

## POUR UNE PROBLÉMATISATION SEMIOLOGIQUE DE LA PRATIQUE DE L'ADAPTATION

André PETITJEAN

Armelle HESSE-WEBER

Université Paul Verlaine, Metz (France)

Centre d'Études Linguistiques des Textes et des Discours

La pratique de l'adaptation est un phénomène ancien qui correspond à une réalité culturelle d'une grande diversité, sous la forme de pratiques de réécritures multiples et d'artefacts sémiotiques non moins nombreux. Les recherches consacrées aux phénomènes adaptatifs se sont longtemps intéressées à la dimension littéraire de l'adaptation et ce n'est que depuis quelques années que sont apparues des propositions théoriques susceptibles de décrire, d'un point de vue essentiellement sémiologique, les processus et les opérations qui caractérisent les adaptations. Nous voudrions ici rendre compte, sous la forme d'une revue de questions, de l'état de ces théories, en privilégiant les adaptations de romans au théâtre. Nous examinerons successivement, outre un précurseur formaliste tel que Cailhava de l'Estendoux, les modèles proposés par Gérard Genette, Gérard-Denis Farcy ou encore Muriel Plana. Ils sont à prendre comme autant d'outils d'analyse censés objectiver une pratique créatrice qui ne cesse de se développer.

**Mots-clés :** Théories ; Sémiologie ; Pratiques adaptatives ; Adaptations théâtrales

### For a Semiotic Problematization of the Practice of Adaptation

The practice of adaptation is an old one and a cultural phenomenon of a wide variety in the form of rewriting practices and semiotic artifacts. The focus of the research lies in the literary dimension of adaptation. It is only in recent years that theoretical propositions have emerged which are able to describe, from an essentialist point of view, processes and operations that characterize the adaptations. We would like to give account, as a review of these issues, to the status of these theories, focusing on the adaptations of novels to the theater. We will consider, successively, the formalist precursor Cailhava de l'Estendoux, the models proposed by Gérard Genette, Gérard-Denis Farcy or Muriel Plana. They are to be taken as tools of analysis intended to objectify a creative practice as it continues to develop.

**Keywords :** Theories ; Semiotics ; Adaptation practices ; Adaptations for theater.

Franco PIVA (2005 : 5-9), dans l'introduction de l'ouvrage collectif intitulé *Il romanzo a teatro*, déplorait le nombre peu élevé de recherches consacrées à la pratique de l'adaptation. Il notait alors que les travaux existants étaient, pour l'essentiel, des études particulières (sur un auteur ou sur l'adaptation d'un roman au cinéma), et que très peu s'attelaient à traiter du phénomène en lui-même. À quoi s'ajoute le fait qu'il s'agissait principalement d'analyses littéraires indifférentes à la dimension linguistique des opérations d'adaptation. Depuis 2005, les propositions théoriques concernant la pratique adaptative se sont multipliées, ce dont nous voudrions rendre compte sous la forme d'une revue de questions, en privilégiant *les adaptations théâtrales*. C'est ainsi que l'on examinera, tour à tour, les apports d'un précurseur en la matière (Cailhava de l'Estendoux), puis le modèle théorique de Gérard Genette et enfin ceux de Gérard-Denis Farcy et de Muriel Plana.

## 1. Une réflexion théorique de longue date : *L'Art de la comédie* de J.-F. Cailhava de l'Estendoux

On doit à André PETITJEAN (2000 : 183-200) d'avoir exhumé l'ouvrage de J.-F. de l'Estendoux (*L'Art de la Comédie*) publié en 1772. Consacrée à la pratique imitative de Molière, l'étude a valeur de réflexion théorique sur la pratique de la réécriture dont relève l'adaptation. Même si l'ouvrage ne bénéficie pas de la réflexion contemporaine sur l'intertextualité, il est utile pour trois raisons majeures :

- Il effectue une classification des types d'emprunts textuels en fonction de leur importance du point de vue quantitatif et selon qu'ils peuvent porter sur une intrigue complète ou concerner simplement une partie, sous la forme d'une similitude de sujet d'un côté et d'une reformulation de l'autre. Au niveau qualitatif, J.-F. de l'Estendoux classe les emprunts selon qu'ils concernent l'expression ou le contenu. Pour ces derniers, il note qu'ils correspondent aux différentes composantes narrativo-thématiques d'une pièce de théâtre (l'intrigue, son exposition ou son dénouement ; une situation ; une scène ; un personnage, son rôle thématique, son caractère, ses motivations ; un dialogue...). Pour ce qui est de l'expression, Cailhava relève des emprunts qui ressortissent à des reprises quasi-littérales, des manières de dialoguer ou des niveaux de style.
- Il propose une description des opérations de réécriture des textes : en passant d'un texte à l'autre, le segment emprunté connaît des degrés variables de manipulation qui vont de la quasi répétition à la transformation conséquente qu'André Petitjean regroupe en catégories classées par Gérard Genette selon qu'elles sont plutôt formelles, modales ou thématiques. En passant d'un univers discursif à un autre, l'élément emprunté subit des transformations sémantiques d'amplitude variable selon qu'elles portent sur le genre du texte source, son cadre spatio-temporel, les actions et comportements des personnages, leurs motivations...
- Il dessine en creux les cadres de l'esthétique classique de l'imitation qui valorise le procédé présenté comme une transfiguration méliorative du texte source. Le rôle de l'imitateur, de ce point de vue, est légitimé ainsi que l'originalité de son écriture par rapport aux textes imités.

André Petitjean conclut sa réflexion par trois remarques concernant l'esthétique classique de l'imitation défendue par Cailhava :

- Tout d'abord, il existe deux types d'emprunts, directs avec un minimum de transformations ou indirects, provenant de traduction, reprise ou adaptation d'un sujet emprunté à un autre genre.
- L'auteur imite pour une part essentielle consciemment et en référence assumée à des modèles et, pour une autre part, inconsciemment, par imprégnation. Il transforme souvent l'objet imité à des fins de création originale et de réactualisation, par amélioration du texte original.
- La pratique de l'imitation se réalise à travers des procédés trans-historiques de réécriture mais qui changent de signification selon le système culturel dans lequel elle s'exerce. Ainsi, Cailhava la défend au moment (on est à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle) où l'emprunt va se trouver

dévalorisé du fait du changement de statut juridique de l'écrivain et de la propriété littéraire, par la reconnaissance de nouvelles valeurs telles que le génie ou l'originalité.

Ces quelques remarques théoriques sont d'autant plus précieuses que par la suite la pratique de l'adaptation va se multiplier et se transformer en même temps que les écrits théoriques sur le sujet vont se développer et parfaire les outils d'analyse. La bibliographie sur le sujet, qui n'aura de cesse, par la suite, de s'enrichir, démontre à la fois que l'adaptation intéresse de plus en plus les théoriciens, mais aussi qu'elle est une pratique créatrice qui est loin d'être en extinction. Au contraire, on note plutôt qu'au cours des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles les adaptations occuperont face aux créations originales, une place qui ne cesse d'aller grandissant.

## 2. L'adaptation comme forme d'intertextualité et pratique hypertextuelle

L'adaptation, sans conteste, ressortit à l'intertextualité puisqu'elle représente un cas manifeste de liaison d'un texte avec d'autres textes. Notion instable, l'intertextualité ne peut en revanche se confondre avec ce qui serait la forme moderne de l'étude des sources. Définie par Julia KRISTEVA (1969) dans *Séméiotikè* à la suite des formalistes russes et en particulier du sémioticien Mikhaïl Bakhtine, l'intertextualité réfère au dialogue implicite et sans cesse poursuivi entre un auteur et ses prédécesseurs ou ses contemporains. En 1976, Laurent JENNY (1976 : 262) propose une nouvelle conception de l'intertextualité pour rendre compte de la présence, dans un texte, d'éléments qui lui sont antérieurs mais réactivés en conservant le « *leadership* du sens ». La définition de la notion va en fait dépendre et varier, chez les critiques, en fonction de l'acception et de l'extension donnée à la notion de texte. Roland BARTHES (1973), par exemple, dans son article pour l'*Encyclopaedia Universalis* la définit ainsi : « L'intertextualité ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets ». Michel RIFFATERRE restreint le champ d'action de l'intertextualité à des problèmes de réception. Dans *La production du texte* (1979 : 9), il définit l'intertexte comme la « perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie ». Gérard GENETTE, dans *Palimpsestes* (1982 : 8), propose quant à lui cette définition de l'intertextualité : « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre ». Les exemples qui illustrent son propos sont la citation, le plagiat ou encore l'allusion. Dominique MAINGUENEAU (1997) parle d'« interdiscours » et montre que la parole est traversée, qu'elle le veuille ou non par des paroles déjà prononcées avant, aussi diffuses soient-elles, qu'il s'agisse de courts énoncés littéraires ou non. On préférera néanmoins parler d'intertextualité lorsque la relation entre les textes relève d'un choix auctorial et non du hasard et de contraintes inévitables, comme cela est à l'œuvre dans l'interdiscours. On peut parler avec Jean RICARDOU (1971) d'« intertextualité interne », lorsqu'un auteur réexploite son propre univers scriptural et dédouble son propre texte et d'« intertextualité externe » lorsqu'il puise dans une bibliothèque qui n'inclut pas sa propre production. Dällenbach introduit la notion d'« autotextualité » qui résume toutes les relations

possibles d'un texte avec lui-même et qui consiste à reprendre entièrement ou en partie son propre texte, par autocitation ou encore par résumé, mise en abyme ou variante.

Au-delà de leurs différences, ces théories s'entendent pour constater que tout discours en répète un autre et que toute lecture se construit dans un espace discursif. Elles permettent de rompre non seulement avec la critique des sources, qui analyse les textes d'un point de vue philologique, biographique ou psychologique, mais aussi avec l'idée que l'œuvre est le produit du génie et du style uniques d'un auteur. Elles envisagent la littérature comme une bibliothèque où chaque ouvrage entre en relation avec ceux qui le précèdent et ceux qui le suivent dans un mouvement qui échappe à la linéarité du temps. L'intérêt de l'intertextualité est d'orienter le regard du chercheur vers les transformations opérées sur les textes afin qu'il ne se contente plus de chercher le moyen d'expliquer ou de dater ceux dont ils seraient issus. Au contraire, l'écriture intertextuelle permet aux textes antérieurs d'accéder à une seconde vie et de prendre sens dans le cadre d'un mouvement de décontextualisation/recontextualisation. Sophie RABAU (2002 : 37) parle d'« influence rétrospective » du texte second sur le texte premier. Prenant les exemples de La Fontaine et de Molière, elle montre que l'important n'est pas de savoir s'ils ont été effectivement influencés par Esope et par Plaute mais de comprendre que le prestige accordé à ces auteurs antiques provient du statut de précurseurs de nos classiques. Sur le plan de la signification, l'écriture intertextuelle détermine rétrospectivement le sens des textes précédents. L'analyse qu'elle fait de la traduction des *Mille et une nuits* par Galland, qui, en 1704, adapte le texte au goût français, montre comment les suppressions qu'il apporte pour ne pas choquer ainsi que les traits exotiques qu'il ajoute, informent plus qu'un commentaire sur la manière dont le monde occidental lira ces contes orientaux.

Afin d'analyser les opérations mises en œuvre dans la pratique intertextuelle, revenons à Gérard GENETTE (1982). Dans *Palimpsestes*, il met en évidence cinq types de relations intertextuelles, qu'il baptise transtextuelles (« tout ce qui le [le texte] met en relation, manifeste ou secrète avec d'autres textes ») et qu'il énumère dans un ordre croissant d'abstraction, d'implication et de globalité :

- 1 - l'*intertextualité* déjà définie correspond pour lui au premier des cinq types de relations transtextuelles
- 2 - la *paratextualité* (titre, sous-titre, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, notes... et tout ce qui est dans l'entourage du texte)
- 3 - la *métatextualité* (relation de commentaire qui unit un texte à un autre sans nécessairement le citer ni le nommer)
- 4 - l'*hypertextualité*, qui sera le domaine privilégié de son étude dans l'ouvrage précédemment cité est définie en ces termes :

« 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 [...] B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de transformation, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer. »

Gérard Genette nomme *hypertexte* « tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation* »

5 - l'*architextualité* est le cinquième type, le plus abstrait et le plus implicite. Il désigne la relation de pure appartenance taxinomique, comme l'appartenance d'un texte à un genre qui détermine l'« horizon d'attente » du lecteur.

La relation qui nous intéresse le plus dans notre étude est celle que Gérard Genette nomme hypertextualité puisqu'elle correspond aux caractéristiques que nous avons déjà pu dégager de l'adaptation, en ce sens qu'elle opère par transformation d'un texte antérieur, reconnaissable dans le texte dérivé.

### **3. Caractéristiques de la *transposition sérieuse* dans le modèle de Genette**

Chez Gérard Genette, l'adaptation est appelée transposition ou transformation sérieuse. Elle se distingue des autres pratiques hypertextuelles majeures que sont la parodie, le travestissement, le pastiche, la charge et la forgerie, classés en fonction de leur relation de transformation ou d'imitation et de leur régime : ludique, satirique ou sérieux. Il définit la transposition comme étant « la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles, ne serait-ce [...] que par l'importance historique et l'accomplissement esthétique de certaines des œuvres qui y ressortissent. Elle l'est aussi par l'amplitude et la variété des procédés qui y concourent ». Au contraire des autres pratiques hypertextuelles citées plus haut, elle peut s'investir dans des œuvres de vastes dimensions, et met en œuvre une grande diversité de procédés transformationnels. L'observation des pratiques transformationnelles fait émerger deux catégories fondamentales classées dans un ordre croissant d'intervention sur l'hypotexte transformé :

- les transpositions formelles (qui ne touchent au sens que par accident)
- les transpositions thématiques (où la transformation du sens fait partie du propos).

Chacune de ces transformations est possiblement présente au cours du processus adaptatif, comme l'atteste le tableau suivant :

## Tableau récapitulatif des transformations observées par Gérard Genette

<b>TRANSFORMATIONS FORMELLES</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- traduction</li> <li>- versification et prosification</li> <li>- transmétrisation</li> <li>- transtylisation</li> <li>- translongation :               <ul style="list-style-type: none"> <li>› <i>par réduction</i> : excision (amputer) ; expurgation (but moralisant) ; concision (correction réductrice) ; condensation (synthèse qui prend des distances/à l'adaptée : résumé, condensé, abrégé...)</li> <li>› <i>par augmentation</i> : extension (rajout d'épisodes) ; expansion (dilatation stylistique qui vise à doubler la longueur de chaque phrase) ; amplification (synthèse des deux précédentes).</li> </ul> </li> <li>- transmodalisation : changement de mode               <ul style="list-style-type: none"> <li>› <i>intermodale</i> : du mode narratif au dramatique ou inversement (dramatisation/narrativisation)</li> <li>› <i>intramodale</i> : changement interne (variation du mode dramatique et variation du mode narratif).</li> </ul> </li> </ul>
<b>TRANSFORMATIONS THÉMATIQUES</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- diégétique : transformation de l'univers spatio-temporel               <ul style="list-style-type: none"> <li>› <i>homodiégétique</i> : conservation du cadre et de l'identité des personnages</li> <li>› <i>hétérodiégétique</i> : transformation du cadre et de l'identité des personnages</li> </ul> </li> <li>- pragmatique : modification des événements, objets, conduite de l'action, souvent pour être en conformité avec goût et morale du public.</li> <li>- transmotivation : introduction, suppression ou substitution de motif.</li> <li>- transvalorisation : axiologique, joue sur la valeur attribuée à une action (valoriser, dévaloriser, substituer une nouvelle valeur)</li> <li>- supplément</li> </ul>

### 4. L'adaptation selon Gérard-Denis Farcy

L'article de Gérard-Denis Farcy *L'adaptation dans tous ses états*, publié en 1993 dans la revue *Poétique* a l'ambition, non seulement de définir les différentes formes de l'adaptation, mais aussi de proposer une terminologie cohérente et spécifique. Conscient que la sémiologie aussi bien que la poétique sont impuissantes à désigner l'ensemble du discours requis par la problématique de l'adaptation, G.-D. Farcy choisit le terme « adaptatologie » afin d'homologuer et de baptiser la science de l'adaptation au sens large du terme : mot nouveau pour un processus qui n'a bénéficié d'aucune théorie systématique ni d'une méthodologie actualisée et optimisée à la date de la publication de son article. Il donne aux acteurs du processus le nom d'« adaptateurs », terminologie qui peut désigner toutes sortes d'intervenants (scénariste, librettiste, dramaturge). Sa volonté est de répondre à quelques questions constitutives concernant l'adaptation, d'en proposer une définition générale et d'en analyser les occurrences et vicissitudes dans le temps et dans l'espace.

Après avoir souligné la connotation péjorative du substantif, il rappelle son inconvénient qui est de confondre un processus et son résultat, d'où la nécessité de distinguer « adaptation-production » et « adaptation-produit ».

Une fois la terminologie clarifiée, G.-D. Farcy donne une définition qui lui semble convenir à toutes les espèces adaptatives. Ainsi, pour lui : « L'adaptation se

définit par ses objets, ses termes, ses opérations et ses plans. Il y a de l'adaptation lorsqu'un objet va d'un terme à un autre en passant par un plan (ou plusieurs) et en subissant certaines opérations ». Ce qui va être observé ici ce sont les éléments touchés par la transformation (les plans) et la manière dont ils sont transformés (les opérations). On peut clarifier les notions sus-citées en reprenant les exemples proposés par l'auteur de l'article.

- l'objet : au maximum l'œuvre, au minimum le thème musical, le sujet pictural, l'histoire dans les genres figuratifs.
- les termes (de départ ou d'arrivée) peuvent être : des sémiologies, des codes (génériques, esthétiques, culturels), des diégèses, des problématiques (affective, idéologique).
- les opérations à géométrie variable : transposer, astreindre, transformer et préserver.
- les plans : ceux de Hjemslev (substance et forme du contenu et de l'expression).

Autre point de la définition : la prise en compte de la relation entre l'objet et son terme (qui sont en quelque sorte la surface du transfert alors que les plans et les opérations sont les mécanismes de l'adaptation). L'adaptatologie met en évidence deux types de relations entre l'œuvre originale (l'adaptée) et son adaptation (nommées respectivement « hypotexte » et « hypertexte » par Gérard Genette dans *Palimpsestes*) :

- une relation métaphorique : G-D. Farcy constate qu'il y a métaphore de l'adaptée lorsque le produit dérivé se substitue à l'œuvre originale dans une nouvelle situation de communication.
- une relation de déclinaison de l'adaptée. Il parle de déclinaison de l'adaptée lorsque l'adaptation multiplie les désinences.

Ce qui pose le problème de l'autonomie et de l'autosuffisance de l'œuvre dérivée. En effet, l'adaptation doit-elle faire référence à l'œuvre de départ ? Doit-on obligatoirement connaître cette dernière pour comprendre l'adaptée ? En outre, certaines œuvres peuvent être soumises à ce que notre adaptatologue nomme le « polyphasage ». En effet, il peut apparaître une chaîne adaptative linéaire dans laquelle le texte adapté a pu être lui-même une adaptation (nommée « proto-adaptation » par G-D. Farcy), tout comme l'adaptation peut faire office d'adaptée (nommée « méta-adaptation »). La particularité de cette chaîne est qu'elle n'est finie ni dans un sens ni dans l'autre et que la méta-adaptation est plus reconnue que la proto-adaptation, tenue pour secondaire.

Si l'on retient les termes proposés par G-D. Farcy pour définir l'adaptation, on pourrait schématiser ainsi le processus :

<b>Surface du transfert</b>	<b>OBJETS</b> Œuvre complète ou en partie, thème musical, sujet pictural, histoire	<b>TERMES</b> Sémiologies, code (générique, esthétique, culturel), diégèse, problématique (affective ou idéologique)
<b>Mécanismes de l'adaptation</b>	<b>PLANS</b> Substance et forme du contenu et de l'expression	<b>OPERATIONS</b> Transposer, astreindre, transformer, préserver
<b>Relation objet/terme</b>	<b>ADAPTÉE</b> Œuvre originale	<b>ADAPTATIONS</b> Produits Déclinaisons de l'adaptée en <i>proto-adaptations</i> ou <i>méta-adaptations</i>
	<b>Relation métaphorique de déclinaison</b>	

## 5. Observation concentrée sur les plans de la forme du contenu et de l'expression chez Gérard-Denis Farcy

Passons à l'analyse du processus. G-D. Farcy emprunte au sémioticien danois Hjelmslev sa quadripartition, mais il écarte d'emblée la substance du contenu et celle de l'expression qui, soumises aux contraintes de l'adaptation n'offrent pas les mêmes garanties que les deux autres plans que sont les formes de l'expression et du contenu. Identifiées à l'histoire et aux personnages, ces dernières (contenu) sont, en tant que formes du contenu, antérieures et à l'abri de l'expression.

Le tableau suivant permet de schématiser l'ensemble en inventoriant les transformations repérables selon qu'elles affectent la forme de l'expression ou la forme du contenu :



<b>PLAN DE L'EXPRESSION</b> (du récit au texte dramatique à mettre en scène)	<b>PLAN DU CONTENU</b>
<b>Le découpage/mise en page</b> > contraintes par la mise en scène	<b>HISTOIRE</b>
<b>L'espace</b> (diégétique et mimétique) > contraint par la mise en scène	<b>Diégèse</b> : univers de l'histoire, contexte spatio-temporel > modifiable : élargissement ou rétrécissement des contours spatio-temporels > transformable : changer de lieu ou d'époque
<b>Le temps</b> : (diégétique et mimétique) > traces de l'écoulement du temps > rythme et tempo	<b>Histoire</b> : ensemble chronologique d'événements Intervention possible sur : > événements centraux ou périphériques > ordre d'apparition (chronologie) > la durée : dilatation ; contraction d'événements > le montage : permutation, suppression, interpolation, modification (substitution, transformation) > temps, lieu, circonstances, acteurs, enjeux, fonction
<b>La narrativité</b> : > le récit devient action (mimétique) : la narration écrite (verbes d'action, temps passé, déroulement temporel) devient l'action mise en scène > la mise en dialogues du récit : narration intradiégétique  <b>Les pauses narratives</b> : > portraits et descriptions : didascalies (mimétique) > les discours des personnages : modifications des dialogues initiaux > les discours d'auteur : présence narrative du narrateur/auteur omniscient	<b>Syntaxe narrative</b> : > noyau et périphérie de l'histoire > répercussion sur l'histoire de la manipulation du sujet (qualification des personnages)
	<b>PERSONNAGES</b>
<b>Distribution</b> :	> changements anthropométriques > syncrétisme de l'actant > cumul de l'acteur (plusieurs rôles)
<b>Mouvements des personnels</b> :	> congédiement : cause ou conséquence de la modification de l'histoire > recrutement > substitution/remplacement (métaphoriques) avec maintien de la fonction > promotion ou rétrogradation d'actant
<b>Changements sur les personnes</b> :	> socio-culturels, éthiques > modifications psychologiques, affectives > appauvrissement substantiel de personnages complexes

## 6. Classement en fonction du genre et de la fidélité au texte source

G.-D. Farcy exclut lui aussi de l'adaptation la contrefaçon et le pastiche qui s'en tiennent davantage au style qu'au sujet. Pour lui, le minimum requis pour parler d'adaptation, se trouve dans l'histoire et non dans les personnages, ce qui lui permet d'éliminer encore de la liste la « suite » puisqu'elle consiste dans le retour des protagonistes dans d'autres contingences diégétiques.

Il examine ensuite deux opérations homologues qui entrent dans la définition de référence de l'adaptation : « changement de sémiologie ou de cadre, avec transformations, astreintes et spéculations sur la préservation de l'original », il s'agit de la traduction et de la mise en scène. En effet, la traduction est une adaptation à un autre code linguistique (plus on s'éloigne de la version originale, plus on se rapproche de l'adaptation) et la mise en scène consiste à faire passer une œuvre du code scriptural à une pluralité de codes para et non verbaux. Cette dernière doit, pour G.-D. Farcy, être traitée « comme une opération sémiologique, un transcodage, un changement de substance du signifiant avec sauvegarde aléatoire du signifié ».

À l'intérieur de l'ensemble « adaptation », Gérard Genette et G.-D. Farcy notent qu'il existe de grosses disparités qu'il s'agit de clarifier. Pour ce faire, l'auteur de *L'adaptation dans tous ses états* propose de distinguer les adaptations en fonction de leur échelle de proximité (aux plans du contenu et de la forme de l'expression) avec l'adaptée et en fonction de deux autres critères que sont l'autonomie et la modernité. On trouve ainsi le classement suivant :

- *adaptation stricto sensu* : l'adaptation la plus fidèle
- *la traduction libre*
- *adaptation lato sensu* : l'adaptation plus émancipée mais moins autonome (pour appréhender une histoire brouillée il faut déjà la connaître) et plus réceptive à la démystification, l'actualisation ou l'innovation.
- *intertextualité dévergondée ou synesthésies*

D'autres critères plus stricts permettent de préciser le classement, ce sont ceux qui ressortissent à la forme et non plus à l'expression :

- *transgénérique* : changement de genre littéraire (du roman au théâtre par exemple) ou homogénérique : conservation du genre littéraire de départ.
- *transsubstantielle* : changement de substance (du théâtre au cinéma par exemple) ; avec présence, à l'un de ses termes, de la littérature (= adaptation hémilittéraire) ou son absence (= adaptation extralittéraire)
- *homosubstantielle* : conservation de la substance de départ (et divisible en fonction des sémiologies : littérature, peinture, musique, cinéma).

Le tableau qui suit, au sein duquel nous avons souligné en gras les adaptations qui concernent le passage du roman au théâtre, permettra de se faire une idée des différents types d'adaptations observables.

## 7. Tableau récapitulatif des transpositions pouvant être induites par l'adaptation

			Terme de départ	Terme d'arrivée	Exemples
Adaptations homosubstantielles	Extralittéraires		Peinture	Peinture	<i>Les femmes d'Alger</i> (Delacroix) ou l' <i>Enlèvement des Sabines</i> (Poussin) « revus » par Picasso
			Musique	Musique	<i>Boris</i> de Moussorgski, aménagé par Rimski-Korsakov Opéra comique de Bizet devenu comédie musicale ( <i>Carmen Jones</i> )
			Cinéma	Cinéma	Remake : <i>A bout de souffle</i> made in USA ( <i>Breathless</i> )
			Mise en scène théâtrale	Mise en scène théâtrale	Ré-adaptation d' <i>Othello</i> par Ducis à cause d'une certaine résistance du public après les premières représentations
			Architecture	Architecture	<i>La Mosquée de Cordoue</i> transformée en Cathédrale
	Intralittéraires	Homo génériques	Théâtre : texte dramatique	Théâtre	<i>La Mégère apprivoisée</i> revue par Audiberti <i>Shakespeare</i> par Ducis
			Roman	Roman	<i>Vendredi ou les limbes du Pacifique</i> adapté pour la jeunesse ( <i>Vendredi ou la Vie sauvage</i> ) par l'auteur Michel Tournier
			Poésie	poésie	Versification des <i>Fables</i> d'Esopé par La Fontaine, auto-versification par Antoine Houdar de La Motte de sa tragédie <i>Edipe</i>
		Trans génériques	Roman	Théâtre texte dramatique)	Auto-adaptation pour la scène par Zola de son roman <i>l'Assommoir</i>
			Genres non fictionnels	Théâtre	<i>Je me souviens</i> de G. Pérec
			théâtre	roman	Narrativisation de <i>Hamlet</i> par Lamb
Adaptations transsubstantielles	Hémilittéraires	Trans génériques	Littérature	Théâtre mise en scène	<i>Vendredi ou la vie sauvage</i> , adapté pour la scène par Antoine Vitez-Jack Lang ( <i>Vendredi</i> )
			Roman	Cinéma/ Télévision	<i>Le nom de la Rose</i> (Eco) adapté par J.J. Annaud <i>Camille Claudel</i> , journal intime mis à l'écran par Bruno Nuytten
			Théâtre	Cinéma/ télévision	<i>Cyrano de Bergerac</i> (Edmond Rostand) adapté par J.C. Carrière <i>Mac Beth</i> de Polanski
			Littérature	Autres sémiologies	Adaptation lyrique du <i>Joueur</i> de Dostoïevski par Prokofiev Vers l'image fixe (BD, roman-photo)
	Extralittéraires		Mise en scène	Cinéma/ Télévision	<i>Le Journal de Vendredi</i> , film tourné à partir des représentations de Vitez
			Film	Mise en scène	<i>Garde à vue</i> , C. Miller <i>Une journée particulière</i> (E. Scola)
			Bande dessinée	Cinéma/ Dessin animé	<i>Modesty Blaise</i> ou l'inverse : <i>Fanfan la Tulipe</i> , transformé en BD par Le Rallic

Il reste enfin une dernière série de questions incontournables et inhérentes à l'adaptation que tente de traiter notre théoricien : la fidélité et les équivalences.

- l'adaptation minimale n'intervient que sur un niveau : changer les anthroponymes ou les coordonnées spatio-temporelles (forme du contenu), décaper le langage (forme de l'expression).
- l'adaptation maximale est beaucoup plus radicale et opère soit sur le niveau de l'histoire en en conservant le minimum nucléaire, soit sur le niveau des personnages. Elle peut encore recourir à la métaphorisation (substituer une situation nouvelle à la situation originelle sans modification fonctionnelle de l'histoire). Mais ces manipulations ne sont pas cumulables.

Émancipation et fidélité sont liées car inversement proportionnelles : à adaptation maximale fidélité minimale, et vice versa. Même la plus haute fidélité,

l'équivalence, observée à travers la traduction pose problème : peut-on dire la même chose dans un autre langage ?

## **8. L'adaptation comme forme de romanisation du théâtre, et ses enjeux chez Muriel Plana**

Dans son ouvrage *Roman, théâtre, cinéma, Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Muriel PLANA (2004) s'intéresse particulièrement aux relations entre roman et théâtre, théâtre et cinéma, roman et cinéma, pour observer les types d'interactions entre ces différentes formes. Elle distingue les deux types d'adaptations suivants (partant du principe que pour qu'il y ait adaptation, il faut nécessairement d'une part, que l'œuvre initiale reste perceptible dans sa nouvelle version et d'autre part, qu'elle laisse apparaître des modifications sur le contenu, la forme ou la structure) :

- *l'adaptation-dramatisation* : mode d'adaptation le plus courant qui consiste à transposer une œuvre narrative (roman, nouvelle, récit biographique, autobiographique...) pour l'adapter au théâtre ou au cinéma. Elle se décline elle-même en deux formes distinctes :
- *l'adaptation-dramatisation « classique » ou « adaptation traditionnelle »* : elle prend comme forme d'origine le récit (choisi pour ses qualités dramatiques internes : action simple, situations de crise, nombre de personnages limité) et comme forme d'arrivée le théâtre et le cinéma. Les dialogues peuvent être repris mais ils sont le plus souvent réécrits pour les rendre plus « dramatiques ». La trame narrative ne subit pas de transformations et on cherche à rendre la narration à travers l'action et l'expression des acteurs et la description à travers les décors ou les images, mais on procède souvent à la simplification de l'œuvre. Elle se pratique jusqu'au naturalisme et sera contestée lorsque théâtre et cinéma remettront en question leur propre caractère dramatique.
- *l'adaptation-dramatisation-transposition* : moins fidèle que la précédente elle s'appuie néanmoins également sur le principe de la dramatisation mais avec une volonté de modification flagrante. On s'éloigne du texte d'origine sur un point au moins qui semble constitutif de son identité : époque, action, lieu, personnage principal... Le projet personnel du metteur en scène ou du cinéaste adaptateur va l'emporter sur le propos supposé de l'auteur. Muriel Plana signale que c'est à propos de ce type d'adaptation que l'on trouve le plus de réactions négatives des auteurs adaptés et du public. Alors qu'on reproche à l'adaptation traditionnelle d'être servile, l'adaptation-transposition, plus créative et plus libre est accusée de trahison par rapport à l'œuvre de départ auquel elle fait dire ce qu'elle ne dit pas.
- *l'adaptation paradoxale* : adaptation non-adaptation et pratique moderne, elle a vu le jour au milieu du xx<sup>e</sup> siècle. Inventée par des metteurs en scène de théâtre comme Jean-Louis Barrault ou encore Antoine Vitez, elle prend comme point de départ un texte narratif et procède à une transmodalisation mais refuse la dramatisation du contenu. Elle reconstruit à partir du récit romanesque un récit scénique autonome contenant des équivalences,

résonances, mais aussi dissonances, avec l'œuvre d'origine. Souvent travaux d'improvisation sur la fable, elle souligne la capacité du théâtre à se saisir des œuvres les plus impossibles à dramatiser mais non pas à théâtraliser (traités philosophiques, poèmes, romans-fleuves...). Ces pratiques traitent différemment le texte d'origine : soit le texte est remplacé par l'action et des images ; soit on peut entendre des fragments dans leur forme narrative ; soit un acteur dit le roman pendant qu'une action scénique se développe, en accord ou en contradiction avec le texte.

Ces adaptations qui adaptent sans adapter se déclinent en trois types :

- *la réécriture scénique* : pratiquée par Jean-Louis Barrault, elle consiste à supprimer du texte de départ sa part dramatique pour en privilégier les descriptions, les analyses philosophiques, la durée. Le travail fantasmatique du metteur en scène peut l'éloigner de l'œuvre adaptée, ce n'est plus le texte qui compte mais son interprétation scénographique.
- *le théâtre-récit* : défini par Antoine Vitez, il unit jeu de l'acteur et voix du conteur et consiste en une production d'images et de sons sur scène à partir d'un texte narratif. Ce n'est plus le texte qui est adapté mais la scène qui s'adapte au texte. Avec *Catherine* d'après *Les cloches de Bâle* de Louis Aragon, il offre une écriture scénique de type épique grâce à un comédien conteur et interprète et à un jeu qui associe distanciation et incarnation.
- *le montage-adaptation* : consiste à se saisir du texte romanesque pour en dégager des fragments autonomes qui peuvent être combinés avec des extraits d'autres œuvres sans souci de continuité et de linéarité de la fable. En 1994, par exemple, Stéphane Braunschweig choisit de n'adapter qu'un chapitre du roman long et complexe de Thomas Mann *Docteur Faustus*. Le texte devient un matériau pour le metteur en scène et le montage peut être vu comme un moyen de souligner délibérément l'artifice en mettant en évidence les soudures. Le manque de sens et la discontinuité interrogent la cohérence du monde représenté et présentent un discours de metteur en scène sur le monde.

Si le degré de transformation du texte source dépend essentiellement de la posture de l'adaptateur, le média de réception du texte joue, lui aussi, un rôle important dans l'aspect définitif du texte second.

## 9. Adaptation et média

Le caractère indissociable de l'œuvre et de son mode de transmission a été souligné notamment par Régis DEBRAY (1991). Dans un même ordre d'idées, André GAUDREAU et Thierry GROENSTEEN (1998) montrent que le phénomène de l'adaptation se développe et intéresse de plus en plus les théoriciens, notamment ceux qui s'attachent à l'étude de l'évolution des arts et des médias. Le terme « adaptation » leur paraissant galvaudé, ils proposent une terminologie qu'ils pensent plus apte à rendre compte du phénomène. Pour eux, le concept de « transécriture », paraît mieux à même de désigner ce qu'ils présentent comme une pratique récente dont la multiplication est la conséquence historique d'un bouleversement général du champ artistique et culturel. Mais surtout, ils constatent, tout comme Muriel Plana ou Régis Debray, que le média servant de support à

l'adaptation en éclaire l'évolution, en oriente la forme et en détermine les transformations :

« C'est l'apparition de nouveaux arts narratifs, au premier rang desquels le cinéma, la bande dessinée, puis celle de nouveaux canaux de diffusion (les *mass medias*), qui ont permis et encouragé non seulement la prolifération des récits (la catégorie de la narration tendant à supplanter celle, millénaire, de la représentation), mais le commerce de ceux-ci entre disciplines rivales. »

La transécriture révèle donc pour eux la fin de la hiérarchie entre les arts telle que la décrivait Lessing dans le *Laocoon* (1766). Jusqu'au Romantisme, c'est la poésie, en tant que modèle et prototype reconnu de tous les arts imitatifs, qui occupe le sommet de la hiérarchie. Aujourd'hui le problème n'est plus de débattre de la thèse de l'*ut pictura poesis*, on ne confond plus peinture et poésie mais plutôt roman et cinéma. On ne s'intéresse désormais plus à la forme des œuvres mais à leur sujet et la question de la suprématie de tel ou tel art sur les autres cesse donc progressivement d'être un enjeu théorique.

Thierry GROENSTEEN (1998) énumère différents bouleversements qui semblent avoir eu une incidence sur le développement des adaptations, à savoir : les progrès techniques qui ont rendu possible la multiplication des textes, images et documents sonores en grand nombre; l'instruction qui se généralise et élargit le spectre du lectorat ; l'apparition de nouveaux arts narratifs rendue possible par les progrès techniques (bande dessinée, radio, télévision, vidéo, images de synthèse...).

Le phénomène de l'adaptation est donc le révélateur d'un état historique de la création et nous oblige à reconsidérer différemment certaines questions fondamentales concernant par exemple l'idée de hiérarchie entre les arts ou l'existence d'une adéquation spontanée entre certains sujets de récits et telle ou telle forme narrative (y a-t-il des sujets mieux adaptés aux romans, d'autres au théâtre ou au cinéma ?)

C'est pourquoi André GAUDREAU et Philippe MARION (1998 : 31-52), dans leur article « Transécriture et médiatique narrative : l'enjeu de l'intermédialité » tentent de démontrer qu'en passant d'un média à un autre, le sujet d'un récit subit des contraintes « informantes » et « déformantes » qui seraient liées à ce qu'ils appellent sa « configuration intrinsèque ». Chaque sujet serait en effet doté de sa propre configuration et cette dernière serait toujours déjà plus ou moins compatible avec tel ou tel média. Il s'établirait un corps à corps entre l'idée et le matériau, la fable et le média, d'où la suggestion de créer une nouvelle discipline transversale, la « médiatique narrative », dont le but serait d'étudier « la rencontre d'un projet narratif – d'un récit non encore fixé dans sa matière d'expression définitive – avec la force d'inventivité d'un média donné ». Nos auteurs proposent d'employer les termes de « fabula » et de « syuzhet » des formalistes russes afin de mieux rendre compte de la spécificité qui ne transparaît pas dans l'usage français des termes « fabula » et « sujet », par trop galvaudés et polysémiques. Pour les formalistes en effet, la *fabula* est indépendante du média, elle est externe à l'œuvre, non incarnée. Il est possible d'extraire de toute œuvre narrative un noyau d'actions qui ne tiennent pas compte de la substance de l'expression. Quant au *syuzhet*, il comprend la fable et ses composantes. Pour Tomachevski, la *fabula* c'est ce qui s'est effectivement passé et le *syuzhet* c'est la manière dont le lecteur en a pris connaissance. Le *syuzhet* serait

donc la fable médiatisée et la même *fabula*, le même substrat historique pourrait connaître plusieurs *syuzhétisations* (scripturale, orale, filmique...). Le rapport entre tel ou tel média serait déjà porteur de sens dans la mesure où chaque *fabula* serait intrinsèquement dotée d'une configuration qui lui est propre, et qui serait toujours déjà relativement compatible avec chacun des médias et préprogrammerait en quelque sorte le processus d'adaptation. Ainsi, les contraintes propres à chaque média imposeraient un certain format à la structure du *syuzhet* (longueur, traitement de la temporalité...). Dans cette perspective, fable et histoire auraient la possibilité de se réaliser de manière optimale en choisissant le partenaire médiatique qui leur convient le mieux, ce qui explique que certaines œuvres sont pratiquement « inadaptables », étant littéralement coulée dans le média. Elles ne pourraient supporter sans d'énormes pertes le passage d'un média à l'autre. C'est ce que montre par exemple l'échec de l'adaptation des *Aventures de Tintin* en dessin animé.

## **10. Conclusion**

Pour conclure, nous dirons que l'adaptation est un phénomène culturel complexe, historiquement variable dans ses formes, ses contenus et ses enjeux, si bien qu'elle peut faire l'objet d'approches descriptives différentes (sociologie, narratologie, sémiologie...).

Pour notre part, nous avons privilégié une approche sémiologique dans le but de décrire, de manière immanente, les opérations qui caractérisent cette forme de réécriture en laquelle consiste une adaptation.

## BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES Roland (1973), Théorie du texte, in : *Encyclopaedia Universalis*.
- DEBRAY Régis (1991), *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard.
- FARCY Gérard-Denis (1993), L'adaptation dans tous ses états, *Poétique* N° 96.
- GENETTE Gérard (1982), *Palimpsestes ou l'écriture au second degré*, Paris, Seuil.
- JENNY Laurent (1976), La stratégie de la forme, *Poétique* N° 8, p. 262.
- KRISTEVA Julia (1969), *Sèméiôtikè*, Paris, Seuil.
- GAUDREAULT André ; GROENSTEEN Thierry (sous la direction de, 1998), *La transécriture, pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*, Colloque de Cerisy, Édition Nota Bene, Québec, Centre National de la bande dessinée et de l'image, Angoulême.
- PETITJEAN André (2000), Emprunt et réécriture : réflexion à partir de *L'art de la comédie*, de J.-F. Cailhava de l'Estendoux, *Pratiques* N° 105-106, Les Réécritures, Metz, Ceted.
- PIVA Franco (2005), *Il romanzo a teatro*, Atti del convegno internazionale della società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese (SUSLLF), Verona, 11-13 novembre 2004, A cura di Franco Piva, Schena editore, Fasano (Br-Italia), p. 5-9.
- PLANA Muriel (2004), *Roman, théâtre, cinéma, Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Paris, Collection Amphi Lettres, Bréal.
- RABAU Sophie (2002), *L'intertextualité*, Lettres Corpus, Paris, GF Flammarion.
- RICARDOU Jean (1971), *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, Tel Quel.
- RIFFATERRE Michel (1979), *La production du texte*, Paris, Seuil.