

## « Olivier Twist », de Dickens à Polanski

*Olivier Twist* a probablement été l'un des romans les plus adaptés au cinéma. On peut citer de nombreux films muets, dont deux de J. Stuart Blackton en 1906 et 1909, ou celui de Thomas Bentley en deux épisodes en 1912. L'adaptation américaine de Frank Lloyd en 1922, avec Jackie Coogan dans le rôle d'Olivier, a été un triomphe, celle du Britannique David Lean a fait date en 1948, avec Alec Guinness dans le rôle de Fagin.

Les dessins animés de Fernandez Ruiz (1991), de Hal Sutherland (1974) ou celui de George Scribner pour Walt Disney, *Olivier et compagnie* (1988), ont fait pleurer les petits. Il y a même eu la comédie musicale de Carol Reed en 1968, intitulée *Oliver !*

En longs ou courts-métrages, le jeune orphelin n'en finit pas d'émouvoir le public. La télévision en a fait ses choux gras, avec des séries anglaises, américaines, brésiliennes, françaises... En un seul film ou en feuilleton télévisé, dans tous les pays, le public en redemande, témoin une flopée de récents téléfilms américains, dont celui de Tony Bill en 1997, avec Richard Dreyfuss et Elijah Wood, dans le cadre des productions de la série *le Monde merveilleux de Walt Disney*.

## Pourquoi adapter « Olivier Twist » ?

On peut donc légitimement se demander ce qui a bien pu pousser un réalisateur de la stature de Polanski à choisir un sujet aussi rebattu.

La première réponse est sans doute qu'un jour ou l'autre tout cinéaste doit aborder l'univers des jeunes spectateurs, de plus en plus grands consommateurs de cinéma. Les *teenagers* constituant la clientèle privilégiée des salles obscures, il faut compter avec eux pour figurer au *box-office*. Les Américains ne les sous-estiment jamais. De plus, après s'être investi dans un film aussi fort que *le Pianiste*, il était difficile pour Polanski de choisir ce qu'il allait tourner. « *Je souhaitais réaliser un film pour mes enfants, dit-il, parce qu'ils s'intéressaient à mon travail et que les sujets que j'avais traités jusqu'alors ne leur parlaient pas vraiment. Je leur lis des histoires chaque soir avant qu'ils ne s'endorment, et je sais ce qui les fait rêver. J'ai donc réfléchi à une histoire qui pourrait les séduire, les captiver.* » C'est l'épouse du réalisateur qui lui a suggéré de faire une nouvelle version d'*Olivier Twist*.

La seconde réponse est que le réalisateur de *Rosemary's Baby*, qui n'avait d'ailleurs pas trouvé lui-même le script de ce film culte, déniché par le producteur Robert Evans, sait puiser son inspiration dans des textes venus d'ailleurs et voit même sans doute un défi à relever dans un roman archiconnu, dans une intrigue éculée, qu'il lui faut renouveler en imposant sa propre vision. Ce qui l'intéresse, selon ses propres mots, c'est d'exploiter les différents niveaux de lecture d'*Olivier Twist*, à la fois parcours initiatique, roman d'éducation, saga romanesque au cœur d'une époque où le pire côtoyait le meilleur.

« *Comme dans tous ses romans, Dickens y mêle humour et tristesse. Je suis particulièrement réceptif à son sens de l'ironie, son goût du second degré très britannique* », précise-t-il. Cette longue histoire, riche en rebondissements selon le goût de cette époque pour le feuilleton publié en revue, a constitué le filon idéal des séries télévisées, dans lesquelles l'auteur doit proposer un temps fort pour chaque épisode, et donner envie de découvrir la suite. Tout le travail d'adaptation cinématographique consistait à sortir de ce saucissonnage du feuilleton, tout en puisant dans cette matière pour créer une structure et respecter l'esprit de l'œuvre.

## La fidélité : vrai ou faux problème ?

Mais l'adaptation doit-elle être simple illustration ou œuvre originale? Telle est la question centrale qui se pose à tout adaptateur. « *Poser la question de l'adaptation comme illustration, ce n'est pas, écrit Michel Serceau, poser naïvement et tautologiquement la question de sa mise en images. C'est poser la question de la place et du niveau qu'occupe la monstration dans le transfert d'un médium et d'un système de récit à un autre*<sup>1</sup>. » « *Adaptation passive* », selon Alain Garcia<sup>2</sup>, l'illustration tenterait de reproduire l'œuvre initiale avec les aménagements nécessaires, de manière à ne garder, en particulier, que l'enchaînement des péripéties et les aspects figuratifs et scéniques, au détriment des développements dits « littéraires ». Cette définition est sans doute trop simple. Le scénariste deviendrait alors un simple « *imagier* » (selon le mot d'André Bazin), s'évertuant à faire la réplique la plus exacte possible du texte original. Par ignorance, ou par respect pour l'auteur, il se cantonnerait dans un rôle effacé et sans ambition et, reconnaissant la transcendance de l'écrivain, se mettrait sous sa dépendance, se contentant d'édulcorer, de vulgariser. Mais il est clair que, dans ce « *transfert historico-culturel*<sup>3</sup> » qu'est toujours l'adaptation, la neutralité elle-même est un choix idéologique et esthétique.

Le mot clé qui sert à la définition de l'illustration est celui de *fidélité*. Tous les théoriciens s'y sont mesurés. Mais il semble bien que ce soit un faux problème. Truffaut estime que le cinéaste n'a que trois possibilités : faire la même chose que le romancier, faire la même chose en mieux, ou faire autre chose de mieux. Vision assez idéaliste des choses, digne d'un réalisateur très exigeant. On pourrait aussi parler d'innutrition, pour des cinéastes qui, comme Rivette lisant Balzac, engagent une constante méditation sur une œuvre dont ils sont nourris, suscitant ainsi, entre les différentes étapes de leur propre création, une intratextualité, génératrice de nouvelles cohérences. Pour Alain Garcia, qui a formé sa doctrine à l'école des critiques français et anglo-saxons, l'illustration est la figure de

---

1. *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires*, éditions du CEFAL, « Grand écran, petit écran », 1999, p. 50.

2. *L'Adaptation, du roman au film*, IF diffusion-Dujarric, 1990.

3. Cette formule est due à Francis Vanoye (*Récit écrit, récit filmique*, Nathan, 1991).

base à partir de laquelle sont possibles toutes les variations : adaptation amplificatrice, qui grossit, étoffe, amplifie l'œuvre, en particulier les nouvelles ; adaptation libre, qui se donne le droit de développer les motifs qui intéressent le cinéaste, de couper les développements qu'il juge inutiles et de mettre l'accent sur tel élément au détriment de tel autre ; transposition, qui transporte l'intrigue de l'œuvre dans une autre époque et un autre lieu.

Il faudrait donc, comme la critique américaine Millicent Marcus, abandonner le terme d'adaptation au profit de celui de « *réinvention cinématographique* », entendant le mot d'« invention » au sens latin de *découverte*, c'est-à-dire de relecture féconde. C'est ce que fait Roman Polanski. Sans transposer, ni amplifier, ce qui serait impossible pour un roman aussi foisonnant, il se livre à une adaptation à la fois fidèle, libre et éminemment personnelle.

D'ailleurs toute son œuvre engage une confrontation avec les genres établis, qu'il a tous essayés, et avec les mythes littéraires, qu'il revisite et rajeunit. Son éclectisme lui fournit autant d'occasions de subvertir les codes les plus contraignants et d'en parodier les productions, comme dans *le Bal des vampires* (1967) ou *Pirates* (1986). Ce talent de se libérer du corset du genre est-il la métaphore de son échappée belle après la tragédie dont il ne cesse de rendre compte à travers ses films ? Racontant inlassablement sa propre histoire sous le couvert de personnages archétypiques et de sujets rebattus, Polanski traverse le cinéma en homme libre, désinvolte, disponible et apte à faire flèche de tout bois. La reconstitution historique et l'adaptation littéraire, souvent liées, constituent des genres académiques dont il sait admirablement tirer parti. Témoins *Macbeth* (1971) ou *Tess* (1980). À ce titre, *Olivier Twist* est pour lui une figure clé de la conscience collective. Adapter le roman de Dickens représentait un défi à relever.

## Structure et contexte

Il est évident que le travail, pour un roman aussi dense, consistait d'abord à élaguer. Le roman compte trois cent cinquante pages et le film devait durer deux heures. Il fallait se concentrer sur l'essentiel. Tel a été le souci de l'adaptateur, Ronald Harwood. Puis Roman Polanski a apporté quelques modifications à la fin pour la rendre un peu plus dure et il a décidé de raconter l'histoire à partir du moment où Olivier entre à l'orphelinat jusqu'à la fin, en écartant les intrigues secondaires. Du coup, Olivier est réellement sans famille. Le film ne mentionne ni sa mère, ni son demi-frère Monks. Tout un pan de l'intrigue (l'imbroglio familial par lequel se révèlent les véritables origines d'Olivier), et une série de personnages secondaires, comme l'épouse de M. Bumble, ou les dames Maylie, disparaissent. Mais tout le reste est d'une conformité quasi littéraire au texte.

Deux priorités pour ce récit: d'abord accélérer le rythme, en concentrant l'intérêt sur la première partie de l'intrigue, divisée en trois temps, un peu comme une tragédie grecque; ensuite, sortir du réalisme, de manière à montrer, dans les personnages de cette histoire, les archétypes qu'ils incarnent par leur côté noir et excessif, ou au contraire idéalisé. Polanski entend retrouver ainsi le conte dickensien, exubérant, intemporel, énigmatique et plein de surprises.

On sent dans son adaptation la reconnaissance d'un talent exceptionnel. L'exploit que constitue l'écriture à vingt ans d'*Olivier Twist* l'impressionne et l'enthousiasme visiblement. À court d'argent, sortant à peine d'une adolescence difficile, Dickens doit rapidement rédiger le roman pour passer à d'autres publications. Journaliste et rédacteur parlementaire, il milite contre la nouvelle loi sur les pauvres de 1834 qui instaurait les «*workhouses*», ces «maisons de travail», vite qualifiées de «bastilles du pauvre» par leurs bénéficiaires et censées accueillir les orphelins

et les indigents afin de les rendre utiles à la société. Il prend d'emblée la défense des misérables, auxquels il s'identifie, critique le manque de protection sociale en Angleterre et les abus commis dans ces *workhouses*.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, les petits Londoniens démunis boivent et se prostituent. On compte près de quatre-vingt mille prostituées à Londres, qui est alors beaucoup plus petit qu'aujourd'hui. Les maisons closes occupent des rues entières. La maltraitance, les meurtres et les abus sur mineurs sont probablement équivalents à ce qu'on peut voir aujourd'hui dans les pires quartiers de certaines mégapoles en voie de développement, où l'espérance de vie est sans doute aussi faible. C'est une autobiographie imaginaire que fait le romancier, mais elle est à caractère social, d'où son impact exceptionnel. L'ironie amère avec laquelle il parle des exploiters d'enfants, la présence constante du narrateur, dont l'indignation, à la fois contenue et soulignée par l'humour, est toujours sensible, font de cette fresque sociale un pamphlet explosif contre l'oppression.

Polanski s'identifie sans doute lui-même à Dickens et à Olivier, et on perçoit, dans sa description des bas-fonds de Londres, des souvenirs des ghettos polonais. Quant aux premières images du *workhouse*, elles évoquent de façon frappante l'univers concentrationnaire, par l'uniforme des enfants, leur alignement, leur maigreur, leur silence. Dickens voulait situer son intrigue dans un lieu intemporel, paradigme de toutes les misères. Refusant d'être expliqué par son enfance tragique, et détestant l'apitoiement, Polanski préfère, au cinéma, l'autofiction à l'autobiographie, comme il l'a montré en coulant son expérience du nazisme dans son adaptation du roman de Wladyslaw Szpilman, *le Pianiste*.

Orphelin à huit ans, nomade, persécuté, il trouve plus d'un point commun entre sa vie et celle d'Olivier. À ce vécu enfantin très personnel de la Pologne martyre, Polanski ajoute l'expérience actuelle et collective de notre siècle, qui continue à connaître et à exploiter la misère. Cette histoire a certes de nombreux parallèles contemporains.

« *Les bons livres ne vieillissent pas, dit-il. Leurs thèmes sont universels et parlent à tous, peu importe l'époque. Le parcours d'un orphelin dans un pays en pleine mutation est toujours un thème d'actualité. La situation est bien sûr très différente aujourd'hui à Londres et à Paris – où cependant les situations précaires*

*sont de plus en plus nombreuses —, mais dans des villes telles que Bombay, Bangkok ou Mexico, rien n’a changé. Quelque dix millions d’habitants s’entassent dans ces métropoles en pleine expansion. Londres était à cette époque la plus grande ville du monde et se développait à une vitesse incroyable. Les paysans venaient s’y installer en masse et n’avaient aucun moyen de subsistance. C’est aussi ce contexte social qu’explore l’histoire d’Olivier Twist.»*

## Olivier

Le point de vue adopté a été celui d’Olivier. C’est lui qui porte la narration. « *Si je devais résumer le roman en quelques mots, ajoute Polanski, je dirais simplement que c’est l’histoire d’un petit garçon qui réussit à prendre en main son destin malgré les épreuves qu’il rencontre.* » Résumé lapidaire, qui ne tient pas compte, bien entendu, de tous les développements supprimés ; il passe sous silence en particulier le fait que le romancier détourne la fatalité de la misère et du bagne par des coups de théâtre mélodramatiques qui révèlent la naissance élevée de l’enfant. Mais on saisit dans cette phrase l’identification du cinéaste à Olivier.

Comment alors donner vie à cet enfant ? Il fallait un garçon assez beau, naturellement distingué, intelligent et un peu mélancolique. Le jeune Barney Clark a tout de suite impressionné Harwood, par son visage expressif et son aptitude à comprendre immédiatement tout ce qu’on attendait de lui. Cependant il a fallu durcir un peu ses manières et son langage, car, dans le roman, Olivier s’exprime toujours très correctement, ce qui ne semblerait pas vraiment réaliste aujourd’hui, étant donné son parcours. Mais le « *slang* » a vieilli et passe difficilement dans la traduction française, ce qui rend les dialogues du film un peu obscurs.

Barney Clark a bien compris qu’il ne s’agissait pas d’une histoire vécue tragiquement. Courageux, plein d’allant, l’Olivier de Polanski ne se considère pas comme une victime, il cherche seulement à surmonter tout ce qui lui arrive le moins durement possible. Le jeune comédien parvient bien à donner cette impression. Une des qualités premières des héros de Dickens est leur bonté naturelle. Pour l’écrivain, ils sont natu-

rellement innocents et incarnent le Bien. C'est la société qui les corrompt. Olivier met à l'épreuve son innocence naturelle au sein des pires sévices. Sans doute comme le petit garçon qu'a été Roman.

## Fagin le Juif

Quant à Fagin, l'exploiteur d'enfants, le «Juif», c'était encore un problème à résoudre pour Polanski, qui voulait sortir du stéréotype dix-neuviémiste, accablant pour les Juifs. Dickens a fait de ce personnage le type de l'exploiteur sans scrupules, qui renvoie à d'autres figures de la littérature universelle – le Juif de Malte de Marlowe, le Shylock de Shakespeare, l'Harpagon de Molière. La scène avec la cassette est caractéristique à cet égard. Figure traditionnelle du Juif médiéval, suppôt de Satan, avec ses cheveux rouges qui évoquent Caïn, son rôle de corrupteur des innocents et sa proximité avec le monde animal, le Fagin de Dickens, voleur et professeur de vol, qui se glisse comme un serpent dans les rues de Londres, est à la fois grotesque et terrifiant. Il hérite de tous les préjugés des époques antérieures où le mot de «Juif» était une insulte. Le romancier se l'est vu reprocher par Eliza Davis, une lectrice avec qui il entretenait une correspondance et à l'intention de qui il a écrit *Notre ami commun*, roman où le personnage juif de Riah, beaucoup plus sympathique, est présenté comme le résultat d'une société capitaliste.

Polanski se démarque avec subtilité de l'imagerie populaire, si adroitement exploitée un siècle plus tard par la propagande nazie. D'abord, il ne mentionne jamais le fait que Fagin est juif. Puis, s'il reste dans la ligne de l'image physique traditionnelle et caricaturale – cheveux roux, voussure, ricanements –, il prend ses distances à l'égard de la personnalité morale du personnage. Celui-ci devient plus humain, plus compatissant, il sauve Olivier gravement blessé au bras et lui lègue sa fameuse cassette. En cela, le cinéaste rejoint la vision de Will Eisner, dont la bande dessinée *Fagin le Juif*, parue en 2004, prétend reconstituer la vie de Fagin, telle qu'elle a été «tue et négligée par le livre de Charles Dickens». Fagin devient ainsi une victime, marquée par la discrimination et la misère, et ne connaissant pas



d'autre moyen de survivre que l'exploitation qu'il a lui-même subie.

Le choix de Ben Kingsley pour interpréter le rôle n'est pas seulement une preuve de fidélité à l'ami avec qui Polanski a tourné *la Jeune Fille et la Mort*, mais un hommage à l'acteur de théâtre et de cinéma, qui avait interprété une autre œuvre de Dickens, *Nicholas Nickleby*, pour la Royal Shakespeare Company, et le personnage d'Yitzhak Stern, comptable de Schindler dans *la Liste de Schindler*, de Stephen Spielberg. Sa séduction naturelle lui permet de rendre avec beaucoup de nuances ce personnage paradoxal, et d'en faire celui sans lequel ces enfants seraient sans doute morts de faim, conclusion troublante à laquelle le spectateur arrivera peut-être. Incroyablement métamorphosé, il interprète son rôle avec humour et tact. Le délicieux M. Brownlow, lui, a vu son personnage légèrement modifié. Dans le film, c'est parce qu'il est charmé par la personnalité d'Olivier qu'il le prend en affection, sans reconnaître en lui le fils de son meilleur ami.

## Décors

Le choix des décors a été une étape essentielle. Londres est sans aucun doute l'un des personnages d'*Olivier Twist*. Son architecture, ses différents quartiers, sont autant d'éléments essentiels de l'intrigue. Polanski a consulté les nombreuses représentations du XIX<sup>e</sup> siècle, comme les gravures de Gustave Doré réalisées dix ou vingt ans après la période où se situe l'histoire et surtout l'œuvre d'un artiste allemand ayant vécu à Londres et qui a réalisé des centaines d'illustrations. Reproduire les rues étroites et insalubres, les clochards couchés sur le pas des portes, les bâtiments écrasants, permettait de saisir la composante imaginaire de sa vision et pas seulement la véracité socio-historique de ses descriptions. C'est au chef décorateur polonais, Allan Starski, lauréat d'un Oscar pour son travail sur *la Liste de Schindler* et de maintes récompenses pour *le Pianiste*, que le cinéaste a demandé de réaliser les décors d'*Olivier Twist*, en reconstituant des quartiers entiers de Londres pour montrer le passage d'une Angleterre plus ou moins idyllique à celle de la révolution industrielle. Allan Starski et son directeur artistique, Keith

Pain, ont découvert une carte de 1835 mentionnant tous les noms des commerces ayant pignon sur rue. Cet élément crucial a permis de définir avec plus de précision la répartition et la nature des boutiques présentes suivant les différentes zones de décor, en utilisant à l'écran les enseignes qui existent encore aujourd'hui à Londres.

Le pont de Londres joue un rôle essentiel dans le film. C'est là que Nancy avertit M. Brownlow de la menace qui pèse sur Olivier. Une partie du pont a été reconstituée sur le studio extérieur et une autre section se trouve à l'intérieur du studio. La photo de Pawel Edelman, qui obtint un Oscar pour *le Pianiste*, donne à la scène un éclairage et une tonalité très angoissants. Dans la plupart des films, quand une caméra filme à travers une fenêtre ou l'embrasement d'une porte, on utilise un arrière-plan photographique. Pour *Olivier Twist*, le décorateur a construit ce qui pouvait être vu et reproduit certaines maisons du décor extérieur à l'intérieur.

Le repaire de Fagin était un décor clé, qui devait refléter la personnalité de son occupant. Dans le roman, il s'agit d'un grenier. Dans le film, un local abandonné et complètement en ruine matérialise une certaine grandeur de ce personnage mystérieux, tandis que l'intérieur du foyer fait penser à une usine, pour faire allusion à la révolution industrielle.

Quant aux costumes d'Anna Sheppard, elle aussi nommée pour *le Pianiste*, ils sont d'un réalisme parfait.

## Pour la liberté de l'interprétation

Alors, illustration, adaptation, réinvention, appropriation? Le problème a toujours semblé crucial aux amoureux de la littérature, qui trouvaient insupportable l'intrusion des cinéastes dans leur rapport intime et privilégié avec les textes. Le grand nombre de films décevants leur donne raison, parce qu'ils limitent l'œuvre au lieu de l'ouvrir. Mais il faut apprendre à se garder de toute attitude normative. En fait, le cinéaste adaptateur a tous les droits. Y compris et surtout celui de s'approprier le roman et d'y couler ses obsessions, comme le fait Polanski.

La relation établie entre un cinéaste, qui repense un texte classique pour en tirer la substantifique moelle d'images et de mots, et un public vibrant devant un film qui lui donne envie de lire ou de relire l'œuvre<sup>4</sup>, à la recherche d'indices qui lui avaient échappé à la première lecture, suffit pour que la gageure puisse être considérée comme tenue. Peut-être d'ailleurs l'image est-elle, comme le suggère Michel Serceau, le retour d'une visualité refoulée par l'écriture. Et le cinéma est devenu non seulement une lecture, mais le mode de réception privilégié par notre époque.

L'adaptation est donc un état du texte, qui fait désormais partie du procès de sa réception. Elle montre que, selon le titre de l'essai fameux d'Umberto Eco, l'œuvre est toujours ouverte. Loin de la réduire, cette circulation du sens, cette communication permanente entre un auteur, des cinéastes et des lecteurs-spectateurs actifs, consacre sa place dans le processus sémiotique. Deux attitudes sont à prendre en compte dans ce rapport au texte, l'écart et la distance. Écart avec le détail de l'intrigue, qui est le droit souverain de choisir exercé par l'adaptateur-créateur. Distance avec la représentation, qui est son privilège. En se montrant attentif au contexte du roman et à son illustration par les grands dessinateurs, comme George Cruikshank ou Harold Copping, Polanski, lui, se veut fidèle à la représentation la plus traditionnelle.

On est frappé par la proximité d'aspect entre les personnages du film et les illustrations de Copping, en particulier dans la scène initiale, où M. Bumble emmène Olivier devant le conseil (image de couverture du « Classique abrégé » paru à l'École des loisirs). Mais en gauchissant discrètement l'idéologie d'une époque où les discriminations étaient de règle, il subvertit en profondeur l'esprit de l'œuvre. De plus, il accentue la distance déjà prise par Dickens à l'égard de son intrigue par l'humour de sa mise en scène, en particulier dans la leçon de vol donnée par Fagin à Olivier, véritable spectacle dans le spectacle, ou dans l'image furtive d'un spectacle de marionnettes au milieu de la rue où l'enfant est poursuivi par les agents de police.

4. On se reportera avec bonheur à la version du roman parue dans la collection « Classiques » (texte abrégé), de l'école des loisirs.

L'adaptation d'*Olivier Twist* par Roman Polanski fera date dans la mesure où elle constitue la rencontre à distance de deux génies, qui habitent leur œuvre chacun à sa manière. Leurs points communs sont nombreux, en particulier l'expérience de la souffrance et le besoin de se projeter dans la création artistique pour échapper au ressassement de leurs malheurs. Ils ont la même manière de s'accrocher ainsi à la vie, ressentie avec force comme valeur suprême, comme le suggère pudiquement cette phrase de Polanski dans son autobiographie écrite : « *Par quoi ai-je été poussé à saisir à bras-le-corps mon monde imaginaire pour en faire un vrai ? Est-ce une pulsion sexuelle qui fut je ne sais comment à la racine de tout ça ? Est-ce parce que je n'aurais jamais rencontré toutes les femmes dont je rêvais si j'étais demeuré ce rejeton trop petit du ghetto de Cracovie ou ce jeune paysan de Wysoka ? Non, je ne croyais pas. Je ne le crois pas encore aujourd'hui. J'ai plutôt le sentiment que mes escapades, mon déchaînement et ma force ont jailli de l'intuition émerveillée de ce que la vie a à offrir*<sup>5</sup>. »

Anne-Marie Baron

---

5. Roman Polanski, *Roman*, Le Livre de poche, 1985, p. 605.