

Partie 1

L'adaptation du roman : Cormac McCarthy rencontre les frères Coen

No Country For Old Men du roman au film : Dépasser la « fidélité »

Julie Assouly

« I think it's a Coen brothers' film. »

« They are their own genre. »

Kelly McDonald¹

Kelly McDonald actrice écossaise qui incarne Carla Jean, décrit bien ce statut d'auteurs qu'ont acquis Joel et Ethan Coen depuis les années 80 et qui s'exprime pleinement dans leur adaptation de *No Country For Old Men* (2007), tout en restant au plus près du roman. Ils s'approprient le style de Cormac McCarthy sans trop d'efforts car il est, dans cette œuvre, très proche de leur propre style. Si, par exemple, les touches d'humour noir se font plus présentes dans le film, elles ne sont pas absentes du roman et leur repérage par les deux frères semble avoir été un premier pas vers l'adaptation qui, si elle est très souvent qualifiée de « fidèle » par la critique, prend certaines distances avec le texte sans pour autant nuire à cette « fidélité » si prisée des lecteurs/spectateurs. Je propose ici d'élucider la façon dont les choix opérés par les frères Coen pour leur adaptation du roman de McCarthy leur a permis de réaliser une œuvre à la fois originale et fidèle.

1. *No Country For Old Man* (Joel et Ethan Coen, 2007), Paramount Vantage et Miramax. Bonus du DVD.

McCarthy et le cinéma

Les liens privilégiés qu'entretient Cormac McCarthy avec le cinéma se révèlent sous différentes formes au cours de sa carrière : celle de scénarios originaux qu'il écrit entre deux romans, celle de pièces ou romans adaptés par d'autres à l'écran, et enfin celle de références intertextuelles à des films dans ses œuvres littéraires¹, ou même lorsqu'il envisage en amont le potentiel cinématographique de ses romans². Auteur de cinq scénarios et deux pièces de théâtre, McCarthy s'est aussi beaucoup impliqué dans trois des sept adaptations de ses romans³. Stacey Peebles situe le début de son intérêt professionnel pour le cinéma dans les années 60, alors que Random House (qui le publie) achète les droits de *The Orchard Keeper* (1965) et *Outer Dark* (1968) ; sa relation avec son éditeur, Albert Erskine, a en effet beaucoup contribué au développement de son rapport au cinéma. Le scénario de *The Gardener's Son* écrit par McCarthy est adapté par Richard Pearce et diffusé sur PBS ; il reçoit deux nominations aux Emmy Awards en 1977. Mais des trois scénarios qu'il écrit dans les années 70 et 80, « Cities of the Plain » et « No Country for Old Men » sont remaniés et publiés en tant que romans, « Whales and Men » demeure quant à lui un texte hétéroclite informant la *Trilogie des Confins*⁴. Sa première pièce, *The Stonemason* (1995), est taxée de raciste et ne sera pas produite, mais la seconde, *The Sunset Limited* (2006), remporte un succès considérable (y compris lorsqu'elle est adaptée pour HBO en 2011 par Tommy Lee Jones). *All the Pretty Horses*, adapté en 2000, déçoit les attentes du réalisateur Billy Bob Thornton en conflit avec Miramax qui raccourcit le film, et *The Road* (adapté en 2009), s'il n'est pas un échec, ne satisfait pas pleinement les attentes des critiques et du public. McCarthy écrit le scénario de *The Counselor* pour Ridley Scott en 2013 et devient producteur exécutif sur le film qui, à nouveau, déçoit. Enfin, l'adaptation par James Franco de *Child of God* l'année suivante est un échec cuisant⁵, et continue d'alimenter les débats

-
1. Passionné de cinéma, on reconnaît dans sa façon d'aborder le western des références visuelles plus que littéraires, à Sergio Leone ou Sam Peckinpah qu'il admire (Mundik 264-5). Les Coen fondent également leur adaptation sur des liens intertextuels qui semblent informés par des références communes avec McCarthy. Pour une analyse des liens intertextuels entre *No Country for Old Men* et le western spaghetti, voir Assouly p. 31-34. Et pour les influences cinématographiques de McCarthy, voir l'article de Petra Mundik (2020).
 2. Voir l'article de Lee Clark Mitchell, « Cinematic Adaptations » (2020).
 3. Peebles, Stacey, *Cormac McCarthy and Performance. Page, Stage, Screen*, Austin, University of Texas Press, 2017, p. 2.
 4. *Ibid.* "a workshop for McCarthy's ideas about ecology, language, and morality, especially as reflected in *The Border Trilogy*."
 5. Peebles p. 190-199.

sur la difficulté d'adapter McCarthy. Depuis les années 90, plusieurs réalisateurs talentueux à savoir Ridley Scott, Todd Field, Andrew Dominik, Tommy Lee Jones, John Hillcoat, et James Franco ont d'ailleurs échoué dans leur entreprise d'adapter le roman le plus violent et immoral de l'auteur, *Blood Meridian* (1985) en dépit du soutien de l'auteur¹. L'adaptation de *No Country For Old Men* par les Coen reste à ce jour la plus plébiscitée. « More than any other project, this was the film that cemented the association of McCarthy and adaptation for the general public as well as for scholars and critics². » De nombreux critiques littéraires et universitaires soulignent le changement de style radical qui s'opère dans *No Country for Old Men*, en partie dû au fait qu'il a été écrit comme un scénario puis remanié pour une publication sous forme de roman.

The novel marks perhaps the most significant transition in his writing career, in part signaled by its succinct anticipation of the film that will be made of it—as if McCarthy already foresaw how the spareness of cinematic language itself could help shape a more compelling narrative arc than those traced by some of his earlier novels³.

Ce style « cinématique » a beaucoup facilité le travail de scénarisation des frères Coen qui, s'ils ont procédé à des ajustements nécessaires au passage de la littérature au cinéma, ont en partie respecté les dialogues écrits par McCarthy, ce qui contribue grandement à l'effet de « fidélité » tant apprécié de la critique et du public. Il est par ailleurs intéressant de noter la théorie selon laquelle ce tournant stylistique serait motivé par une volonté de voir ses œuvres plus facilement adaptées à l'écran. Il est vrai qu'après l'adaptation réussie des Coen, son roman suivant, *The Road*, écrit dans un style comparable, a pu être adapté sans grande difficulté par John Hillcoat d'après un scénario de Joe Penhall :

As in the Coens' production of *No Country*, Penhall offers a film that successfully captures 'the spirit' of the novel, though of course the novel itself had already been reduced to skeletal narrative conditions, allowing a cinematic conversion that actually requires little adaptation. The simple syntactical rhythms of the novel, coupled with the pedestrian narrative of wandering down a road in a postapocalyptic landscape, translates readily into a film that in its bleak persistence made viewers feel a bond with the characters⁴.

1. Peebles, p. 3.

2. Peebles 134.

3. Mitchell, p. 253.

4. Mitchell, p. 255.

No Country demandera plus d'ajustements que *The Road*, du fait de la complexité du récit qui multiplie les points de vues, mais ne permet jamais de résolution par une confrontation directe des trois principaux protagonistes ; car il inclut les élucubrations du shérif Bell nécessitant leur intégration parcellaire dans les dialogues afin d'éviter de trop alourdir le film par des recours répétés à une voix off ; et parce que les contraintes de temps nécessitent la suppression d'un certain nombre de sous-intrigues, obscurcissant un peu plus une intrigue déjà très opaque (on ne sait pas grand-chose du trafic de drogue et du rôle exact de Chigurh dans cette organisation criminelle). Avant de revenir sur les détails du film, il semble intéressant de prendre en compte les contraintes qu'imposent l'adaptation et les techniques développées par les universitaires afin d'élucider cette exercice complexe.

Techniques d'adaptation : les limites de la théorie et l'inévitable question de la fidélité

Des dix catégories séparant, selon Thomas Leitch, l'adaptation (la plus littérale) de l'allusion (la plus lacunaire¹), la plus rependue est l'ajustement, « adjustment », équivalent de « borrowing » chez Dudley Andrew (1975) et « genetic concept » chez Kamilla Elliott (2003)². Cette catégorie consiste à rendre un texte plus facilement adaptable par le biais de stratégies de compression, d'expansion, de correction, de mise à jour, ou de superposition, selon les travaux de Seymour Chapman (1980) et Brian McFarlane (1996). Si la taxonomie proposée par Leitch a précisément pour but d'en démontrer les propres limites (il prouve qu'un même film, *Romeo+Juliet* (Lurman, 1996), peut rassembler ces dix catégories), elle n'en demeure pas moins fondée sur les travaux de chercheurs tels que Gérard Genette ou Mikhaïl Bakhtin, repris plus récemment par Kamilla Elliott, et s'avère tout à fait pertinente. Pourtant, elle démontre que la catégorisation et la sous-catégorisation sont sans fin et ne s'excluent pas entre elles, donnant parfois lieu à des analyses plus opacifiantes qu'éclairantes. On peut alors se questionner, à l'instar de Leitch, sur la pertinence de la catégorisation ou fragmentation excessive inhérente aux théories de l'adaptation. Le but de sa démonstration n'est pas de mettre en évidence l'obsolescence de ces études, mais de démontrer que

1. Thomas Leitch, *Film Adaptation and its discontent. From Gone with the Wind to The Passion of Christ*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2007, p. 93-141. (1) curatorial/celebration, (2) adjustment, (3) Elliott's "de(re)composing concept", (4) revisions, (5) colonization, (6) (meta) commentary or deconstruction, (7) analogues (Bridget), (8) parody pastiche, (9) imitations, (10) allusion (quotations).

2. Leitch (2007), p. 98.

les adaptations invoquent un grand nombre de stratégies intertextuelles (dérivées des travaux séminaux de Genette, Bakhtin et Kristeva) mais qu'on ne saurait les y circonscrire¹. Bakhtin envisage l'« ajustement » comme la base d'une relation dialogique entre la source et son adaptation, rejetant la notion galvaudée de fidélité comme mètre étalon². C'est en effet probablement le rejet de la notion de fidélité qui apporte une certaine cohésion aux recherches menées sur l'adaptation ces vingt dernières années. « Just as there is no such thing as a literal translation, there can be no literal adaptation³. » Bien que cette déclaration fasse aujourd'hui largement consensus dans le milieu universitaire⁴, l'importance de la fidélité reste ancrée dans les mentalités, du fait des critiques et journalistes qui y attachent une grande importance, probablement sur l'impulsion des lecteurs/spectateurs pour qui le texte est sacré, rappelle Linda Hutcheon. La primauté du texte source est toujours de mise, tant en traduction que pour les adaptations, elle se traduit donc par une réelle obsession pour le concept de fidélité, que je propose de traiter ici.

Si elle ne saurait constituer les fondements d'une analyse convaincante, la question de la fidélité à l'œuvre originale ne peut être complètement écartée dans le cadre d'une dissertation (de type Agrégation), car elle va déterminer la place du film au sein de l'analyse littéraire. La critique est unanime concernant les qualités de l'adaptation proposée par les frères Coen (les multiples récompenses obtenues par le film en attestent), et sa fidélité au texte est encensée par la critique ; pourtant, s'ils apprécient presque unanimement le film, les spécialistes de McCarthy ne sont pas toujours d'accord⁵. Peut-être est-ce dû à la difficulté de définir ce qu'est une adaptation fidèle. Certains chercheurs évoqués par Leitch, tel que Geoffrey Wagner (1975), considèrent la « transposition » comme le degré le plus élevé de fidélité : « in which a novel is given directly on the screen, with a minimum of apparent interference. » Cette définition est assez imprécise car elle n'explique pas ce que l'on entend par « interference ». Dudley Andrew, quant à lui, utilise le terme « emprunt » (borrowing), une stratégie selon laquelle : « the artist employs, more or less extensively, the material, idea, or form of an earlier, generally

1. Leitch (2007), p. 141.

2. Cutchins, Dennis, "Bakhtin, Intertextuality, and Adaptation", in Thomas Leitch (Ed.), *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 89.

3. Hutcheon, Linda, with Siobhan O'Flynn, *A Theory of Adaptation. 2nd ed.*, New York, Routledge, 2013, p. 16.

4. Elle est reprise notamment par Francis Vanoye, dans *L'adaptation littéraire au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2019, p. 52.

5. Voir l'article de John Cant « The Silent Sheriff » (2012).

successful text¹. » Il établit que le succès commercial d'une adaptation, fidèle ou pas, est souvent fondé sur le succès préalable du roman. Dans son introduction au *Oxford Handbook of Adaption*, Leitch retrace l'historiographie des études sur l'adaptation et reprend entre autres, les conclusions de Seymour Chapman pour qui la difficulté du transfert d'un média à l'autre pose les limites de la fidélité. « The fundamental challenge of adapters is to find equivalents in one signifying system for signs that might seem to be unique to another system². » Avant cela, l'ouvrage de George Bluestone, *Novels to film* (1957) marquait un tournant dans les recherches sur l'adaptation car il niait tout bonnement la possibilité de comparer deux modes de représentation si différents que la littérature et le cinéma : « the two modes are impossible to compare and adaptation a futile endeavor³. »

On peut alors se demander ce qui, en dépit des doutes que soulève le concept même de fidélité au roman, pousse encore critiques et spectateurs à systématiquement interroger cette notion. Ce n'était pourtant pas vraiment la préoccupation des spectateurs (et producteurs) de l'ère classique hollywoodienne, en attestent les nombreux exemples d'adaptations « libres » que pratiquait Hollywood, au mépris du respect des auteurs et de leurs romans dont on va parfois jusqu'à modifier le dénouement en imposant un *happy end*. Au lendemain de la chute des studios, pendant les années 60, la notion d'auteur prend une ampleur considérable, rétablissant le statut de l'écrivain et marquant l'avènement de la politique des auteurs au cinéma. Un réalisateur tel que Truffaut, tout franc-tireur qu'il soit, a un grand respect pour l'auteur et son œuvre. S'il n'hésite pas à critiquer le cinéma français bourgeois des années 50, bien trop souvent adapté d'œuvres littéraires classiques, il s'applique à rendre justice à ce qu'il décrit comme « une relation intime » entre la littérature et le cinéma ; *Jules et Jim* (1953), *Les deux anglaises et le continent* (1956), romans d'Henri-Pierre Roché qu'il co-scénarise et adapte dans le respect du texte, en sont la preuve. C'est semble-t-il dans cette tradition que se situent les frères Coen, guidés par le respect des auteurs.

Grands amateurs de littérature, ils y puisent, ainsi que dans les films de l'ère classique, une grande partie de leur inspiration, y compris pour les films qui ne sont pas à proprement parler des adaptations : *Miller's Crossing* (1990) suit la trame de *Red Harvest* (Dashiell Hammett, 1929) ; *The Man Who Wasn't There* (2001) celle de *The Postman Always Rings Twice* (James M. Cain, 1934) ;

1. Leitch (2007), p. 93.

2. Leitch (2017), p. 3.

3. *Idem*.

ils prétendent avoir été inspirés par *Deadline at Dawn* (Cornell Woolrich, 1944) pour *Barton Fink* (1991) ; et *O'Brother* est librement inspiré de *L'Odyssée*. Leurs deux adaptations en date *No Country for Old Men* et *True Grit* (2010, d'après le roman de Charles Portis, 1933), donnent la priorité au roman, à l'auteur, son style, son univers. Pour Ethan Coen, s'agissant de *No Country*, la moitié du travail était faite grâce à la prose scénaristique de McCarthy : « It was begging to be made into a movie¹. » Il trouve le roman intéressant du point de vue du traitement des genres, mais également de la façon dont leurs codes y sont détournés pour tromper les attentes des spectateurs². La caractéristique définitoire du roman, selon Joel Coen, est sa noirceur. Tous deux s'accordent à dire que la région où se déroule l'action, le Texas Occidental/West Texas, est le personnage principal du roman. Plus que le respect du schéma narratif, qui subit un certain nombre d'ajustements, c'est la compréhension d'un univers littéraire, de ses spécificités, de son atmosphère, de son ton, de son style qui donnent l'illusion de la fidélité. Le film n'est pas simplement fidèle à l'œuvre, mais aussi à l'auteur, et les stratégies d'ajustement mises en place par les Coen sont en partie dues, comme pour une majorité d'adaptations, aux contraintes de temps et de rythme, car il est impossible de transformer treize chapitres, soit 309 pages, en deux heures de film. Les choix opérés relèvent donc principalement de la compression, mais quelques expansions et corrections sont également notables et contribuent parfois à accentuer un élément déjà présent dans le texte.

Chigurh comme moteur de l'action

Certains passages du roman, des sous-intrigues, ont dû être coupées (compressées), donnant lieu à des ellipses et à une modification de l'œuvre originale, avec des conséquences parfois non-négligeables sur le sens et l'interprétation du roman. Ces ellipses sont souvent (mais pas uniquement) en lien avec le personnage de Chigurh et contribuent à le rendre encore plus énigmatique, et même surréaliste, qu'il ne l'est dans le roman. Le traitement des personnages principaux du film est résumé de façon très simple par Ethan Coen, il y en a trois : « the good guy, the bad guy and the guy in between³. » Comme souvent, le personnage antagoniste (le « méchant » au cinéma) sert de moteur au récit : dans cette traque à trois vitesses, c'est le travail de harcèlement

1. Bonus du DVD.

2. Voir l'article de Christophe Gelly dans le présent ouvrage.

3. *Idem*.

incessant de Chigurh qui pousse Moss à changer de lieu en permanence, jusqu'à ce qu'il soit pris au piège (ironiquement, pas par le tueur, mais par les dealers mexicains). Il est décrit par Carson Wells comme aussi dangereux que la peste bubonique, une personne n'ayant pas le sens de l'humour mais des principes que la drogue et l'argent ne peuvent corrompre (p. 153). Bell en fait un « prophète de destruction » (p. 4), une incarnation de la violence, « Mammon », « the devil » (p. 298), « a ghost », « mystery man » (p. 299) auquel il ne souhaite pas se confronter. Il est omniprésent dans les esprits et désincarné (peu de gens l'ont vu), il est entouré de mystère et c'est ce qui fait sa force. Ethan Coen dit de lui : « He is unplaceable ethnically, nationally, he's the one character who's not a local, not a West Texas person¹. » Ce statut d'étranger sur une terre où il sème la mort, est mis en valeur par les réalisateurs qui choisissent un acteur espagnol (Javier Bardem), qu'ils affublent de vêtements ringards (« Ostrichskin boots », « pressed jeans », p. 111) et d'une coupe incongrue de leur création, mettant en valeur ses cheveux noirs, mais choisissent d'ignorer ses yeux bleus. Dans le roman sa description physique est succincte « Blue eyes. Serene. Dark hair. Something about him faintly exotic. Beyond Moss's experience. » (p. 112) Ce dernier détail évoque l'incapacité de Moss à réellement comprendre cet ennemi tout-puissant (contrairement à Wells et Bell qui le redoutent). Chigurh croit en une seule chose, le destin, sujet sur lequel il peut disserter longuement, y compris avant d'exécuter une victime (ces scènes sont bien plus développées dans le roman, avant l'exécution de Wells et Carla-Jean par exemple). Dans le roman, il confie à Wells qu'il s'est fait arrêter sciemment à Sonora, après avoir tué un homme sur un parking, pour vérifier s'il pouvait s'échapper par sa seule volonté (p. 175), fait occulté dans le film. Il est bien plus effrayant qu'un tueur classique car il est inclassable (on le voit à la réaction de ses victimes). Le seul à ne pas prendre la mesure de la menace qu'il représente est, semble-t-il, Moss. Il le défie, notamment devant Wells qui ne dissimule pas sa propre peur, tout tueur à gage et ancien haut gradé qu'il est (détail exclu du film). Il y a également la réceptionniste du « Desert Aire trailer park » qui refuse de lui donner les informations qu'il demande (p. 81). Dans le roman, Chigurh la regarde, et quitte la pièce lorsqu'il entend une chasse d'eau au loin, c'est ce qui la sauve d'une exécution sommaire. Les Coen prennent la liberté de le faire sourire, comme pour suggérer qu'elle a échappé de peu à la mort. Ce supplément de sens peut paraître minime, pourtant, il amplifie l'un de ses traits de caractère, bien présent dans le roman, sa grande confiance en lui et sa certitude d'être omnipotent. Moss est souvent décrit comme un héros faillible,

1. Bonus du DVD.