Balzac et la « loi du plus fort » : l’adaptation, l’éco-traductologie et *La Peau de chagrin*

Résumé

Cet article explore la relation entre l'adaptation artistique et la théorie de l'évolution. Il utilise l'éco-traductologie, un concept inspiré de la sélection naturelle darwinienne, pour analyser deux versions d’écran de *La Peau de chagrin*: *The Magic Skin* (1915, réal. Ridgely) et *La Peau de chagrin* (2010, réal. Berliner). Cette discussion soutient que l'adaptation artistique est un processus sélectif dans lequel l'adaptateur recrée du matériel à partir de plusieurs sources afin de maximiser les chances que l'œuvre adaptée « survive » dans un nouvel environnement culturel et commercial.

Cet article est basé sur un nouveau projet qui explore les adaptations de la littérature du XIXe siècle à travers le prisme de la théorie de l’évolution. Le livre, qui s’intitulera *Darwinian Dialogues*, incorpore des discussions sur un éventail d’auteurs de l’époque, à commencer par Honoré de Balzac, mais aussi englobant Jane Austen, Mark Twain et Alexandre Dumas *père*, entre autres.[[1]](#footnote-1) De plus, le projet est axé sur le multimédia et envisage des adaptations dans une variété de médias, notamment le cinéma, la télévision, la radio, le théâtre, les bandes dessinées et les jeux vidéo. Cette monographie découle de mon intérêt de longue date pour la relation entre l’adaptation artistique et sa contrepartie biologique. Comme l’explique cet article, les chercheurs dans le domaine des études sur l’adaptation culturelle ont souvent comparé ces deux formes d’adaptation. Cependant, ils se sont rarement aventurés au-delà du point de comparaison métaphorique pour sonder ce que l’on peut considérer comme des synergies beaucoup plus profondes entre elles. Ma propre discussion utilise l’éco-traductologie, un concept lancé par Hu Gengshen en 2001, pour soutenir que la théorie de l’évolution peut être appliquée tout aussi systématiquement à l’adaptation dans la culture qu’aux processus biologiques dans la nature. Cette analyse s’articulera autour de deux adaptations de *La Peau de chagrin* de Balzac : le film muet *The Magic Skin* (1915, réal. Ridgely) et le téléfilm plus récent *La Peau de chagrin* (2010, réal. Berliner). En adoptant l’éco-traductologie comme cadre d’étude de ces films, cet article pose les bases d’une nouvelle méthodologie interdisciplinaire. Il soutient spécifiquement que la relation entre l’adaptation artistique et biologique est bien plus qu’une question de similarité passagère. La mise en dialogue de l’art et de la biologie nous permet de reconceptualiser le fonctionnement de l’adaptation en tant que pratique créative en exposant les mécanismes de sélection, de variation et d’héritage qui animent la recréation des œuvres littéraires. Plus important encore, une approche évolutive envers l’adaptation a le potentiel de transformer notre compréhension des forces qui façonnent la production et la réception d’œuvres adaptées au fil du temps. L’utilisation de la biologie pour étudier l’adaptation artistique nous montre que les pratiques adaptatives ne restent pas statiques, mais qu’elles aussi évoluent en réponse aux environnements culturels et commerciaux dans lesquels elles opèrent.

 Afin d’expliquer la nécessité et la justification de cette recherche, une première étape clé consiste à contextualiser le rôle que la théorie de l’évolution a joué dans les études d’adaptation à ce jour. Les parallèles entre adaptation artistique et biologique ont souvent suscité la curiosité des spécialistes de l’adaptation, notamment depuis l’accélération des travaux dans ce domaine dans les années 1990. Écrivant en 2002, Sarah Cardwell a mis en évidence une similitude claire entre les deux processus, les décrivant comme « dans une certaine mesure, analogues ». « Ni l’adaptation biologique ni l’adaptation “culturelle” », écrit-elle, « ne peut avoir lieu sans l’existence d’une source, d’une origine / un original, et les deux cas d’adaptation servent à perpétuer un ensemble plus ou moins reconnaissable de certaines caractéristiques “originales”. » (2002, p. 13)[[2]](#footnote-2) Comme Cardwell l’a reconnu, cependant, il existe également des différences fondamentales entre l’adaptation artistique et biologique, ce qui signifie qu’elles ne peuvent pas simplement être fusionnées l’une dans l’autre. Elle a notamment identifié une disparité dans la manière dont les deux processus sont souvent perçus. Dans l’adaptation génétique, a-t-elle observé,

chaque nouvelle adaptation est généralement considérée comme une amélioration - parfois même comme faisant partie d’un mouvement progressif vers la perfection. L’adaptation culturelle, en comparaison, est considérée comme aidant uniquement à la survie de l’organisme d’origine lui-même; les adaptations d’*Emma* d’Austen ou de *Middlemarch* d’Eliot ne sont pas appréciées pour leur potentiel à développer ou à améliorer l’original, mais pour leur potentiel à renvoyer à et à revitaliser la source de leurs genèses. (2002, p. 13)[[3]](#footnote-3)

L’idée de Cardwell selon laquelle l’adaptation génétique conduit à l’amélioration des espèces élude certaines des réalités les plus fondamentales de l’évolution, notamment le fait que les mutations génétiques peuvent entraîner des maladies et des handicaps plutôt qu’un idéal de perfection organique. Sa compréhension de la biologie en tant que métaphore pratique mais limitée de l’adaptation artistique a néanmoins trouvé un soutien parmi d’autres spécialistes de l’adaptation, notamment Julie Sanders. Pour Sanders, la synthèse Mendel-Darwin de la théorie génétique et évolutionniste est une « façon utile de penser à l’heureuse combinaison de l’influence et de la créativité, de la tradition et du talent individuel, et de l’influence parentale et de la progéniture, dans la littérature d’appropriation ». Mais c’est là, soutient-elle, que s’arrête son utilité, puisque pour elle un livre sur l’adaptation « ne peut déployer [les théories de l’évolution biologique] qu’au niveau de la métaphore et de la suggestion » (2006, p. 156).[[4]](#footnote-4)

 Alors que Cardwell et Sanders n’étaient pas convaincues de la valeur de l’importation de concepts biologiques dans les études d’adaptation, d’autres ont plaidé par la suite pour un rétrécissement du fossé théorique entre l’adaptation artistique et biologique. Dans leur article de 2007 intitulé « On the Origin of Adaptations », Gary R. Bortolotti et Linda Hutcheon ont postulé que le lien entre les deux processus pouvait être considéré comme une homologie plutôt qu’une simple métaphore :

Par homologie, nous entendons une similitude de structure qui indique une origine commune ; c’est-à-dire que les deux types d’adaptation sont compréhensibles comme des processus de réplication. Les histoires, parallèlement aux gènes, se répliquent ; les adaptations des deux évoluent avec des environnements changeants. (2007, p. 444)[[5]](#footnote-5)

Inspirés en partie par la théorie de la mémétique de Richard Dawkins (1976), qui conceptualisait les idées comme des « mèmes » qui se répliquent par imitation, Bortolotti et Hutcheon considèrent les histoires comme des unités de culture qui se propagent et mutent au fur et à mesure qu’elles sont racontées et redites. Leur article avance des idées qui résonnent à travers ma propre analyse, en particulier la notion que les histoires changent et « évoluent » chaque fois qu’elles sont racontées dans différents environnements. En fin de compte, cependant, Bortolotti et Hutcheon s’arrêtent avant de libérer tout le potentiel de la théorie de l’évolution pour expliquer comment l’adaptation fonctionne en tant que pratique artistique. Selon eux, les concepts biologiques sont utiles principalement parce qu’ils permettent d’échapper à une tendance « trompeuse » à évaluer le succès des adaptations en fonction de leur fidélité au matériel source. Pourtant, en déplorant la dépendance supposée des études d’adaptation sur la critique de la fidélité, ils ne parviennent pas à considérer comment un tel discours pourrait, en fait, être intégré dans un modèle évolutif pour comprendre le processus adaptatif.

 Bortolotti et Hutcheon font néanmoins un cas convaincant de la valeur d’explorer la relation entre l’adaptation artistique et biologique, et les chercheurs ultérieurs ont commencé à consolider cette position. Dans son livre de 2009, *On the Origin of Stories*, Brian Boyd démonte l’idée que l’évolution biologique pourrait être un verre réducteur à travers lequel étudier la production littéraire. Il soutient de manière convaincante que les théories de l’évolution sont en fait intrinsèquement adaptées pour comprendre comment les histoires sont créées et diffusées. Soulignant le rôle clé que joue l’adaptation dans ce processus, Boyd soutient que « s’appuyer sur ce qui a précédé sous-tend toute créativité, en biologie et en culture ». Recommencer à zéro gaspille trop d’efforts accumulés : il vaut bien mieux recombiner les succès de conception existants » (2009, p. 122).[[6]](#footnote-6) Il continue de souligner la valeur de la pensée évolutionniste pour explorer la production artistique dans son entrée pour *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Reconnaissant que le domaine a « régulièrement invoqué l’adaptation biologique comme une ombre incertaine ou, avec plus de confiance, un allié puissant », Boyd affirme que les études d’adaptation « ont beaucoup plus à apprendre des approches évolutives envers la littérature et l’art » :

Adopter une perspective évolutive nous permet de reconnaître la véritable ampleur que peuvent avoir les études d’adaptation, permet une théorie de la création culturelle qui offre une pleine portée à la fois à l’action individuelle et au contexte social et historique, et résout le problème éternel des études d’adaptation du « discours de la fidélité » (cette adaptation est-elle fidèle à sa source ?), non pas en l’écartant, mais en l’inscrivant dans le paysage plus luxuriant de ce que nous appellerions le « discours de la fécondité ». (2020, p. 587)[[7]](#footnote-7)

 Tenant compte de l’appel de Boyd à intégrer pleinement la pensée évolutionniste dans le giron des études d’adaptation, mon analyse identifie l’éco-traductologie comme une théorie qui peut nous éloigner de la dépendance à la métaphore et permettre une compréhension plus nuancée du fonctionnement de l’adaptation artistique. L’éco-traductologie est un paradigme relativement récent utilisé presque exclusivement en traductologie, et mérite donc une contextualisation plus poussée avant d’aborder sa pertinence pour les versions cinématographiques de *La Peau de chagrin* et l’adaptation artistique plus généralement. Les fondements théoriques de l’éco-traductologie ont été développés pour la première fois par Hu Gengshen de l’Université Tsinghua à Pékin en 2001. Frustré par ce qu’il considérait comme l’insuffisance des théories existantes pour faire progresser la pratique de la traduction, Hu a cherché à permettre aux traducteurs d’améliorer leur capacité de prise de décision lorsqu’ils travaillent à travers et entre les langues. La théorie qui en résulte s’inspire du principe darwinien de la sélection naturelle et considère le traducteur comme un être organique qui doit adapter sa pratique afin de maximiser ses chances à la fois de réussir sa traduction et sa propre survie dans la profession. Les traducteurs opèrent dans ce que Hu appelle un « environnement écologique » qui se compose des textes source et cible, des langues dans lesquelles ils sont écrits et de l’éventail de facteurs sociaux et culturels susceptibles d’influencer la production du texte traduit. En éco-traductologie, la traduction est théorisée comme un processus en deux étapes. Dans la première étape (sélection), l’éco-environnement sélectionne un traducteur possédant les compétences appropriées pour rendre un texte particulier, par exemple un sonnet shakespearien qui exige une expertise en traduction poétique. Dans la deuxième étape, le traducteur doit prendre des décisions sur la meilleure façon de traduire le matériel source. Ces décisions sont prises à la fois au niveau macro (par exemple, la traduction doit-elle être libre ou littérale ?) et au niveau micro, impliquant des décisions sur la manière d’aborder des aspects spécifiques de la traduction (par exemple, quelles techniques utiliser en traduisant le registre du texte source) (Hu Gengshen, 2003, p. 285).

 Bien qu’il ait d’abord été développé comme un instrument à l’usage des traducteurs, le concept d’éco-traductologie de Hu résonne fortement avec l’adaptation artistique. De toute évidence, l’adaptation, comme la traduction, est une activité basée sur les choix et la prise de décision. Par exemple, en adaptant une œuvre littéraire pour l’écran, un cinéaste est confronté à bon nombre des mêmes questions identifiées par Hu comme fondamentales pour la pratique de la traduction. Au niveau macro, l’adaptateur doit décider s’il doit viser la fidélité ou s’engager dans une interprétation plus libre et plus libérale du matériel source. Lorsqu’ils adaptent un texte d’une langue ou d’un contexte culturel à un autre, ils doivent également décider s’ils doivent domestiquer l’histoire ou préserver son « caractère étranger ». Au niveau micro également, les adaptateurs doivent aborder des éléments spécifiques du texte qu’ils recréent, comme la meilleure façon d’interpréter ses caractéristiques linguistiques ou des points spécifiques de détails historiques. Lorsque Hu décrit les traducteurs comme des êtres organiques qui s’adaptent et sélectionnent, il identifie ainsi un processus de décision créative qui se prête volontiers à l’étude de l’adaptation artistique.

 Tout aussi précieux pour ma propre étude est l’accent mis par l’éco-traductologie sur la motivation concurrentielle derrière la traduction. Selon Hu, les traducteurs sont engagés dans une lutte pour la survie dans laquelle ils doivent acquérir ou adapter les compétences professionnelles nécessaires pour gagner de l’argent et un travail continu sur le terrain. De plus, il soutient que l’amélioration de leurs capacités de prise de décision permet aux traducteurs de produire des traductions plus précises, et donc de survivre plus longtemps dans leur éco-environnement particulier. Cette idée de compétition, de lutte darwinienne pour la survie, est une manière particulièrement utile de penser l’adaptation artistique. Dans ma propre vision du processus adaptatif, les adaptateurs prennent des décisions stratégiques sur la façon de réinventer leur matériel source en fonction d’une série de facteurs, y compris leurs propres sensibilités artistiques et ce qui fonctionne dans les paramètres techniques de leur médium. Ces décisions reposent sur la nécessité de se positionner, ainsi que leur travail, sur un marché économique dans lequel les produits culturels doivent rivaliser pour être reconnus et survivre. L’éco-traductologie nous invite à sonder et à mieux comprendre le lien entre la manière dont les artistes choisissent d’adapter leur matériel source et l’environnement commercial qui les entoure.

 Après avoir expliqué pourquoi l’éco-traductologie s’intègre si bien dans le contexte de l’adaptation artistique, procédons maintenant à réfléchir aux raisons pour lesquelles *La Peau de chagrin* et ses adaptations cinématographiques ultérieures se prêtent si bien à la discussion dans une perspective d’éco-traductologie. Premièrement, le roman a été adapté à de nombreux « éco-environnements » différents, ce qui nous permet d’examiner l’éventail des facteurs sociaux, culturels et économiques qui ont façonné sa propre « survie » au fil du temps. Selon la filmographie balzacienne compilée par Anne-Marie Baron, l’histoire de *La Peau de chagrin* a été recréée à l’écran au moins dix-sept fois, dans des pays comme la France, le Danemark, l’Allemagne, le Royaume-Uni et les États-Unis (en ligne, a.). Deuxièmement, l’intrigue de Balzac résonne puissamment avec l’éco-traductologie car, comme la théorie de Hu, elle place les choix et la prise de décision au centre de ses préoccupations thématiques. Dans le roman, Raphaël doit faire face à un choix lié à sa propre survie, à savoir s’il faut conserver son énergie vitale et vivre plus longtemps, ou se précipiter vers la mort en vivant à outrance. Enfin, *La Peau de chagrin* se prête à l’éco-traductologie en raison de la prise de décision importante qu’elle requiert d’un adaptateur. Tout cinéaste qui souhaite réinventer le texte de Balzac doit aborder ce que Pierre Citron qualifie de son « extrême complexité » (1971, p. 52). Le roman appelle à des décisions sur une gamme de questions qui détermineront, au moins en partie, si l’adaptation est accessible au public dans différents environnements. Il s’agit notamment de savoir comment adapter le mélange complexe de réalisme, de fantaisie, de science, de philosophie et d’histoire naturelle de Balzac, s’il faut conserver ses réflexions sur la société française au lendemain de la Révolution de Juillet et comment traiter les aspects du récit - par exemple, le jeu – qui peuvent être acceptables dans un contexte culturel mais moralement et même légalement problématiques dans un autre. Roman qui tourne autour des choix, des décisions et de la survie, *La* *Peau de chagrin* se situe confortablement dans un cadre théorique qui privilégie ces mêmes sujets.

 La première de mes deux études de cas, *The Magic Skin*, de 1915, reflète bien l’intérêt d’une lecture éco-traductologique, d’autant plus que le film met l’accent sur la sélection comme stratégie adaptative. Réalisé par Richard Ridgely, *The Magic Skin* était la première tentative de produire une adaptation en long métrage de *La Peau de chagrin* en cinq bobines totalisant cinquante minutes. Ridgely n’a connu qu’une brève carrière de cinéaste, étant le plus actif sur une période de quatre ans entre 1913 et 1917. En tant qu’écrivain et réalisateur, il était néanmoins bien équipé pour adapter le texte de Balzac et, en termes d’éco-traductologie, pour repousser compétition pour mener ce projet. Il s’est notamment imposé comme une figure incontournable au sein de la division cinéma de la Thomas Edison Company, où il a développé une solide expertise en matière d’adaptation littéraire. Ses crédits tout en travaillant pour Edison comprenaient deux de ces films - *Ranson’s Folly* et *Eugene Aram*, basés sur les romans de Richard Harding Davis et Edward Bulwer-Lytton respectivement - qui sont tous deux sortis en 1915. Sorti en octobre de cette année, *The Magic Skin* illustre le type de prise de décision qui est un principe clé de l’éco-traductologie. Le film ne se présente pas comme une recréation fidèle du roman, mais s’y engage plutôt sélectivement. Le matériel que Ridgely s’approprie de Balzac est contenu principalement dans la troisième partie du film, dans laquelle le protagoniste - ici renommé Ralph Valentine - obtient une peau magique avec le pouvoir d’exaucer tous ses souhaits. Cependant, le récit ultérieur, dans lequel Ralph réalise ses désirs de richesse et de femmes, est replacé dans une séquence de rêve, un dispositif qui, selon Kevin Hayes, rend les éléments moralement troublants de l’histoire plus acceptables pour un public américain précoce (2002, p. 9). D’autres aspects du film sont de pures inventions. Dans la version de l’histoire de Ridgely, le personnage de Pauline Gaudin, par exemple, devient fou à cause de son amour pour Ralph et se noie dans la rivière. Un tel écart par rapport au texte source, dans lequel Pauline ne meurt pas, apparaît comme une tentative d’augmenter les dimensions tragiques de l’intrigue pour les premiers spectateurs du cinéma, et de le faire d’une manière visuellement saisissante à l’écran.

 L’approche sélective de Ridgely pour adapter *La Peau de chagrin* est parfaitement illustrée par son intérêt pour les thèmes de la tentation, du péché et du pacte démoniaque. Comme le montre la scène dans laquelle Ralph visite le magasin d’antiquités, le réalisateur choisit de se concentrer sur la notion de l’Antiquaire comme une figure satanique désireuse de revendiquer l’âme de son client. Dans cette séquence clé, Ralph contemple un portrait du Christ avant que le Antiquaire n’apparaisse au fond de la pièce et se transforme rapidement au moyen d’une double exposition en diable. Après avoir persuadé Ralph de prendre la peau, ce démon réapparaît tout au long des parties restantes du film pour encourager sa progression vers la damnation. Dans la quatrième partie, par exemple, il se tient d’un côté de Ralph alors qu’un prêtre est assis de l’autre pour réprimander le jeune homme pour son traitement cruel de Pauline. Après la mort de Pauline, le démon réapparaît pour rappeler à Ralph qu’il est responsable de sa disparition. Cette insistance répétée sur la figure du Diable conduit à se demander pourquoi Ridgely sélectionne et adapte cet aspect de la personnalité de l’Antiquaire qui, comme l’observe Pierre Citron, oscille dans le roman entre « l’image d’un père tout-puissant […], un dieu protecteur et un tentateur démoniaque » (1971, p. 49). Une partie de la réponse réside sans aucun doute dans les considérations pratiques du cinéma de l’époque. Le diable est une figure immédiatement reconnaissable par le public et peut être évoquée à l’écran avec les costumes les plus élémentaires. La fascination de Ridgely pour le commerçant en tant que présence démoniaque suggère également, cependant, un désir de maximiser la relatabilité du film pour un public américain. En choisissant de mettre au premier plan cet élément spécifique du personnage, le réalisateur écarte les dimensions philosophiques de l’histoire et la reconditionne comme une lutte plus fondamentale entre le bien et le mal, le péché et la vertu. Ce faisant, il dégage le récit de ses fondements à la fois balzaciens et français, souligne la résonance beaucoup plus large de ses thèmes et favorise son accessibilité aux spectateurs dans un éco-environnement différent.

 La capacité de Ridgely à adapter sélectivement à partir de Balzac se reflète également dans son engagement plus large avec l’œuvre de l’auteur. Comme l’a observé Hayes, *The Magic Skin* n’adapte pas seulement *La Peau de chagrin*, mais s’approprie également des éléments d’autres textes de Balzac, notamment d’*Eugénie Grandet*. Le film tire deux de ses principales intrigues de ce roman de 1833 (2002, p. 8). Tout d’abord, alors que le père de Ralph approche de la mort, il écrit à son frère à Paris pour lui demander de soutenir son neveu. La demande fait clairement écho à un moment similaire dans *Eugénie Grandet*, lorsque, au bord du suicide, Guillaume Grandet écrit à son frère à Saumur pour lui demander de prendre chez lui Charles, le fils de Guillaume. *The Magic Skin* prolonge ce parallèle avec *Eugénie Grandet* à travers une autre scène dans laquelle Ralph, devant 1000 $ à un autre joueur, accepte l’offre de Pauline de sa dot pour régler la dette. Même la cinématographie de Ridgely lors de cette séquence touchante nous invite à établir un lien avec *Eugénie Grandet*, alors que la caméra coupe la conversation intime entre Ralph et Pauline d’une manière qui rappelle les brefs instants qu’Eugénie arrache avec son cousin Charles dans le couloir sombre de sa maison de province. Hayes souligne que cette tendance à sélectionner et à adapter les points de l’intrigue de différents romans était une pratique courante dans le cinéma muet. Il est cependant moins ouvert pour expliquer pourquoi les premiers cinéastes faisaient cela. Certains ont peut-être souhaité mettre en valeur leurs capacités créatives en démontrant que l’adaptation ne signifiait pas nécessairement réinventer une source unique. Cependant, il est tout aussi probable qu’ils aient combiné les éléments les plus célèbres ou les plus mémorables de différents romans dans le but de créer des adaptations capables d’attirer un grand nombre de spectateurs et de maximiser les revenus. En s’appropriant des épisodes bien connus à travers une gamme de textes, certains cinéastes ont clairement cherché à transformer des adaptations individuelles en ce que l’on pourrait qualifier de « compilations » qui présentaient le meilleur du travail d’un auteur dans une seule production.

 Dans le cas du *Magic Skin*, l’adaptation par Ridgely du matériel d’*Eugénie Grandet* avait un bon sens commercial. Le roman était bien connu aux États-Unis, la première traduction anglaise étant parue à New York en 1843. Une adaptation française en bobine unique réalisée par Émile Chautard est également sortie dans les salles américaines en 1910. Si Ridgely espérait assurer le succès critique et commercial du *Magic Skin* en incorporant des éléments d’*Eugénie Grandet*, l’accueil du film s’avérerait finalement plutôt mitigé. Les réponses critiques à ce sujet différaient également considérablement d’un État à l’autre. Écrivant dans l’*Arizona Republican* en novembre 1915, un critique a décrit *The Magic Skin* comme « un film magnifique et dramatique ». « Les scènes des régions infernales sont intensément intéressantes et merveilleusement exécutées », poursuit la critique, « et [le film] contient une forte morale. » (« *The Magic Skin* at Lion Today », 1915, p. 12)[[8]](#footnote-8) Dans d’autres États, cependant, cette même représentation de l’enfer - même encadrée par une séquence de rêve – a attiré la condamnation. Dans l’Ohio, par exemple, les censeurs exigeaient que les « scènes de l’enfer » soient coupées « à trois pieds » (Platz, 1915, p. 41).[[9]](#footnote-9) Dans un autre fragment de l’histoire de la réception, les archives de la société Edison contiennent une lettre citant le propriétaire du Star Theatre de Chicago, qui en octobre 1915 a exprimé sa déception face à la performance commerciale du film. « Monsieur Caïn, propriétaire de la maison », lit la lettre, « pensait qu’il pouvait l’utiliser pendant deux jours, mais il prétend qu’il est tombé à plat le premier jour, alors il l’a sorti. » (Edison, 1915)[[10]](#footnote-10) Le problème ici, semble-t-il, était que pour un établissement spécialisé dans le divertissement pour adultes, le film et les supports publicitaires qui l’accompagnaient n’étaient pas assez sensationnels. Une gamme aussi variée de réponses illustre qu’une approche sélective envers l’adaptation ne produit pas automatiquement des films qui survivent et prospèrent. Tenter de concevoir une adaptation réussie et d’améliorer son « aptitude » à bien performer sur le plan critique et commercial peut entraîner un échec - en particulier lorsque ce film est diffusé dans différents environnements, chacun avec ses propres attentes et sensibilités culturelles.

 En utilisant l’éco-traductologie pour considérer comment les cinéastes adaptent et repositionnent leurs textes sources pour différents marchés, la prochaine partie de cette discussion se tourne vers une adaptation plus récente, *La Peau de chagrin* (2010). Coproduction entre les télévisions française et belge, ce téléfilm a été réalisé par Alain Berliner, un cinéaste qui - comme son prédécesseur Ridgely à l’époque du muet - s’est présenté comme un candidat de poids pour adapter l’œuvre de Balzac. Berliner s’est fait connaître en tant que cinéaste avec *Ma vie en rose* (1997), une exploration de l’identité (trans)genre qui a remporté le « Golden Globe » du meilleur film en langue étrangère en 1998. En 2003, il a également démontré sa capacité à adapter la littérature pour le petit écran, avec sa version de *La Maison du canal* de Georges Simenon. *La Peau de chagrin* a vu Berliner collaborer avec Alexandra Deman, qui avait écrit en 2008 le scénario d’une série télévisée en deux parties basée sur *La Dame de Monsoreau* de Dumas *père*. Ensemble, Berliner et Derman proposent une adaptation d’époque de *La Peau de chagrin,* préservant son cadre du XIXe siècle tout en remodelant l’histoire pour l’adapter aux préoccupations sociales, culturelles et économiques du début du XXIe siècle. Travaillant dans un format d’épisode unique totalisant 98 minutes, ils prennent une vue sélective du roman. Leur adaptation se concentre sur les moments clés de l’histoire les plus susceptibles de résonner auprès du public - la maison de jeu et la rencontre avec l’Antiquaire, par exemple - sans s’immerger dans les complexités historiques ou philosophiques du matériel source. Une telle approche trouve les faveurs de critiques comme Véronique Cauhapé qui, dans *Le Monde* du 20 septembre 2010, qualifie le film d’ « un petit bijou d’élégance » :

*La Peau de chagrin* fait partie de ces réalisations qui parviennent à transmettre, sans avoir vraiment l’air d’y toucher, le plaisir et la modernité d’une langue littéraire porteuse de sens. Qu’importe que l’histoire de Raphaël ait lieu au XIXe siècle. Elle est d’aujourd’hui. » (2010, en ligne)

 La critique de Cauhapé soulève la question de savoir comment Berliner sélectionne et adapte le matériel de *La Peau de chagrin* afin de capitaliser sur la modernité de l’histoire et de la reconditionner pour un public contemporain. Comme le montre une lecture attentive du film, son approche sélective envers l’adaptation de Balzac n’est pas nécessairement réductrice, comme nous pourrions être tentés de le supposer. Au contraire, la sélection peut conduire – au sens darwinien du terme – à une adaptation mieux adaptée à son environnement culturel et commercial qu’une adaptation qui vise à répliquer avec une fidélité absolue sa source. La séquence d’ouverture de *La Peau de chagrin* apparaît comme un exemple intrigant de la manière dont Berliner sélectionne le matériel du roman et l’adapte à la fois à un nouveau public et à un médium différent. Berliner choisit d’emblée de se concentrer sur la résonance fantastique de l’histoire. Comme le texte source, le film débute dans la maison de jeu, un décor apparemment banal, mais dans lequel notre sens des réalités est vite déstabilisé. Dans le plan d’ouverture du film, on voit un couple rire dans la galerie du haut tandis que le titre *La Peau de chagrin* apparaît puis disparaît de l’écran dans une sorte d’effet ondulatoire spectral. Avec sa police déchiquetée et inégale, ce titre présente une certaine similitude avec l’ouverture des films *Harry Potter*, dont l’avant-dernier volet - *Les Reliques de la mort, Partie 1* - est sorti en 2010, l’année même de la première diffusion de *La Peau de chagrin* à la télévision.

 Il y a plus en jeu ici pour Berliner, cependant, que d’essayer d’attirer les téléspectateurs en établissant des parallèles grossiers avec le monde magique de la franchise *Harry Potter*. La séquence illustre, en outre, sa capacité à adapter les éléments fantastiques du texte à travers le langage et les conventions de son propre médium. Comme le souligne Kyoko Murata, dans la séquence équivalente du roman, Balzac se contente de faire allusion à l’intrigue fantastique qui reste à dérouler sans ébranler entièrement notre sens de la réalité (2003, p. 49). Ainsi, il décrit les joueurs comme des « démons humains », par exemple, et Raphaël lui-même comme « un ange sans rayons » (*CH*, X, p. 62). Dans son film, Berliner s’approprie et adapte cette technique de déstabilisation subtile du réel. Alors que la caméra s’incline vers le bas, nous voyons les silhouettes des joueurs ci-dessous, leurs corps devenant flous à mesure que chaque nouveau crédit scintille puis disparaît de l’écran. Sur la bande sonore, on entend le caquètement étouffé des femmes de la salle, évoquant le rire des sorcières. Enfin, avant que la caméra n’atteigne le niveau des tables et ne se pose sur Raphaël, le son de cloche d’un célesta solo, le même instrument utilisé dans la bande sonore d’*Harry Potter*, souligne la dimension étrange et autre mondaine de l’intrigue. En choisissant de mettre en avant les soubassements fantastiques du roman, Berliner inscrit son adaptation dans un nouveau contexte du XXIe siècle et révèle sa capacité à le repenser pour un nouveau médium.

 En plus de décider quels aspects du texte source mettre en valeur sur le petit écran, Berliner réfléchit à la manière d’adapter Balzac en tant qu’auteur et à ce qu’il signifie pour les spectateurs pendant la période de production du film. A cet égard, le film renoue avec l’éco-traductologie, qui invite à s’intéresser autant aux personnes derrière la traduction – dont l’auteur – qu’aux textes impliqués dans ce processus. Une telle approche centrée sur les personnes révèle que Berliner adopte une perspective spécifique et souvent ludique sur Balzac. Pour l’essentiel, le réalisateur reste conscient qu’il adapte l’œuvre du romancier à un public non spécialiste, et que sa mission est autant de divertir que d’éduquer. Il tend donc vers une représentation stéréotypée de Balzac à laquelle la majorité des téléspectateurs pourront s’identifier. Dans une séquence qui se déroule sur un toit surplombant la capitale, on voit par exemple Raphaël trinquer à son nouveau succès et paraphraser un autre personnage célèbre de Balzac, Eugène de Rastignac, avec le refrain « À nous deux, Paris ! ». Ailleurs dans le film, Berliner apparaît – comme l’a noté Anne-Marie Baron – un peu trop désireux d’associer Balzac aux thèmes du sexe et de l’argent (en ligne, b.). Bien que les deux soient bien sûr présents dans le texte source, le film les met parfois au premier plan d’une manière qui semble à la fois destinée à choquer et à amuser (et ce faisant, peut-être, à évoquer quelque chose de l’effet propre de Balzac sur les lecteurs du XIXe siècle) . Dans une autre séquence qui n’a pas d’équivalent direct dans le roman, Raphaël visite le salon de Fœdora et, réalisant le plus élémentaire de ses désirs, la séduit dans une pièce annexe. Les cris extatiques de Fœdora provoquent l’alarme parmi les invités rassemblés qui, croyant la jeune femme agressée, défoncent la porte pour découvrir le couple en flagrant délit. Dans cette scène, comme dans la séquence sur le toit, Berliner adapte Balzac comme un stéréotype culturel, jouant sur une image de la façon dont les spectateurs pourraient se souvenir de lui afin de maximiser le plaisir qu’ils retirent de l’adaptation.

 Accuser Berliner de n’avoir produit qu’une version « bouchée » de Balzac pour un public de télévision reviendrait néanmoins à négliger son engagement beaucoup plus profond avec la pratique créative de l’auteur. Dans la préface de *La Peau de chagrin* de 1831, Balzac avait dénoncé les conventions éculées qui dominaient la production littéraire de l’époque. Visant particulièrement la tradition du *roman noir*, il déplore l’abus d’un ensemble de tropes familiers : « les cruautés, les supplices, les gens jetés à la mer, les pendus, les gibets, les condamnés, les atrocités chaudes et froides, les bourreaux, tout est devenu bouffon ! » (*CH*, X, p. 54). Dans *La Peau de chagrin*, ces banalités fatiguées deviendront un sujet de parodie ou, plus souvent, une matière première à partir de laquelle construire de nouveaux récits et de nouvelles significations. On peut voir Berliner puiser dans cette notion de Balzac en tant qu’écrivain adaptatif, notamment à travers son propre recours aux tropes du cinéma d’horreur. Dans l’une des séquences visuellement les plus saisissantes du film, Raphaël est assis seul dans sa chambre, attendant l’heure dite de son duel avec la compagne de Fœdora. Alors qu’il ouvre la paume de sa main, la peau magique, désormais réduite à la taille d’une feuille de chêne, apparaît soudain comme un organisme vivant qui se faufile dans la manche du jeune homme et s’incruste dans son bras. Cette scène clé invite les spectateurs à situer le film dans un contexte plus large de cinéma d’horreur. La peau qui envahit le corps de Raphaël rappelle l’horreur de science-fiction *Alien* (1979, réal. Scott), dans laquelle la créature éponyme s’attache à ses victimes et les utilise comme hôtes. L’image de la peau se grattant sur le bras de Raphaël évoque également le souvenir de films d’horreur français antérieurs tels que *Les Yeux sans visage* (1960, réal. Franju), dont la propre intrigue tourne autour d’une sorte de réalisation de souhait ratée, à savoir le désir du Dr Génissier de restaurer la beauté de sa fille en greffant une nouvelle peau sur son visage brûlé. Dans une autre référence au genre d’horreur, les notes aiguës d’un violon alors que la peau disparaît dans la manche de Raphaël rappellent les partitions d’une succession de films, notamment les cordes perçantes de *Psycho* (1960, réal. Hitchcock).

 Comme Balzac, cependant, Berliner ne se contente pas de reproduire ces tropes et conventions, mais les utilise plutôt pour apporter sa propre perspective au matériel source. En particulier, il adopte l’image visuelle de la peau incrustée pour souligner la mort éventuelle de Raphaël comme une forme de libération plutôt que la réalisation tragique du désir de suicide du personnage. Il met en lumière cette libération du fardeau du désir dans les dernières scènes du film, quand on voit le bras de Raphaël tomber mollement sur le côté du canapé, son amour pour Pauline consommé, et un gros plan de son poignet montrant la peau désormais disparue. L’épilogue suivant montre Pauline sur la tombe de Raphaël, surveillée par son esprit, mais aussi au bord de sa propre libération du chagrin. Alors que Raphaël marche avec contentement vers la caméra, un homme en deuil se tient seul devant une autre tombe, sa présence suggérant que Pauline pourrait bientôt retrouver l’amour. En utilisant le cinéma d’horreur comme tremplin pour ses propres réflexions sur *La Peau de chagrin*, Berliner redynamise notre compréhension de Balzac en tant qu’auteur qui a sélectionné des sources antérieures et qui s’est servi de ce matériel usé pour générer de nouvelles significations et résonances dans son propre travail.

 En conclusion, la recherche en études d’adaptation a souvent été tentée de comparer l’adaptation artistique et sa contrepartie biologique. Étant donné que les deux processus tournent autour des idées de sélection, de variation et d’héritage, les chercheurs ont été largement satisfaits d’observer qu’ils sont analogues. Comme cet article l’a soutenu, l’éco-traductologie nous permet d’explorer les synergies beaucoup plus fortes entre ces deux formes d’adaptation. Mon analyse de deux versions d’écran de *La Peau de chagrin* a montré que les adaptateurs travaillent dans un environnement concurrentiel dans lequel ils doivent se montrer « les plus aptes » à entreprendre la tâche d’adaptation. Les processus de sélection et de décision qu’ils mobilisent sont eux-mêmes façonnés par leur éco-environnement. Qu’ils choisissent de mettre en lumière les aspects démoniaques du commerçant fictif ou les éléments fantastiques de l’intrigue de Balzac, Ridgley et Berliner tentent - pas toujours avec succès - de faire en sorte que leur travail survive à l’épreuve de sa réception par un nouveau public. Comme il sied à une théorie inspirée du discours évolutionniste, l’éco-traductologie nous incite, en outre, à nous concentrer sur les agents humains – vivants et morts – qui pilotent l’adaptation artistique. Dans le cas de Balzac, le modèle de Hu invite à s’éloigner de la notion romantique de l’auteur en tant que génie original et à mettre l’accent sur l’écriture en tant qu’acte adaptatif dans lequel les sources antérieures sont elles-mêmes soumises à la sélection, à la variation et au redéploiement dans un nouveau contexte. Enfin, et surtout, l’éco-traductologie a le potentiel passionnant de repousser les limites des études d’adaptation. En tant que cadre d’interprétation des adaptations, il représente un instrument clé à la fois pour intégrer la théorie de l’évolution dans la discipline et pour combler le fossé avec d’autres domaines de recherche scientifique tels que l’histoire littéraire. Une approche d’éco-traductologie pourrait nous amener à reconsidérer, par exemple, pourquoi certains textes sont sélectionnés pour l’adaptation plutôt que d’autres, et comment ces décisions peuvent être liées à des processus plus larges tels que la formation du canon. Loin de fournir des métaphores commodes pour discuter de l’adaptation artistique, la théorie de l’évolution apparaît comme un chaînon manquant qui peut considérablement améliorer notre compréhension de la façon dont l’art est produit et comment les œuvres adaptées se battent pour être reconnues dans un marché qui leur est si souvent indifférent.

Ouvrages et études cités

Balzac, Honoré de, 1976-81, *La Peau de chagrin*, *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. X.

Baron, Anne-Marie (a.), « Filmographie de *La Peau de chagrin* », Société des Amis de Balzac, < https://www.lesamisdebalzac.org/la-peau-de-chagrin/> [consulté le 11 août 2022].

Baron, Anne-Marie (b.), « Alain Berliner : *La Peau de chagrin* », Société des Amis de Balzac, < https://www.lesamisdebalzac.org/alain-berliner-la-peau-de-chagrin/> [consulté le 16 août 2022].

Bortolotti, Gary R. et Linda Hutcheon, 2007, « On the Origin of Adaptations : Rethinking Fidelity Discourse and « Success » : Biologically », *New Literary History*, 38.3, p. 443-458.

Boyd, Brian, 2009, *On the Origin of Stories : Evolution, Cognition, and Fiction*, London and Cambridge, MA : Harvard University Press.

Boyd, Brian, 2020, « Making Adaptation Studies Adaptive », in *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, Thomas Leitch (éd), New York, Oxford University Press, p. 587-606.

Cardwell, Sarah, 2002, *Adaptation Revisited : Television and the Classic Novel*, Manchester et New York : Manchester University Press.

Cauhapé, Véronique, 2010, « *La Peau de chagrin* », *Le Monde*, <https://www.lemonde.fr/vous/article/2010/09/18/la-peau-de-chagrin\_1413042\_3238.html> [consulté le 7 août 2022].

Citron, Pierre, 1971, Introduction à *La Peau de chagrin*, Paris : GF Flammarion, p. 17-52.

Dawkins, Richard, 2016 [1976], *The Selfish Gene*, Oxford University Press.

Edison, Thomas A. Inc., 1915, « Letter addressed to Mr Kleine », Thomas Edison National Historical Park (USA), Motion Picture Division Records, Boîte 3.

Hayes, Kevin, 2002, « Balzac in Hollywood », *Interdisciplinary Literary Studies*, 3.2, p. 1-22.

Hu Gengshen, 2003, « Translation as adaptation and selection », *Perspectives : Studies in Translatology*, 11.4, p. 283-291.

Murata, Kyoko, 2004, *Les Métamorphoses du pacte diabolique dans l’œuvre de Balzac*, Paris : Klincsieck.

Platz, Paul Alwyn, 1915, « Eyes of Country on Cleveland », *Motion Picture News*, 12.20, le 20 novembre, p. 41.

Sanders, Julie, 2006, *Adaptation and Appropriation*,Londres et New York : Routledge.

« *The Magic Skin* at Lion Today », 1915, *The Arizona Republican*, le 5 novembre, p. 12.

1. Andrew Watts, *Darwinian Dialogues : Adaptation, Evolution, and the Nineteenth-Century Novel* (en préparation pour Legenda). [↑](#footnote-ref-1)
2. *« Neither biological nor “cultural” adaptation can take place without the existence of a source, an origin(al), and both instances of adaptation serve to perpetuate a more or less recognisable collection of certain “original” features. »* Nous traduisons, comme pour toutes les citations anglaises contenues dans cet article. [↑](#footnote-ref-2)
3. *« each new adaptation is commonly regarded as an improvement – sometimes even as part of a progressive movement towards perfection. Cultural adaptation, in comparison, is seen as aiding the survival of only the original organism itself; adaptations of Austen’s* Emma *or Eliot’s* Middlemarch *are valued not for their potential to develop or improve upon the original but for their potential to refer back to and revitalise the source of their geneses. ».* [↑](#footnote-ref-3)
4. *« The Mendel-Darwin synthesis offers a useful way of thinking about the happy combination of influence and creativity, of tradition and the individual talent, and of parental influence and offspring, in appropriative literature [but a book on adaptation] can only ever deploy such complex thinking at the level of metaphor and suggestion. »* [↑](#footnote-ref-4)
5. *« By homology, we mean a similarity in structure that is indicative of a common origin: that is, both kinds of adaptation are understandable as processes of replication. Stories, in a manner parallel to genes, replicate; the adaptations of both evolve with changing environments. »*  [↑](#footnote-ref-5)
6. *« Building on what came before underlies all creativity, in biology and culture. Starting again from scratch wastes too much accumulated effort: far better to recombine existing design successes. »*  [↑](#footnote-ref-6)
7. *« Taking an evolutionary perspective allows us to recognise the true breadth that adaptation studies can have, enables a theory of cultural creation that affords full scope for both individual agency and social and historical context, and solves adaptation studies’ perennial problem of “fidelity discourse” (is this adaptation faithful to its source?), not by dismissing it, but by setting it within the lusher landscape of what we would call «fertility discourse». »* [↑](#footnote-ref-7)
8. *« a magnificent and dramatic film […]. The scenes of the infernal regions are intensely interesting and marvellously executed, and [the film] contains a strong moral. »* [↑](#footnote-ref-8)
9. *« cut scenes of hell to three feet. »*  [↑](#footnote-ref-9)
10. *« Mr Cain owner of the house thought he could use it for two days but he claims it fell flat the first day so he took it out. »* [↑](#footnote-ref-10)