

Adapter un livre

pour le cinéma et la télévision

Olivier Cotte

Adapter un livre

pour le cinéma et la télévision

*De l'œuvre originale au scénario :
roman, théâtre, biographie, BD...*

ARMAND COLIN

Direction artistique : Élisabeth Hébert

En couverture :

Machine à écrire : Shutterstock © Twin Design

Carnets et stylos : © Shutterstock

Composition : Nord Compo

Le pictogramme qui figure ci-contre mérite une explication. Son objet est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit, particulièrement dans le domaine de l'édition technique et universitaire, le développement massif du photocopillage.

Le Code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992 interdit en effet expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit. Or, cette pratique s'est généralisée dans les établissements



d'enseignement supérieur, provoquant une baisse brutale des achats de livres et de revues, au point que la possibilité même pour

les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée. Nous rappelons donc que toute reproduction, partielle ou totale, de la présente publication est interdite sans autorisation de l'auteur, de son éditeur ou du Centre français d'exploitation du

droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris).

© Armand Colin, 2020

Armand Colin est une marque de
Dunod Éditeur, 11 rue Paul-Bert, 92240 Malakoff

ISBN : 978-2-200-62725-6

www.armand-colin.com

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L. 122-5, 2° et 3° a), d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (art. L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

Table des matières

Avant-propos..... IX

Introduction : le succès des adaptations..... 1

LES BASES DE L'ADAPTATION

1 Les différences entre scénario original et adaptation 9

Le cinéma intérieur : objectivité/subjectivité du récit 10

La civilisation du Verbe 11

Pourquoi est-on souvent déçu par l'adaptation ?..... 12

Privilégier l'esprit plutôt que la lettre..... 13

Le droit d'auteur 15

2 Les œuvres adaptées 19

Quelles sources peut-on adapter ? 19

La source classique..... 20

Existe-t-il des livres inadaptables ? 22

Roman et nouvelle 23

Le roman 23

Nouvelle et novella..... 25

La pièce de théâtre 27

Le thème 29

Le décor 29

Les points de vue..... 31

Les dialogues 31

La bande dessinée 32

La biographie ou l'autobiographie 33

Le scénario d'un film antérieur 37

La non-fiction 38

Pourquoi s'inspirer d'une non-fiction ?..... 38

Dégager le thème..... 40

Se documenter pour mieux écrire..... 42

Scénariser le fait réel 42

Quelle marge avez-vous ?..... 44

3	Le média de destination	47
	Ne pas penser que cinéma	48
	La nécessité d'utiliser l'espace de représentation	49
	La question de la durée imposée.....	50
	<i>Adapter pour le long métrage</i>	50
	<i>Adapter pour le court métrage</i>	50
	Adapter pour la série TV	51
	<i>La densité du matériau de base</i>	53
	<i>Comment organiser le metaplot</i>	53
	<i>Les histoires parallèles</i>	54
	<i>Écrire la bible</i>	54
	<i>Écrire le pilote</i>	55

CONSTRUIRE LE SCÉNARIO

4	Analyser la source	59
	Quelle histoire raconte le texte ?	59
	Déduire le thème du texte d'origine	60
	S'appuyer sur le thème	65
	Dégager les grandes idées	66
	Classer les idées par ordre d'importance et d'adaptabilité	67
	Style et ton : le choix à réaliser	68
	<i>La question du réalisme</i>	68
	<i>Comment décaler le ton de l'adaptation</i> <i>par rapport au récit original ?</i>	70
5	Paradigmes et méthodes de la structure scénaristique ...	73
	Pourquoi utiliser une structure ?	73
	La structure en trois actes.....	75
	<i>Le premier acte</i>	77
	<i>Le deuxième acte</i>	78
	<i>Le troisième acte</i>	80
	Charnières dramatiques et voyage du personnage	83
	<i>Syd Field</i>	85
	<i>Robert McKee</i>	86
	<i>John Truby</i>	87
	<i>Les situations dramatiques selon Georges Polti</i>	90
	Quelques questions à se poser	98
	Travailler le climax	100
	Soigner les détails	101
	Travailler le séquencier.....	102
	<i>Comment choisir quoi et qui garder du récit d'origine ?</i>	103
	<i>Une méthode pour adapter un roman déjà structuré</i>	103
6	Les outils pour structurer le nouveau récit	107
	L'incident déclencheur	107
	Le but du personnage principal (l'objectif)	110
	L'obstacle	112

Le conflit.....	114
Les intrigues secondaires.....	115
Le <i>metaplot</i>	116

ÉCRIRE LE SCÉNARIO

7 Les procédés narratifs.....	121
Accroche.....	121
Hareng-saur.....	123
Implant.....	123
Cliffhanger.....	125
McGuffin.....	125
Voix off.....	127
Suspense et effet de surprise.....	130
Flash-back.....	131
Ellipses.....	133
Coup de théâtre et twist.....	133
Ironie dramatique.....	134
Montage alterné.....	136
Montage parallèle.....	137
Emblèmes.....	137
8 Les personnages.....	139
Réduire le nombre de personnages.....	141
Choisir les personnages.....	142
<i>Le protagoniste</i>	143
<i>L'antagoniste</i>	147
<i>Le catalyseur</i>	151
<i>Les personnages secondaires</i>	152
Construire les personnages.....	154
<i>Donner davantage d'importance aux personnages principaux</i>	154
<i>Dégager le chemin initiatique du personnage</i>	157
Et si le personnage était un archétype mythologique ?.....	160
<i>Les archétypes féminins</i>	161
<i>Les archétypes masculins</i>	164
Réaliser la fiche biographique des personnages.....	166
9 Dialogues et contextes narratifs.....	171
L'importance du dialogue.....	171
<i>La question du contexte et de l'époque</i>	174
<i>Le style du dialogue</i>	175
<i>La création de sous-textes</i>	177
L'importance des lieux et des saisons.....	179
<i>Les lieux</i>	180
<i>Changer de lieu</i>	181
<i>Les heures et les saisons</i>	182

10 Corriger et améliorer le scénario	185
Les points à (re)travailler.....	185
<i>Un début trop puissant</i>	185
<i>Hiérarchiser les personnages</i>	186
<i>Travailler les transitions de séquence à séquence</i>	186
<i>Trouver le style et le ton propre au récit</i>	187
Les dangers de l'adaptation	187
<i>Trop coller à l'histoire originale</i>	187
<i>Des scènes et des longueurs inutiles</i>	189
<i>Des scènes qui s'enchaînent mal ou des redites</i>	190
<i>Une fin qui manque d'énergie</i>	191
<i>Une dramatisation trop faible</i>	193
<i>Un manque de structure</i>	194
<i>Des incohérences</i>	195
<i>Des dialogues trop présents</i>	196
 Références bibliographiques	 199
Index des notions.....	201
Index des films et séries	205

Avant-propos

Le travail de l'adaptateur inspire trop souvent un certain nombre de malentendus.

Le principal s'attache au fait que, dans le sentiment populaire, l'artiste est un créateur, c'est son rôle, son statut. Il est un demiurge partant d'une page blanche qu'il peuple de personnages et de péripéties issus de sa seule imagination. Conséquemment, l'adaptation ne relèverait que d'une facilité puisque le scénariste s'appuie sur un travail pré-existant. Son rôle se résoudrait au mieux à celui d'un faire-valoir du véritable artiste (le romancier, le dramaturge, le nouvelliste, etc.). En somme, il effectuerait un sous-travail.

Le second malentendu, également très répandu, consiste à juger sévèrement ce travail d'adaptation en estimant que, trop souvent, il ne rend pas suffisamment hommage au récit d'origine. Il serait plus pauvre, maints personnages et actions auraient été sacrifiés ; en un mot, il serait infidèle. Cette appréciation prend ses sources dans le fait que le public s'agace de ne pas retrouver ce qu'il avait lu, c'est-à-dire ce qui l'avait encouragé à se déplacer pour aller au cinéma afin d'apprécier le pendant cinématographique du récit d'origine. Or, pour un certain nombre de raisons que nous allons analyser, il est difficile, voire impossible, ni même souhaitable, de conserver 100 % des composants d'une histoire lors de sa transposition. Mais rien n'y fait, on a tous entendu dire que « le film est nettement moins bon que le roman, d'ailleurs, il y a beaucoup de choses qui manquent ». Il y aurait donc une trahison ; or, le spectateur ayant besoin d'honnêteté déteste qu'on le prenne pour un idiot que l'on abreuverait d'une version édulcorée pour personnes n'aimant pas lire. De ce fait il juge le travail de l'adaptateur comme un parjure impardonnable envers l'auteur autant qu'un affront envers lui-même.

Rien de tout cela ne peut être pris sérieusement en considération, mais les perceptions inhérentes à ces opinions méritent que l'on s'y arrête, car elles reposent sur de bonnes interrogations.

En effet, un adaptateur part d'une œuvre préexistante, et pour cause : il s'agit de sa raison d'être. Cela ne sous-entend pas que son travail soit inférieur ; d'ailleurs, un auteur s'inspire souvent lui-même de faits divers, de conversations entendues ici ou là, d'articles de journaux, de théories scientifiques, d'époques historiques, etc., son travail ne consiste donc pas à emplir des pages blanches avec des idées issues de nulle part. Même un récit résolument fictionnel tel que *Le Seigneur des anneaux* s'appuie sur l'étude de travaux antérieurs et une bonne connaissance en mythologie et histoire des langues, pour ne citer que quelques-unes des inspirations de Tolkien. Sans parler de William Shakespeare dont un grand nombre de pièces consistent en des adaptations de récits et légendes antérieurs. Pourquoi dans ces conditions l'adaptateur aurait-il un statut inférieur ?

La nécessité de simplifier le récit est toutefois comprise par le public qui accepte l'idée qu'il soit impossible de transvaser l'intégralité d'un texte de 500 pages dans 2 heures de film, néanmoins, cette contrainte reste douloureusement vécue. En revanche, ce que l'on oublie souvent, c'est qu'une adaptation consiste en une transposition d'un média à un autre, et que, indépendamment des questions de durée, il est également nécessaire de trier ce qui va résister à cette opération. Il faut par exemple conserver à l'esprit que la manière dont nous lisons (généralement avec des pauses, sur plusieurs jours, en revenant en arrière, en nous interrompant pour répondre au téléphone ou aller tourner les pâtes, etc.) diffère de la façon dont nous recevons un film qui, lui, consiste en un flux linéaire sur lequel nous ne pouvons intervenir, sauf dans le cadre d'une lecture DVD ou de diffusion à la demande. Ce travail de visionnage d'un film, imposé par sa technique propre, demande un effort de concentration de la part du public. Il s'agit par conséquent de prendre en considération la capacité du spectateur à ingérer des informations et à les hiérarchiser (c'est ainsi que l'on doit également opérer dans le cadre de l'écriture d'un scénario original), ce qui se traduit par l'obligation de ne conserver que la substantifique moelle du récit. En fait, nous touchons là à toute la difficulté et à tout l'art de l'adaptation : il s'agit de savoir transposer sans

trahir, même si cette translation d'un média à un autre oblige à une modification du paradigme. C'est de cet exercice délicat que traite le livre que vous tenez dans les mains.

Ce travail est compliqué, et le scénariste est en permanence sur la corde raide, jonglant entre méthodes et instinct, pesant le pour et le contre de chacun de ses choix. C'est un métier difficile. Il est suffisamment complexe pour que l'on ait créé autant aux Oscar qu'aux César des récompenses distinctes : l'une pour le meilleur scénario original, l'autre pour la meilleure adaptation. Ce qui démontre bien que le savoir-faire est différent, et que la première tâche n'est pas plus noble que la seconde. Ce livre a été conçu pour vous permettre de comprendre les variations entre les différents médias (cinéma, série, roman, théâtre, bande dessinée, biographie, etc.), leurs spécificités, afin d'aider à la transposition de l'un à l'autre. Les méthodes exposées font partie de la « boîte à outils du scénariste » qu'il ne faut jamais oublier, ou concernent plus spécifiquement le travail de l'adaptation. Ainsi, et quels que soient les récits et leur support d'origine, vous serez plus à même de concevoir une nouvelle écriture audiovisuelle.

Introduction

Le succès des adaptations

Les adaptations sont bien plus nombreuses que l'on imagine généralement. On pense immédiatement aux grands succès littéraires (habituellement des romans, souvent récents) dont l'achat des droits d'adaptation cinématographique donne le jour à un film, mais c'est là mettre de côté l'ensemble de la production qui fait largement appel à l'adaptation. Le pourcentage des films produits issus d'une œuvre préalable fluctue selon l'année, le pays et les tendances. On peut toutefois l'estimer à la moitié. Le nombre d'adaptations ayant donné le jour à des succès ou des classiques est plus important. Depuis quelques années, les importants budgets d'Hollywood sont des adaptations, de comics en particulier, mais aussi de romans, classiques comme contemporains.

Cette approche de l'écriture scénaristique touche tout type de cinéma, celui dit artistique (Stanley Kubrick, François Truffaut, Pedro Almodovar...) comme celui de genre (Alfred Hitchcock, David Cronenberg, Dario Argento...).

Avec l'idée de donner un aperçu de la diversité des sources, voici une liste de films célèbres, de genres aussi distincts que possible ; les sources sont également précisées afin de bien constater que le roman, même s'il reste le plus important, ne représente pas le seul terreau : *New York Miami (It Happened One Night, 1934)* d'après Samuel Hopkins Adams, nouvelle adaptée par Robert Riskin ; *Autant en emporte le vent (Gone with the Wind, 1939)* d'après Margaret Mitchell, roman adapté par Sidney Howard ; *Le Faucon*

maltais (*The Maltese Falcon*, 1941) d'après Dashiell Hammett, roman adapté par John Huston ; *Casablanca* (1942) d'après Murray Burnett & Joan Alison, pièce adaptée par Philip G. Epstein, Julius G. Epstein & Howard Koch ; *Rome, ville ouverte* (*Roma, città aperta*, 1945) d'après Sergio Amidei & Alberto Consiglio, faits réels adaptés par Federico Fellini & Sergio Amidei ; *Lodyssée de l'African Queen* (*The African Queen*, 1951) d'après C. S. Forester, roman adapté par James Agee & John Huston ; *Un tramway nommé désir* (*A Streetcar Named Desire*, 1951) d'après Tennessee Williams, pièce adaptée par Oscar Saul & Tennessee Williams ; *Fenêtre sur cour* (*Rear Window*, 1954) d'après Cornell Woolrich, nouvelle adaptée par John Michael Hayes ; *À l'est d'Eden* (*East of Eden*, 1955) d'après John Steinbeck, roman adapté par Paul Osborn ; *Douze hommes en colère* (*12 Angry Men*, 1957) d'après Reginald Rose, téléfilm puis pièce adaptés par Reginald Rose ; *Ben-Hur* (1959) d'après Lew Wallace, roman adapté par Karl Tunberg ; *Certains l'aiment chaud* (*Some Like It Hot*, 1959) d'après Robert Thoeren & M. Morgan, film (*Fanfare d'amour*, 1935, scénario de Robert Thoeren, Max Bronnet & Pierre Prévert) adapté par Billy Wilder & I.A.L. Diamond ; *West Side Story* (1961) d'après Arthur Laurents & Stephen Sondheim, comédie musicale adaptée par Ernest Lehman ; *Du silence et des ombres* (*To Kill a Mockingbird*, 1962) d'après Harper Lee, roman adapté par Horton Foote ; *Qui a peur de Virginia Woolf ?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?* 1966) d'après Edward Albee, pièce adaptée par Ernest Lehman ; *Le lauréat* (*The Graduate*, 1967) d'après Charles Webb, roman adapté par Calder Willingham & Buck Henry ; *Z* (1969) d'après Vassilis Vassilikos, roman adapté par Jorge Semprún & Costa-Gavras ; *M*A*S*H** (1970) d'après Richard Hooker, roman adapté par Ring Lardner Jr. ; *Le parrain* (*The Godfather*, 1972) d'après Mario Puzzo, roman adapté par Mario Puzzo & Francis Ford Coppola ; *Cabaret* (1972) d'après Joe Masteroff, comédie musicale (inspirée d'un roman, lui-même adapté en pièce avant de devenir un *musical*) adaptée par Jay Presson Allen ; *Parfum de femme* (*Profumo di donna*, 1974) d'après Giovanni Arpino, roman adapté par Ruggero Maccari & Dino Risi ; *Les hommes du président* (*All the President's Men*, 1976) d'après Carl Bernstein & Bob Woodward, livre d'enquête adapté par William Goldman ; *Cet obscur objet du désir* (1977) d'après Pierre Louÿs, roman adapté par Jean-Claude Carrière & Luis

Buñuel ; *Elephant Man* (*The Elephant Man*, 1980) d'après Sir Frederick Treves & Ashley Montagu, mémoires et étude adaptées par Christopher De Vore, Eric Bergren & David Lynch ; *Out of Africa* (1985) d'après Karen Blixen, roman autobiographique adapté par Kurt Luedtke ; *Gens de Dublin* (*The Dead*, 1987) d'après James Joyce, nouvelle adaptée par Tony Huston ; *Gorilles dans la brume* (*Gorillas in the Mist*, 1988) d'après Harold T.P. Hayes & Alex Shoumatoff, articles adaptés par Anna Hamilton Phelan & Tab Murphy ; *Miss Daisy et son chauffeur* (*Driving Miss Daisy*, 1989) d'après Alfred Uhry, pièce adaptée par l'auteur ; *Les évadés* (*The Shawshank Redemption*, 1994) d'après Stephen King, nouvelle adaptée par Frank Darabont ; *Traffic* (2000) d'après Simon Moore, minisérie TV (*Traffik*) adaptée par Stephen Gaghan ; *O'Brother* (*O Brother, Where Art Thou?* 2000) d'après Homère & James Joyce, épopée et roman adaptés par Ethan Coen & Joel Coen ; *Ghost World* (2001) d'après Daniel Clowes, roman graphique adapté par Daniel Clowes & Terry Zwigoff ; *Shrek* (2001) d'après William Steig, livre illustré adapté par Ted Elliott, Terry Rossio, Joe Stillman & Roger S. H. Schulman ; *Carnets de voyage* (*Diarios de motocicleta*, 2004) d'après Alberto Granado & Che Guevara, autobiographies adaptées par José Rivera ; *District 9* (2009) d'après Neill Blomkamp, court métrage (*Alive in Joburg*) adapté par Neill Blomkamp & Terri Tatchell ; *The Social Network* (2010) d'après Ben Mezrich, essai adapté par Aaron Sorkin ; *Une merveilleuse histoire du temps* (*The Theory of Everything*, 2014) d'après Jane Wilde Hawking, autobiographie adaptée par Anthony McCarten.

Ainsi qu'on peut l'observer, si le roman constitue le matériau de base numériquement le plus important, son utilisation est moins prépondérante depuis le XXI^e siècle. Et si le théâtre conserve son influence, tout comme la nouvelle, sont venues s'ajouter la bande dessinée (de superhéros ou non), mais surtout la non-fiction (enquêtes, livres d'analyse, biographies), déjà présente, car le public en est friand, mais dont l'importance croît et dont le traitement évolue.

On pourrait s'interroger sur l'emploi somme toute important de l'adaptation autant au cinéma qu'à la télévision. Plusieurs cas de figure amènent réalisateurs, scénaristes ou producteurs à se tourner vers le choix de l'adaptation. En premier lieu, une histoire préexistante peut plaire, tout simplement, à l'un de ces maillons de

la production, et le désir de la porter à l'écran est alors naturel. La culture des professionnels du cinéma encourage à rapidement imaginer visuellement ce que donnera un texte ou un sujet à l'écran. En une lecture, on peut être emporté autant par l'envie que par la certitude que l'adaptation peut offrir un bon résultat.



1 *Harry Potter à l'école des sorciers* (2001).

Un autre cas de figure classique consiste à utiliser le succès d'un récit (souvent un roman, mais parfois une pièce, voire une comédie musicale) comme garantie que l'adaptation aura suffisamment d'impact financier pour que la production mérite d'être lancée. On présume que le public qui a fait les beaux jours commerciaux d'une publication ou d'un spectacle constitue une quantité non négligeable de spectateurs potentiels qui iront voir le film adapté en salle. Des succès littéraires contemporains tels que le cycle de *Harry Potter* ou de *Game of Thrones*, par exemple, ou celui de romans isolés tel que *Da Vinci Code*, ne laissent que peu de doutes quant à la viabilité d'un projet de film. Cette conviction facilite les coproductions, car chaque acteur financier est persuadé que l'affaire peut être menée rondement et sans trop de difficultés. Dans les faits, ce calcul mercantile n'est pas toujours couronné de succès. Pour ne citer que deux exemples célèbres, *Le bûcher des vanités*¹ est un échec cuisant au box-office, tout comme l'adaptation de la comédie musicale *A Chorus Line*² qui est un fiasco. Il ne s'agit pas là d'exceptions : la certitude qu'une adaptation connaîtra automatiquement le succès du fait de l'impact médiatique et des bonnes ventes de l'œuvre originale est un leurre ;

1. *The Bonfire of the Vanities* (1990), réalisation Brian De Palma, scénario Michael Cristofer, d'après le roman éponyme de Tom Wolfe (1987).

2. *A Chorus Line* (1985), réalisation Richard Attenborough, scénario Arnold Schulman, d'après la comédie musicale éponyme de James Kirkwood Jr. & Nicholas Dante (1975).

ce sont les critiques et le public qui pour finir décident de l'issue de la production. Il arrive même que, justement, le public se méfie de cette volonté louche de porter à tout prix un succès à l'écran, quelles que soient les qualités du travail final.

Un autre écueil purement financier inhérent à l'adaptation tient logiquement au fait que le producteur doit payer deux fois le scénario : la première pour les droits de l'œuvre originale, la seconde pour le travail de l'adaptateur. Or, le marché de la vente des droits est important et les maisons d'édition ou les agents (voire les écrivains eux-mêmes) sont légitimement exigeants sur le plan financier. Lorsqu'on est écrivain, la vente de ces droits peut faire davantage vivre que la publication de romans.