

L'IMPACT DES ADAPTATIONS SUR LA PERCEPTION DE L'ŒUVRE ADAPTÉE : POUR UNE ÉTUDE DE RÉCEPTION CROISÉE

Sébastien Lefait, Aix Marseille Univ, LERMA, Aix-en-Provence, France.

INTRODUCTION

La théorie de l'adaptation audiovisuelle de la littérature propose un nombre abondant de concepts, permettant de mieux comprendre la relation entre l'œuvre source et la ou les œuvres cibles. Le nombre en est tel que l'un des spécialistes de la question, Thomas Leitch, y a vu le signe d'une appétence démesurée pour la taxonomie. Pour ne citer que quelques exemples, on a parlé, depuis 2008, date de sortie du premier numéro de la revue *Adaptation* publiée chez Oxford University Press, et qui fait autorité dans le domaine, d'adaptation fantôme, de l'adaptation comme genre cinématographique, d'adaptation à portée documentaristante, de politiques de l'adaptation, d'adaptation historique, d'adaptation féministe, d'adaptation lesbienne, d'adaptation à but pédagogique, d'adaptation postcoloniale, d'adaptation genrée, d'adaptation inconsciente, d'adaptation impossible, d'adaptation substitutive, de réadaptation, d'adaptation inavouée, d'adaptation légiste, d'industrie de l'adaptation, d'éthique de l'adaptation, d'adaptations convergentes ou divergentes, d'adaptation comme appropriation, etc. Plus récemment, les concepts les plus en vue sont ceux d'adaptation spectrale, d'adaptation transculturelle, d'adaptation sérielle, et d'adaptation transmédia. J'ai moi-même, à une époque, participé à cette inflation conceptuelle en proposant le concept d'adaptation scopique, que je reprendrai peut-être un jour.

Vous aurez compris que, si je m'autorise une telle énumération, c'est dans le but d'y identifier un manque qui, avec le recul, saute aux yeux. Sachant que les *adaptation studies* ont au départ été fondées par des spécialistes de littérature qui ont nourri la discipline en s'appropriant, quitte à les adapter, les outils de l'analyse filmique, il est étonnant de constater que tout un pan de cette dernière discipline n'ait quasiment pas été mis à profit dans le cadre de l'étude des enjeux de l'adaptation audiovisuelles d'œuvres littéraires. Je veux parler des études de réception, très importantes dans le domaine des études filmiques, ainsi bien sûr que dans celui de la théorie littéraire, mais qui ne semblent pas avoir été mises à profit dans le cadre d'une analyse des processus d'adaptation. Tout au plus peut-on mentionner un article intitulé « adaptation et perception », publié en août 2018, qui est largement programmatique, au sens où il pose les bases d'une telle étude croisée, tout en abordant le sujet par le biais de la perception d'un film comme adaptation (l'idée étant que la perception d'une œuvre change énormément selon qu'elle est présentée comme une adaptation ou non, ou que l'on sait qu'il s'agit d'une adaptation ou non).

On peut s'interroger sur les raisons pour lesquelles ce terrain est resté en jachère. L'hypothèse la plus simple est que la théorie de l'adaptation est encore jeune, et que pour l'instant, personne n'avait envisagé cette perspective. Une autre hypothèse tiendrait à la difficulté d'analyser

et de décrire la manière dont une œuvre est perçue : elle nécessite un recours aux sciences cognitives, à l'imagerie cérébrale, voire à l'analyse d'un grand nombre de données, par exemple récoltées sur Internet et permettant de se faire une meilleure idée de ce que les lecteurs ou les spectateurs d'une œuvre en ont pensé. Or, l'arsenal scientifique et technologique nécessaire à mettre en pratique de telles études est à présent plus accessible. Une dernière hypothèse serait que les chercheurs considèrent l'intérêt d'une étude de réception croisée de l'œuvre source et de son adaptation comme limité. L'approche habituelle consiste en effet à examiner les processus d'adaptation, et à en déterminer les enjeux, mais majoritairement en raisonnant en termes de légitimation culturelle, de modalités de conservation du sens, d'appropriation transnationale, de patrimonialisation, ou encore d'inscription contextuelle des œuvres source et cible.

Comme ne l'indique pas le titre quelque peu proactif que j'ai donné à mon intervention, je souhaiterais ici présenter un aspect de ma recherche actuelle qui consiste à tenter d'évaluer le potentiel épistémologique d'une étude de réception croisée de l'œuvre source et de l'adaptation, plutôt que d'affirmer de manière trop péremptoire que ce potentiel est immense. Pour ce faire, j'examinerai successivement plusieurs cas, sur lesquels j'ai travaillé par le passé pour certains, sur lesquels j'envisage de travailler pour d'autres, et que j'ai utilisés en cours pour les derniers, ce qui m'a permis d'expérimenter l'utilisation de cette méthodologie sur les étudiants (on nous reproche souvent que notre recherche n'utilise pas assez les méthodologies des sciences dures, et c'est la raison pour laquelle je m'autorise à recourir à des cobayes). Pour chacun des cas, je m'efforcerai d'évaluer l'apport éventuel d'une étude de réception croisée, en décrivant selon les cas la réception de l'œuvre source dans son contexte, si l'on dispose des informations nécessaires, la réception de l'adaptation de cette œuvre, la réception de l'œuvre induite par le visionnage, voire par la simple existence de l'adaptation. En conclusion, je ferai un bilan provisoire, en estimant l'exploitabilité des résultats d'une méthodologie encore expérimentale, ce qui permettra, j'espère, d'entamer une discussion au cours de laquelle apparaîtront peut-être d'autres domaines d'applicabilité. Les dernières pistes que j'évoquerai le seront d'ailleurs à titre exploratoire.

ÉTUDE DE CAS : HANDMAID'S TALE

Pour ma première étude de cas, je m'appuierai sur *La Servante écarlate* de Margaret Atwood et sur la série diffusée sur Hulu. Le roman est sorti en 1985. Il propose une parenthèse dystopique, en évoquant une société totalitaire, patriarcale et théocratique. Dans le roman comme dans la série, qui débutent *in medias res*, on comprend que la société antérieure a été détruite d'un coup (en l'occurrence un coup d'État), au prétexte d'un déclin de la natalité, pour être reconstruite sur la base d'une exégèse masculiniste de certains passages de la Bible, et notamment de celui de l'Ancien Testament où Dieu ordonne à Jacob, dont l'épouse Rachel est stérile, de s'accoupler à leur servante Bilha. La nouvelle république, qui prend le nom de Giléad, force les femmes fertiles à devenir les servantes des hauts dignitaires du régime, et, comme Bilha, à souffrir qu'ils les couvrent pour leur donner un enfant.

La série continue là où s'arrête le récit de la narratrice, Offred, dans le roman. Elle a été généralement perçue comme une œuvre engagée, féministe, critique envers l'Amérique de Trump.

Or, à comparer la série, également présentée comme une adaptation du roman Atwood, et le roman lui-même, on s'aperçoit que cet étiquetage féministe pose problème, notamment en termes d'adaptation. Il contribue, a posteriori, à cataloguer le roman à travers la série, c'est-à-dire en quelque sorte à en reconstruire de manière superficielle le sens en lui accolant un label générique réducteur, en désaccord avec la manière dont le roman d'Atwood multiplie les obstacles à l'interprétation.

La même comparaison nous invite par ailleurs à nous demander si cette recreation, sadiquement récréative malgré un certain didactisme (on pourrait même parler de scopophilie du pire), n'implique pas dans un premier temps la destruction d'une partie du roman, la dernière, qui se trouve justement mettre au premier plan la nécessité du questionnement. À la dernière phrase de l'épilogue intitulé « Notes historiques », le Professeur Pieixoto, dernier personnage à s'exprimer dans le roman de Margaret Atwood, termine une conférence sur la république de Giléad donnée longtemps après sa destruction, en l'an 2195, en demandant « Y a-t-il des questions ? »¹ J'entends revenir ici sur cette réplique finale, pour interpréter la série à son prisme et, je cite Pieixoto, « examiner certains des problèmes liés au supposé manuscrit que vous connaissez maintenant tous sous le titre *Le Conte de la Servante écarlate*. » À son exemple, je débiterai par un constat sceptique, que je ferai porter sur l'adaptation sérielle du roman, en la considérant comme une recreation. Je me ferai ainsi l'écho, concernant la série, du Professeur Pieixoto, qui déclare : « ce que nous avons devant nous n'est pas la pièce sous sa forme originelle. À proprement parler, ce n'était nullement un manuscrit au moment de sa découverte, et cela ne portait pas de titre ».

Enfin, rappelons également que cet épilogue à l'humour sarcastique est un défi lancé aux universitaires à qui il propose un miroir peu flatteur. L'acte ultime d'auteurité n'est-il pas ainsi pour l'auteur de poser d'emblée des limites à l'interprétation de son œuvre, tout en faisant mine d'ouvrir le champ des possibles et de remettre en question in fine ce qui paraît être le sens de l'œuvre ? Ou alors, faut-il comprendre l'analyse de Pieixoto, qui voit dans le récit non pas un texte documentaire, mais un montage d'éléments disparates destiné à léguer aux générations futures un témoignage féministe, comme un rappel que l'engagement au service d'une cause s'accommode mal de byzantinismes, puisqu'il nécessite de se prononcer clairement en faveur de ou contre quelque chose — clairement contre, dans le cas de la série ? Toujours est-il que cette dernière pose, que ce soit par sa réception officielle ou par la propension des internautes à en décortiquer immédiatement le sens, un défi considérable aux universitaires, et qu'elle est en cela fidèle à ce qui me semble être l'intention de l'épilogue, qui tourne en dérision les chercheurs en les mettant au défi de se prononcer clairement sur la dimension factuelle du récit d'Offred qui, contrairement à la série, en apparaît d'autant moins réaliste, non sans se moquer directement de la propension du monde académique à rendre complexes des questions simples.

Mettre la série en regard du roman permet donc de mesurer plus pleinement les enjeux de l'épilogue qui figure dans l'œuvre d'Atwood. Prendre en compte la réception de la série comme féministe permet également de mesurer l'impact de l'absence totale de la série d'un personnage important du roman, la mère d'Offred, féministe deuxième vague qui emmenait sa fille à des

¹ La traduction utilisée est celle de Sylviane Rué pour Robert Laffont, traduction de 1987 agrémentée d'une postface de l'auteur.

autodafés de magazines considérés comme machistes. L'absence du personnage dans la série encourage un regard rétrospectif sur les enjeux de sa présence dans le roman. L'œuvre source instaure en effet une intimité problématique entre les lecteurs et la servante/narratrice Offred, relation ambiguë qui empêche de lire le récit de cette dernière comme un pamphlet. Premièrement, parce que le récit d'Atwood est une dystopie féministe dans les deux sens possibles du terme : le plus évident, qui se traduit par une vision cauchemardesque de la condition féminine exprimant une critique de la droite évangéliste américaine et plus largement du puritanisme des pères fondateurs, mais également le second, où c'est le féminisme qui mène à la dystopie. À travers le personnage de la mère d'Offred, les travers d'un féminisme deuxième vague sont critiqués sans équivoque pour avoir proposé un point d'appui involontaire au régime de Gilead. La mère d'Offred se livrait à des autodafés pour critiquer l'asservissement de la femme au regard masculin : on peut considérer qu'elle a été prise à son propre piège en étant prise au mot par le régime de Gilead qui, est-il dit à de nombreuses reprises, annihile, du moins en apparence, cette hégémonie visuelle.

Effet collatéral de cette relecture, l'importance cruciale de l'épilogue apparaît sous un nouveau jour. Son rôle est de relativiser la portée du témoignage d'Offred, et de parer toute accusation d'engagement féministe irréfléchi, en posant l'hypothèse que le récit de la servante écarlate soit une supercherie. Surtout, cet addendum faussement paratextuel montre que l'époque de Gilead est révolue en suggérant que le problème de l'hégémonie masculine n'a pas pour autant été résolu. Dans cette excroissance qui fait néanmoins partie intégrante du roman, et qui propose les actes d'un colloque tenu en l'an 2194 par des historiens sur la république de Gilead, le Professeur Pieixoto déclare notamment que le récit est peut-être un « faux » (Atwood 2017a : 493). De manière rétroactive, cette surprenante conclusion nous présente donc le récit comme une reconstruction, pour en détruire à rebours la signification. Elle nous invite par la même occasion à reprendre l'histoire depuis le début pour y voir l'œuvre d'une narratrice non fiable dont le récit pourrait être un instrument de propagande.

De plus, dans une postface à l'une des dernières rééditions de son œuvre en date, Atwood nous rappelle qu'elle a souhaité terminer le récit d'Offred par une ouverture des possibles narratifs, mais également que l'épilogue nuance considérablement toute lecture catastrophiste et paranoïaque, c'est-à-dire ces interprétations que l'on lit partout à propos de la série de Hulu, sur laquelle portera la suite de mon propos. Atwood déclare en effet :

J'ai ménagé à ma Servante une évasion possible par le Maine et le Canada. Et j'ai aussi ajouté un épilogue, qui laisse imaginer que la Servante et le monde où elle vivait sont remisés dans un lointain passé historique. Quand on me demande si l'histoire de La Servante écarlate est sur le point de « devenir vraie », je me dis qu'il y a deux avenir dans le livre, et que si le premier « devient vrai », le second le pourrait aussi.

En opérant un choix, la série invite à se souvenir qu'Atwood laissait au contraire les possibles ouverts. C'est d'ailleurs peut-être la raison pour laquelle elle reprend la main en écrivant une suite à son roman.

La deuxième étude de cas a été testée en cours, à travers l'étude de l'adaptation de *Gatsby* le magnifique sous ses diverses formes. Le visionnage de la version de Baz Luhrmann encourage une lecture fine de la première page, qui met en évidence le statut de narrateur / auteur de Nick. Par ailleurs, le traitement du personnage comme une star de cinéma (Léonardo DiCaprio), en regard de la première apparition de *Gatsby* dans le roman, permet d'envisager un traitement du personnage comme n'existant que par la perception qu'en a son entourage, voire comme un personnage de cinéma, dont l'existence dépend de la collaboration du spectateur. Cela met en évidence l'aspect du texte qui évoque la satisfaction produite, pour l'œil impatient du public, par « the constant flicker of men and women and machines ». Cela pourrait signifier que *Gatsby* n'existe que grâce à un régime d'apparition à raison de 24 images par seconde. Enfin, le lien qui a été fait entre *Gatsby* et Don Draper, le personnage principal de *Mad Men*, permet de voir dans la figure mythique de *Gatsby* l'un des éléments principaux de l'héritage culturel de l'œuvre. Dans tous ces cas, l'approche par le biais de l'adaptation permet de porter l'attention sur des éléments du roman qui peuvent passer inaperçus, et d'encourager une lecture audacieuse mais pertinente de certains aspects de l'œuvre.

ÉTUDE DE CAS : LE RÉCIT D'ESCLAVE.

QUE NOUS ENSEIGNE LE RÉCIT D'ESCLAVE A L'ÉCRAN ? ÉTUDE TRANSDISCIPLINAIRE DE TÉMOIGNAGES INDISCIPLINES.

3^e étude de cas. On peut se demander quel est l'impact de la recrudescence à l'écran de récits d'esclaves plus ou moins fictionnalisés, généralement très bien reçus par la critique et le grand public, sur la lecture des textes originaux — ces derniers étant utilisés à la fois par des collègues littéraires et par des collègues civilisationnistes. Il s'agira donc ici d'envisager l'apport d'une approche transdisciplinaire, où l'histoire de l'esclavage interroge les études filmiques, et où l'adaptation audiovisuelle, en retour, révèle les angles morts de ces témoignages indisciplinés que sont les récits d'esclave.

Par exemple : dès sa sortie en 2013, l'adaptation de *Twelve Years a Slave*, récit d'esclave de Solomon Northup publié en 1853, a reçu un accueil critique dithyrambique, concrétisé par l'obtention de l'Oscar du meilleur film en 2014. Le consensus est tel que les avis quelque peu divergents sur le film de Steve McQueen sont quasiment impossibles à trouver. Ainsi, le très sérieux site metacritic.com, qui recense les textes de critiques professionnels mais également l'avis de spectateurs lambda, attribue au film une note globale de 96 % pour ce qui est de la réception critique, note correspondant à 50 critiques positives pour une critique mitigée. Aucune critique négative ne vient ternir ce tableau, où l'on souligne le plus souvent l'importance, voire l'urgence qu'il y avait à adapter enfin dignement un récit d'esclave d'une telle force, et de mettre à profit l'industrie hollywoodienne pour lui donner un retentissement à la hauteur des enjeux mémoriels qu'il véhicule. Même la seule critique mitigée, publiée dans le magazine *Slant*, souligne que les vertus pédagogiques du film compensent, quoique de façon incomplète, ses nombreux défauts. Selon

l'auteur, Ed Gonzales, *Twelve Years a Slave* se résumerait à « une litanie d'horreurs dont le but principal est de nous éduquer »². Adapter le récit d'esclave à l'écran semble donc nécessaire, car on ne peut nier qu'un travail de mémoire est à l'œuvre dans le film de Steve McQueen, tout comme dans d'autres films similaires par le choix du même type d'œuvre source, ou par un sujet commun, celui de la condition d'esclave et des moyens d'y mettre fin. Citons pêle-mêle, et parmi de nombreux exemples, *The Birth of a Nation* (Nate Parker, 2016), dont le sujet est la révolte menée par Nat Turner en 1831, *Django Unchained* (Quentin Tarantino, 2013), qui adapte le récit d'esclave aux codes du western, ou encore, pour la télévision, la série *Underground* (WGN, 2016-17), qui propose une vision romancée de l'aide apportée aux esclaves fugitifs par les membres du chemin de fer clandestin.

INTERROGER LA POPULARITÉ ACTUELLE DU RÉCIT D'ESCLAVE

Pour comprendre, il faut d'abord interroger la popularité actuelle du récit d'esclave à l'écran, pour tenter de déterminer son origine, d'évaluer ce dont elle est le symptôme, et d'y déceler d'éventuelles zones d'ombre.

On constate que le principal problème soulevé est celui de la « part de vérité » du récit d'esclaves, forcément engagé, qu'il soit adapté ou lu dans son contexte d'origine.

ESTIMER LE DEGRÉ DE FIABILITÉ

Pour expliquer ce phénomène, il faut mesurer le décalage entre les œuvres filmiques ou télévisuelles énumérées ci-dessus et les récits, témoignages ou sources dont elles s'inspirent, afin d'estimer leur degré de fiabilité. Pour ce faire, il est nécessaire de faire retour aux œuvres, pour porter une attention particulière aux erreurs factuelles, aux ajouts narratifs ou idéologiques, et aux éventuelles déformations qu'introduisent les œuvres audiovisuelles par rapport à ce que l'on sait de l'histoire de l'esclavage.

Un tel retour permet par exemple de lire, dans la préface du récit de Solomon Northup, les précautions prises par son éditeur pour parer à tout reproche d'exagération voire de déformation, dont le but serait de servir la cause antiesclavagiste. Dans le film, cette précaution passe, dès l'ouverture, par une insistance sur l'acte d'écriture, brut et porteur d'un espoir de libération, puisque l'on voit Solomon tailler un roseau et récolter le jus rouge profond d'un fruit, qui lui servira d'encre. L'auteur du récit ne semble donc pas avoir été soumis à une quelconque intention éditoriale. Revenir au texte permet donc de voir, dans la préface, une marque équivalente d'objectivité du récit, sans laquelle il serait soupçonné de velléités propagandistes. L'année précédente, Harriet Beecher Stowe avait publié *Uncle Tom's Cabin*, dont la dimension fictionnelle n'avait pu être niée : d'où peut-être le luxe de précaution au moment de la publication du récit de Northup. N'oublions pas que Stowe elle-même, pour la même raison, a publié *A Key to Uncle Tom's Cabin*, l'année suivant la parution du roman, dans le but d'en prouver la véracité et d'en augmenter l'impact politique.

² « A litany of horrors that exist primarily for our own education. ». <https://www.slantmagazine.com/film/12-years-a-slave/>.

JAUGER LE POTENTIEL PÉDAGOGIQUE DU RÉCIT D'ESCLAVE A L'ÉCRAN

Au terme de ces analyses, il s'avère possible de mieux évaluer, mais aussi de mieux décrire le potentiel didactique et historiographique de l'adaptation du récit d'esclave (que l'on parle d'un témoignage unique ou d'un genre littéraire). Dans le cas présent, le fait historique ressort, paradoxalement, d'une relecture du texte source suite au visionnage d'une adaptation que l'on pourrait estimer romancée. On voit aussi que l'industrie culturelle donne toute leur place aux auteurs des récits, invitant à une relecture des œuvres plutôt que d'exploiter leur regain d'actualité. Ce qui reste véritablement des récits une fois qu'on les a portés à l'écran n'est donc pas réduit à la portion congrue, malgré une réorganisation narrative qui met parfois à mal la chronologie, pour amplifier le contraste entre l'état d'homme libre du personnage, et son sort d'homme réduit à nouveau en esclavage. On peut donc parler d'un travail de mémoire qui ne dispense pas d'un retour aux textes, d'une véritable transmission de l'histoire de l'esclavage, plutôt que d'un simple effet déculpabilisant ou cathartique.

HUCK FINN : LE POUVOIR RÉVÉLATEUR DE L'ADAPTATION POSSIBLE

4^e étude de cas, selon une perspective quelque peu différente. Cette fois, il s'agit d'envisager la possibilité qu'une adaptation permette de réhabiliter une œuvre parfois décriée, ou reniée pour son caractère censément raciste. *Huckleberry Finn*, de Mark Twain, a en effet été écarté des programmes scolaires pour son utilisation du « n word », et pour son caractère jugé raciste. Cela tient avant tout à la représentation du personnage de Jim, jugée avilissante à un moment — même si, bien sûr, des lectures plus fines existent. D'où ma question : est-ce qu'une adaptation peut corriger une lecture unilatérale, que d'aucuns jugent erronée, en proposant une lecture alternative, où Jim ne pourrait pas sembler dénigré, mais où, au contraire, il pourrait sembler supérieur à Huck et à Tom. Dans ce cas, le personnage serait présenté sous un jour progressiste, hors de son contexte initial, soit, mais dans un cadre audiovisuel qui encouragerait une relecture de l'œuvre source.

Une telle adaptation n'existe malheureusement pas, du moins à ma connaissance, sauf à l'état de projet. Comme le montre Shelley Fisher Fiskin dans un article disponible en ligne, un auteur nommé Ralph Wiley a écrit le scénario d'une adaptation de l'œuvre de Twain, script non utilisé à ce jour, et intitulé « Spike Lee's *Huckleberry Finn* ». Tout un programme ! L'intention est clairement exprimée dans le titre, en forme d'appel du pied au réalisateur. Est-ce là l'adaptation dont pourrait rêver Spike Lee ? On peut en douter, et voir dans cette proposition implicite le signe d'une mauvaise interprétation de l'intention de l'auteur, plus prompt à dénoncer le racisme trop présent dans la culture américaine qu'à réhabiliter une œuvre jugée raciste. Qu'importe : reste le scénario, dont le but est de promouvoir une lecture du texte apparemment pas assez évidente — ou pas assez politiquement correcte — pour être mise au premier plan.

Un texte — le scénario d'une adaptation — se superpose donc au texte initial, en considérant comme acquis le potentiel révélateur de l'adaptation. La dimension visuelle permettrait, littéralement, d'ouvrir les yeux des lecteurs sur l'existence, bien réelle, d'un second degré de lecture où l'œuvre ne serait pas raciste — bien au contraire.

À lire le scénario, on décèle assez clairement le pouvoir de la mise en scène. Montrer Jim en position de supériorité informationnelle, et en capacité de comprendre et d'anticiper les réactions des garçons qui pensent lui jouer un bon tour, c'est lui prêter une intelligence et une subtilité que l'on a pu reprocher à Twain de réserver aux plus fins de ses lecteurs ou lectrices. Le présupposé est alors non pas que l'adaptation doit induire une lecture progressiste de l'œuvre, ce qui est discutable, mais qu'elle peut réintroduire la possibilité d'une telle lecture, ce qui l'est déjà moins. Surtout, on peut relever que l'écriture du script repose sur l'a priori d'une réception prêtée au spectateur de l'adaptation, réception qui en motive l'écriture. La décision d'adapter, ou d'encourager un Spike Lee à adapter, relève alors clairement d'une volonté d'induire une lecture différenciée de l'œuvre source, lecture qui irait à l'encontre d'une réception considérée comme trop répandue de *Huck Finn*.

ÉTUDE DE CAS : L'ÉCO CRITIQUE.

Un autre cas, envisageable à l'état de projet pour l'instant, consisterait à penser que l'adaptation puisse encourager une réception spécifique de la fiction climatique ou écofiction, réception qui favoriserait une prise de conscience, voire une prise de décision, en faveur de mesures permettant de remédier au changement climatique. On pourrait même penser que l'adaptation est susceptible de démultiplier l'impact de la fiction climatique, genre plutôt littéraire que cinématographique à mon sens, sauf à considérer trop rapidement que les films ou séries post-apocalyptiques ont forcément une portée, disons, écoresponsable (on peut tout à fait penser, au contraire, soit que le genre post-apocalyptique souffre d'une lecture justement trop générique — qui ferait que l'on en néglige quelque peu la portée — soit que la vision de l'après ne responsabilise pas suffisamment sur le présent, parce que la catastrophe marquant le début d'une nouvelle ère, d'un après sans retour en arrière possible, n'est pas assez explicitement liée au changement climatique. Un dernier reproche souvent formulé à l'endroit de films post-apocalypse climatique comme *Interstellar*, par exemple, est de présenter comme viables des solutions que les scientifiques décrivent comme absurdes. Mais ce film n'est pas une adaptation.

Un retour à la littérature via le cinéma qui mettrait en valeur le potentiel salvateur de de la clifi semble cependant envisageable si l'on pense au concept d'éconologie, qui « repose sur une représentation des images comme grand vivant, c'est-à-dire interagissant dans et avec un environnement iconique (iconosystème) », pour reprendre la définition de Jean-Michel Durafour, aujourd'hui directeur du Lesa (voir *L'Étrange Créature du lac noir* de Jack Arnold, Aubades pour une zoologie des images, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2017, p. 170).

J'y vois plusieurs applications pratiques. La première fait contrepoint au concept de Durafour, et consiste à comprendre l'adaptation audiovisuelle comme principe darwinien, où l'œuvre doit évoluer en fonction de circonstances externes, et notamment des sociétés de l'écran qui fondent une perception que Stéphane Vial définit comme une « ontophanie numérique » (*L'être et l'écran. Comment le numérique change la perception*, Paris : Presses Universitaires de France, 2013, p. 98). Cette conception évolutionniste de l'adaptation concerne, par-delà les œuvres, notre appréhension du réel dans son ensemble, et pose des problèmes que l'on ne saurait aborder sans

revenir à ce qui définit l'essence de notre perception et, par conséquent, notre appréhension d'un monde soumis sans cela à la contingence.

C'est le deuxième domaine d'application qui me semble apparaître ici. Il concerne la question du réalisme et des invariants perceptuels qui fondent notre croyance en un monde stable par-delà l'image indicielle. En effet, on observe actuellement l'apparition d'une dichotomie relativement nouvelle entre les approches « truth-based » et « faith-based », la seconde en particulier posant la question de l'intervention des techniques fictionnelles de construction du sens et de mise en perspective médiatique, mais également celle des communautés de pensée que ces représentations façonnent, et des communautés de public idéal qu'elles imaginent pour leur proposer des modélisations du réel susceptibles d'emporter sinon l'adhésion, du moins la croyance. Cette problématique me paraît au cœur de notre perception de l'environnement, et sans doute plus encore de notre lecture des problématiques écologiques, dont le sens s'enchevêtre étroitement avec les déviances d'une rhétorique sceptique fondée sur une puissance du faux nietzschéenne, que l'on appelle plus simplement aujourd'hui régime du *fake*, où la valeur de l'observation scientifique est constamment remise en question, même en matière de changement climatique. Il est assez connu qu'existent d'ailleurs des œuvres présentant le changement climatique comme un mirage (*State of Fear*, Michael Crichton, 2004), et il serait par conséquent intéressant de voir si une adaptation encourageant cette lecture de la situation actuelle serait jugée compatible avec le canon hollywoodien actuel (progressiste mais pas trop), ou si, au contraire, une telle adaptation décrédibiliserait le propos de Crichton, pour en encourager une réception plus susceptible de faire évoluer les mentalités en faveur d'une prise de conscience menant à un changement concret des comportements. Pour un certain nombre de spécialistes de la question, en effet, le but de l'éco-cinéma ne saurait être de produire des récits favorables à l'environnement dans le cadre hollywoodien ou dans le cadre documentaire, car cela pourrait s'avérer inutile, voire contre-productif, mais de trouver les moyens de créer une nouvelle expérience cinématographique qui viendrait compléter les habitudes de visionnage en inventant un regard qui ne soit pas anthropocentré, pour créer les conditions d'un véritable progrès qui passerait par le mais ne se réduirait pas au dispositif cinématographique. Il reste par ailleurs que l'influence des modèles écocritiques appliqués au cinéma, si elle existe, doit être démontrée au moyen d'une étude de réception qui convoque une connaissance des processus cognitifs à l'œuvre lors du visionnage d'un film ou d'une série télévisée.

ÉTUDE DE CAS : L'ÉCRITURE DE SOI HORS LIMITE. *ORANGE IS THE NEW BLACK*.

Dans cette dernière partie, j'envisagerai un développement qui pourrait être concrétisé dans le cadre des travaux du programme « nouvelles frontières du récit de soi ». Ici, l'œuvre adaptée est *Orange Is the New Black : My Year in a Women's Prison*, de Piper Kerman, publié en 2010 aux États-Unis. Il s'agit du récit de faits réels ayant inspiré la série *OITNB*, dont l'auteure admet qu'en tant qu'adaptation, elle ajoute des éléments fictionnels à son témoignage.

Une étude de réception croisée montre que la série a occasionné un regain de popularité pour l'auteur, dont l'ouvrage était quand même un New York Times Best Seller, et un grand nombre de questionnements sur les différences entre la série et l'ouvrage. Le mode de réception de la série consiste donc, entre autres, à interroger le degré de conformité entre la fiction et la réalité décrite dans le livre. Cela invite à revenir sur le témoignage, dans le plus simple des cas en interrogeant Kerman, qui en profite pour dénoncer les peines plancher héritées de la *war on drugs* (elle a été condamnée pour trafic de stupéfiants), et pour militer pour la réforme des prisons.

La série permet donc à l'auteur d'utiliser cette réception différenciée afin de s'exprimer sur son œuvre, quitte à en orienter la réception pour en faire une œuvre engagée, voire à l'utiliser pour promouvoir un nouveau combat sociétal. On peut donc supposer que le récit de soi fictionnalisé et sérialisé permet de décupler l'impact du récit de soi littéraire, mais également de donner une dimension politique à cet impact, ou du moins d'en révéler l'importance.

CONCLUSION : RÉSUMÉ DE L'APPORT POTENTIEL DE LA MÉTHODOLOGIE TESTÉE

Au terme de cette étude, il est donc possible de dégager les avantages potentiels suivants d'une approche conjointe de la réception de l'œuvre source et de son adaptation : remise en valeur de toute l'importance d'un aspect de l'œuvre adaptée souvent passé sous silence, notamment dans le cadre de sa réception par le grand public (Atwood, Fitzgerald) ; mise en valeur de l'objectivité et de l'exploitabilité de l'œuvre source comme document historique, venant contrer des reproches de fictionnalisation dans un but politique (Northup) ; imposition d'une lecture permettant de réhabiliter l'œuvre source, perçue comme raciste par le grand public pendant longtemps (Twain) ; effet démultiplicateur de la réception attendue, notamment de la capacité de l'œuvre à obtenir un changement radical des comportements (cli-fi) ; utilisation d'une réception amplifiée de l'œuvre source suite à son adaptation pour en faire un vecteur d'engagement réformiste (Kerman). La méthodologie testée semble donc opératoire à de nombreux niveaux : peut-être en avez-vous d'autres à me soumettre.