

La Transécriture de *Game of Thrones*

De l'adaptation à la création

The Trans-Writing of *Game of Thrones*

From Adaptation to Creation

Cylia KHALED KHODJA

Auteur correspondant, Doctorante, Université Mohamed Khider Biskra (Algérie),
cylia.khaledkhodja@univ-biskra.dz

Date de soumission : 29.11.2023 – Date d'acceptation : 09.12.2023 – Date de publication : 01.02.2024

Résumé — La série télévisée, *Game of Thrones*, a considérablement marqué le panorama cinématographique par son monde fantaisiste mais aussi par ses nombreuses références historiques. Diffusée entre 2011 et 2019, il s'agit de l'adaptation des romans écrits par George R. R. Martin depuis 1996. Elle a été comptée parmi les séries les plus regardées dans le monde et a acquis une *Fanbase* remarquable. Cependant, la série de *Trône de Fer* a dépassé les romans de George Martin et a apporté sa propre conclusion. On voit rarement pareil cas dans l'histoire de la télévision, surtout après que le support littéraire a servi pendant des années à nourrir cinq longues saisons de la série. De ce fait, une question essentielle s'impose : *Quelles sont les conséquences attendues après avoir anticipé la suite du récit du Trône de Fer ?* C'est au cœur de ce questionnement que s'inscrit cette communication. Nous nous interrogerons sur le concept de *transécriture* comme notion de base, afin d'analyser les procédés d'adaptation qui relie littérature et cinéma, puis nous révélerons la place du texte littéraire qui doit servir de support inébranlable sans lequel l'adaptation cinématographique ne verrait pas le jour.

Mots-clés : *adaptation cinématographique, transécriture, procédés d'adaptation, texte littéraire.*

Abstract — The television series *Game of Thrones* has had a major impact on the world of cinema, both in terms of its fantasy world and its many historical references. Broadcast between 2011 and 2019, it is an adaptation of the novels written by George R.R. Martin since 1996. It has been counted among the most watched series in the world and has acquired a remarkable *fanbase*. However, the *Game of Thrones* series has gone beyond George Martin's novels and brought them to their own conclusion. This is a rare occurrence in the history of television, especially after years of using the literary medium to fuel five long seasons of the series. This raises an essential question: *what are the expected consequences of having anticipated the continuation of the Game of Thrones story?* It is at the heart of this question that this paper will focus. We will examine the concept of *trans-writing* as a basic notion, in order to analyse the adaptation processes that link literature and cinema, and then we will reveal the place of the literary text, which must serve as an unshakeable support without which the film adaptation would not see the light of day.

Keywords : *Film Adaptation, Tans-Writing, Literary Texte, Adaptation Processes.*

« [...] »

Et les trônes, roulant comme des feuilles mortes,
Se dispersaient au vent ! » (Hugo, p. 63)

Introduction

Notre choix s'est porté sur la série télévisée, *Game of Thrones*, qui continue de faire sensation en s'imposant grandement dans le panorama cinématographique. Nous avons, particulièrement, prêté attention à elle car, selon nous, elle s'applique parfaitement au modèle de *transécriture*, du moins dans un premier temps. En effet, pendant 7 ans, elle a été l'objet d'une adaptation qui a fait succès et qui a longtemps fait parler d'elle. Pourquoi ? Car *Game of Thrones*, mis sous les projecteurs, permet aux téléspectateurs de mettre un visage sur les personnages inoubliables du roman, mais aussi de voir à quoi pourrait ressembler le monde imaginé par l'écrivain George R. R. Martin où la société est de type médiéval, où les saisons peuvent durer des années et où la magie et les créatures légendaires existent. C'est, effectivement, l'imagination qui prend vie pour beaucoup de fans des livres et c'est pour toutes ces raisons qu'un roman adapté de l'univers de *Game of Thrones* ne pouvait être que très bien accueilli.

Mêlant intrigues familiales et politiques, *Le Trône de fer* (en français) met en scène de nombreux personnages aussi différents les uns les autres et où la violence et la guerre prédominent. Il tient en haleine les téléspectateurs à travers les renversements de situation et les différents rebondissements présents tout au long des 8 saisons.

1. Réflexions autour de la transécriture

Avant d'aller plus loin, il convient d'abord de faire le tour sur la notion de *transécriture* qu'on peut simplement définir par *le passage d'un livre au cinéma*. Cependant, nous avons aussi un autre terme qui s'apparente à celui de transécriture dans l'acte de transposer une œuvre dans une autre. Il s'agit, en effet, de *l'adaptation* qu'on utilise plus souvent, sans doute, par habitude. Cependant, lors du colloque consacrée à la notion de transécriture : *La transécriture, pour une théorie de l'adaptation*, les chercheurs ont mis l'accent sur la capacité du mot « *transécriture* » à couvrir la véritable signification de l'action de transporter un média vers un autre. Contrairement à celui de l'adaptation qui marque certaines insuffisances.

1.1. Le souci de l'adaptation

1.1.1. Un souci de fidélité

Le premier problème auquel se confronte l'adaptation est l'écart qu'elle marque avec l'œuvre originelle. Parler de l'écart supposerait pour la majorité de parler de ce que l'on reconnaît et de ce que l'on ne reconnaît pas dans une adaptation. Or, chaque média a ses propres spécificités et chacun s'exprime dans un langage qui lui est propre. Il convient plutôt de trouver dans l'adaptation des éléments qui peuvent faire écho à l'œuvre originelle, autrement dit des procédés d'équivalence. D'ailleurs, c'est ce que souligne Truffaut dans son article paru en 1954 : « *Il existe dans le roman adapté des scènes tournables et intournables et qu'au lieu de supprimer ces dernières (comme on le faisait naguère), il faut inventer des scènes équivalentes, c'est-à-dire telles que l'auteur du roman les eut écrites pour le cinéma* » (Truffaut, 2000).

Nous comprenons de ce passage qu'une adaptation doit tenir cas des éléments qu'elle pourrait introduire afin de rapprocher au maximum l'univers de l'œuvre originale. Cela se confirme dans ces propos :

« Quand on affirme qu'une adaptation a été "infidèle" à l'original, la violence même des termes donne la mesure de l'immense déception que l'on ressent face à une adaptation filmique et les aspects esthétiques fondamentaux de sa source littéraire. La notion de fidélité prend toute sa force argumentative car, oui, nous pensons que certaines adaptations sont meilleures que d'autres et que certaines adaptations à capter et à appuyer suffisamment ce que nous avons le plus apprécié dans les romans originels. Les termes comme "infidélité" et "trahison" traduisent en ce sens notre sentiment qu'une adaptation d'un livre que nous avons aimé, n'a pas été à la hauteur de l'amour que nous lui avons porté » (Stam, 2001).

C'est donc en restant fidèle à l'esprit du roman qu'on peut juger une adaptation comme étant réussie.

1.1.2. La hiérarchie

Le deuxième problème qui se pose au niveau de l'appellation « *adaptation* », c'est la question de la hiérarchisation à laquelle on pense systématiquement à la seule évocation de ce terme. En effet, ce dernier suppose qu'il y a une relation hiérarchique entre les deux œuvres (dans notre cas, il s'agit *du livre et de la série*). Ainsi, c'est comme si la série était redevable au livre sans lequel elle ne peut pas être considérée comme œuvre à part entière. À ce propos, André Gaudreault tient à souligner que « *le mot adaptation, on le sait, fait problème ; notamment du fait qu'il garde toujours sous-jacente l'idée de comparaison et d'équivalence entre une œuvre souche, que l'on a appelée l'hypotexte, et une œuvre dite dérivée, que l'on a appelée, systématiquement, l'hypertexte* » (2008, pp. 267-268). On comprend donc que la série dépend entièrement du livre et que ce dernier est l'œuvre première, sujette à une variante nécessairement inférieure parce qu'elle lui est subordonnée.

Cette hiérarchie laisse penser, naturellement, que l'adaptation ne fournit aucun effort et ne fait que se saisir d'une histoire et la faire passer vers un autre média. Ce manque de créativité suggère l'idée que l'adaptation oblige seulement un roman à rentrer de force dans une œuvre cinématographique qui a, comme on le sait, ses propres paramètres. C'est ici qu'intervient la transécriture qui met essentiellement l'accent sur l'écriture et son rapport aux autres médias. En d'autres mots, elle est « *le processus même de l'écriture, que celle-ci soit littéraire, cinématographique, bédéesque ou autre* » (Gaudreault, 2008, p. 268).

1.2. Transécriture : réécriture d'une œuvre.

Nous avons jugé nécessaire de montrer les insuffisances du terme « *adaptation* », car c'est en pointant du doigt son inaptitude à définir l'acte de transposition d'un média à un autre que nous avons pu mettre en évidence la spécificité de la *transécriture*.

Cela dit, la transécriture ne se soucie nullement de la question de la fidélité et le nombre de similitudes qu'il existe entre les deux médias, mais d'analyser uniquement les éléments pris dans le texte source et de les évaluer. André Gardies, dans son article « Le narrateur

sonne toujours deux fois » (1998), emploie l'expression « *Réservoirs d'instructions* » et distingue trois niveaux d'instructions :

- **Le niveau diégétique** : il s'agit principalement de la logique actionnelle, les personnages, le temps, l'espace et le genre du film.
- **Le traitement narratif** : il s'occupe de tout qu'un réalisateur peut retenir, transformer ou ignorer. André Gardies cite les exemples des principes d'organisation du récit, la succession événementielle (semblable ou non à celle du texte source), le rythme (les effets de chute, les ellipses, dilatation ou contraction de certains épisodes), le style et l'énonciation.
- **Le niveau axiologique** : c'est de s'interroger sur les diverses valeurs morales, sociales et idéologiques si elles ont été prises en compte par le média (Gardies, 1998).

Ce modèle d'analyse d'André Gardies n'est qu'une base méthodologique et ne doit pas être pris comme un moyen indéfectible d'évaluer la qualité d'un film. Cependant, dans sa théorie, il s'est penché sur deux points qui révèlent le véritable intérêt de la transécriture.

En effet, il souligne qu'un film doit moins être comparé à un livre qu'à un autre film. Ce dernier, disposant de ses propres paramètres, doit savoir s'imposer au détriment du livre dont il a pourtant puisé et marquer ainsi les esprits des téléspectateurs par les divers moyens employés qui répondent aux exigences et aux règles du cinéma. Ainsi, il va seulement se confronter à une autre œuvre cinématographique et essayer de la dépasser en termes de qualité. Comme le livre est toujours comparé à un autre et doit, de ce fait, se démarquer et produire en quelque sorte une révolution, le film également doit se faire une place dans le domaine du Septième art.

Aussi, André Gardies précise-t-il que c'est parce que le cinéma possède des paramètres spécifiques à lui que ce n'est pas possible de juger un film à partir de la question de la fidélité :

« À l'évidence, les instructions délivrées par le texte source ne sont pas toutes de même nature. Les unes se prêtent aisément à la transécriture, probablement parce qu'elles échappent à l'écriture en se situant en amont ou en surplomb de récit ; les autres, en s'inscrivant au cœur du langage, demandent à être retravaillées en fonction des contraintes propres au langage qui les prend en charge » (Gardies, 1998).

En conclusion, pour pouvoir approcher les films et les romans, il est d'abord nécessaire de s'interroger sur l'écriture et le langage car c'est uniquement par eux que nous parviendrions à distinguer les spécificités de chacune des deux œuvres. Nous pouvons donc définir le processus de la transécriture comme « *un travail d'écriture à partir d'une position autre* » (Gardies, 1998). Autrement dit, ce n'est pas parce que nous adaptons un roman, que nous devons nous épargner l'effort d'écrire dans un autre genre, car le cinéma exige un langage propre à lui. *La transécriture s'occupe essentiellement d'analyser les procédés d'équivalence et les différentes transformations demandées par le média.*

Après avoir expliqué le véritable intérêt de la transécriture, il est temps pour nous de passer à la deuxième partie de notre travail. Dans un premier temps, il s'agira pour nous d'analyser la série mondialement connue de *Game of Thrones* qui, nous pensons, est un

exemple de transécriture. Dans un deuxième temps, nous essayerons de révéler les insuffisances de la série une fois qu'elle a été obligée d'enchaîner avec trois saisons finales sans compter sur les livres de George R. R. Martin.

2. Game of Thrones : un modèle de tranécriture

C'est en 2007 qu'on a commencé à réaliser la série de *Game of Thrones* qui a immédiatement rencontré un succès planétaire. Beaucoup ne connaissaient pas alors les romans de George R. R. Martin qui ont pourtant marqué le monde de la *Fantasy*, mais c'était quelque peu grâce à la série qu'ils se sont fait connaître de tout le monde et que le nom de l'auteur revenait souvent dans la bouche tant des lecteurs que des téléspectateurs. Aussi la série a-t-elle su captiver ces derniers qui se comptaient par milliers. Comme mentionné ci-haut, la qualité d'un film ou d'une série se juge non par rapport à la question de la fidélité mais par celui des moyens mis en place par les scénaristes afin de trouver des équivalents qui puissent correspondre à la grandeur des romans.

Les réalisateurs ont, en effet, effectué un travail de génie en essayant de transposer les livres au cinéma, car les romans de George R. R. Martin sont pleins de personnages et d'histoires. Néanmoins, cela n'a pas découragé les créateurs de la série qui ont réalisé le rêve des fans de *Game of Thrones* : faire jouer les personnages comme *Jon Snow* ou *Daenerys Targaryen* sur des écrans et de les voir s'animer d'une façon aussi crédible. Même s'il s'agit d'une série de 08 saisons et de 10 épisodes chacune, il est également difficile d'imaginer les passages de violence mis sous les projecteurs.

Le monde de la *Fantasy*, comme nous pouvons le voir, ne réussit que rarement à la télévision. Autant dire qu'adapter les romans de George R. R. Martin relevait beaucoup de « l'impossible » – un véritable défi. C'est pourquoi, dans le cas de *Game of Thrones*, ce n'était pas évident de rester fidèle aux livres mais il s'agissait surtout de trouver des moyens utiles afin de répondre aux exigences et aux obligations du format télévisé – et c'est ce que la série a fait.

Ce qui relève du langage propre au livre ne peut être transposé tel quel dans une série ou un film. Certains personnages, par exemple, ont été supprimés et d'autres inventés pour les besoins de la narration télévisée. Le rythme des livres a également changé car l'auteur, comme nous l'avons insinué, restait pendant des pages sur un seul chapitre dédié à un unique personnage. Aussi, les scénaristes ont-ils choisi de tout entremêler en essayant de multiplier les rebondissements afin de maintenir le suspense et de tenir éveillé l'attention du spectateur. Ils ont donc opéré quelques changements qui conviennent le mieux à l'écran et le résultat était quelque peu satisfaisant.

L'essentiel des événements est là et suffit largement à impliquer émotionnellement les téléspectateurs avec les personnages. Néanmoins, pour apprendre quelques détails, il est recommandé d'aller lire les livres car les descriptions fouillées et précises de l'auteur ne peuvent en aucun cas franchir la barrière du petit écran. Ce qui n'est pas très surprenant quand on sait qu'un livre peut contenir autant d'intrigues, de personnages et de descriptions sans altérer en rien la cohérence du récit. Une entreprise qui n'est pas du tout aisée pour le cinéma vu ses configurations qui ne correspondent nullement à ceux du papier.

Malgré le manque de fidélité de la série pour les différentes raisons citées supra, cela n'enlève en rien à son génie car elle a réussi à nous surprendre par son efficacité, son rythme et son égard face au livre-source dont elle n'a pas manqué de garder l'esprit. Il n'y a pas moyen de comparer entre les deux supports car chacun vient d'un genre différent et chacun est arrivé à nous captiver par une manière particulièrement propre au média dont il est issu. En effet, les deux sont parvenus à satisfaire à la fois les amateurs de séries télévisées, avec leur dramaturgie particulière et leurs rythmiques, et aussi les amateurs de *Fantasy*, d'aventures épiques et d'intrigues complexes dans un univers médiéval-fantastique.

Le travail effectué par les scénaristes a permis la création d'une série télévisée de renommée mondiale, à tel point que nous la comparons au livre qui en est à l'origine seulement pour nous approfondir encore plus sur certains points qui puissent être intéressants et qui ne peuvent être explicites seulement s'il y a un retour vers le livre. À part cela, ce qui est le plus surprenant avec *Game of Thrones*, c'est que nous ne remarquons aucune différence notable quant à la qualité des deux supports. En passant de l'un à l'autre, nous ne trouvons pas d'écart qui nous ferait dire que tel support est meilleur, et cela quel que soit celui par lequel on a découvert la Saga. Ainsi, il est plutôt approprié d'évaluer un support en le confrontant seulement à un autre avec qui il partage les mêmes paramètres. Les livres se sont faits une place dans la *Fantasy* et la série dans l'univers cinématographique.

3. De l'adaptation à la création

Durant (05) cinq saisons, la série qui se nourrissait du support écrit a très vite gagné en notoriété et a traversé toutes les frontières par le succès fulgurant qu'elle a provoqué autour d'elle, mais le moment que redoutaient le plus les créateurs est arrivé. En effet, George Martin, n'ayant pas pu donner suite à son histoire, a contraint les réalisateurs à continuer la diffusion de la Saga, sans l'appui des romans dont ils ont toujours su se servir. Se poursuivant avec trois saisons de plus, la série a abandonné les romans et se livre seule, sans ces derniers pour la guider, aux innombrables fans qui, assez sceptiques – il n'était plus désormais question des livres –, étaient fort désireux de connaître le dénouement.

Malheureusement, les fans ont rapidement remarqué que les trois saisons restantes ont perdu quelque peu de leur saveur et ont été vidées de leur substance. Tout ce qui avait fait de *Game of Thrones* un objet télévisuel d'une inhabituelle sophistication, à savoir : *la richesse de l'univers, l'épaisseur des personnages, la finesse et la complexité des relations sociales*, n'a pas été retenu dans les dernières saisons. La raison est bien connue : le livre-source n'était pas présent. On peut également ajouter à cela la manière dont les réalisateurs se sont pris afin de donner suite à *Trône de fer*. En effet, si l'auteur choisit de mettre en place des personnages et laisser l'histoire se développer progressivement, les créateurs, eux, à partir du moment où ils étaient livrés à eux-mêmes, ont changé le mode opératoire de l'auteur et ont installé un cadre narratif plus directif qui mène tout droit vers l'intrigue principale de la Saga. Cela a fini par évacuer la complexité et la cohérence initiales du monde de *Westeros*.

Les événements qui s'enchaînaient rapidement, les personnages dont l'histoire n'était pas aboutie, le rythme qui s'accélérait à grande vitesse et la logique de l'histoire qui n'était plus sociologique (*des personnages sont supprimés non pour des raisons politiques mais*

personnelles et psychologiques), tout cela a grandement nui à l'esprit de la Saga qui plaisait tant aux fans et qu'ils n'ont plus retrouvée dans les dernières saisons jugées comme étant bâclées.

George Martin, à ce jour, n'est pas arrivé au terme de son histoire et tous ses grands fans n'attendent que cet avènement afin de remédier aux insuffisances marquées dans les dernières saisons et de rassasier des milliers de téléspectateurs qui étaient restés sur leur faim lors de l'épisode final de la série, *Game of Thrones*. Il a affirmé qu'il ne suivra pas la voie des réalisateurs et optera pour une fin tout autre.

Conclusion

Finalement, nous pouvons dire que *Game of Thrones* s'applique certainement au modèle de la transécriture, compte tenu du génie des créateurs à mettre à l'écran une histoire des plus complexes de par ses innombrables intrigues et personnages. Les premières saisons de la Saga se sont appuyées sur le support écrit qui lui servait de feuille de route. Les réalisateurs ont su captiver les téléspectateurs en leur offrant la possibilité de voir *Westeros* tel qu'il a été imaginé par George Martin, et cela en restant fidèle à la pensée de celui-ci. Même si certains événements ont été modifiés ou supprimés, ainsi que des personnages, rien n'a été affecté dans l'univers de l'auteur. Néanmoins, dans les trois saisons restantes, à cause de l'absence du livre-source, les téléspectateurs ont eu du mal à s'extasier devant la série, comme ils en avaient eu l'habitude. Cela ne s'explique que par une chose : les créateurs ont failli à l'esprit de George Martin.

Références

- 1 – FUZELLIER, Etienne (1964). *Cinéma et littérature*. Paris : Éditions du Cerf, Coll. 7e art.
- 2 – GARCIA, Alain (2000). *L'adaptation du roman au film*. Paris : Éditions Dujarric.
- 3 – GARDIES, André (1998). « Le narrateur sonne toujours deux fois ». Dans André GAUDREULT, Thierry GROENSTEEN (dir.). *La transécriture : pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*. Éditions Nota Bene, Centre national de la bande dessinée et de l'image. Québec.
- 4 – GAUDREULT, André (2008). *Cinéma et attractions : Pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris : Éditions CNRS.
— (1998). « Variations sur une problématique ». Dans André GAUDREULT, Thierry GROENSTEEN (dir.). *La transécriture : pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*. Éditions Nota Bene, Centre national de la bande dessinée et de l'image. Québec.
- 5 – GAUDREULT, André ; GROENSTEEN, Thierry (dir.) (1998). *La transécriture : pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*. Éditions Nota Bene, Centre national de la bande dessinée et de l'image. Québec.
- 6 – HUGO, Victor (1870). *Les Châtiments*. 70^e éd. Paris : Bibliothèque d'éducation et de récréation J. Hetzel et Cie.
<https://ia904702.us.archive.org/21/items/leschtimentsoohugouoft/leschtimentsoohugouoft.pdf>
- 7 – SERCEAU, Michel (1999). *L'adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures*. Liège : Éditions du CEFAL.
- 8 – SOURIAU, Etienne (1953). *L'univers filmique*. Paris : Éditions Flammarion.
- 9 – STAM, Robert (2001). *Novel and film: The theory and Practice of adaptation*. Udine, Forum.

- 10 – TRUFFAUT, François (2000). « Une certaine tendance du cinéma français ». Dans TRUFFAUT, François (2000). *Le plaisir des yeux : Écrits sur le cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma, collection « Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma ».

Pour citer cet article

Cylia KHALED KHODJA, « La Transécriture de *Game of Thrones* : De l'adaptation à la création », *Paradigmes*, vol. VII, n° 01, janvier 2024, p. 93-100.