ASp
la revue du GERAS

31-33 | 2001
Varia

La fiction à substrat professionnel comme médiation du milieu professionnel, étude de cas : *The Hunt for Red October* de Tom Clancy et son adaptation cinématographique

Gwen Le Cor

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/asp/1970>

DOI : 10.4000/asp.1970

ISBN : 978-2-8218-0384-8

ISSN : 2108-6354

Éditeur

Groupe d'étude et de recherche en anglais de spécialité

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2001

Pagination : 215-226

ISSN : 1246-8185

Référence électronique

Gwen Le Cor, « La fiction à substrat professionnel comme médiation du milieu professionnel, étude de cas : *The Hunt for Red October* de Tom Clancy et son adaptation cinématographique », *ASp* [En ligne], 31-33 | 2001, mis en ligne le 20 novembre 2010, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/asp/1970> ; DOI : 10.4000/asp.1970

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Tous droits réservés

La fiction à substrat professionnel comme médiation du milieu professionnel, étude de cas : The Hunt for Red October de Tom Clancy et son adaptation cinématographique

Gwen Le Cor

- 1 Dans un ouvrage consacré à *La médiation*, Vincent de Briant et Yves Palau définissent cette dernière comme une théorie de la représentation. « Toute connaissance, » affirment-ils « passe nécessairement par des *médiations*, dotées d'un plus ou moins grand pouvoir de *représentation*, c'est-à-dire de restitution ou de reconstruction du réel » (1999 : 41). C'est cette capacité de la fiction à substrat professionnel (FASP)¹ à reconstruire et à restituer tout à la fois le milieu professionnel que nous nous proposons d'interroger ici, au travers de l'exemple de *The Hunt for Red October* (à savoir à la fois le roman de Tom Clancy et le film de John McTiernan). Visions fictives qui revendiquent l'authenticité du tableau dépeint, nous y reviendrons, le livre et le film se donnent en effet d'emblée comme des représentations du milieu qu'ils convoquent. Dans l'optique de la définition proposée par de Briant et Palau, ils s'apparentent alors aussi à des médiations entre le lecteur/spectateur et le milieu professionnel représenté. En envisageant *The Hunt for Red October* comme médiation du milieu professionnel, c'est sa position de tiers dans une relation triangulaire unissant le lecteur/spectateur à l'anglistique de spécialité que nous nous proposons d'analyser.
- 2 Exposer le rôle de vecteur de la FASP, c'est aussi examiner les relations singulières entre, d'une part le roman et le film, et d'autre part, les technologies sous-marines qu'ils utilisent. Après avoir étudié la frontière mouvante qui relie et sépare tout à la fois le roman de Clancy et les ouvrages et revues techniques dont il s'inspire, nous interrogerons le statut du film de McTiernan. Adaptation cinématographique d'un ouvrage de fiction, le

film présente en effet une double réécriture du milieu initial, qui s'apparente en quelque sorte à une double médiation. Pris entre l'illusion d'immédiateté que procure l'image cinématographique et la réalité de ces réécritures, le film de McTiernan pose de manière plus aiguë encore que le livre la question de sa pertinence pour l'anglistique de spécialité.

Une fiction validée par des recherches

- 3 Avant de poursuivre, il importe de préciser les raisons pour lesquelles nous avons choisi de centrer notre étude sur *The Hunt for Red October*. Premier roman de Tom Clancy, cet ouvrage est généralement considéré comme étant à l'origine du genre du thriller technologique (*techno-thriller* en anglais). Pour Marc Cerasini, dans un article intitulé « *The Birth of the Techno-thriller* », *The Hunt for Red October* constitue ainsi l'acte de naissance du *techno-thriller*, (« *The Hunt for Red October marks the birth of a new genre* » Greenberg, 1992 : 5), et Larry Bond dans une introduction à *The Tom Clancy Companion* y voit de même le début d'un nouveau genre romanesque (« *the start of a whole new genre in fiction* » Greenberg 1992 : 2). C'est cette position constitutive d'un genre qui nous aura, en premier lieu, intéressée. À ce titre, elle permet en effet d'analyser de manière plus explicite que les romans suivants, les relations de la FASP technologique aux ouvrages spécialisés qu'elle entend traduire sur un mode fictif. À la différence des livres ultérieurs qui obéissent aux exigences d'une formule et de codes préalablement définis par *The Hunt for Red October*², ce premier roman ne répond à aucune attente préalable du lecteur, mais se construit dans une relation double à la fiction et aux écrits techniques.
- 4 Le second point qui nous aura intéressée est directement lié à cette dernière relation entre la FASP et les écrits technologiques. Contrairement à des auteurs comme Robin Cook ou John Grisham, la compétence de Tom Clancy concernant le milieu qu'il décrit n'est pas une *donnée*, liée à une pratique professionnelle, mais une *construction* basée sur ses recherches. En effet, si la compétence de Cook ou de Grisham pour le domaine médical ou légal respectivement, est attestée par plusieurs années de pratique en tant que médecin ou avocat³, Clancy à l'inverse, est courtier d'assurance avant de se spécialiser dans le *thriller* technologique. L'authenticité du message se voit donc garantie, non par une expérience professionnelle avérée comme c'est le cas pour Cook ou Grisham (Petit 1999 : 63), mais par des recherches aussi poussées que détaillées, recherches dont le paratexte éditorial se fait l'écho direct :

His extensive research into Soviet-American military strategies and advanced technologies gave him the backgrounds for *The Hunt for Red October*, *Red Storm Rising*

....
- 5 Si cet extrait qui figure au dos de la quatrième de couverture de *The Hunt for Red October* s'apparente sans doute avant tout à un argument de vente, il mérite pourtant qu'on s'y arrête. En reliant la légitimité de l'auteur à la qualité des recherches entreprises, plutôt qu'à une quelconque expérience professionnelle antérieure, le texte éditorial reprend un argument développé à de nombreuses reprises par Clancy lors d'interviews. « *The research is the fun part of writing* » affirme-t-il ainsi lors d'un entretien avec Martin Greenberg (Greenberg 1992 : 58). Sur un mode plus sérieux, et afin d'asseoir sa légitimité, Clancy cite les revues, périodiques et ouvrages spécialisés qu'il a consultés et analysés avant d'écrire ses romans. Il mentionne ainsi, entre autres, *Science News*, *Aviation Week and Space Technology*, et *The Submarine Review*. Ce faisant, il nous livre aussi, et c'est là le point essentiel, une piste pour analyser ses romans. Il présente, somme toute, un cas particulier

au sein des auteurs de la FASP qui permet d'examiner les rapports de cette fiction aux écrits scientifiques sur laquelle elle s'appuie, et de l'envisager comme une forme de réécriture de ces derniers.

De la fiction à l'ouvrage spécialisé

- 6 C'est par l'intermédiaire d'une relation triangulaire, d'une nouvelle médiation donc, qu'apparaît nous semble-t-il de la manière la plus sensible cette réécriture fictive, et c'est en conséquence par ce biais que nous nous proposons de l'analyser. L'élément médiateur est un ouvrage de Tom Clancy consacré aux sous-marins, *Submarine: A Guided Tour Inside a Nuclear Warship*, et qui fait figure à bien des égards, nous allons le voir, de double technique de *The Hunt for Red October*⁴.
- 7 De manière significative, le paratexte de l'ouvrage technique inscrit sur la quatrième de couverture le rattache explicitement à un roman pourtant publié neuf ans plus tôt :
Only the author of *The Hunt for Red October* could capture the reality of life aboard a nuclear submarine.
- 8 Outre le lien ainsi tissé, cette citation estompe la ligne de démarcation entre fiction et ouvrage technique en faisant appel aux qualités narratives de l'auteur. C'est encore sur le même mode l'ensemble des éléments du paratexte qui contribue à rapprocher les deux ouvrages jusqu'à les confondre. On retrouve en effet dans *Submarine* les mêmes caractéristiques paratextuelles que dans les romans de la FASP, telles que les a décrites Michel Petit dans son article consacré au « paratexte dans la fiction à substrat professionnel » (2001). La couverture de *Submarine* fait ainsi figurer de manière proéminente (caractères de grande taille et typographie en relief) à la fois le titre de l'ouvrage et le nom de l'auteur, renforçant encore la visibilité de ce dernier, d'une part en lui accordant une place prépondérante en tête de page, et, d'autre part, par un contraste de couleurs entre le rouge du nom et le blanc du titre. Cette attention concédée au nom de l'auteur mérite qu'on s'y arrête. Il s'agit en premier lieu et à l'évidence d'un argument commercial, étayé par la mention des succès de l'auteur en matière de fiction :
NEW YORK TIMES # 1 BESTSELLING AUTHOR
- 9 Mais au-delà de la logique de vente, c'est la prééminence de l'auteur sur le sujet abordé qui nous importe ici. Nous sommes bien loin d'un écrit scientifique au sens traditionnel du terme, où l'objet étudié prime sur l'auteur. En définitive, tout se passe comme si la présentation postulait l'aspect interchangeable de tous les écrits de Clancy, qu'ils soient fictifs ou non. De fait, l'arrière-plan sur lequel se détache le titre pourrait tout aussi bien être celui de *The Hunt for Red October*, puisqu'il représente, tout comme ce dernier, un sous-marin. De même, il n'est sans doute pas indifférent que le dos de la quatrième de couverture du roman et le dos de celle de l'ouvrage technique fassent figurer la même photo de Clancy (en ciré jaune avec, en arrière-plan, un navire de guerre).
- 10 Se pose alors la question du statut d'un ouvrage qui se veut technique tout en se donnant comme une fiction, mais d'une « fiction » pourtant reconnue pour ses qualités scientifiques par le Smithsonian (National Museum of American History) qui le cite dans son exposition virtuelle sur les sous-marins dans la rubrique des *Further Readings* aux côtés d'ouvrages publiés par des éditeurs spécialisés dans les écrits professionnels (McGraw-Hill Professional Book Group, Naval Institute Press...) ou universitaires (Harcourt Brace & Co., Cambridge University Press, University of Chicago Press...) (<http://>

americanhistory.si.edu/subs). La frontière entre écrit spécialisé et fiction n'aura sans doute jamais été aussi peu explicite. *Submarine* crée finalement un continuum reliant FASP et écrits spécialisés.

- 11 Telle est d'ailleurs la teneur de ce qu'affirme par deux fois le paratexte inscrit sur la quatrième de couverture. Défini comme exposant « les faits derrière la fiction »,
 THE FACTS BEHIND THE FICTION
 [...] the startling facts behind the fiction that made Tom Clancy a # 1 bestseller
- 12 *Submarine* est en effet envisagé comme une sorte d'annexe ou d'appendice technique à cette fiction. Et c'est bien du reste ainsi que l'on peut comprendre que l'ensemble de la série des ouvrages spécialisés soit défini en dos de couverture par cette même formule récurrente⁵. Garantie supplémentaire de la compétence professionnelle de Clancy, la série de ces « visites guidées » dans le monde professionnel⁶ procure également de manière plus significative pour notre propos un ensemble d'indications techniques, tant au niveau du glossaire que de la bibliographie, censé venir compléter les romans. Le glossaire de *Submarine* permet, entre autres, au lecteur de déchiffrer le sens des multiples acronymes et abréviations qui émaillent les pages de *The Hunt for Red October* tout en faisant office de lexique de son vocabulaire spécifique. Il n'est sans doute pas indifférent à ce propos que Clancy ait jugé nécessaire dans les romans ultérieurs d'inclure justement un glossaire absent de *The Hunt for Red October* et qui apparaît comme par un « après coup » avec la publication de *Submarine*.
- 13 Que les deux ouvrages se complètent, il suffira pour s'en convaincre d'examiner la circulation des thèmes abordés et le recoupement étroit de leur contenu. Il en va ainsi notamment du chapitre de *Submarine* consacré à l'USS Miami. Clancy y détaille les procédures à respecter lors de toute plongée, que nous rappelons ici pour clarifier notre propos : le capitaine fait dégager la passerelle, et ordonne la fermeture des sas ; puis l'officier de plongée vérifie le panneau de contrôle (indicateurs de fermeture et de pression) et remplit les ballasts. De manière caractéristique en effet, la première plongée du « Red October » dans le roman suit précisément la procédure décrite dans *Submarine*, comme le montre le tableau 1.

Tableau 1. Procédure décrite dans *Submarine* et *The Hunt for Red October*

First, the captain orders any personnel down from the bridge, and the closing of all hatches.	<p>“ Depth under the keel ?”</p> <p>“ One hundred forty meters, Comrade Captain”</p> <p>“ Prepare to dive.” He turned to the outlook and ordered him below [...]</p> <p>“ Clear the bridge. Take the conn when you get below Gregory.” Kamarov nodded and dropped down the hatch, leaving the captain alone.</p> <p>Ramius made one last careful scan of the horizon. [...]</p>
---	---

Once that is done, the diving officer looks over the status board to the left of the ship handling stations to verify that all hatches and vents are sealed, and that the air banks have an appropriate reserve of air pressure.	“Straight board shut,” the navigator said crisply, pointing to the diving board. All hull-opening indicator lights showed green, safe. “All systems aligned and checked for dive. The compensation is entered. We are rigged for dive.” [...]
This done, the diving officer opens the vents atop each ballast tank to allow a measured amount of water into the tanks. This is just enough to make the boat slightly heavier than the surrounding water (called negative buoyancy). As this is happening, the diving officer orders the planesmen to put 10 to 15 degrees of down angle on to the boat, using the bow and stern diving planes. <i>Submarine 71-72</i>	“Dive,” Ramius ordered [...] Kamarov pulled the diving alarm, and the hull reverberated with the racket of a loud buzzer. “Flood the main ballast tanks. Rig out the diving planes. Ten degrees down-angle on the planes” <i>The Hunt for Red October 7-8</i>

- 14 En définitive tout se passe comme si Clancy mettait sa description technique en fiction, mêlant dialogue spécifique et description pour proposer une vision fictive d'une procédure et des échanges qui lui sont associés. Le résultat ne se résume pourtant pas à une simple mise en contexte du vocabulaire technique mais nous donne à voir la réalité des échanges spécifiques. Il convoque pour le lecteur une scène du domaine professionnel dans toute sa spécificité. Outre l'aspect terminologique pur, il transcrit la spécificité des constructions de phrases et « des tours des parole » (Petit 1999 : 72), telle qu'on les retrouve dans les interviews d'officiers publiées dans les revues techniques, comme par exemple « A Dive's Eye View », interview d'un officier de plongée publiée dans la revue *Undersea Warfare* (Barnes 1999)⁷.
- 15 Et c'est là que la bibliographie détaillée qui conclut *Submarine* prend toute son importance pour une étude des relations entre la FASP et les écrits spécialisés qu'elle transpose sur un mode fictif. En nous donnant la liste des ouvrages consultés, Clancy nous indique aussi directement ses sources. Si l'étude comparative exhaustive des relations entre *The Hunt for Red October* et les ouvrages listés dans la bibliographie dépasse largement le cadre de notre propos aujourd'hui, il nous suffira pour l'instant de souligner le statut singulier de *Submarine*, comme voie d'accès aux écrits spécifiques. Par le biais de la bibliographie de *Submarine* ainsi qu'au travers du contenu propre du livre, on peut retracer l'évolution du discours spécifique (en matière de phraséologie notamment) de *The Hunt for Red October* à des revues comme *The Submarine Review* pour ce qui est par exemple des tactiques de combat. Dans le même ordre d'idées, les passages liés aux modes de détection par sonar sont à rapprocher d'ouvrages techniques comme *Underwater Acoustic System Analysis*. Si nous nous contentons ici de ces quelques pistes, c'est que notre propos n'est pas d'en fournir une analyse détaillée mais plutôt de souligner les relations étroites que la fiction de Clancy entretient avec les écrits spécialisés, d'établir en définitive son statut de tiers entre le lecteur et le milieu professionnel.

Les adaptations cinématographiques : entre FASP et thriller d'action

- 16 Si le roman de Clancy constitue une première forme de médiation du milieu professionnel, c'est maintenant à la seconde médiation, celle offerte par le film de McTiernan, que nous voudrions nous attacher. Si l'on entend médiation au sens de *représentation*, comme nous l'avons envisagé dans l'introduction, l'écran filmique semble être le média idéal d'une entreprise de *reconstruction* et de *restitution* du milieu professionnel. Et si l'on ajoute à cela la tendance actuelle du cinéma américain à faire la part belle à la technologie, tant au niveau des effets spéciaux que du scénario lui-même, le film semble être un vecteur indiqué pour donner à voir le milieu professionnel que Clancy nous donne à lire. Comme le rappelle en effet Pierre Berthomieu dans un article intitulé « Le cinéma américain et le parc jurassique : technologie mystique », la technologie est devenue depuis une vingtaine d'années à la fois « un des grands sujets du cinéma américain » et un élément incontournable des films d'actions dont le succès est garanti à grand renfort d'effets spéciaux (1998 : 84-85). « Le cinéma américain est-il malade de sa technologie surdéveloppée ? », s'interroge-t-il (84). Mais la crainte qu'il exprime ainsi devient au contraire un atout dès lors qu'il s'agit d'adapter un *techno-thriller*. Et c'est bien du reste sur ce mode que la jaquette de la vidéo entend vendre le film de McTiernan :

Based on Tom Clancy's bestseller, directed by John McTiernan (*Die Hard*) and starring Sean Connery and Alec Baldwin, **The Hunt for Red October** seethes with high-tech excitement and sweats with the tension of men who hold Doomsday in their hands.

- 17 Arrêtons-nous sur ce passage. Il résume en quelques lignes toutes les caractéristiques externes du film. Davantage encore que pour les romans, la technologie y est dramatisée (« *men who hold Doomsday in their hands* »), mais la technique est identique. Il s'agit avant tout d'attirer le spectateur en évoquant tous les éléments qui en font un succès, de la référence à Tom Clancy, au nom du réalisateur et des acteurs. Si le paratexte des romans de la FASP souligne leur statut de *bestseller* (Petit, 1999 : 3), les jaquettes des vidéos signalent de même leur statut de *blockbuster*. Tel cet extrait de presse reproduit au dos de la jaquette de *The Hunt for Red October* :

"The first you-gotta-see-it blockbuster of the '90s" Joel Siegel, Good Morning America⁸

- 18 La logique du « paratexte » des vidéos⁹ semble en définitive calquée sur celle des romans.
- 19 Ouvrons ici une parenthèse pour examiner quelques éléments externes au film qui contribuent, à bien des égards, à le caractériser, (au même titre que le paratexte contribue à définir les romans de la FASP). Outre la jaquette des vidéos, ce sont les bandes annonces et le générique qui nous importent ici.
- 20 Les bandes annonces s'appuient sur un système de références croisées où le succès d'un film adapté des romans de Tom Clancy sert de garantie au succès de l'adaptation suivante. La cassette vidéo de *Patriot Games* fait ainsi la publicité de *The Hunt for Red October* et *Clear and Present Danger*, les deux seuls autres films adaptés à ce jour des romans de Clancy¹⁰. Dans le même ordre d'idées, une voix-off dans la bande annonce de *Clear and Present Danger*, souligne la continuité avec les deux autres films

From the makers of *The Hunt for Red October* and *Patriot Games*, Paramount presents this year's most electrifying motion picture...

- 21 avant de conclure par une référence au roman de Clancy (« based on the number one best-selling novel *Clear and Present Danger* »). Mélange de références cinématographiques et de référence au roman, la voix-off reproduit pourtant la logique du paratexte des romans en inscrivant le film dans une série. Si le réalisateur et les acteurs changent, la voix-off s'emploie à souligner les deux constantes, à savoir, d'une part, l'auteur des romans à partir desquels les films ont été réalisés, et, d'autre part, le studio, Paramount.
- 22 Il faut encore mentionner un dernier élément de cette bande annonce, le fond visuel sur lequel se place cette voix-off. De manière significative, défilent des images de bateaux, d'hélicoptères, puis de sonars, dans des couleurs évoquant *The Hunt for Red October*. Chacune de ces images fait figure de synecdoque, désignant l'univers de la FASP qu'elle convoque par un des ces éléments. On rejoint là encore une fois le rôle de l'arrière-plan de la couverture des romans.
- 23 Sur le même mode, le générique de fin remplit un rôle en tous points similaire aux remerciements des romans, en venant attester de l'authenticité par une longue liste d'experts. À titre d'exemple celui de *The Hunt for Red October* commence par remercier les commandants et équipages de deux navires, ainsi que six unités de gardes-côtes. Vient ensuite une liste de compagnies dont les activités sont liées à la marine et à l'aviation (chantiers de construction navale, US Naval Institute, Naval Undersea Warfare Engineering Station); défile enfin une longue liste de lieutenants, capitaines, commandants qui se conclut par des remerciements adressés au Secrétaire à la marine, et au responsable de la flotte du Pacifique.
- 24 Ce qui précède suggère une parfaite adéquation entre le paratexte des romans et les éléments externes des vidéos. Ce parallélisme subit pourtant une légère inflexion qui se révèle riche en enseignements quant au statut des films. Si le paratexte des romans de la FASP met en relief le nom de l'auteur, c'est à l'inverse l'acteur vedette (Sean Connery pour *the Hunt for Red October* et Harrison Ford pour *Patriot Games* et *Clear and Present Danger*) qui prime dans les films. De plus, à une couverture de roman offrant en arrière-plan un élément significatif de la FASP, la vidéo substitue un portrait de l'acteur en arrière-plan. Doit-on alors y voir le signe de la substitution de la FASP à une logique de thriller d'action ? C'est effectivement la conclusion qui semble s'imposer au visionnage de *Patriot Games* et de *Clear and Present Danger*.
- 25 Le choix de Harrison Ford pour interpréter le personnage de Jack Ryan dans ces deux films n'est pas indifférent à ce propos. La simple évocation du nom de l'acteur suffit en effet à convoquer pour le spectateur la série des *Indiana Jones*, celle des *Star Wars*, ou encore *Frantic* ou *Air Force One*. Or, comme le rappelle Guy Scarpetta, si un roman peut brosser un portrait en plusieurs touches consécutives, au cinéma, à l'inverse un personnage est « concrétisé en totalité et en une seule fois » dès qu'apparaît l'acteur (1999 : 67). Le casting crée ainsi, de fait, une attente qui nous entraîne du côté du film d'action, comme le reflète le titre d'un article de *L'Express* consacré à *Patriot Games* : « Indiana Jones contre l'IRA » (*L'Express* 22/10/92). Et c'est du reste bien en termes de thriller d'action (« explosive action thriller ») que la jaquette de la vidéo de *Patriot Games* caractérise le film. C'est encore vers cette même définition que tendent les bandes annonces qui précèdent le film. Avant même de mentionner les autres romans de Clancy portés à l'écran, la vidéo annonce *Mission Impossible* rangeant ainsi implicitement les deux films dans la même catégorie¹¹.

- 26 Si *Patriot Games* est sans doute le moins spécialisé des romans de Clancy, *Clear and Present Danger* revendique pourtant cette même appartenance au genre du film d'action. Défini sur la jaquette de la vidéo comme un « Thriller » plutôt que comme un *techno-thriller*, le film fait la part belle à l'action et minimise l'aspect technologique propre au roman¹². Dans ces deux cas, le film ne serait plus une médiation pour accéder à un milieu professionnel spécifique, mais un obstacle. En réduisant les romans à leur intrigue, ces deux films gommant en effet la langue spécialisée et simplifient également à l'extrême les éléments civilisationnels. Il en va ainsi notamment du traitement de la question irlandaise dans *Patriot Games*. Là où le roman distingue les différents groupes en présence (*Sinn Féin*, *IRA*, *Provisional IRA*, *Ulster Volunteer Force*, *Ulster Liberation Army*, *Royal Ulster Constabulary*...) et détaille leur rôle¹³, le film se contente d'un amalgame rapide où l'IRA s'oppose au gouvernement britannique.
- 27 Il apparaît de ce qui précède que la mise à l'écran de *Patriot Games* et de *Clear and Present Danger* entraîne la disparition des éléments caractéristiques de la FASP, et en fait davantage des films d'action que des voies d'accès au milieu professionnel. Se pose alors la question de la pertinence du concept de FASP pour ce qui est des adaptations cinématographiques. *The Hunt for Red October* présente pourtant un cas à part, nous allons le voir, qui offre une nouvelle représentation venant compléter celle du roman et non l'infirmier.

Le film de McTiernan, FASP cinématographique

- 28 De manière caractéristique, le film de McTiernan est principalement critiqué pour avoir accordé une trop grande attention à l'aspect technique. Une revue de presse parue dans *L'Express* reproche ainsi à Sean Connery de parler « sous-marinier » (24/08/1990), et déplore la longueur du prologue où sont notamment détaillées les caractéristiques techniques d'un sous-marin de classe « typhon »¹⁴. Cette prégnance de la technique et de la langue de spécialité, que le critique déplore mais qui nous intéresse tout particulièrement, s'explique au moins en partie par le choix d'un roman dont l'intrigue, à la différence de celle de *Patriot Games*, repose sur des ressorts technologiques : la détection (ou non-détection) par sonar d'un sous-marin. Elle s'explique également par les options du scénariste et du réalisateur et c'est ce dernier point qui nous semble essentiel.
- 29 Aux dires mêmes du réalisateur et du scénariste, la difficulté principale de l'adaptation résidait dans le fait de condenser un roman de « 400 pages en un script de 120 pages » (propos de McTiernan rapportés par *L'Express* 24/08/1990)¹⁵. Comme le souligne le scénariste, Larry Ferguson, la difficulté était avant tout de filmer un roman composé de nombreuses intrigues et sous-intrigues : « The big problem with *The Hunt for Red October* is the size and scope of the book. [...] there are subplots within subplots, within subplots » (*American Film*, Sept 1990 : 18). Son premier choix fut donc d'éliminer les multiples sous-intrigues du roman pour se centrer sur l'intrigue principale, à savoir retrouver le sous-marin disparu, mais sans pour autant tomber dans le travers d'un film d'action qui éliminerait le substrat professionnel.
- 30 Le second écueil que le film a su éviter est celui des sigles et acronymes égrenés au fil du roman. Sauf à submerger littéralement le film de sous-titres, il s'agit d'un aspect terminologique que McTiernan a dû minimiser. Mais comme le souligne Guy Scarpetta,

« on risque fort [...] de ne pas comprendre grand-chose à la délicate question des rapports entre littérature et cinéma (et donc à celle de « l'adaptation ») si l'on ne pose pas d'emblée leur irréductibilité » (1999 : 66). Il s'agit en effet de deux modes de représentation distincts, l'un purement verbal et l'autre audio-visuel pour lesquels il serait illusoire de tenter de proposer une correspondance stricte. De fait le substrat professionnel ne saurait être réduit à son seul aspect terminologique. La force du film de McTiernan est ailleurs, dans des choix qui s'appuient sur la capacité de restitution de l'écran filmique.

- 31 Comme le souligne Alec Baldwin (l'acteur qui interprète le rôle de Jack Ryan), techniquement, rien n'a été laissé au hasard tant sur le plan visuel que sonore. Dans une démarche qui tiendrait presque du documentaire, l'équipe technique s'est rendue à plusieurs reprises sur des sous-marins pour enregistrer les sons et photographier les sections de divers submersibles. Les monteurs son ont ainsi effectué un séjour de plusieurs jours à bord du *USS Shark*, enregistrant quarante-cinq bobines qui devaient servir de base à la bande son¹⁶. Dans leur quête du son juste, et afin de compléter les enregistrements effectués à bord du sous-marin nucléaire, les responsables son ont également fait appel à de nombreux spécialistes (Serafine 1990 : 67, 72). Et c'est finalement un véritable effort de reconstruction qui est entrepris, tant du point de vue de la bande son que de celui des décors. En résumé, l'illusion d'authenticité est presque parfaite, « il ne manque aucun bouton aux appareils, aucune oscillation aux écrans radar » (*Les Échos* 31/08/90), et il n'est aucun son du film qui n'évoque les sons réels.
- 32 Au-delà d'une démarche qui vise à asseoir la crédibilité¹⁷, cette attention accordée aux aspects visuels et sonores nous semble essentielle. Elle octroie en effet au film un statut de médiateur du milieu professionnel, qu'il capture à la fois sur le mode visuel et verbal. Il en va ainsi notamment d'une scène qui illustre la remontée d'urgence d'un sous-marin, scène dont le roman ne fait pas état, mais que Clancy détaille dans *Submarine* en l'illustrant d'une photo. Or, c'est sans doute par un biais visuel (photographique ou cinématographique) que s'appréhende le plus clairement une procédure qui consiste à expulser l'eau des ballasts, et qui a pour effet de faire sortir brutalement le sous-marin de l'eau. Il n'est pas indifférent à ce propos que le site à visée didactique de l'Oregon Museum of Science and Industry fasse référence à cette scène du film pour compléter sa description de cette remontée d'urgence :
- When a submarine needs to surface in an emergency it uses a special bank of high pressure air that can push all of the hundreds of tons of water in the ballast tanks out in a matter of seconds. This is just what the Blueback did when it was standing in for the U.S.S. Dallas in the movie *The Hunt for Red October*.
- 33 L'intérêt du film ne se situe donc pas tant au niveau du discours que dans la combinaison des images et du discours spécifique qui donne vie au milieu professionnel. Médiation de ce milieu, il permet au spectateur de l'appréhender dans toute sa complexité visuelle et sonore. Le discours spécifique n'est plus isolé sur la page mais pris dans le flot des bruits spécifiques à l'environnement : ceux de l'océan, ceux du sonar, et les bruits métalliques dus à la compression de la coque lors de la plongée. Le film déroule finalement le milieu que le livre dissèque.

BIBLIOGRAPHIE

- Barnes, James P. 1999. ETCS(SS), USN « A Dive's Eye View ». *Undersea Warfare: Official Magazine* 2/1 <http://www.navy.mil/navydata/cno/n87/usw/issue_5/contents.html>
- De Briant, Vincent et Yves Palau. 1999. *La médiation : définition, pratique et perspectives*, Paris : Nathan.
- Burdic, William S. 1984. *Underwater Acoustic System Analysis*. New York :Prentice-Hall.
- Clancy, Tom. 1985. *The Hunt for Red October*. [Naval Insitute Press 1984] Edition de référence : Berkley Publishing Group : New York.
- Clancy, Tom. 1993. *Submarine: A Guided Tour Inside a Nuclear Submarine*. New York :Berkley Publishing Group.
- Garson, Helen S. 1996. *Tom Clancy : A Critical Companion*. Westport Conn : Greenwood Press.
- Greenberg, Martin H. (dir.). 1992. *The Tom Clancy Companion*, New York : Berkley Books, 1992.
- Petit, Michel. 1999. « La fiction à substrat professionnel : une autre voie d'accès à l'anglais de spécialité ». *ASp* 23-26, 57-81.
- Petit, Michel. 2001. « Le paratexte dans la fiction à substrat professionnel ». *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise* 21, 173-195.
- Scarpetta, Guy. 1999. « Réflexions sur le temps retrouvé ». *Positif* 463, 66-73.
- Serafine, Frank. 1990. « Creating the undersea sounds of *Red October* ». *American Cinematographer* 71/9, September, 67-68, 70, 72.
- American Film* 15/12, September 1990, 18, 20, 21. « Interview with Larry Ferguson ».
- L'Express* 24/08/1990.
- L'Express* 22/10/92. « Indiana Jones contre l'IRA ».
- Les Échos* 31/08/90 « Un bon Rouge dans le Grand Bleu ».
- Positif* 381, Novembre 1992, 50-51.
- Sites Web*
- Exposition virtuelle du Smithsonian : « Fast attacks and boomers » <<http://americanhistory.si.edu/subs>>
- Oregon Museum of Science : Science Online, « U.S.S. Blueback: How do subs dive ? » <<http://www.oms.edu/explore/submarine/work.cfm>>

NOTES

1. Nous reprenons ici la terminologie de Michel Petit (Petit 1999 : 58)
2. L'étude de ces codes et présupposés mériterait une analyse qui dépasserait largement le cadre de notre propos.

3. On pourra se reporter à ce propos à l'article de Michel Petit « La fiction à substrat professionnel : une autre voie d'accès à l'anglais de spécialité ». La compétence personnelle des auteurs pour « le domaine professionnel concerné », est validée, nous rappelle-t-il, à la fois par leur « diplôme universitaire » et par leurs « années d'exercice de la profession. » (Petit, 1999 : 63).

4. Si Clancy est surtout connu pour ses thrillers technologiques, il est également l'auteur de cinq ouvrages techniques : (1) *Submarine: A Guided Tour Inside a Nuclear Warship*; (2) *Armored Cav: A Guided Tour of an Armored Cavalry regiment*; (3) *Fighter Wing: A Guided Tour of an Air Force Combat wing*; (4) *Marine: A Guided Tour of a Marine Expeditionary Unit*; (5) *Airborne: A Guided Tour of an Airborne Task force*.

5. Le dos de couverture consiste d'abord en un appel de l'éditeur à consulter les autres ouvrages de la série : Don't miss the penetrating works of nonfiction from **Tom Clancy**, suivi de la reproduction de la couverture des dits livres, et conclut enfin par la mention : **The facts behind the fiction**

6. Nous reprenons ici la formulation de Clancy lui-même. L'ensemble des sous-titres des ouvrages techniques est en effet construit à partir d'une structure récurrente, *A Guided Tour of/inside*, qui apparente chacun de ces ouvrages à une « visite guidée » d'un domaine professionnel spécifique.

7. L'ensemble des interviews que nous avons consultées présente les mêmes caractéristiques que « A Dive's Eye View ».

8. Cet aspect qui tient de la formule des thrillers est reproduit à l'identique sur toutes les vidéos adaptées de la FASP.

9. Nous postulons ici que la vidéo constitue une sorte d'équivalent filmique du support livre. De même qu'un lecteur peut interrompre sa lecture à tout moment ou revenir sur un passage du livre, le spectateur d'une vidéo, à la différence de celui d'un film, peut en interrompre le visionnage ou choisir de visionner à nouveau un passage de son choix.

10. Un quatrième film actuellement en cours de tournage et produit par Tom Clancy lui-même, *The Sum of All Fears*, viendra normalement s'ajouter en 2002 à la liste des romans de Clancy portés à l'écran. Outre ces quatre films, on peut encore noter les deux séries télévisées, « OpCenter » (1995) et « NetForce » (1999) adaptés des ouvrages du même nom.

11. L'impression d'ensemble est admirablement résumée en quelques lignes dans la revue *Positif* : « solidement ancré dans la tradition du *thriller* d'action sur toile de fond d'espionnage et de terrorisme ; le scénario n'est pas sans rappeler celui de *Frantic* de Polanski [...] et les dernières séquences paraissent un *remake* du *Cape Fear* de Scorsese. De là il serait aisé de remonter jusqu'à Hitchcock [...] et de là jusqu'aux James Bond, sans oublier, naturellement, la série des *Indiana Jones*. » (Novembre 1992 : 50).

12. Le casting de *The Sum of All Fears* laisse également supposer que le film s'inscrira dans cette même logique du thriller d'action, puisque le réalisateur a choisi Ben Affleck pour interpréter le rôle de Jack Ryan.

13. Voir notamment le chapitre intitulé « The Players ».

14. L'article parle de « prologue assez laborieux », qu'il résume sur un ton ironique comme suit : « Qu'est-ce qu'un sous-marin de classe « typhon » ? Combien de missiles ? Quelle profondeur ? Possibilités de parking ? » (*L'Express* 24/078/1990)

15. Le projet aura nécessité plusieurs écritures successives et plusieurs scénaristes.

16. Selon les responsables son, c'est grâce à ces enregistrements qu'ils purent prétendre à une certaine authenticité : « *[They] became very crucial to our ability to do the show credibly* » (Serafine, 1990 : 67).

17. Comme le rappelle Frank Serafine, le réalisateur renouvelait ses consignes en ce sens : « *Director John McTiernan stressed that he wanted this film to be credible* » (Serafine, 1990 : 67).

RÉSUMÉS

Cet article envisage la fiction à substrat professionnel (FASP) comme une forme de médiation entre le lecteur/spectateur et l'anglistique de spécialité. Au travers de l'exemple de *The Hunt for Red October*, nous démontrerons dans un premier temps l'existence de liens étroits entre la FASP et les écrits scientifiques sur laquelle elle s'appuie. C'est ensuite sur la FASP dans sa forme cinématographique que se concentre cette étude. Nous suggérerons qu'elle est un complément de la forme romanesque.

This paper considers professionally-based fiction (PBF) as a form of mediation between the spectator/ reader and ESP. Basing our study on the example of *The Hunt for Red October*, we first show the existence of close links between this professionally-based fiction and scientific articles. This study then concentrates on the filmic form of PBF, suggesting that it can be seen as a complement to its written form.

INDEX

Keywords : professionally-based fiction, scientific article, techno-thriller

Mots-clés : écrit scientifique, fiction à substrat professionnel, thriller technologique

AUTEUR

GWEN LE COR

Gwen Le Cor, agrégée d'anglais, est maître de conférences à l'université Paris 8. Auteur d'une thèse de littérature américaine soutenue en décembre 2000, elle enseigne l'anglais de spécialité depuis 1992. Sa recherche porte à la fois sur la littérature américaine et sur la fiction à substrat professionnel. gwen.le.cor@free.fr