovisuelle, puis elle réapparaît parfois.

Pour le second roman à narrateur hétérodiégétique de troisième personne, l'énonciateur règne en maître.

Toutes les opérations commandées par le passage d'un mode de représentation à l'autre peuvent engager des choix esthétiques imprévus.

2- Réélaboration de l'original dans une perspective de création

Il ne s'agit plus ici d'envisager les transformations qui, découlant de la transmodalisation affectent, de manière involontaire, car, par pure nécessité technique, le sens même de l'hypotexte, mais des opérations, cette fois, liées au processus de la relecture et, partant, des formes que prend la réécriture du texte de départ.

Le choix du matériau narratif

Parmi l'ensemble des éléments qui constituent le système du récit romanesque, le scénariste va choisir les moments qui seront vus et entendus pour des raisons de rythme, de style et de sens. Il va privilégier le climat dramatique, les données diégétiques (lieux, époque, personnages, structure actionnelle), la thématique, le genre.

Pour *El amante bilingüe*, le scénariste prend le parti de visualiser longuement la scène cruciale de l'adultère consommé par Norma et *el Limpiabotas* sous les yeux de Juan¹⁷ alors que le mari trompé la racontait dans son premier cahier, au seuil du roman¹⁸.

La structuration chronologique du récit

L'ordre dans lequel se juxtaposent les segments narratifs sélectionnés engage la création esthétique générale et répond à l'interprétation recherchée de l'histoire racontée.

Pour le roman de Marsé, le scénariste réaménage à son gré les épisodes narratifs que lui livre le romancier. Il injecte les éléments autobiographiques des cahiers de Juan, atomisés et ventilés, dans des flash-backs éclairants pour le cours de l'action.

La mise en relation des paramètres fondamentaux

Après le choix du matériau narratif et l'option de la chronologie narrative, la construction du sens se réalise dans l'interaction de l'espace, du temps, des mouvements de caméra, avec la dialectique bande-image et bande-son et l'articulation des plans et des séquences. Ainsi, par exemple, dans *El amante bilingüe*, la musique apporte une contribution non négligeable. Les séquences 2 et 5, en réalité, successives¹⁹, s'enchaînent sur le fond musical de « Perfidia », en guise de commentaire de l'acte d'adultère auquel le spectateur vient d'assister.

Nous pensons aussi, cette fois, dans les deux scénarios, aux coupes franches entre les plans, à l'enchaînement rapide de nombreuses images, à l'alternance entre plans courts et longs, autrement dit, à tout ce qui permet d'insuffler un rythme soutenu au récit filmique.

La substitution

Le cinéaste conserve l'idée de départ tout en empruntant un chemin différent pour parvenir malgré tout au même résultat. C'est le cas dans le roman de Marsé où la scène charnière de l'apparition de Faneca, traitée différemment, aboutit aux mêmes effets²⁰.

Transformation pragmatique et transvalorisation

Dans la terminologie de Genette, « la transformation pragmatique renvoie à une modification du cours même de l'action et de son support instrumental »²¹ et la transvalorisation, globalement à une substitution du système de valeurs professé par les personnages de l'hypotexte²². Ces processus commandent

forcément, à la fois, l'ajout et l'insertion de nouvelles scènes tout comme la suppression de personnages remplacés, à leur tour, par de nouveaux.

La relecture cinématographique du roman de Juan Madrid illustre à merveille ce travail de récréation pour l'intrigue et le personnage principal. Si Antonio reste un photographe qui, contrairement au héros désabusé du livre, ne boit pas et ne se drogue pas, il n'écrit plus un guide sur *la Movida* comme dans le roman, mais sa couverture de photographe lui permet de préparer un attentat pour l'ETA dont il fait partie et de le commettre. La femme du héros, Emma, n'apparaît plus dans le scénario, Carlos et Lourdes, les complices terroristes d'Antonio occupent le chalet décrit comme la résidence du couple dans le roman. Ibraïn « el moro » est remplacé par « El Portugués ».

Changement d'horizon d'attente et déplacements des préoccupations

Ce dernier travail constitue une mise en conformité avec le contexte du moment et les supposés goûts du public, et s'opère souvent dans un but commercial. Dans les deux scénarios, l'accent est mis sur l'aspect répressif de la société.

3- Fonctions assignées à l'original

Arrivés à ce stade de notre réflexion, nous pouvons sans mal avancer les conclusions qui vont suivre. D'une part, le texte premier ou hypotexte (le roman) qui sert de base à l'élaboration du texte second ou hypertexte (le scénario) constitue un ensemble de ressources pour le cinéaste, une banque de données, dans lesquels le réalisateur puise une série d'instructions qu'il peut retenir, sélectionner ou augmenter de ses propres ajouts, voire transformer radicalement. Il s'empare d'un matériau de base et le transforme, soit par le travail de transmodalisation intermodale, soit par le processus de relecture et, partant, de réinterprétation, ou les deux à la fois. D'autre part, en s'emparant d'un matériau pré-construit et, surtout, en l'utilisant dans un mode de disposition et pour un type de signification totalement nouveaux, il se détache assez fortement de son modèle pour prendre son essor propre et faire œuvre, en somme, d'originalité. N'est-ce point là l'essence même de toute création dite originale qui oscille entre soumission et affranchissement aux modes, écoles qui l'ont précédée en vue de forger un style propre au prix de savantes manipulations des matières préexistantes ? Hélène Maurel-Indart semble défendre ce point de vue, pour ce qui est du champ littéraire, en intitulant le chapitre 8 du livre déjà cité : « L'originalité, entre rupture et continuité », et, surtout dans ces lignes :

L'originalité d'un écrivain se conquiert par le dépassement de certaines relations d'appartenance qui marquent sa dépendance vis-à-vis des traditions, des écoles ou des courants de pensée. Ce réseau, dans lequel il s'inscrit, lui permet de trouver

ses propres repères. Il se démarque d'autant mieux de ses pairs qu'il les connaît bien et qu'il tisse avec eux un nœud de relations plus ou moins conflictuelles. L'originalité de l'écrivain isolé et mis à distance du champ littéraire est-elle possible ? Le style naît de la mort des autres styles²³.

Philippe Sollers abonde dans ce sens :

Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur²⁴.

Pour notre part, ces constats peuvent s'appliquer à toute production culturelle, et, a fortiori, au champ cinématographique qui, souvent, et depuis ses débuts, puise son inspiration dans la littérature.

Le mixage et le recyclage des sources propres à la relecture cinématographique de textes littéraires permet, à nos yeux, de bâtir une œuvre singulière et autonome qui peut remplacer l'œuvre initiale, voire connaître une plus large diffusion assortie de notoriété.

¹ G. Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 1982.

² H. Maurel-Indart, *Du plagiat*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

³ *Ibid*, p. 177.

⁴ G. Genette, *op.cit.*, p. 8-10. « L'intertextualité » est, selon lui, « présence effective d'un texte dans un autre » et « l'hypertextualité » désigne « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ».

⁵ Parmi les catégories genettiennes, nous écarterons la transformation formelle sans changement sémantique (traduction, transtylisation, versification, prosification, transmétrisation).

⁶ G. Genette, *op.cit.*, p. 323-324.

- ⁷ D'après P. Maillot dans *L'écriture cinématographique*, Paris, Méridiens Klincksieck, Masson, 1996, p. 15, « Le scénario est écrit en fonction du langage cinématographique spécifique ».
- ⁸ p. 199-203. Les pages citées renvoient à l'édition Juan Madrid, *Días contados*, Madrid, Alfaguara, 1993.
- ⁹ p. 136-139. Les pages citées renvoient à Imanol Uribe, *Días contados*, Madrid, Alma-Plot, colección « Tal cual », 1994.
- ¹⁰ p. 21-22. Les pages renvoient à l'édition Juan Marsé, *El Amante bilingüe*, Barcelona, Planeta, 1991.
- ¹¹ p. 30-31. Les pages renvoient à Vicente Aranda, *El Amante bilingüe*, Madrid, Alma-Plot, colección « Tal cual », 1993.
- ¹² *Días contados*, *op. cit.*, p. 31.
- ¹³ *Días contados*, (scénario), *op. cit.*, p. 35.
- ¹⁴ *Días contados*, *op. cit.*, p. 199.
- ¹⁵ *Días contados*, (scénario), *op. cit.*, p. 136.
- ¹⁶ A. Gardies, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, p. 121.
- ¹⁷ Séquence 2, p. 18-28.
- ¹⁸ p. 9 et suivantes.
- ¹⁹ Cf. scénario, p. 48-49, roman, p. 46-47.
- ²⁰ Les séquences 3 et 4 sont supprimées dans le scénario.
- ²¹ G. Genette, *op. cit.*, p. 360.
- ²² *Ibid.*, p. 418.
- ²³ H. Maurel-Indart, *op. cit.*, p. 212.
- ²⁴ P. Sollers, *Théorie d'ensemble*, Paris, Ed. du Seuil, coll. « Tel Quel », 1968.