

Université de Montréal

*L'Adaptation cinématographique,
une pratique hypertextuelle*

par

Dominique Trudel

Département d'histoire de l'art
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en **Études cinématographiques**

décembre, 1997

© Dominique Trudel, 1997



NX
60
U54
1998
V.009

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:

*L'Adaptation cinématographique,
une pratique hypertextuelle*

présenté par:

Dominique Trudel

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Silvestra Mariniello, Président-rapporteur

Isabelle Raynauld, Directeur de recherche

Michel Larouche, Membre du jury

Mémoire accepté le: 7 avril 1998

SOMMAIRE

Ce mémoire étudie l'adaptation cinématographique considérée comme une pratique hypertextuelle, c'est-à-dire comme une pratique unissant un texte filmique à un texte littéraire duquel il dérive à travers une relation de transformation. Dans cette perspective la caractéristique première de l'adaptation cinématographique n'est pas de « traduire » un texte, mais plutôt de le relancer dans un nouveau circuit de sens, celui d'un lecteur.

Dans un premier temps, à partir des théories sémio-pragmatiques de Roger Odin, nous tentons de définir l'adaptation cinématographique à travers le mécanisme de « lecture-scénarisation / lectures-réalisation » qui est à son origine. Dans un second temps, en partant principalement des théories mises de l'avant par Gérard Genette dans son essai *Palimpsestes*, mais faisant également appel à différentes recherches effectuées en narratologie tant littéraire que filmique, nous mettons en place des outils d'analyse permettant de retracer, si possible, ce nouveau circuit de sens dans lequel le texte littéraire se voit transformé. Finalement, dans un troisième temps, nous nous appliquons à déterminer, à l'aide de ces outils d'analyse, les transformations subies par le roman *Celle qui n'était plus*, de Boileau-Narcejac, lors de sa transposition cinématographique effectuée par H.-G Clouzot dans *Les Diaboliques*.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	6
UNE LECTURE DE L'ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE	6
La réalisation d'un lecteur	6
Une lecture hypertextuelle	10
Une lecture fictionnalisante du récit narratif de fiction	15
CHAPITRE 2	19
LES TRANSPOSITIONS HYPERTEXTUELLES DE L'ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE	19
LES TRANSPOSITIONS DISCURSIVES	27
Les transformations de focalisation	27
Les transformations de vocalisation	30
Les transformations temporelles	35
LES TRANSPOSITIONS DIÉGÉTIQUES	43
Les transformations spatio-temporelles	43
Les transformations événementielles	46
Les transformations actantielles	50
CHAPITRE 3	58
UNE LECTURE HYPERTEXTUELLE DES DIABOLIQUES	58
Les transformations actantielles	59
Les transformations événementielles	69
Les transformations spatio-temporelles	73
Les transformations narratives	83
CONCLUSION	86
CONCLUSION	89
CORPUS LITTÉRAIRE	94
CORPUS FILMIQUE	95
BIBLIOGRAPHIE	97

LISTE DES TABLEAUX

TABLEAU GÉNÉRAL DES PRATIQUES HYPERTEXTUELLES	92
TABLEAU DES PROCÉDÉS DE TRANSPOSITION HYPERTEXTUELLE DU RÉCIT NARRATIF DE FICTION	93

LISTE DES FIGURES

FIGURE 1: LECTURE SCÉNARISATION / LECTURES RÉALISATION	8
FIGURE 2: LECTURE LITTÉRAIRE / RÉALISATION	10
FIGURE 3: LECTURE HYPERTEXTUELLE / RÉALISATION HYPERTEXTUELLE	11
FIGURE 4: MODÈLE ACTANTIEL	51

INTRODUCTION

Des débuts du cinéma jusqu'à aujourd'hui, et ce à travers le monde entier, les adaptations cinématographiques d'oeuvres littéraires ont occupé une place importante sur les écrans de cinéma. En fait, si on dressait un inventaire exhaustif des seules adaptations directes et avouées effectuées par les cinéastes, il serait fort probable qu'en termes quantitatifs les adaptations cinématographiques d'oeuvres littéraires rivalisent avec les sujets dits « originaux ». Si on leur ajoute les oeuvres cinématographiques issues, de façon indirecte ou non avouée, de textes littéraires, leur nombre les surpasse certainement. Prenant pour source des textes littéraires de tous temps, de tous genres et de toutes origines, l'adaptation a traversé non seulement l'évolution technologique du cinéma (du muet au parlant, du noir et blanc à la couleur, etc.), mais elle a également traversé tous les grands genres (western, policier, fantastique, etc.) et tous les grands courants cinématographiques: de l'expressionnisme allemand au cinéma post-moderne en passant par le réalisme français, la nouvelle vague, le néo-réalisme italien, etc.

Toutefois, malgré cette extraordinaire capacité de s'ajuster à toutes les contraintes auxquelles le cinéma a dû et doit encore faire face, et malgré une popularité toujours croissante, l'adaptation cinématographique a toujours été

fortement critiquée. D'abord par les cinéastes et écrivains eux-mêmes, mais également par les spectateurs-lecteurs, ces autres « énonciataire[s] siamois ». C'est Isabelle Raynauld qui parle d'abord d' *énonciataire siamois* pour qualifier le lecteur du scénario considéré comme un lecteur/spectateur, c'est-à-dire comme un lecteur mais également comme un spectateur virtuel ¹. À notre tour nous pouvons utiliser le terme, qui a le mérite d'offrir une image claire de la dualité de l'énonciataire, pour qualifier les spectateurs-lecteurs de l'adaptation cinématographique qui sont, pour nous, à la fois les lecteurs effectifs de l'oeuvre littéraire et les spectateurs effectifs (et non plus virtuels) de son adaptation cinématographique. La plupart du temps, donc, cette critique de l'adaptation cinématographique s'exprime en termes de fidélité ou d'infidélité à l'esprit et/ou à la lettre de l'oeuvre littéraire d'origine. Bien que certains parient sur la différence, la plupart condamne, encore aujourd'hui, les « trahisons » de cinéastes. Pour ces spectateurs-lecteurs, une bonne adaptation cinématographique est une adaptation qui demeure la plus fidèle possible à sa source littéraire. Comme l'a si bien décrié Jeanne-Marie Clerc:

« On attend d'elle qu'elle soit l'exacte illustration des mots, la traduction littérale des descriptions, on veut y entendre l'écho sonore des paroles attribuées par le romancier aux personnages. Enfin, on exige le même rythme narratif, la même histoire mais aussi le même discours que celui véhiculé par le langage romanesque. »²

¹ Voir à ce sujet: Isabelle Raynauld, « Le Lecteur/spectateur du scénario » in *Cinéma* vol.2 no 1, automne 1991, Montréal.

² Jeanne-Marie Clerc, *Écrivains et cinéma*, pp. 21-22.

Bien que l'idée de fidélité ou d'infidélité ne pourra jamais être bannie du débat, il devient cependant important d'aborder le sujet d'un autre point de vue. Il faut d'abord prendre conscience, comme nous y aide Gérard-Denis Farcy, que, d'une part, la fidélité « peut être un enjeu modulable, une échelle mobile, un horizon asymptotique »³, et que, d'autre part, cette fidélité représente, avec l'émancipation, une des deux orientations possibles de l'adaptation. « Les deux orientations sont d'ailleurs liées puisqu'elles sont inversement proportionnelles: à adaptation maximale fidélité minimale, et vice versa »⁴. Encenser une orientation au détriment de l'autre n'est dès lors que préférence personnelle. Non seulement déplace-t-on le discours au niveau de la critique, mais de plus contribue-t-on à placer ce discours en vase clos en excluant définitivement certaines occurrences.

Par contre, tenter de définir ce qu'est une adaptation cinématographique; tenter de cerner les mécanismes qui la gèrent, et mettre en place des outils permettant d'analyser les adaptations cinématographiques quelles qu'elles soient, fidèles ou infidèles, voilà qui offre une ouverture inestimable à ce champ d'étude. Cette ouverture a d'ailleurs déjà été pratiquée, récemment, par certains chercheurs comme Gérard-Denis Farcy et Yannick Mouren. Le premier, bien qu'embrassant l'adaptation sous toutes ses formes (littéraire, théâtrale, musicale,

³ Gérard-Denis Farcy, « L'adaptation dans tous ses états », in *Poétique*, vol. 24 no 96, 1993, Paris, p. 409.

⁴ G. D. Farcy, *Ibidem*, p. 409.

cinématographique, etc.), et malgré une perspective immanentiste qui n'est pas mienne, resitue d'abord l'idée de fidélité dans une approche méthodologique, de l'adaptation *stricto sensu* à l'adaptation *lato sensu*. De plus, Farcy met en place les bases générales d'une taxinomie et d'une méthodologie d'analyse de l'adaptation ouvrant la route à ce qu'il nomme l'*adaptatologie*. Le second, Yannick Mouren, beaucoup plus près de mes propres recherches, malgré une application à la fois exclusive et simpliste des théories genetiennes contenues dans *Palimpsestes*, effectue un intéressant survol de trois différents types de transpositions du livre au film. Mouren pose ainsi un regard neuf et méthodologique, sur ce qu'il nomme l'*adaptation*, la *contamination* et la *narrativisation*.⁵

Dans la foulée de Farcy et Mouren je me propose aujourd'hui de mettre en place des outils méthodologiques précis qui, je l'espère, permettront de faciliter l'analyse et, éventuellement, la pratique de l'adaptation cinématographique⁶. J'utiliserai finalement ces outils pour analyser de façon plus approfondie l'adaptation cinématographique *Les Diaboliques*, effectuée par H.-G. Clouzot. L'application des outils méthodologiques nous permettra alors, d'une part, de déterminer les transformations subies par le roman *Celle qui*

⁵ Yannick Mouren, « Le Film comme hypertexte », in *Poétique*, vol. 24 no 93, 1993, Paris, p.114.

⁶ Adaptation est ici (et pour l'instant) employée au sens large de Farcy, c'est-à-dire comme processus de transformation, et non au sens strict de Mouren pour qui l'adaptation est une occurrence de transposition.

n'était plus, de Boileau-Narcejac, lors de son adaptation cinématographique et, d'autre part, de vérifier la validité des outils élaborés. À partir de cette application précise, des structures transformationnelles typiques de l'adaptation cinématographique en général seront peut-être envisageables.

Cependant, outre le désir de favoriser une approche plus méthodologique de l'adaptation cinématographique, je souhaite également contribuer à réintégrer dans le processus de l'adaptation des oeuvres souvent qualifiées d'« inadaptables ». En effet, juger inadaptables certaines oeuvres littéraires est, à mon avis, faire abstraction que la caractéristique première de l'adaptation cinématographique n'est pas de « traduire » un texte, mais plutôt de le relancer dans un nouveau circuit de sens, celui d'un lecteur. Juger inadaptables certaines oeuvres littéraires est faire abstraction du mécanisme primaire qui est à l'origine de toute adaptation, c'est-à-dire qu'avant même d'être une création cinématographique, l'adaptation est une lecture, qu'avant même d'être l'auteur d'une adaptation cinématographique, le cinéaste, et avant lui le scénariste, sont les lecteurs d'une oeuvre littéraire.

CHAPITRE 1

UNE LECTURE DE L'ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE

La réalisation d'un lecteur

Ce processus de lecture, préalable à l'adaptation, implique d'abord que:

« (...) chacun de ces éléments [littéraires] n'a d'existence que réfracté dans l'imaginaire du lecteur: travail sur des signes arbitraires, le roman ne peut que reconstituer l'illusion d'un contenu référentiel à laquelle le lecteur apporte ses propres capacités créatrices, son expérience et sa mémoire. »⁷

Ainsi cette lecture, actualisée dans l'imaginaire du lecteur, est modalisée par ce dernier à travers différentes pressions contextuelles. C'est-à-dire que, pour reprendre les théories sémio-pragmatiques de Roger Odin⁸, le lecteur construit un sens (à un niveau réceptif) qui lui est propre en mettant en oeuvre différents *modes* de lecture sous la pression de différentes contraintes (psychologiques, sociologiques, historiques, esthétiques, etc., que Odin nomme *institutions*).

⁷ Clerc, *Écrivains et cinéma*, pp. 21-22.

Lors de citations, les termes entre crochets sont des précisions que j'apporte personnellement.

⁸ Les théories de Roger Odin utilisées sont celles affinées par Odin lors du séminaire de septembre 1995, donné à l'Université de Montréal, et non publiées à ce jour. On peut toutefois retrouver les fondements de cette théorie sur la sémio-pragmatique dans: Roger Odin, « Pour une sémio-pragmatique du cinéma », in *Iris*, Vol. 1, no 1, Paris, 1983.

L'adaptation cinématographique peut donc être définie, partiellement, comme le résultat d'une lecture particulière d'une oeuvre littéraire, dans un contexte donné.

Toutefois, avant de prendre forme à travers une création filmique, cette lecture s'actualise d'abord à l'intérieur de l'écrit scénaristique, qui représente alors la première transformation adaptative de l'oeuvre littéraire. Cette actualisation scénaristique est ainsi, à son tour, modalisée par le scénariste sous la pression de différentes contraintes contextuelles parmi lesquelles prennent place celles spécifiquement cinématographiques comme les contraintes relatives au langage cinématographique, au réseau d'exploitation visé (télévision ou cinéma), à la durée filmique de référence des exploitants, etc. C'est-à-dire que le scénariste construit un sens (à un niveau productif) qui lui est propre en mettant en oeuvre différents modes de scénarisation sous la pression de différentes contraintes. Finalement, la création filmique à travers laquelle s'actualise cette scénarisation adaptative est, elle aussi, modalisée à nouveau par le cinéaste sous la pression de différentes contraintes contextuelles parmi lesquelles s'ajoutent les contraintes relatives au plateau de tournage et à l'industrie cinématographique en général. C'est-à-dire qu'il y a à nouveau construction de sens (toujours à un niveau productif), mais, cette fois, par le cinéaste qui met en oeuvre différents modes de réalisation sous la pression de différentes contraintes. En réalité l'adaptation cinématographique est l'actualisation non seulement de la

scénarisation adaptative, mais également du texte littéraire lui-même. En effet, que le cinéaste soit ou non l'auteur de la scénarisation adaptative deux lectures, scénaristique et littéraire, seront toujours à l'origine de l'adaptation cinématographique. On peut donc compléter la définition de l'adaptation cinématographique comme étant une réalisation filmique issue de la scénarisation d'un texte littéraire où chaque actualisation, scénaristique et filmique, s'effectue à travers une lecture à la fois modale et contextuelle du texte littéraire. On pourrait ainsi schématiser ce processus de « lecture-scénarisation/lectures-réalisation », spécifique à l'adaptation cinématographique, comme suit :

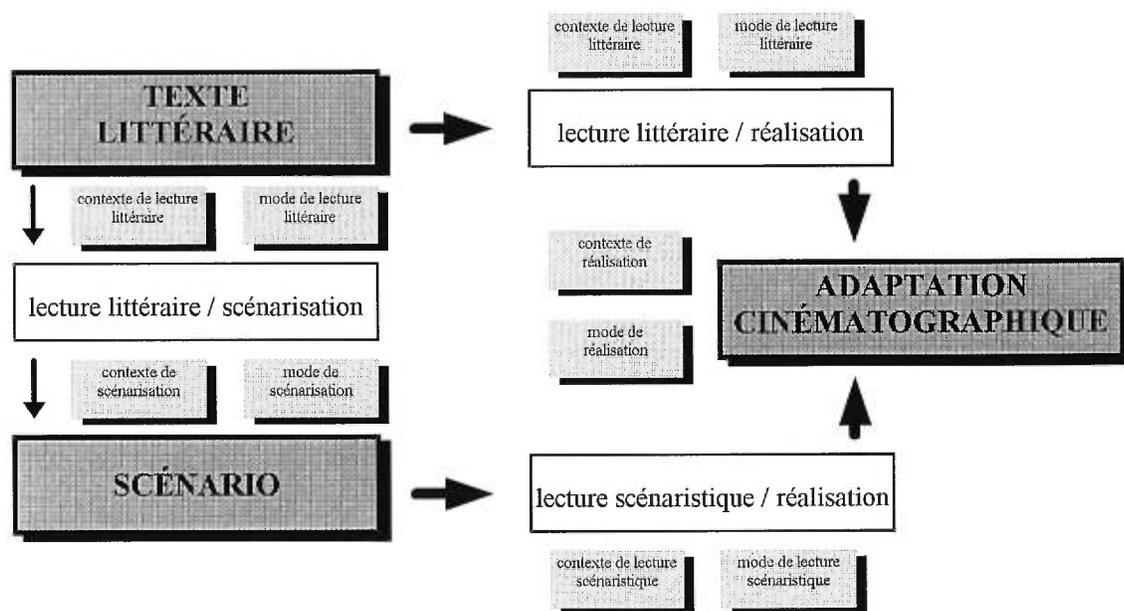


Figure 1: lecture-scénarisation / lectures-réalisation

Ce processus complexe de lecture-scénarisation / lectures-réalisation, implique donc non seulement une double lecture (littéraire et scénaristique), mais également une double création: scénaristique et filmique. Dans un premier mouvement nous retrouvons la lecture d'un texte initial: le texte littéraire, orientant la re-création de ce texte en un nouveau texte, scénaristique cette fois: le scénario. Dans un second mouvement nous retrouvons à la fois la lecture du texte littéraire et la lecture du scénario issues de ce texte littéraire, orientant, à leur tour, la re-création de ces textes littéraire et scénaristique en un nouveau texte, filmique cette fois: l'adaptation cinématographique. Soulignons que le terme texte est ici entendu comme discours, il: « subsume l'ensemble des langages de manifestation (intonation, gestualité, proxémie, jeux de lumières, etc.) auxquels il a recours. »⁹. En d'autres termes l'adaptation scénaristique est un processus de transformation d'un texte initial littéraire en un nouveau texte scénaristique. L'adaptation cinématographique, elle, est un processus de transformation d'un texte initial littéraire en un nouveau texte filmique, présupposant la présence d'une adaptation scénaristique considérée alors comme l'actualisation scripturale de ce processus de transformation. Malheureusement, l'accessibilité aux scénarios originaux est assez réduite –et j'entends par scénarios originaux ceux n'ayant pas encore subi de transformations éditoriales suite au tournage et/ou à la publication–, et donc encore plus réduite l'accessibilité aux adaptations scénaristiques d'oeuvres littéraires. Je restreindrai

⁹ A.J. Greimas & J. Courtés, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p.391.

donc mon étude à l'actualisation filmique du processus de transformation de l'adaptation cinématographique. En ce sens, le processus de lecture-scénarisation / lectures-réalisation sera dorénavant réduit à ses composantes littéraire et filmique selon le schéma suivant:

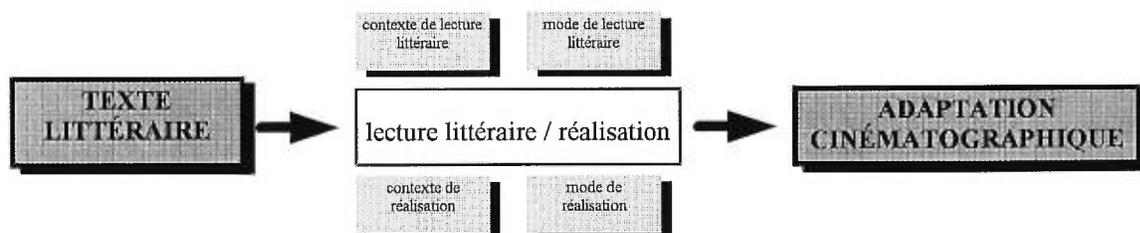


Figure 2: lecture littéraire / réalisation

Une lecture hypertextuelle

Ce type de relation qui unit le texte filmique de l'adaptation cinématographique au texte littéraire duquel il dérive correspond en fait à ce que Gérard Genette nomme, dans son essai *Palimpsestes*, l'*hypertextualité*, qu'il définit comme:

« (...) toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. (...) tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de *transformation*, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer. »¹⁰

¹⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 13.

C'est donc sur ce travail de transformation textuelle, sur cette hypertextualité, que j'orienterai mes recherches. Cependant, ma démarche ne se situe pas aujourd'hui au niveau de la lecture littéraire / réalisation, que je nommerai plus commodément « réalisation hypertextuelle », puisqu'il ne s'agit pas pour moi de réaliser ici une adaptation (scénaristique ou filmique). Au contraire, ce n'est qu'en tant que lectrice d'oeuvres littéraires et spectatrice de leurs adaptations que je désire étudier cette pratique cinématographique d'hypertextualité. Toutefois, comme un miroir au processus de réalisation hypertextuelle, nous pouvons compléter la dynamique de l'adaptation cinématographique à travers un processus de lecture littéraire / lecture spectatorielle que je nommerai : « lecture hypertextuelle », selon le schéma suivant :

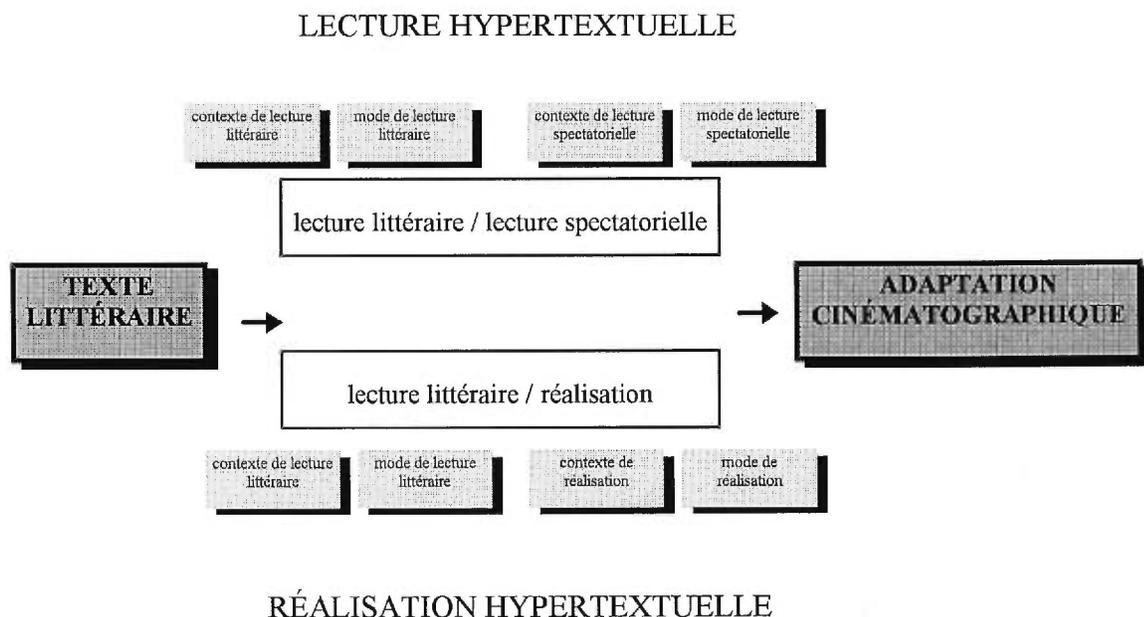


Figure 3: lecture hypertextuelle / réalisation hypertextuelle

Ainsi, tout comme la réalisation hypertextuelle, cette lecture hypertextuelle de l'adaptation cinématographique présuppose une modalisation des lectures littéraire et spectatorielle selon un contexte bien précis. Afin d'éviter une trop grande prolifération de déterminations contextuelles (qui aurait peut-être l'avantage de mieux cerner toute la complexité de l'adaptation cinématographique, mais qui aurait pour moi le désavantage de déborder largement mon champ de compétences), je centrerai mes recherches sur les théories hypertextuelles de Gérard Genette à travers une approche structurale du récit faisant appel à Genette mais également à Barthes, Bremond, Gaudreault, Greimas, Jost, Metz, Propp, Todorov et Vanoye¹¹. Par ce choix théorique je restreindrai donc mon étude, de façon exclusive, à l'analyse des récits littéraires et filmiques (excluant ainsi, autant que faire est possible, les contraintes d'ordre psychologiques, sociologiques, historiques, économiques, esthétiques, ou autres), et plus précisément aux récits narratifs de fiction (excluant les récits dramatiques).

Cette précision apportée, il ne faut cependant pas oublier que les récits historiques et biographiques, tout comme les récits dramatiques, ont fait l'objet de nombreuses adaptations. Citons, par exemple, *La Passion de Jeanne d'Arc*, réalisé par Carl Dreyer (1928), ou encore *Le Procès de Jeanne d'Arc*, de Robert Bresson (1962), tous deux inspirés principalement par les minutes authentiques

¹¹ Voir la bibliographie complète.

du Procès de la Pucelle. Également, plus près de nous, *Raging Bull*, réalisé par Martin Scorsese (1980) et issu de l'autobiographie de Jake LaMotta. Au théâtre la prolifération d'adaptations est encore plus grande, pensons seulement aux *Hamlet*, *Henri V*, *King Lear*, *Macbeth*, *Much Ado About Nothing*, *Othello*, *Prospero's Books*, *Richard III* et *Romeo & Juliet* pour ne nommer qu'une partie de l'oeuvre de Shakespeare. Toutefois, peu d'adaptations (à ma connaissance) ont fait suite aux essais et à la poésie. Notons tout de même l'essai de Francesco Alberoni, *Le Choc amoureux*, qui, aux dires de Léa Pool, inspira à cette dernière son film *Mouvement du désir* (1994). Toujours au Québec, citons enfin un poème de Michèle Lalonde, *Speak White*, qui donna naissance à un film expérimental homonyme de Pierre Falardeau et Julien Poulin, en 1980.

De plus, je m'attarderai uniquement (sauf exceptions) aux adaptations cinématographiques de récits narratifs de fiction où le processus hypertextuel est direct et avoué au sein même du film, c'est-à-dire où apparaît au générique la référence (sinon le titre) à l'oeuvre littéraire. J'élimine donc tous les films auxquels des références littéraires ne sont offertes qu'à l'extérieur du film lui-même (comme par exemple *Mouvement du désir* de Léa Pool), et tous ceux qui ne bénéficient d'aucune référence littéraire mais auxquels il serait toujours possible d'en offrir, ne serait-ce que par ludisme. Il faut également noter que les textes littéraires (tout comme leurs adaptations) qui seront utilisés pour illustrer les différents procédés hypertextuels le seront dans leurs traductions

françaises¹². Bien que je me sois appliquée à choisir des oeuvres qui, soit à travers leur forme, soit à travers leurs contenus, soit à travers leurs origines différaient le plus possible les unes des autres, ces paramètres n'entreront pas en ligne de compte dans mon approche structurale du récit. Cette diversité servira, tout au plus, à assurer qu'il existe une structure commune aux récits les plus divers, et peut-être d'en conclure qu'il existe également une structure commune aux adaptations les plus diverses. Enfin, certaines de ces oeuvres ayant fait l'objet de plusieurs adaptations, j'utiliserai bien entendu l'avantage qu'offre l'étude comparative. Cependant, je ne tiendrai pas compte de l'influence possible d'une première adaptation sur les adaptations subséquentes. L'étude comparative en sera alors une des possibilités hypertextuelles offertes par l'oeuvre littéraire seulement. Enfin, l'objectif de la première partie de ce travail n'étant pas d'analyser en particulier certaines adaptations, mais bien de mettre en place des outils d'analyse de l'adaptation cinématographique en général, les oeuvres littéraires et filmiques choisies ne feront pas l'objet d'une analyse approfondie mais serviront plutôt à illustrer certains procédés de transformation. Par la suite, dans la seconde partie, nous pourrons constater quels procédés ont été utilisés sur l'ensemble d'un film en particulier (*Les Diaboliques*).

¹² Je ne tiendrai pas compte, dans mon étude, des variations sémiologiques inhérentes à la traduction. Toutefois, les traductions utilisées sont précisées dans le corpus littéraire, en annexe.

Une lecture fictionalisante du récit narratif de fiction

Mon choix d'orienter mes recherches exclusivement sur les récits narratifs de fiction n'est certes pas sans conséquences, il implique une certaine conception du récit, et plus précisément du récit de fiction. Contrairement au littéraire et au filmique, qui sont l'un comme l'autre des dispositifs de représentation, régis l'un et l'autre par un système de signes particuliers pouvant varier selon les auteurs, les genres, les pays ou les périodes, le récit lui est universel (du moins pour la culture occidentale). Il est universel dans le sens où, selon Bremond (lui-même reprenant les hypothèses de Propp):

« Si le récit se visualise en devenant film, s'il se verbalise en devenant roman (...), ces transpositions n'affectent pas la structure du récit, dont les signifiants demeurent identiques dans chaque cas (...). En revanche, si le langage verbal, l'image mobile (...) se *narrativisent*, s'ils servent à raconter une histoire, ils doivent plier leur système d'expression à une structure temporelle, se donner un jeu d'articulation qui reproduise, phase après phase, une chronologie. »¹³

Il s'agit donc, d'abord et avant tout, de définir le récit lui-même afin d'en dégager les éléments constitutifs, les signifiants, qui se verront actualisés dans et par l'écriture et le cinéma.

À partir des différentes analyses du récit, effectuées par Propp, Greimas, Lévi-Strauss, Bremond et Todorov, Christian Metz est parvenu à une définition du récit qui se veut à la fois plus générale, c'est-à-dire où aucun dispositif

¹³ Claude Bremond, *Logique du récit*, pp. 46-47.

d'expression spécifique n'intervient, et à la fois plus spécifique, c'est-à-dire où tous les éléments constitutifs du récit sont exposés. Pour Metz, le récit se veut donc un « discours clos venant irréaliser une séquence temporelle d'événements »¹⁴. Discours, clôture, irréalisation, séquence événementielle, temporalité représentent ici tous les éléments constitutifs du récit. D'une part cette notion de discours présuppose, dans le cas d'un récit narratif de fiction, un énonciateur (le narrateur du récit), une énonciation (la narration du récit), un point de vue (autour duquel s'articule la narration du récit), et un énonciataire (le narrataire du récit). D'autre part, ce terme de *discours* fait également appel, d'une façon non spécifique, au dispositif énonciatif mis en oeuvre. Qu'il s'agisse du système de signes utilisé (scriptural, filmique ou autre), du genre de représentation utilisé (journal, lettres, chronique,... comique, dramatique,... policier, fantastique, ... classique, moderne,... etc), ou qu'il s'agisse encore du système de représentation utilisé (hypertextuel ou non). C'est d'ailleurs en tant que dispositif de représentation que le discours devient « *Irréalisant* puisqu'il transforme la chose vécue (ou rêvée ou imaginée) en *chose racontée*,»¹⁵, puisqu'il transforme le ici et maintenant de la réalité en un ailleurs. De plus, ce discours se veut clos puisque quel qu'il soit il possède des limites matérielles (une première et dernière page, une première et dernière image, etc.), que quel qu'il soit il possède un début de narration et une fin de narration, et ce peu importe que la chose racontée possède ou non un début et une fin. Finalement,

¹⁴ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, p. 35.

¹⁵ Francis Vanoye, *Récit écrit récit filmique*, p.10.

le sujet de ce discours se veut une série d'événements organisés dans une certaine temporalité où s'articuleront des sujets (ou personnages) à l'intérieur d'espaces (ou lieux).

Bien que cette définition du récit m'apparaisse la plus satisfaisante à ce jour, elle se doit d'être complétée lorsqu'on désire la restreindre uniquement aux récits de fiction. En effet, bien que tous les récits soient *irréalisants*, et comportent donc une part de fictivisation, il est important de discerner un récit historique, ou biographique, d'un récit de fiction. En fait, rien au niveau du récit lui-même ne permet réellement de distinguer ces premiers de ce dernier sauf certaines conventions: comme par exemple le générique « roman ». Seul le mode de lecture activé par le lecteur et le spectateur déterminera ce qui sera considéré comme fiction: en effet, un même récit peut être considéré par un lecteur comme une fiction et par un autre lecteur comme un document d'époque ou encore une biographie.

Au cours de mes recherches c'est donc ce que Roger Odin nomme une lecture « fictionalisante » du récit que je mettrai à l'oeuvre. C'est-à-dire une lecture qui, comme toute lecture, fait appel à certains processus permettant au lecteur de produire un sens particulier dans un contexte particulier. Ainsi, lors de la fictionalisation, nous retrouvons d'abord un processus de diégétisation qui amène le lecteur et le spectateur à construire un monde spatio-temporel où,

possiblement, évolueront des personnages au fil d'événements tel que suggéré par le récit. Il s'agit d'oublier le livre, oublier l'écran, oublier le processus de représentation afin d'adhérer au monde raconté. Le second processus auquel le lecteur et le spectateur doivent faire appel en est un de narrativisation, ou de construction d'un récit tel que défini plus haut. De plus, le lecteur et le spectateur doivent procéder à une mise en phase narrative qui, à travers la stylistique du récit même, leur permettra de « vibrer » au rythme des événements racontés. Finalement, le lecteur et le spectateur doivent mettre en oeuvre ce que Odin nomme le processus de « fictivisation III », c'est-à-dire la construction d'un énonciateur fictif, ou d'une structure énonciatrice, appartenant au discours lui-même (à ne pas confondre avec l'énonciateur de l'oeuvre qui peut être, par exemple, l'auteur).

Ainsi, j'entendrai désormais comme récit narratif de fiction: « un discours clos venant irréaliser une séquence temporelle d'événements », où la question du vrai et du faux n'a de valeur qu'en vertu des conventions inhérentes à la diégèse, et ne saurait donc être posée en dehors du discours qui la véhicule.

CHAPITRE 2

LES TRANSPOSITIONS HYPERTEXTUELLES DE L'ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE

En 1982, Gérard Genette répertoriait six types de pratiques hypertextuelles différentes. Ces pratiques peuvent être définies d'une part selon la relation qu'un hypertexte entretient avec son hypotexte (relation de transformation ou d'imitation), et d'autre part selon le régime, ou la fonction, que cet hypertexte se donne (régime ludique, satirique ou sérieux)¹⁶. L'adaptation cinématographique, considérée comme hypertexte filmique d'un texte littéraire, entretient avec ce dernier une relation qui se veut nécessairement transformationnelle. En effet, si nous considérons la transformation comme étant la transposition d'une histoire (sa diégèse et/ou sa structure) dans un autre style, d'une autre manière (et j'ajouterais dans un autre média), l'imitation, elle, consiste à raconter une autre histoire (une autre diégèse et/ou structure) dans le même style, de la même manière que l'hypotexte. Comme nous l'avons déjà vu, le récit narratif de fiction n'est pas affecté par le dispositif de représentation. Cependant le style, lui, est subordonné à ce dispositif. On pourra donc imiter un genre narratif (policier), mais non pas le style d'un auteur (Simenon) ou d'un

¹⁶ Voir, en annexe, le « Tableau général des pratiques hypertextuelles ».

texte en particulier. Malgré certains rapprochements qui ont autrefois été faits entre le cinéma et la littérature, où on évoquait certaines correspondances, l'« idéologie implicite de l'équivalence » n'est plus désormais pertinente, comme l'indique André Gardies:

« L'approche comparative du cinéma et de la littérature ne peut plus, aujourd'hui, se poser selon l'ancienne perspective. L'idéologie implicite de l'équivalence — tel procédé stylistique a-t-il son équivalent en images; telle structure syntaxique trouve-t-elle son correspondant dans la "syntaxe filmique", etc. ? — cède la place à l'échange mutuel et à la relance réciproque dans une démarche somme toute dialectique »¹⁷

En fait, il semble utopique de croire que l'adaptation cinématographique puisse raconter à la manière d'un texte littéraire, ne serait-ce que par les différences fondamentales au niveau des médias utilisés. Par contre, une relation d'imitation est possible entre deux films, comme par exemple lors du remake ou du pastiche. Nous laisserons donc désormais de côté, puisque non pertinente à notre étude, l'hypertextualité en relation d'imitation pour s'attarder à l'hypertextualité proprement transformationnelle.

En se référant au « Tableau général des pratiques hypertextuelles » de Genette, nous retrouvons différents types d'hypertextes issus d'une relation transformationnelle, soit: la *parodie*, le *travestissement* et la *transposition*. Chacun de ces éléments prenant respectivement place selon le régime, *ludique*,

¹⁷ André Gardies, Présentation du no spécial « Cinéma et Littérature », in *Cahiers du Xxe siècle*, no 9, cité par J.-M. Clerc, *Littérature et Cinéma*, p. 201.

satirique ou *sérieux*, que l'hypertexte se donne. Étant entendu que les cloisons séparant ces différents régimes sont poreuses:

« (...) il serait encore bien naïf d'imaginer que l'on puisse tracer une frontière étanche entre ces grandes diathèses du fonctionnement socio-psychologique de l'hypertexte: d'où ces lignes verticales en pointillé, qui ménagent d'éventuelles nuances entre pastiche et charge, travestissement et transposition, etc. »¹⁸

l'adaptation cinématographique peut, selon moi, prendre place autant dans un régime ludique ou satirique que dans un régime sérieux. À titre d'exemple mentionnons le *Charlot joue Carmen* (1915), de Charles Chaplin, qu'on pourrait situer quelque part entre le ludique et le satirique. Toutefois, étant donné que la très grande majorité des adaptations se situe dans un régime plutôt sérieux, c'est à ce dernier que j'étendrai mon étude. Il faut cependant préciser que c'est la pratique hypertextuelle qui est, ici, qualifiée de *sérieuse* et non pas l'hypertexte lui-même. C'est-à-dire que si l'hypotexte est humoristique son adaptation cinématographique le sera également (du moins le suppose-t-on), sans contradiction avec le sérieux du travail transformationnel. Qu'on pense, par exemple à *Zazie dans le métro*, la transposition par Louis Malle, en 1960, du roman homonyme de Raymond Queneau. Ainsi, les adaptations cinématographiques qui seront abordées ici seront dorénavant nommées (à moins d'exceptions) transpositions cinématographiques. Genette précise que:

« La transposition, au contraire [de la parodie, du travestissement, du pastiche, de la charge et de la forgerie], peut s'investir dans des oeuvres

¹⁸ Genette, *Palimpsestes*, p. 44.

de vastes dimensions¹⁹, (...), dont l'amplitude textuelle et l'ambition esthétique et/ou idéologique va jusqu'à masquer ou faire oublier leur caractère hypertextuel²⁰, et cette productivité même est liée à la diversité des procédés transformationnels qu'elle met en oeuvre. »²¹

Il s'agit justement de ces différents procédés transformationnels, mis en oeuvre par la transposition, que je me propose ici de mettre au jour comme outils d'analyse de la transposition cinématographique. Toutefois,

« Il ne s'agit (donc) pas ici d'une classification des pratiques transpositionnelles, où chaque individu, comme dans les taxinomies des sciences naturelles, viendrait nécessairement s'inscrire dans un groupe et un seul, mais plutôt d'un inventaire de leurs principaux procédés élémentaires, que chaque oeuvre combine à sa guise (...) »²².

C'est-à-dire, que la transposition cinématographique ne se détermine pas à partir d'un seul procédé transformationnel, qui pourrait servir à sa classification, mais qu'au contraire il est dans sa nature de combiner plusieurs procédés, certains de ces procédés appelant nécessairement, comme nous le verrons, d'autres procédés. Ainsi, certaines transpositions cinématographiques pourront servir à illustrer plusieurs procédés. Cependant, je tenterai autant que possible d'associer les procédés aux transpositions qui les présentent comme caractéristiques dominantes.

¹⁹ Comme une des premières transpositions du classique de Victor Hugo, *Les Misérables*, réalisée par Capellani en 1912, en quatre époques et neuf parties pour un total de cinq heures de projection.

²⁰ Un des cas extrêmes étant *Apocalypse Now*, réalisé en 1979 par F.F. Coppola à partir du récit *Le Coeur des ténèbres*, de Joseph Conrad.

²¹ Genette, *Palimpsestes*, p. 292.

²² Genette, *Ibidem*, pp. 292-293.

Genette présente ces procédés élémentaires selon deux catégories fondamentales:

« (...) les transpositions en principe (et en intention) purement *formelles*, et qui ne touchent au sens que par accident ou par une conséquence perverse et non recherchée, comme chacun le sait pour la traduction (qui est une transposition linguistique), et les transpositions ouvertement et délibérément *thématiques*, où la transformation du sens fait manifestement, voire officiellement, partie du propos (...) »²³

Genette précise toutefois que la frontière entre ces deux catégories est « bien fragile, ou poreuse », puisqu'une transformation formelle amène souvent une transformation du sens. Bien sûr, de tels propos présupposent un sens immanent au texte initial, ce à quoi je n'adhère pas nécessairement, quoique Genette soit parfaitement conscient de l'aspect subjectif et « créatif » de toute lecture. Au contraire, j'y verrais plutôt une infinité de sens possibles non pas immanents au texte mais, comme nous l'avons vu plutôt, appliqués à ce dernier par le lecteur et le spectateur (et déterminés par un certain contexte).

Ce qui signifie donc que les procédés transpositionnels qui seront abordés ici ne sont applicables que dans la perspective d'une lecture fictionalisante du récit narratif de fiction tel que définie plus haut. Genette présente ces différents procédés selon un ordre croissant de transformations sémiotiques. Pour ma part j'ai tenté de les organiser à l'image de ce qu'il avait fait pour les pratiques hypertextuelles en général, c'est-à-dire à la fois selon la

²³ Genette, *Palimpseste*, p. 293.

relation qu'entretient la transposition avec son hypotexte, et à la fois selon le mode dans lequel la transposition prend place²⁴.

Les relations que peut entretenir une transposition cinématographique avec son hypotexte littéraire sont de trois ordres. Il peut s'agir d'une relation de **réduction**, c'est-à-dire qu'un élément (ou plusieurs) présent dans le texte littéraire est simplement retranché, ou plutôt qu'il n'est pas offert à la lecture spectatorielle. Au contraire, il peut s'agir d'une relation d'**augmentation** où cette fois-ci un élément (ou plusieurs) qui n'était pas offert à la lecture littéraire l'est à la lecture spectatorielle. Finalement, la relation peut en être une de **substitution** où un élément (ou plusieurs) offert à la lecture littéraire est retranché pour être remplacé par un nouvel élément possédant une même fonction narrative. Bien entendu, une même transposition cinématographique peut faire appel, à des moments différents, à chacune de ces relations. Pour simplifier (énormément), prenons, par exemple, un texte littéraire où un homme se lève, prend une douche, déjeune d'un croissant, se rend à l'aéroport et prend l'avion pour New-York. Sa transposition pourrait être un homme qui se lève, déjeune d'un croissant et d'un café, se rend à la gare et prend le train pour New-York. L'élimination de la douche correspondant à une réduction; l'ajout d'un café correspondant à une augmentation du déjeuner; et finalement le fait de se

²⁴ Voir, en annexe, le « Tableau des procédés de transposition hypertextuelle du récit narratif de fiction ».

rendre à la gare pour prendre le train correspondant à une substitution du moyen de transport.

Ces relations de réduction, d'augmentation et de substitution peuvent s'effectuer à deux niveaux différents: un niveau discursif –que Genette nomme formel et que je renomme ainsi en référence à la définition metzienne du récit–, et un niveau diégétique –que Genette nomme thématique. Les transpositions que l'on retrouve dans le **mode discursif** font appel, comme le terme l'indique, au discours utilisé pour véhiculer l'histoire, c'est-à-dire à la façon de présenter et d'organiser les événements racontés. Nous y retrouvons les transpositions d'ordre proprement structurel, c'est-à-dire faisant appel aux structures narratives mises en place par le discours. Elles peuvent se traduire d'une part à travers ce que je nommerai les transpositions de niveau **macro-narratif**, c'est-à-dire faisant appel aux structures narratives globales du récit, et d'autre part à travers les transpositions de niveau **micro-narratif**, c'est-à-dire faisant appel aux structures narratives ponctuelles de certaines parties du récit. Toutefois, lors de l'adaptation cinématographique, il faut noter qu'un autre type de transpositions discursives est nécessairement mis en oeuvre, et ce avant même que tout autre type de transpositions puisse être envisagé. Il s'agit des transpositions faisant appel au médium utilisé pour exprimer le discours, c'est-à-dire là où le code scriptural devient code pictural, sonore et gestuel. Cependant, bien que ce premier type de transposition soit un présupposé à toute adaptation

cinématographique, bien qu'il soit en fait capital puisqu'il occupe une place qui ressemble fort à celle qu'occupe la traduction littéraire (transposition langagière d'un texte), il ne sera pas abordé ici puisqu'il déborde de l'analyse du récit narratif de fiction, lequel est plutôt considéré comme indépendant du médium qui le prend en charge.

Les transpositions que l'on retrouve dans le **mode diégétique** sont, elles, de trois ordres différents partant de considérations encore une fois plus globales de l'oeuvre pour se préciser vers des considérations plus ponctuelles. Elles peuvent se traduire d'abord à travers les transpositions d'ordre **spatio-temporel**, correspondant à ce que Souriau nomme, de façon plus restrictive que moi, *diégèse*: « Tout ce qui appartient dans l'intelligibilité à l'histoire racontée au monde proposé ou supposé par la fiction »²⁵. Il s'agit de tous les éléments qui, dans la diégèse, déterminent où et quand se sont produits les événements racontés. Les transpositions diégétiques peuvent également s'effectuer à un niveau que je nommerai **événementiel** –que Genette nomme *pragmatique*–, correspondant cette fois-ci aux événements eux-mêmes et à leur structure, c'est-à-dire à ce qui s'est passé dans le récit et comment cela s'est passé. Finalement, j'ai ajouté aux procédés répertoriés par Genette un troisième niveau de transpositions diégétiques qui fait appel aux théories de Greimas: le niveau **actantiel**. Ce niveau d'analyse s'attarde donc à la structure actantielle du récit.

²⁵ Étienne Souriau, *L'Univers filmique*, p. 7.

Il s'agit d'y étudier les relations et fonctions qu'entretiennent les personnages entre eux, à savoir qui fait quoi dans le récit et pourquoi il le fait.

LES TRANSPOSITIONS DISCURSIVES

Les transformations de focalisation

Les transpositions s'effectuant au niveau de la structure narrative, que ce soit d'un point de vue macro-narratif ou encore micro-narratif, peuvent faire appel à trois catégories analytiques que Genette a dégagées dans *Figure III*: la temporalité, la vocalisation et la focalisation.

La **focalisation** du récit, pour débiter avec cette catégorie discursive, correspond à la relation de *savoir* entre le narrateur et ses personnages, c'est-à-dire le savoir du narrateur vs celui des personnages du récit. Elle peut se résumer au système d'égalité ou d'inégalités proposé par Todorov (et s'inspirant des recherches de Jean Pouillon).²⁶

Narrateur	>	Personnage (la vision « par derrière ») (le narrateur en sait davantage que son personnage)
-----------	---	--

²⁶ Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », in *Communications* no 8, *L'Analyse structurale du récit*, pp. 147-149.

Narrateur	=	Personnage (la vision « avec ») (le narrateur en sait autant que les personnages)
Narrateur	<	Personnage (la vision « du dehors ») (le narrateur en sait moins que n'importe lequel des personnages)

Afin de mieux déterminer quel est le *foyer* du récit, c'est-à-dire le personnage par lequel est filtrée la connaissance qui est offerte au lecteur (et spectateur), Genette renomme ce système en termes de *focalisations*. Nous retrouvons donc la *focalisation zéro*, pour le récit *non-focalisé* par un personnage (Narrateur > Personnage); la *focalisation interne fixe*, pour le récit focalisé de façon constante par un seul personnage, la *focalisation interne variable*, pour le récit variant son personnage focal au fil des événements, ou encore la *focalisation interne multiple*, pour le récit offrant différents foyers narratifs d'un même événement (Narrateur = Personnage); et finalement la *focalisation externe*, pour le récit où le personnage focal omet certains renseignements, certaines pensées ou certains sentiments (Narrateur < Personnage). Il faut cependant noter qu'il est rare de retrouver un type de focalisation en particulier, de façon constante, sur toute la durée d'un récit, et donc doublement exceptionnel de retrouver une telle occurrence lors d'une transposition cinématographique. C'est que « La formule de focalisation ne porte (donc) pas toujours sur une oeuvre entière, mais plutôt sur un segment narratif déterminé, qui peut être fort bref »²⁷. Ainsi, bien que théoriquement possible, il sera fort

²⁷ Genette, *Figures III*, p. 208.

rare de rencontrer des transformations focales à un niveau macro-narratif; je m'attarderai donc à celles croisées au niveau micro-narratif.

Une transposition de focale narrative peut ainsi se traduire par une défocalisation, c'est-à-dire par la transformation d'un hypotexte initialement focalisé sur un personnage x –qu'il soit focalisé de façon interne ou externe– en un nouveau texte non focalisé –à focalisation zéro, ou *focalisation spectatorielle*²⁸. Cette défocalisation est d'ailleurs monnaie courante lors de la transposition cinématographique. À l'opposé, nous pouvons retrouver la focalisation (interne ou externe), où, cette fois-ci, une transposition cinématographique focalise sur un personnage y un hypotexte initialement non focalisé. Finalement apparaît la « transfocalisation », ou si on préfère la transformation d'un hypotexte présentant un certain type de focalisation en un nouveau texte offrant un autre type de focalisation. Ici deux catégories de transfocalisations peuvent être rencontrées: soit une transfocalisation de personnages, c'est-à-dire la focalisation sur un personnage y d'un hypotexte initialement focalisé sur un personnage x; soit une transfocalisation purement modale, c'est-à-dire le passage d'une focalisation interne à une focalisation externe (et vice et versa), ou encore d'une focalisation fixe à une focalisation variable ou multiple (et vice et versa).

²⁸ André Gaudreault & François Jost, *Le Récit cinématographique*, pp. 141-142.

Les Fous de Bassan, réalisé par Yves Simoneau à partir du roman homonyme d'Anne Hébert, offre un bel exemple de transfocalisation modale. En effet, la focalisation interne variable du roman, où l'on rencontre cinq voix narratives: soit celle de Nicolas Jones, de Stevens Brown, de Nora Atkins, de Perceval Brown et finalement celle de Olivia Atkins, se voit, dans le film, partiellement transformée en une focalisation interne fixe via le personnage de Stevens Brown. Je dis partiellement car bien que cette transfocalisation soit le fils conducteur de la narration filmique, nous assistons également, à certains moments, à une défocalisation. C'est-à-dire que pour certains segments filmiques un narrateur omniscient, caractéristique de la focalisation zéro, prend le relais de la narration afin de nous donner à voir et à entendre des éléments inconnus de Stevens Brown, comme par exemple le suicide, sans aucun témoin, de la femme du révérend Jones.

Les transformations de vocalisation

Toutefois, ce terme de *focalisation* proposée par Genette, à la suite des recherches de Todorov, « Pour éviter ce que les termes de *vision*, de *champ* et de *point de vue* ont de trop spécifiquement visuel »²⁹, conserve, même pour Genette, une certaine confusion entre *savoir* et *voir*. Alors que le *voir* (et

²⁹ Genette, *Figures III*, p. 206.

l'entendre) trouvent, au cinéma, une actualisation peut-être plus concrète qu'en littérature, Gaudreault et Jost proposent d'introduire l'*ocularisation* et l'*auricularisation*³⁰, renvoyant respectivement à l'instance qui voit et à l'instance qui entend, afin de bien départir l'instance narrative (ce que Genette nomme *vocalisation*) de la modalité narrative (focalisation). Il s'agit alors de déterminer qui, dans le texte, raconte le récit, et qui, dans le film, donne à voir et à entendre le récit. Toutefois, tout comme pour la focalisation, l'instance narrative, ou la vocalisation, « ne demeure pas nécessairement identique et invariable au cours d'une même oeuvre narrative »³¹.

Ainsi, l'ocularisation et l'auricularisation peuvent ne pas être ancrées dans la diégèse, c'est-à-dire n'être associées à aucun narrateur intra-diégétique, ne correspondre à la vision et à l'écoute d'aucun personnage en particulier, il s'agit alors de l'ocularisation et/ou de l'auricularisation zéro. Celui qui donne à voir et à entendre le récit est ici un énonciateur fictif extra-diégétique, ou ce que Gaudreault nomme un *méganarrateur*³². Toutefois, il est également possible que l'ocularisation et l'auricularisation soient associées à la vision et à l'écoute d'un personnage en particulier. Dès lors, nous avons affaire à une ocularisation et/ou une auricularisation internes primaires lorsqu'elles se font indices, ou *traces*, du regard ou de l'écoute d'un personnage: les images déformées pour

³⁰ Gaudreault & Jost, *Le Récit cinématographique*, pp. 129-136.

³¹ Genette, *Figures III*, p. 227.

³² André Gaudreault, *Système du récit*.

traduire la vision d'un personnage ivre, ou encore le son étouffé pour traduire ce qu'un personnage entend sous l'eau, etc. Nous avons affaire à une ocularisation et/ou une auricularisation internes secondaires lorsqu'elles ne sont suggérées que par un montage visuel ou sonore: par exemple les champs/contre-champs. De plus, ces différentes actualisations de l'instance narrative peuvent s'effectuer, possiblement, sur trois types de récits formant l'oeuvre narrative, ou si on préfère à trois niveaux différents du récit. Il s'agit d'abord du niveau extra-diégétique qui est l'oeuvre, comme nous l'avons vu, d'un méganarrateur qu'on retrouve dans tous les récits, ou segments de récits, qui semblent se raconter d'eux-même. Mais l'instance narrative peut également être intra-diégétique ou, si on préfère, faire partie de l'histoire elle-même et raconter un récit second à l'intérieur du récit premier, raconter un métarécit à l'intérieur du mégarécit.

Au cinéma, deux niveaux de récit intra-diégétique peuvent être retrouvés. Le premier est l'oeuvre d'un narrateur qui raconte l'ensemble de l'histoire qui nous est donnée à connaître. Règle générale, son métarécit débute de façon verbale pour subir ensuite une « transmutation, son transcodage, dans un langage audiovisuel dont celui-ci [le narrateur second] n'est pas lui-même un usager »³³. Dès lors le métarécit est pris en charge par le méganarrateur, et ce même si le récit est focalisé par le narrateur second, comme c'est le cas dans *Les Fous de Bassan*. Toutefois, il est possible que le narrateur second soit un usager

³³ Gaudreault & Jost, *Le Récit cinématographique*, p. 52.

du langage audiovisuel et donc qu'il demeure, pour certaines parties du film, l'instance narrative. C'est le cas, notamment, dans *La maîtresse du lieutenant français*, de Karl Reisz (transposé du roman de John Fowles: *Sarah et le lieutenant français*) où le sujet du film est le tournage d'un film racontant l'histoire de *Sarah et le lieutenant français*. Le second niveau de récit intra-diégétique (qui correspondrait au troisième niveau discursif abordé par Metz³⁴) est représenté par une (ou plusieurs) partie(s) de récit venant s'enclaver dans l'histoire d'ensemble et où la narration est à nouveau déléguée à un (ou plusieurs) personnage(s), « énonciateurs temporaires »³⁵, que je qualifierais de subordonné(s) au narrateur second. C'est ce que nous retrouvons dans *Chronique d'une mort annoncée*, de Francesco Rosi (transposé du roman homonyme de G. Garcia Marquez), où certains personnages secondaires racontent des parties du récit raconté par le narrateur principal, lui-même personnage du film.

Ainsi donc, lors d'une transposition d'instance narrative (voix), nous pouvons rencontrer une dévocalisation, c'est-à-dire la transformation d'une instance narrative intra-diégétique en une instance narrative extra-diégétique (se traduisant nécessairement, au cinéma, par une ocularisation et une auricularisation zéro, propre au méganarrateur), où le « je » de l'hypotexte devient un « il » dans l'hypertexte. *Les Liaisons dangereuses* nous en offre un

³⁴ Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle, ou le site du film*.

³⁵ Metz, *Ibidem*. p. 209.

bon exemple. Le roman épistolaire de Laclos, bien que le fait d'un méganarrateur ayant rassemblé la correspondance formant le récit (et prenant voix dans la « préface du rédacteur ») est rapidement pris en charge, et pour l'ensemble du récit (exception faite de quelques intrusions du méganarrateur), par les nombreux narrateurs seconds que sont les personnages échangeant la correspondance. Dans la transposition cinématographique de Stephen Frears ces multiples « je » de l'hypotexte deviennent autant de « ils » pris en charge par le méganarrateur filmique.

Nous pouvons également rencontrer une vocalisation où, au contraire, un récit (ou une partie de récit) initialement raconté par une instance extra-diégétique sera pris en charge, dans son hypertexte, par un personnage en particulier: soit à travers une ocularisation et/ou une auricularisation internes, qu'elles soient secondaires ou primaires; soit à travers une ocularisation et/ou auricularisation zéro s'il y a « collusion entre le méganarrateur filmique et le sous-narrateur »³⁶. C'est-à-dire un récit où le « il » de l'hypotexte devient un « je » dans l'hypertexte. Finalement, nous aurons affaire à une transvocalisation lorsqu'un hypotexte pris en charge par un personnage x se verra pris en charge, dans son hypertexte, par un personnage y, le « je » de l'hypotexte devenant donc un autre « je » dans la transposition cinématographique. *Les Deux Anglaises* de François Truffaut (transposé du roman *Les Deux Anglaises et le continent*

³⁶ Gaudreault & Jost, *Le Récit cinématographique*, p. 53.

d'Henri-Pierre Roché) présente une variation intéressante de cette transvocalisation.

« Le travail d'adaptation accompli par Truffaut, admirable de précision inventive, a porté pour bonne part sur la structure énonciative, car le roman est construit en focalisation interne première personne (une personne d'ailleurs changeante, puisqu'il s'agit pour l'essentiel d'un récit par lettres, avec plusieurs « Je »)[focalisation interne variable]. Dans le film, les aventures de Claude (Jean-Pierre Léaud) sont commentées en permanence (et en off) par la voix bien reconnaissable de Truffaut lui-même, en principe étrangère à l'histoire, (...), qui parle du héros à la troisième personne. (...) En littérature, le « sujet » qui énonce ce IL serait invisible, inaudible, immatériel, comme dans tous les romans sans narrateur explicite (...). Ici, la voix entendue lui prête une réalité saisissante (...), et en fait comme un personnage surnuméraire de l'histoire, (...). En même temps, par une contradiction qui n'est qu'apparente, cette instance autonomisée se trouve identifiée, à travers et malgré la barrière de la troisième personne, avec le héros de l'histoire. »³⁷

Ainsi, les « je » de l'hypotexte sont ici transformés en un nouveau « je » qui est en fait un « il ». De plus, dans un même mouvement, le film de Truffaut insère un narrateur second que l'hypotexte ignorait.

Les transformations temporelles

La **temporalité** possède, au niveau du récit, la particularité d'être double. En effet,

« (...) il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant). Cette dualité n'est pas seulement ce qui

³⁷ Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, p. 144.

rend possibles toutes les distorsions temporelles qu'il est banal de relever dans les récits (trois ans de la vie du héros résumés en deux phrases d'un roman, ou en quelques plans d'un montage « fréquentatif » de cinéma, etc.); plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps »³⁸.

Genette, dans ses recherches sur la narratologie littéraire, a avancé un découpage conceptuel qui permet d'analyser cette double temporalité. Ce découpage met de l'avant trois niveaux d'articulation de la temporalité: l'ordre, la durée et la fréquence. En effet, dans une histoire (diégèse) « un événement peut se définir par la place qu'il occupe dans la chronologie supposée de l'*histoire* [l'ordre diégétique], par sa durée [la durée diégétique] et par le nombre de fois où il intervient [la fréquence diégétique] »³⁹. D'autre part, le narrateur du récit, lui, est toujours libre de commencer son récit par un fait plutôt que par un autre (l'ordre narratif), de le raconter longuement ou brièvement (la durée narrative), et de l'évoquer une ou plusieurs fois (la fréquence narrative). C'est donc en comparant les trois niveaux d'articulation de la temporalité narrative à leurs concomitants diégétiques que nous pouvons réellement déterminer la temporalité narrative d'un récit littéraire ou filmique. Une fois cette temporalité établie autant dans l'hypotexte que dans son hypertexte, un même mouvement comparatiste des trois niveaux d'articulations, cette fois du texte littéraire au film (ou vis et versa), permet d'établir les types de transpositions de la temporalité narrative. Toutefois, puisque « La grande

³⁸ Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, p. 27.

³⁹ Gaudreault & Jost, *Le Récit cinématographique*, p. 104.

syntagmatique de la bande-image de Christian Metz constitue un outil intéressant pour poser des repères de l'organisation temporelle d'un film »⁴⁰, nous l'utiliserons donc, en association avec les théories de Genette, afin de déterminer ces possibilités transformationnelles de la transposition cinématographique.

Ainsi, la durée narrative et la fréquence narrative d'un événement peuvent, lors de la transposition cinématographique, être soit réduites, soit augmentées. On peut en effet retrouver, par exemple, ce qu'en littérature Genette nomme le sommaire et qu'il schématise selon la formule: $TR < TH$, où le temps du récit est plus court que le temps de l'histoire, servant, en quelque sorte, « à résumer (*summarize* en anglais) un temps diégétique supposé plus long »⁴¹. Lors d'une transposition cinématographique, cette durée narrative peut être augmentée et se transformer en un $TR = TH$, correspondant, dans la Grande Syntagmatique de Metz, soit au plan-séquence, soit à la scène. Notons comme exemple le suicide de la femme du révérend Jones, rapidement évoqué dans le roman *Les Fous de Bassan*:

« Sans un mot d'explication posé sur la table de la cuisine, elle est allée se pendre dans la grange. Le petit banc pour traire la vache. La corde neuve qu'elle a achetée exprès au magasin général. Cette femme savait ce qu'elle faisait, pourquoi elle le faisait et elle l'a fait toute seule, la nuit, dans la grange pleine de foin nouveau. » (p.49)

⁴⁰ Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, p. 171.

⁴¹ Gaudreault & Jost, *Le Récit cinématographique*, p. 118.

Transposé dans le film de Simoneau ce résumé, d'une action somme toute assez longue, est donné à voir et à entendre à travers une scène où l'on voit cette femme marcher longuement le long d'une falaise, hésiter, puis s'élancer dans le vide. Gérard Genette mentionne, dans *Figures III*, « l'absence d'une forme à mouvement variable symétrique du sommaire, et dont la formule serait $TR > TH$: ce serait évidemment une sorte de scène ralentie »⁴², bien que sans doute réalisable cette forme demeure absente du corpus littéraire. Toutefois, la scène ralentie existant bel et bien au cinéma, cette occurrence peut être envisagée comme l'augmentation de la durée narrative d'un hypotexte utilisant initialement soit le sommaire, soit la scène. Ainsi, ce segment du roman *Chroniques d'une mort annoncée*: « Il [Santiago Nasar] avait rêvé qu'il traversait un bois de figuiers géants sur lequel tombait une pluie fine, il fut heureux un instant dans ce rêve et, à son réveil, il se sentit couvert de chiures d'oiseaux. » (p.9), peut faire office de sommaire qui, transposé dans le film de Rosi, est représenté en une scène au ralenti. Il est à noter qu'ici le ralenti n'est utilisé qu'accessoirement pour départir le rêve du réel, puisqu'il est également une transition du présent au passé.

Bien entendu le contraire, c'est-à-dire la réduction d'une scène littéraire (où le $TR=TH$) en ce que Metz nomme soit la *séquence par épisode* soit la *séquence ordinaire* (où le $TR<TH$), est également possible. Dans le même

⁴² Genette, *Figures III*, p. 130.

ordre d'idées nous pouvons retrouver des descriptions supprimées ou des *syntagmes descriptifs* introduits, où $TR=n$, $TH=0$; donc $TR_{\infty} > TH$, correspondant à une durée diégétique nulle pour une durée narrative indéterminée. De même nous pouvons rencontrer des ellipses qui ont été remplies ou, réciproquement, des segments de récit supprimés, où $TR=0$, $TH=n$; donc $TR_{\infty} < TH$, correspondant, cette fois, à une durée diégétique indéterminée pour une durée narrative nulle, c'est-à-dire ces événements dont on ne parle pas.

Un second niveau d'analyse de la temporalité se retrouve dans la fréquence narrative, « c'est-à-dire les relations de fréquence (ou plus simplement de répétition) entre récit et diégèse »⁴³, ou, si on préfère, le nombre de fois qu'un événement est évoqué dans le récit vs le nombre de fois qu'il advient réellement dans la diégèse. « Entre ces capacités de "répétition" des événements narrés (de l'histoire) et des énoncés narratifs (du récit) s'établit un système de relations que l'on peut a priori ramener à quatre types virtuels »⁴⁴. Les deux premiers types sont les deux formes du récit singulatif: soit $1R / 1H$, où l'on raconte une fois ce qui s'est produit une fois; soit nR / nH , où on raconte n fois ce qui s'est produit n fois. Le troisième type est le récit répétitif, $nR/1H$, où on raconte n fois ce qui s'est produit une fois. Finalement le dernier type est le récit itératif, $1R / nH$, où on raconte en une seule fois ce qui s'est produit plusieurs

⁴³ Genette, *Figures III*, p. 145.

⁴⁴ Genette, *Ibidem*, p. 146.

fois. Bien sûr, lors de la transposition cinématographique, la fréquence narrative peut, à son tour, être soit augmentée, soit réduite. Nous pouvons donc rencontrer des segments de récit singulatifs convertis en segments répétitifs (1R / 1H devenant nR / 1H), et des segments de récit itératifs convertis en plusieurs segments singulatifs (1R / nH devenant nR / nH), augmentant ainsi la fréquence narrative. Ou, à l’opposé, des segments de récit répétitifs peuvent être transformés en segments singulatifs (nR / 1H devenant 1R / 1H), et des segments de récit singulatifs transformés en segments itératifs (nR / nH devenant 1R / nH), réduisant par le fait même la fréquence à laquelle un événement est évoqué. C’est d’ailleurs ce dernier type de transformation que subit, très majoritairement, les hypotextes épistolaires comme par exemple *Les Liaisons dangereuses*. En effet, dans le roman de Laclos, un événement peut être évoqué à plusieurs reprises par les différents correspondants, chacun y allant de sa propre interprétation, alors que dans la transposition de Stephen Frears cet événement ne sera donné à voir et à entendre qu’une seule et unique fois. Il est intéressant de noter ici que ce type de réduction peut être habilement utilisé afin de rendre plus concises des oeuvres au style prolix, comme *Les Liaisons dangereuses*, sans nécessairement en éliminer des événements.

Ainsi, d’une part, la durée et la fréquence narratives ne peuvent subir qu’une augmentation ou réduction. D’autre part, l’ordre narratif des événements ne pourra, lui, qu’être substitué par un nouvel ordre narratif. On ne saurait, en

effet, concevoir l'idée d'une augmentation ou d'une réduction dans l'ordonnance des événements. Afin d'établir l'ordre narratif il faut, bien entendu,

« (...) confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect. »⁴⁵

Il faut donc comparer l'ordre des événements supposé par la diégèse, la chronologie des événements, à l'ordre selon lequel ces événements sont présentés au fur et à mesure du récit. En illustrant cet écoulement du temps sur un axe horizontal x-y, et en prenant comme point de référence le point 0, représentant l'instant hypothétique de parfaite coïncidence temporelle entre récit et histoire, c'est à dire l'instant à partir duquel le récit s'organise, nous retrouvons tous les instants qui suivent, dans le récit, cet instant 0. Chacun de ces instants nous projetant tantôt avant (analepses), tantôt après (prolepses) cet instant 0.

Les transformations au niveau de l'ordre narratif peuvent donc s'effectuer soit en introduisant des analepses ou des prolepses dans un récit chronologique ou, au contraire, en transformant une narration non chronologique, possédant donc des analepses et/ou des prolepses, en une narration chronologique. Il est important, ici, de bien comprendre que la substitution d'un nouvel ordre se fait d'un point de vue narratif seulement, et ne

⁴⁵ Genette, *Figures III*, p. 78-79.

touche en rien à l'ordre diégétique. Par exemple, dans *Chroniques d'une mort annoncée*, quelques vingt-sept ans après la mort de Santiago Nasar, Angela et son mari, Bayardo, sont à nouveau réunis. Dans le roman de Garcia Marquez cet événement est raconté avant que ne le soit le meurtre de Santiago. En effet, bien que l'assassinat de ce dernier soit évoqué dès le début, l'action elle-même n'est racontée qu'au tout dernier chapitre. Dans la transposition cinématographique de Rosi la réunion des époux est donnée à voir et à entendre après que l'aie été l'assassinat de Santiago. Ainsi, alors que dans le récit littéraire la réunion d'Angela et Bayardo se présente comme une prolepse par rapport au meurtre, dans le récit filmique cette réunion est replacée chronologiquement par rapport à cette mort.

Bien sûr, au cinéma, les transformations de la temporalité narrative pourront bénéficier de la polyphonie du médium, c'est-à-dire de l'utilisation de multiples matières d'expression (images, bruits, dialogues, voix off, mentions écrites, musique, etc.) comme autant d'outils d'actualisation de la temporalité permettant, chacun à leur façon, de voyager sur l'axe temporel tout en travaillant sur la durée et la fréquence narratives.

LES TRANSPOSITIONS DIÉGÉTIQUES

Les transformations spatio-temporelles

Les transpositions hypertextuelles s'effectuant au niveau de la diégèse elle-même peuvent être regroupées selon trois niveaux d'analyse différents: le spatio-temporel, l'événementiel et l'actantiel. Au niveau **spatio-temporel**, nous nous attarderons, comme le nom l'indique, à l'espace et au temps dans lesquels prennent place les événements racontés.

À l'intérieur de la **temporalité diégétique**, pour débiter par cet aspect, nous retrouvons la chronologie des événements (l'ordre diégétique), leur durée (la durée diégétique) et la fréquence de leurs apparitions (la fréquence diégétique), telles que supposées par la fiction. À l'image des transformations au niveau de la temporalité narrative, nous pouvons rencontrer soit la réduction ou l'augmentation de la durée d'un événement, soit la réduction ou l'augmentation de la fréquence à laquelle il se produit. De même, une nouvelle chronologie des événements peut être substituée à la chronologie initialement supposée par l'hypotexte. Imaginons, par exemple, que dans l'hypotexte un personnage se rend deux fois à New York, pour une période de deux semaines chaque fois, et qu'à son retour il épouse une femme. Lors de la transposition il

serait possible d'obtenir, entre autres, que le personnage se marie d'abord, puis se rend à New York une seule fois pour une période de six mois. Nous aurions alors affaire à une augmentation de la durée du séjour à New York, une réduction de la fréquence des voyages du personnage dans cette ville, et à une nouvelle chronologie où le mariage précède, cette fois-ci, le voyage.

Cependant, la temporalité des événements ne représente qu'un des aspects du temps diégétique, l'autre étant le contexte socio-**historique** dans lequel se situe l'histoire racontée. Ainsi, il est possible de rencontrer des transpositions qui effectuent une déshistorisation de l'hypotexte simplement en réduisant, ou éliminant même les références historiques qui étaient initialement présentes dans le texte d'origine. Il faut cependant noter que l'élimination complète de toutes références historiques est difficilement réalisable dans le récit filmique. « D'une façon générale, il semble qu'un film soit plus marqué qu'un roman par le temps socio-historique de sa production »⁴⁶, et donc plus enclin à historiciser ou transhistoriser. Il y a historicisation lorsqu'une transposition situe dans un contexte historique des événements qui ne possédaient, dans l'hypotexte, aucun repère socio-historique. Il y a transhistorisation lorsqu'une transposition substitue au contexte historique de l'hypotexte un nouveau contexte historique. Citons à titre d'exemple pour ce dernier procédé la transposition des *Liaisons dangereuses* effectuée par Roger Vadim, en 1959, où

⁴⁶ Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, p. 186.

l'action du roman, se situant au XVIIIe siècle, se voit recontextualisée en 1960. Il en est de même d'*Apocalypse Now*, de Coppola, qui substitue, entre autres, le contexte d'exploitation coloniale (fin XIXe - début XXe) de la nouvelle de Joseph Conrad, *Le Coeur des ténèbres*, par le contexte d'occupation américaine lors de la guerre du Viêt-nam (1962-1973).

L'**espace** dans lequel prennent place les événements est, lui aussi, source potentielle de transpositions hypertextuelles. Ces transpositions peuvent alors s'exprimer tantôt à travers une simple réduction géographique: une série d'événements prenant place à travers la France entière peut être restreinte à Paris seulement; tantôt à travers une désatialisation complète: de la France nous nous retrouvons on ne sait trop où. Bien entendu le chemin inverse est également possible. C'est-à-dire de la spatialisation du « on ne sait trop où » de l'hypotexte vers, par exemple, Paris, à la simple augmentation géographique où de Paris nous nous transportons à travers toute la France. De plus, il est également possible, si des références spatiales et géographiques sont déjà présentes dans l'hypotexte, de simplement leur substituer de nouvelles références par un procédé de transpatialisation. Ainsi, Paris peut devenir Montréal. C'est d'ailleurs à cette transpatialisation qu'a recours Coppola lorsqu'il déplace l'action du *Coeur des ténèbres* du Congo vers le Viêt-nam d'*Apocalypse Now*. Il est à noter que souvent ces transhistorisations et ces transpatialisations traduisent « un mouvement de translation (...) *proximisante*: l'hypertexte

transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public »⁴⁷.

Les transformations événementielles

Au niveau de la structure **événementielle** les transformations complexifient légèrement le travail de lecture hypertextuelle. Ce type de transformation apparaît d'abord comme:

« une conséquence inévitable de la transposition diégétique [spatio-temporelle]: on ne peut guère transférer une action antique à l'époque moderne sans modifier quelques actions (...). Mais son autonomie est beaucoup plus réduite que celle de la transposition diégétique [spatio-temporelle]: rien n'interdit de modifier à sa guise l'action de son hypertexte, mais, cette modification apparaissant, à tort ou à raison, comme la plus brutale et la plus lourde de toutes, aucun auteur ne semble porté à la pratiquer sans la caution d'une « raison », c'est-à-dire d'une cause ou d'un but. »⁴⁸

Mais avant d'aller de l'avant avec l'étude des transformations événementielles, voyons d'abord ce qu'on entend par événement. « En sémiotique narrative, on peut concevoir l'*événement* comme l'action du sujet -individuel ou collectif (...) »⁴⁹. Propp, dans ses études sur ces actions, qu'il nomme *fonctions* des personnages, précise qu'une fonction (ou événement) doit être « définie du point

⁴⁷ Genette, *Palimpsestes*, p. 431.

⁴⁸ Genette, *Ibidem*, p. 442.

⁴⁹ Greimas & Courtés, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p. 136.

de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue»⁵⁰. Ou, si on préfère les termes de Barthes: « L'âme de toute fonction, c'est, si l'on peut dire, son germe, ce qui lui permet d'ensemencer le récit d'un élément qui mûrira plus tard, sur le même niveau, ou ailleurs, sur un autre niveau (...) »⁵¹. C'est-à-dire qu'un événement, ou une fonction, se détermine comme tel selon la place sémantique qu'il occupe dans un récit. À même ces fonctions, Barthes en détermine deux sous-classes d'importance différentes: les fonctions *cardinales* (ou noyaux) et les fonctions *catalyses* (ou complétives). Les premières se réfèrent à une action conséquente pour la suite de l'histoire. Les secondes s'agglomèrent autour des premières sans modifier l'histoire, elles servent surtout à maintenir le contact entre le narrateur et le narrataire.

Ainsi, la simple suppression d'un événement s'effectuera souvent sur ce que je nommerai, à la suite de Barthes, un événement catalyse: c'est-à-dire un événement ayant une fonction purement chronologique ou discursive. C'est le cas, notamment, de l'autopsie de Santiago Nasar, dans *Chroniques d'une mort annoncée*, qui en relançant à nouveau le discours sert surtout à retarder sa clôture. Cet événement est complètement éliminé de sa transposition filmique, et ce sans conséquences sur les autres événements. De même un événement catalyse peut être ajouté, ou encore substitué à un autre, afin de compléter ou

⁵⁰ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, p. 31.

⁵¹ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communication 8*, p.13.

enrichir un événement cardinal. C'est ce que nous retrouvons lorsqu'un court récit littéraire, tel la nouvelle *Les Fils de la vierge* de Julio Cortazar, est transposé en un long métrage, tel *Blow up* d'Antonioni.

Cependant la simple élimination, le simple ajout, ou encore la simple modification d'un événement cardinal sont, eux, généralement assez rares bien que toujours possibles. C'est qu'en effet le récit supporte mal la suppression, l'ajout ou la modification d'événements cardinaux sans justification. Nous retrouvons donc ici, outre la suppression, l'ajout et la modification d'événements catalyses, un second niveau d'analyse des transpositions événementielles où il est question de **motivation**. Ainsi, la démotivation consistera à l'élimination d'un événement cardinal x qui, dans l'hypotexte, servait à motiver, à contextualiser, à donner une raison d'être à un autre événement y , qui sera seul conservé dans l'hypertexte. Par conséquent, l'événement y conservé dans l'hypertexte se voit démotivé. La motivation, elle, procédera à l'inverse, c'est-à-dire en ajoutant un événement cardinal initialement absent de l'hypotexte afin de motiver un événement présent dans l'hypotexte, mais initialement non motivé.

C'est une motivation de la sorte que nous retrouvons dans le *Bram Stoker's Dracula* de Francis Ford Coppola. Dans le roman de Stoker le vampirisme du comte Dracula ne possède aucune motivation concrète, relevant plutôt du folklore de l'Europe centrale. Dans la transposition de Coppola le

suicide de l'épouse de Dracula et le refus de l'Église de sauver l'âme de la défunte, Église pour laquelle Dracula avait pourtant combattu les turcs, motive l'adhérence de ce dernier aux forces des ténèbres et au vampirisme. Il s'agit donc ici d'une motivation purement événementielle. Dans le même ordre d'idées, il est possible de retrouver un nouvel événement servant de motivation à un autre événement simplement ajouté, le premier justifiant ainsi le second. Dans le film de Coppola, le suicide d'Élizabeth, la femme de Dracula, est motivé par un message envoyé par les turcs à cette dernière annonçant, faussement, la mort de Dracula.

Enfin, la transmotivation consistera à éliminer de l'hypotexte un événement motivateur afin de le remplacer par un nouvel événement, également motivateur. Bien sûr, toutes ces possibilités transformatrices au niveau de la structure événementielle d'un récit permettent des émancipations d'une telle amplitude que certaines transpositions, comme *Apocalypse Now*, ne conservent de leur hypotexte que le noyau événementiel: retrouver un homme perdu dans sa propre barbarie.

Les transformations actantielles

Toutefois la démotivation, la motivation et la transmotation ne sont pas toujours analysables selon une structure événementielle. Au contraire, bien souvent, elles serviront à caractériser les personnages du récit et les rapports qu'ils entretiennent les uns envers les autres. En effet, la psychologisation, caractéristique non seulement des récits modernes mais surtout des transpositions cinématographiques, nous oblige à associer à l'analyse événementielle un troisième niveau d'analyse qui s'attarde plus longuement aux personnages du récit. Ce niveau, que j'ai nommé **actantiel** à la suite des recherches de Greimas, prend pour point d'appui le modèle actantiel élaboré par le théoricien. Ce dernier s'attarde à décrire les personnages non pas selon ce qu'ils sont mais plutôt selon ce qu'ils font, d'où le terme d'*actants*. Selon Greimas, « un actant se construit à partir d'un faisceau de fonctions [ou d'événements]. »⁵² De plus, « un nombre restreint de termes actantiels suffit à rendre compte de l'organisation d'un micro-univers. »⁵³ Ces actants, ordonnés par couples, sont le *sujet* et l'*objet*, le *destinateur* et le *destinataire*, l'*adjuvant* et l'*opposant* projetés le long du récit à travers une structure pouvant se résumer au schéma suivant:

⁵² A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, p. 189.

⁵³ Greimas, *Ibidem*, p. 176.

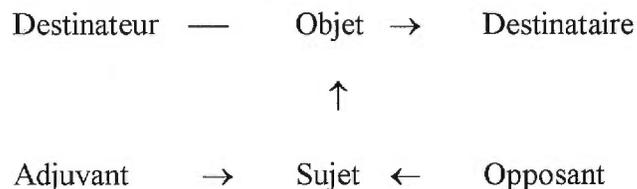


Figure 4: modèle actantiel

Chacun de ces actants participe à trois grands axes sémantiques correspondant aux relations unissant les actants entre eux. Ainsi nous retrouvons l'axe du désir, ou de la quête, unissant le sujet à l'objet dans une modalité de vouloir; l'axe de la communication où l'objet est communiqué, ou destiné, par un destinateur à un destinataire dans une modalité de savoir; et finalement l'axe de l'épreuve où l'adjuvant agit soit dans le sens du désir, soit en facilitant la communication, et où, au contraire, l'opposant « s'oppose » soit à la réalisation du désir, soit à la communication de l'objet dans une modalité, cette fois, de pouvoir.

À partir de cette structure il devient alors possible d'étudier, dans un premier temps, le rôle de chaque personnage et, ce faisant, la motivation de chacun d'eux et la valorisation qui leur est accordée à l'intérieur du récit. Ainsi, lors d'une transposition hypertextuelle, nous pouvons retrouver des transformations de rôle, ou de fonction, pour chaque personnage. Bien entendu la structure actantielle de Greimas est fondamentale, c'est-à-dire que tout récit

comporte un sujet en quête d'un objet, qu'au cours de cette quête le sujet sera entouré d'adjuvant(s) et d'opposant(s) qui auront le pouvoir de l'aider ou de lui nuire dans sa quête, et que d'autre part l'objet est destiné par un destinataire à un destinataire qui, eux, détiennent le savoir. Toutefois, le nombre de personnages ou acteurs –le terme acteur est ici employé au sens large d'unité lexicale et par opposition à actant, et non en référence aux acteurs de cinéma ou de théâtre– le nombre d'acteurs donc pouvant remplir une même fonction est théoriquement illimité. Par exemple dans *Les Liaisons dangereuses* de Laclos la Marquise de Merteuil, Madame de Volanges et la Présidente de Tourvel elle-même font tous figure d'opposants au désir du Vicomte de Valmont pour la Présidente de Tourvel. À l'inverse, le nombre de fonctions qu'un même personnage peut occuper est aussi multiple. Ainsi, toujours dans le roman de Laclos, la Présidente de Tourvel est à la fois objet de désir et opposant à ce désir durant la première partie du récit. C'est donc à ce niveau de distribution des rôles actantiels que des transformations peuvent être étudiées.

Les transpositions actantielles peuvent ainsi se traduire, potentiellement, par des transformations au niveau des **acteurs** eux mêmes ou, si on préfère, au niveau des personnages. Ainsi, nous pouvons rencontrer la suppression d'un personnage, et non de la fonction, initialement présent dans l'hypotexte. Si la fonction actantielle qu'occupait le personnage est également endossée par d'autres personnages nous assistons alors à une simple suppression actorielle

sans autres conséquences au niveau actantiel. Par contre, si ce personnage était l'unique incarnation de la fonction cette dernière se voit dès lors redistribuée à un autre personnage de l'hypotexte.

Une autre possibilité de transposition actantielle est l'ajout d'un personnage absent de l'hypotexte, c'est-à-dire une augmentation actorielle. Dans une telle occurrence ce nouveau personnage peut soit endosser, conjointement, une fonction attribuée à un autre personnage de l'hypotexte, soit en devenir l'unique actant. Bien entendu cette dernière éventualité suppose que le personnage de l'hypotexte qui occupait cette fonction s'en voit départi au profit du nouveau personnage. Cela sous-entend également que ce personnage de l'hypotexte possède plus d'une fonction ou encore qu'une nouvelle fonction lui est attribuée. Finalement, la transposition actantielle peut s'effectuer à travers la substitution d'un personnage de l'hypotexte par un nouveau personnage occupant une même fonction, c'est-à-dire une substitution actorielle.

Des transformations au niveau de la structure actantielle elle-même peuvent se rencontrer de façon indépendante, sans être reliées à la suppression, l'ajout ou la substitution de personnages. Il est en effet possible de voir disparaître une **fonction** pour un personnage occupant, dans l'hypotexte, plusieurs fonctions. Par exemple un personnage qui, dans l'hypotexte, est à la fois sujet et destinataire peut devenir dans l'hypertexte sujet seulement. La

fonction de destinataire est alors attribuée à un autre personnage. Il s'agit donc d'une réduction fonctionnelle ou, si on préfère, d'une réduction actantielle pour un acteur en particulier. À l'inverse, il est également possible de voir apparaître une fonction additionnelle à un personnage occupant, dans l'hypotexte, une seule fonction. Il s'agit alors d'une augmentation actantielle. Finalement, la fonction initiale d'un personnage, ou son rôle actantiel, peut être substituée par une nouvelle fonction actantielle où, par exemple, un opposant devient, lors d'une transposition, un adjuvant. Il s'agit ici, bien entendu, d'une substitution actantielle.

À partir des différentes fonctions des personnages, et donc des différents rapports qui les unissent, il est finalement possible d'analyser d'une part la transformation des **motivations** autres qu'événementielles de chacun d'eux et, d'autre part, la transformation de la **valeur** explicitement ou implicitement attribuée à leurs actions. Par exemple dans la nouvelle de Maupassant, *La Maison Tellier*, Rivet, le frère de Madame Tellier, tente d'abuser de Rosa, une des employées de Madame. Cette soudaine attirance de Rivet pour Rosa est uniquement motivée par l'ivresse de Rivet et peut donc être considérée, d'un point de vue actantiel –selon les rapports qui unissent Rivet et Rosa–, comme complètement démotivée. Rivet essaie d'obtenir des faveurs sexuelles de Rosa comme il aurait pu essayer avec n'importe quelle autre des employées de Madame Tellier. Dans la transposition qu'en fit Max Ophuls dans la seconde

partie de son film *Le Plaisir*, ce désir charnel de Rivet pour Rosa reçoit au contraire toute une motivation apparaissant dès la première rencontre des deux personnages, et se poursuivant tout au long de la journée qu'ils passent ensemble à travers différentes attentions de Rivet pour Rosa. Attentions que, de plus, Rosa semble apprécier. Dès lors, la tentative de Rivet ne pouvait s'effectuer que sur Rosa et personne d'autre.

Toujours dans le même film d'Ophuls, mais cette fois à partir d'une autre nouvelle de Maupassant, *Le Masque*, nous pouvons assister à une démotivation, bien que faible, de l'intérêt du personnage du médecin pour le vieil homme masqué. Je dis faible car la motivation présente dans l'hypotexte est en elle-même plutôt faible. Elle se traduit en partie par: « Une curiosité l'avait saisi de savoir qui était cet étrange baladin, de voir où gîtait ce phénomène sauteur. »⁵⁴, mais l'intérêt du médecin se traduit surtout par son empressement à offrir son aide lorsqu'on réclame un médecin pour aider l'homme masqué. Dans la transposition d'Ophuls, cet intérêt se voit démotivé ne serait-ce que par la réticence de ce médecin à accorder ses services. On doit en effet l'en prier à plusieurs reprises. Finalement, la transmotivation actantielle consiste à remplacer les motivations initiales d'un personnage par de nouvelles motivations servant toujours à cautionner ses rapports à un autre personnage. Dans le *Dracula* de Bram Stoker la relation de Dracula à Mina est motivée par le

⁵⁴ Guy de Maupassant, « Le Masque », in *Contes et Nouvelles*, p. 1271.

vampirisme de Dracula. Le sang de Mina est pour Dracula objet de survie. Dans la transposition de Coppola, l'objet de survie devient objet d'amour et la relation de désir vampirique devient une relation de désir amoureux. En effet Mina représente, dans le film de Coppola, la réincarnation de la défunte épouse de Dracula et toutes deux sont d'ailleurs interprétées par la même comédienne.

Les transformations de motivations actantielles engendrent souvent des transformations axiologiques, c'est-à-dire des transformations au niveau des valeurs actualisées par les actants et véhiculées tout au long du récit. Les transformations axiologiques peuvent, comme tous les autres types de transformations, prendre trois aspects: la dévalorisation, la valorisation et la transvalorisation. La valorisation, pour débiter par cet aspect, consiste à attribuer un rôle plus important et/ou plus sympathique dans le système de valeurs de l'hypertexte que ne lui en accordait l'hypotexte. Elle peut se définir soit par une valorisation primaire, soit par une valorisation secondaire. La valorisation primaire s'effectue au niveau d'un personnage principal dont on améliore le statut axiologique par une conduite, des mobiles ou une valeur symbolique plus nobles selon le système de valeurs de la diégèse. Ainsi, dans le récit filmique et le récit scriptural de *Dracula*, bien qu'une valeur négative soit accordée au vampirisme, l'amour sincère et profond possède une valeur positive très forte. Grâce à la motivation événementielle offerte au début du film –où Dracula devient vampire pour venger la mort de sa bien-aimée–, et grâce à la

transmotivation actantielle effectuée au niveau de sa relation avec Mina –relation motivée par l’amour et non plus par le vampirisme–, le Dracula du récit filmique subit une valorisation primaire. La valorisation secondaire, elle, consiste à modifier le rapport de valeurs établi par l’hypotexte, au profit d’un personnage secondaire afin de rééquilibrer le statut axiologique de ce dernier. Il s’agit en fait de donner plus d’importance à un personnage secondaire que ne lui en offre l’hypotexte. La dévalorisation est, bien entendu, le mouvement inverse qui peut servir soit à démystifier certains personnages, soit à pousser à l’extrême l’aspect déjà dévalorisant de l’hypotexte. Finalement, la transvalorisation consiste à remplacer le système axiologique de l’hypotexte par un tout autre système de valeurs. Elle peut se traduire, entre autre, par un simple changement de point de vue, non pas au sens technique de la focalisation narrative mais au sens thématique et axiologique. Genette donne comme exemple littéraire le *Vendredi* de Tournier, hypertexte du *Robinson Crusoé* de Defoe. Dans le roman de ce dernier Robinson effectue l’éducation de Vendredi en intégrant le jeune sauvage au système axiologique occidental. Dans le roman de Tournier c’est Robinson qui, fasciné par Vendredi, est intégré au système axiologique de ce dernier.

CHAPITRE 3

UNE LECTURE HYPERTEXTUELLE DES DIABOLIQUES

Nous nous sommes contentés, jusqu'à maintenant, de répertorier les différents procédés de transposition hypertextuelle du récit narratif de fiction et d'établir, à l'aide de quelques exemples, ce que nous entendons par chacun d'entre eux. Ces outils d'analyse textuelle nous permettront maintenant d'approfondir l'étude de la transposition cinématographique et, peut-être, d'en dégager des structures transformationnelles cohérentes. En effet, par l'étude concrète du film *Les Diaboliques*, de Clouzot, nous pourrions constater que ces différents procédés de transposition loin d'être indépendants les uns des autres sont, au contraire, étroitement reliés et qu'un procédé en appelle souvent un autre. De plus, à travers ces procédés de transposition nous serons en mesure de découvrir quelle nouvelle lecture du récit de Boileau-Narcejac est offerte au spectateur des *Diaboliques*. Loin de couvrir l'ensemble des transformations répertoriées, le film de Clouzot n'en demeure pas moins un exemple intéressant de transposition cinématographique. Il réussit, en effet, à effectuer des transformations importantes tout en restant assez proche de son hypotexte pour que la lecture hypertextuelle soit facilitée.

« Entre *Celle qui n'était plus...* et le film que ce roman a inspiré à H.-G. Clouzot, *Les Diaboliques*, il n'y a qu'un lien, si mince qu'on pourrait

croire le film étranger au livre, si solide qu'on est pourtant obligé de reconnaître leur profonde parenté. C'est qu'en vérité ils développent exactement la même idée avec des moyens différents et l'on peut aller jusqu'à dire que plus le film s'efforcerait de rester fidèle au livre, plus il serait contraint de s'en éloigner. En ce sens, le film de Clouzot est beaucoup moins une adaptation qu'une récréation dont il convient de souligner l'originalité. »⁵⁵

Les transformations actantielles

Le récit, scriptural et filmique, nous raconte l'histoire d'un crime mais surtout l'histoire de la machination conduisant à ce crime. Cette machination s'articule autour de trois personnages: une femme, son mari et la maîtresse de ce dernier, également amie de la première. Les noms ayant peu d'importance pour l'instant (étant, de plus, différents du roman au film), nous nous contenterons, pour plus de commodité, de nommer ces personnages selon le rôle thématique de chacun d'eux, c'est-à-dire par l'épouse (Mireille Ravinel dans le roman et Christina Delassalle dans le film), l'époux (Fernand Ravinel dans le roman et Michel Delassalle dans le film), et la pseudo-complice et maîtresse (Lucienne Magard dans le roman et Nicole Horner dans le film). Dans le roman *Celle qui n'était plus* le personnage occupant principalement la fonction de sujet est en fait la victime du complot, c'est-à-dire l'époux. Toutefois, la diabolique machination consiste justement à faire croire à l'époux qu'il a, avec l'aide de sa

⁵⁵ Boileau-Narcejac, préface du roman *Les Diaboliques (Celle qui n'était plus)*, p. 7.

maîtresse, assassiné son épouse. Cette dernière, sous la direction de son amie et maîtresse de son mari, parviendra à faire croire à son époux qu'elle est revenue le hanter et ainsi le pousser au suicide.

Nous assistons donc, à l'intérieur même de ce récit scriptural, à une transformation de la structure actantielle. C'est-à-dire que dans un premier temps, en fait dans l'ensemble du roman si on exclut l'épilogue, l'époux désire et obtient en apparence la mort de son épouse. Il y est aidé par sa maîtresse. L'époux est donc, ici, le sujet et plus précisément le sujet-destinataire; l'épouse est l'objet, plus précisément l'objet-opposant; et la maîtresse est l'adjuvant, plus précisément le destinateur-adjuvant. Bien sûr nous rencontrons d'autres adjuvants, que je qualifierais d'adjuvants mineurs car non essentiels au récit. Ils sont, entre autres, les témoins du pseudo-alibi de l'époux, servant principalement à donner plus de cohérence à la machination. Puisque non essentiels je les laisserai donc de côté. De même nous laisserons de côté les opposants mineurs au désir de l'époux de voir l'épouse morte. Ils sont d'abord, sous forme de menace potentielle, la police et la compagnie d'assurance-vie; puis finalement, après la disparition du pseudo-cadavre, le frère de l'épouse affirmant avoir vu sa soeur en chair et en os. Dans un second temps, applicable également à l'ensemble du roman mais, cette fois, dans la perspective mise de l'avant par l'épilogue où la machination est mise à jour, l'épouse devient le sujet-destinataire désirant la mort de son mari; l'époux en est l'objet-opposant; et la

maîtresse demeure le destinateur-adjuvant, mais cette fois adjuvant de l'épouse et donc opposant principal au désir de l'époux.

Dans sa transposition cinématographique Clouzot effectue ce que nous appelions, plus haut, une substitution actantielle. C'est-à-dire que les fonctions initiales de l'époux et de l'épouse, celles rencontrées dans le premier temps du roman, sont substituées l'une par l'autre. Ainsi l'épouse devient le sujet désirant, et obtenant, en apparence, la mort de l'époux. Elle y est aidée par sa pseudo-complice, maîtresse de l'époux. L'épouse est donc, dans le premier temps du film de Clouzot, le sujet-destinataire, l'époux est l'objet-opposant et la maîtresse est l'adjuvant de l'épouse –plus précisément le destinateur-adjuvant. Toutefois, tout comme dans le roman, le sujet est victime d'une machination et se retrouve, dans le second temps du film, l'objet dont on désire la mort. L'époux devient donc le sujet-destinataire désirant la mort de sa femme, l'épouse en est l'objet-opposant, et la maîtresse demeure le destinateur-adjuvant, mais cette fois adjuvant de l'époux et donc opposant principal au désir de l'épouse. Cette transformation actantielle occasionne plusieurs modifications dans la lecture du récit. D'abord, en faisant du personnage de l'épouse le sujet victime du complot, elle suppose une valorisation secondaire de ce personnage en lui donnant une plus grande importance quantitative. C'est ce personnage de l'épouse que nous suivons tout au long du film, et non plus le personnage de l'époux. Le corollaire de cette valorisation secondaire est, bien entendu, la

dévalorisation secondaire du personnage de l'époux. Une autre modification importante dans la lecture du récit est effectuée sur le système axiologique, le système de valeurs morales véhiculé par le récit. Dans le film comme dans le roman le personnage de la maîtresse a l'opportunité, presque jusqu'à la dernière minute, de choisir entre son amant et son amie. Dans le récit scriptural ce personnage choisit l'amie, mais dans le récit filmique, à cause des transformations au niveau de la structure actantielle, ce personnage choisit l'amant. La relation amoureuse se trouve donc ici valorisée au détriment de la relation amicale.

Nous retrouvons également, dans le film de Clouzot, une augmentation actantielle, c'est-à-dire qu'une nouvelle fonction est additionnée à la fonction initiale d'un personnage. Ce personnage est celui de l'inspecteur à la retraite qui offre son aide à l'époux, dans le roman, et à l'épouse dans le film. Il offre son aide afin de retrouver un être porté disparu. Bien sûr il ignore que cet être est en fait ce que l'époux, dans le roman, croit être le cadavre de son épouse, et ce que l'épouse, dans le film, croit être le cadavre de son époux. L'inspecteur qui se présente alors comme un adjuvant, puisqu'il offre son aide, s'avère être en fait un opposant car il ne doit pas découvrir ce qui se présente alors comme un meurtre. Dans le roman, l'inspecteur ne découvre rien et repart comme il était venu. Sa fonction se résume donc exclusivement à celle d'opposant aux actions de l'époux et de sa maîtresse sans conséquences pour la machination de l'épouse

et de la maîtresse. Dans le film, par contre, après que l'épouse lui avoue avoir tué son mari, il découvre la machination de l'époux et de sa maîtresse. Arrivant trop tard pour sauver l'épouse, il n'en devient pas moins un adjuvant puisqu'il concourt à l'arrestation de ses assassins.

Cette simple augmentation actantielle permet en fait de mettre au jour une seconde transformation: la valorisation du personnage de l'inspecteur. Non pas en faisant de lui un personnage meilleur, puisqu'il semble aussi bonasse dans le film que dans le roman, mais plutôt en lui accordant, dans le film, une plus grande importance qu'il n'en avait dans le roman. En effet, dans le récit de Boileau-Narcejac ce personnage n'effectue qu'une courte apparition (l'espace de quinze pages) et n'apporte aucune évolution dans la structure actantielle ou événementielle. En fait, sa fonction est beaucoup plus discursive au sens où sa présence sert principalement à relancer le suspense. Dans la transposition cinématographique la fonction discursive de ce personnage, servant au suspense, est maintenue. Cependant, sa fonction diégétique se voit amplifiée non seulement par l'ajout d'une seconde fonction mais également par l'impact de ses actions sur le déroulement de l'histoire. Grâce à l'augmentation actantielle et à la valorisation que subit ce personnage le système axiologique du récit se voit modifié. En effet, alors que les deux criminelles du roman sortent gagnantes de leur machination les deux criminels du film, eux, se retrouvent en prison.

Cependant, la transformation fondamentale effectuée par Clouzot sur le récit de Boileau-Narcejac, celle qui détermine la plupart des autres transformations que nous retrouvons dans sa transposition cinématographique, se situe sur le plan actoriel du récit, principalement au niveau des deux personnages principaux: l'épouse et l'époux. Nous retrouvons, en effet, pour chacun de ces personnages ce que nous nommions, plus haut, une substitution actorielle. Bien que leurs rôles thématiques demeurent intacts, à chaque personnage est substitué un nouveau personnage ou, si on préfère, à chaque acteur est substitué un nouvel acteur. Rappelons d'abord qu'un acteur se définit empiriquement, selon Greimas, « par l'ensemble de traits pertinents qui distinguent son faire et/ou son être de ceux des autres acteurs »⁵⁶, faisant ainsi de lui un être possédant un type spécifique et une existence singulière. Ainsi, dans le récit de Boileau-Narcejac, l'époux est Fernand Ravinel: un représentant de commerce qui, à 33 ans, a épousé une femme qu'il est incertain de bien connaître aujourd'hui, cinq ans plus tard. Il est un homme insécure, effrayé, angoissé. Un homme qui s'embrouille. Un homme pas tout à fait né, ou du moins pas totalement engagé dans la vie. Un homme solitaire au crâne chauve, aux sourcils épais et légèrement roux, avec une moustache. Un homme pas vraiment beau, pas spirituel. Un amant médiocre. Dans la transposition de Clouzot le personnage de Fernand Ravinel devient le personnage de Michel Delassalle. C'est-à-dire que non seulement son patronyme change mais tout son

⁵⁶ Greimas & Courtés, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p. 187.

être et toute son existence subissent une transformation. En effet, le personnage devient un être fort, sportif et plutôt bel homme. Il est avare, violent, manipulateur et très directif. Du représentant de commerce toujours sur la route, toujours absent, il devient le directeur d'un pensionnat pour garçons de familles riches. Craint plus que respecté, personne n'ose le contredire.

La Mireille Ravinel du roman, quant à elle, devient dans le film Christina Delassalle. L'épouse Ravinel est précautionneuse, économe, nerveuse mais sûre d'elle, maigrichonne mais robuste, insignifiante voire superficielle, non-croyante et dépendante financièrement de son époux, envers qui elle affiche une certaine condescendance. L'épouse Delassalle, elle, est une étrangère (d'origine espagnole), très croyante, plutôt calme et douce, possédant une santé fragile (ayant des problèmes cardiaques), d'une grande bonté, très indulgente et protectrice, financièrement indépendante puisque c'est elle qui a acheté le pensionnat où elle enseigne, elle aime les enfants qui le lui rendent bien. Soumise malgré tout à son époux, elle manque de confiance et est, tout au long du film, effrayée non pas de subir la justice des hommes mais plutôt celle de Dieu. La conséquence immédiate de ces transformations, sur la lecture du récit, est caractérologique. Ces substitutions actérielles transforment en effet des personnages nuancés en des personnages plus typés. La découverte de la machination ne fait que confirmer les rôles de « méchant » et de « bon » appliqués, dès le début, aux personnages de l'époux et de l'épouse.

Cependant, outre ces conséquences immédiates, plusieurs autres transformations dérivent de ces deux substitutions actérielles. Les premières résultent, bien entendu, de la transformation de l'occupation principale de ces deux personnages, et donc de la transformation du contexte d'occurrence des différents événements. L'action se situe principalement autour de l'école dirigée par l'époux et l'épouse –exception faite du pseudo-assassinat de l'époux, prenant place dans une maison appartenant à la maîtresse, d'une sortie de l'épouse à la morgue, et d'une autre sortie de l'épouse et de la maîtresse chez le nettoyeur et à l'hôtel. La plupart des personnages qui, dans le roman, prennent place autour de l'époux et de l'épouse subissent donc une substitution actérielle mineure ayant trait principalement à leurs occupations. Ainsi Lucienne, docteure ayant soigné Mireille Ravinel pour ensuite devenir la maîtresse de son époux, pseudo-complice de Fernand Ravinel mais réelle complice de son épouse, devient un des professeurs de l'école, maîtresse de Michel Delassalle, pseudo-complice de Christina Delassalle mais réelle complice de son époux. Les clients et voisins de Ravinel, témoins de l'alibi de ce dernier, deviennent les employés des Delassalle, également témoins de l'alibi de Christina Delassalle et de sa pseudo-complice Nicole. Les garçons de café et leurs clients, témoins encore de l'alibi de l'époux Ravinel, deviennent les locataires de la maîtresse Nicole, témoins à leur tour de l'alibi de l'épouse Delassalle et de la maîtresse. Même le frère de Mireille Ravinel, ayant reçu la visite de cette dernière après sa supposée mort, se voit substitué par un écolier ayant reçu une punition de Michel

Delassalle après sa supposée mort. Tous conservent, comme nous l'avons vu, leurs fonctions initiales soit d'adjuvants ou d'opposants. Cependant dans le roman tous ces adjuvants et opposants possèdent des fonctions purement actantielles, servant exclusivement au déroulement des événements. Dans le film de Clouzot, grâce à la transformation du contexte d'occurrence, outre leurs fonctions actantielles ces personnages occupent également des fonctions de faire-valoir pour la caractérisation des personnages principaux.

Ces substitutions actérielles, principalement celles rencontrées à travers l'époux et l'épouse, provoquent également des transformations au niveau des motivations et valorisations actantielles. Bien sûr la motivation de la machination elle-même demeure pécuniaire. Dans *Celle qui n'était plus* Lucienne et Mireille Ravinel complotent afin de toucher l'argent de l'assurance-vie de l'époux. Dans *Les Diaboliques* Nicole et Michel Delassalle complotent afin de toucher l'argent hérité de l'épouse. Cependant, alors que dans le roman le même objectif motive Fernand Ravinel à tuer apparemment son épouse, afin de toucher l'argent de son assurance-vie à elle, il en est tout autre dans le film. En effet, par les transformations que subissent les personnages de l'épouse et de l'époux, lors de la transposition cinématographique, une motivation purement pécuniaire, à ce niveau, serait hors propos. C'est-à-dire que Christina Delassalle possédant déjà une certaine fortune, l'argent ne représente aucun intérêt pour elle. Toutefois, grâce aux transformations subies par l'époux, étant dorénavant

un personnage violent, directif, avare, abusif et dénigrant envers Christina, nous retrouvons une nouvelle motivation se traduisant, pour l'épouse, en un désir de libération du joug de son époux. Nous rencontrons donc, à travers cette élimination de la motivation initiale de l'hypotexte au profit de cette nouvelle motivation, ce que nous appelions une transmotivation actantielle. Subtilement mais sûrement cette transmotivation actantielle permet d'amplifier non seulement le rôle de victime de l'épouse, mais également sa caractérisation. En effet, cette nouvelle motivation étant en soi, dans le système axiologique du récit, plus louable qu'une motivation purement pécunière elle permet à l'épouse de conserver pleinement l'archétype du « bon ».

Toujours grâce aux nouveaux attributs de Michel Delassalle, nous retrouvons une dévalorisation du personnage de l'époux. Non pas cette fois en terme d'importance quantitative, comme c'était le cas lors de la substitution actantielle du personnage de l'époux par celui de l'épouse, mais bien en termes de valeurs morales véhiculées par le récit. En effet, alors que dans le récit de Boileau-Narcejac l'époux Ravinel est, tout au plus, banalisé par la plupart des autres personnages, dans le récit de Clouzot l'époux Delassalle, lui, se voit plutôt déprécié par les autres personnages. Cette dévalorisation primaire permet à son tour d'accentuer l'archétype du « méchant ».

Les transformations événementielles

Laissant de côté les transformations rencontrées au niveau actantiel, attardons-nous, maintenant, aux transformations purement événementielles. Dans le récit de *Celle qui n'était plus* nous rencontrons plusieurs événements que je nommais, plus haut, événements catalyses. C'est-à-dire ce type d'événements qui ne servent pas à modifier le cours de l'histoire mais plutôt à compléter les événements cardinaux ou simplement relancer le discours. L'un de ces événements est l'interrogatoire que Fernand Ravinel mène auprès d'une fillette voisine, croyant qu'elle aurait pu être témoin de quelque chose la nuit où sa maîtresse et lui ont ramené le corps de son épouse à la maison, la nuit où ce corps a disparu. Cet événement auquel aucune suite n'est offerte, cet événement qui ne modifie en rien la suite des événements, est tout simplement éliminé de la transposition filmique. En fait l'interrogatoire de Ravinel permet au spectateur de prendre conscience, de façon rétrospective, qu'il existait durant cette nuit un éventuel risque pour Ravinel et sa maîtresse d'être découverts. Il est intéressant de noter que bien que l'événement « interrogatoire » soit supprimé dans le film de Clouzot, ce suspense discursif, lui, est conservé. En effet, la nuit où l'épouse Delassalle et sa pseudo-complice ramène le corps de l'époux Delassalle pour le jeter dans la piscine de l'école, une lumière s'allume puis s'éteint dans l'école. Ce simple détail met en place le suspense que représente l'éventuel risque pour les deux femmes d'être découvertes.

Nous retrouvons également, dans le film *Les Diaboliques*, l'ajout d'un événement, mais d'un événement cardinal cette fois. C'est-à-dire l'ajout d'un événement qui modifie, du moins partiellement, la suite des événements. Il s'agit de la prise de photo des étudiants de l'école. Cet événement prend place après la disparition de l'époux Delassalle, et après la disparition de son corps. Cependant les différents personnages, y compris l'épouse Delassalle et sa pseudo-complice Nicole, croient voir sur cette photo l'époux Delassalle derrière une fenêtre de l'école. La plupart des personnages croient au simple retour du directeur, mais Christina Delassalle, elle, croit au fantôme de son époux. Cette prise de photo est donc bel et bien un événement cardinal puisqu'elle sert à conclure une incertitude, du moins pour l'épouse Delassalle qui croit maintenant fermement que son époux est revenu la hanter. Ce dernier événement cardinal provoque le départ de la pseudo-complice Nicole, soudainement apeurée, prise de panique. Cet abandon par la pseudo-complice, bien que souvent redouté par l'époux Ravinel, demeure virtuel dans le roman alors qu'il s'actualise ici. Toutefois, ce départ se présente comme l'ajout d'un événement catalyseur servant surtout à accentuer la solitude de l'épouse Delassalle. En effet, que la pseudo-complice Nicole parte ou reste ne présente aucune conséquence événementielle pour la suite du récit. Cependant ce nouvel événement catalyse impose une transformation actorielle et actantielle du personnage de la maîtresse. Dans le roman jamais la pseudo-complice ne semble effrayée par l'éventuel fantôme de l'épouse, rejetant même complètement une telle

éventualité. Elle se présente alors, dans ces segments du récit scriptural, comme un opposant au désir de l'époux Ravinel de croire au fantôme de son épouse. L'adhérence de l'époux Ravinel à l'idée du fantôme repose alors entièrement sur ses propres croyances appuyées par les différentes interventions de son épouse, comme par exemple les lettres qu'elle lui envoie. Dans le film, par contre, la réaction soudaine de la pseudo-complice, personnage jusqu'alors très terre à terre, aide l'épouse Delassalle à croire littéralement au fantôme de son époux, croyance jusqu'alors appuyée par les uniques interventions de l'époux, comme la livraison à l'école, par le nettoyeur, du costume qu'il portait la nuit de son pseudo-meurtre. La pseudo-complice devient alors, dans ce segment du récit filmique, un adjuvant au désir de l'épouse Delassalle de croire à ce fantôme.

La plupart des autres événements du récit, catalyses ou cardinaux, subissent soit des modifications pures et simples, issues ou non de leur contexte d'occurrence, soit des transmotivations lorsque pour exactement les mêmes conséquences seuls les événements motivateurs sont transformés. Ainsi, le fait de jeter le pseudo-cadavre dans la piscine de l'école, plutôt que dans le ruisseau du lavoir de la maison familiale, ou encore le fait d'interroger un écolier affirmant avoir été puni par le directeur Delassalle, après que le pseudo-cadavre a disparu, plutôt que le beau-frère, affirmant lui aussi avoir vu l'épouse Ravinel après que son pseudo-cadavre a disparu, sont des modifications d'événements reliées aux transformations contextuelles déjà vues. Par contre, que le pseudo-

fantôme se manifeste une première fois via la livraison de son habit du nettoyeur, et non via une lettre écrite de sa main comme dans le roman, ou qu'il se manifeste une autre fois via le bruit de sa machine à écrire, et non via le bruit de ses pas dans l'escalier, représentent des modifications d'événements reliées à aucun autre type de transformations. Nous pouvons donc qualifier ces dernières transformations de modifications d'événements libres car elles ne sont le résultat d'aucune autre transformation, et elles occupent les mêmes fonctions menant aux mêmes conséquences.

Nous retrouvons également, dans *Les Diaboliques*, plusieurs transmotivations événementielles, c'est-à-dire des transformations d'événements servant exclusivement à motiver d'autres événements consécutifs qui eux, d'un point de vue événementiel, demeurent intacts (mais pouvant toujours subir, par exemple, des transformations spatio-temporelles). C'est le cas notamment de l'arrivée de l'époux Delassalle à la maison de sa maîtresse Nicole. Cet événement est, dans le film, motivé par l'appel téléphonique de son épouse, déjà là-bas, lui demandant le divorce. Dans le roman de Boileau-Narcejac l'arrivée de l'épouse Ravinel à l'appartement loué par son mari, pour son travail à Nantes, est, lui, motivé par une lettre reçue par l'épouse lui disant que son mari la trompe là-bas. De même, dans le roman, c'est la réception par l'époux Ravinel d'une seconde lettre écrite par sa femme, et portant l'en-tête d'un hôtel, qui motive ce dernier à se rendre à cet hôtel. Dans le film, par contre, la visite

de l'épouse Delassalle à cet hôtel est motivée par une clef de cet hôtel laissée dans la poche de l'habit livré par le nettoyeur. Nous rencontrons finalement une motivation événementielle lorsque l'épouse Delassalle se rend à la morgue suite à la lecture du journal annonçant qu'un noyé, non identifié, a été retrouvé dans la Seine. La réception et la lecture du journal est donc ici un événement motivateur puisqu'initialement, dans le roman, la visite de l'époux Ravinel à la morgue ne comporte aucune motivation événementielle. En effet la motivation du personnage est purement déductive, exclusivement le fait de son esprit et non d'un événement. Ces motivations événementielles ont pour conséquences d'atténuer la participation active des personnages au déroulement de l'histoire. Alors que dans l'hypotexte les personnages vont au devant des événements, dans l'hypertexte les personnages sont subordonnés aux événements.

Les transformations spatio-temporelles

Nous avons vu, au niveau des transformations spatiales, qu'il était possible, lorsque des références spatiales et géographiques étaient déjà présentes dans l'hypotexte, de simplement leur substituer de nouvelles références par un procédé de transpatialisation. C'est ce que nous retrouvons à l'intérieur du film *Les Diaboliques*. Toutefois, cette transpatialisation s'effectue sur deux plans différents. Le premier de ces plans, le plus commun et en même temps celui qui

offre le moins d'impact dans cette transposition-ci, est la transpatialisation géographique du récit. Dans le récit scriptural l'époux Ravinel est, comme nous l'avons vu, représentant de commerce. Souvent sur la route, il travaille et dort régulièrement dans la région de Nantes (située à 383 km au sud-ouest de Paris), mais habite à Enghien (Enghien-les-Bains, tout près de Paris). Sa maîtresse, Lucienne, est docteure à Nantes. L'épouse Ravinel, quant à elle demeure à la maison familiale de Enghien. Le contexte spatial est donc réparti entre d'une part un appartement de Nantes où aura lieu le pseudo-meurtre de l'épouse, les cafés, hôtels et chez quelques clients de cette région, et d'autre part la maison familiale de Enghien où le pseudo-cadavre de l'épouse sera déposé, et quelques autres lieux de Paris. Dans le récit filmique l'épouse Delassalle a acheté une école privée à Saint-Cloud (tout près de Paris). Elle y enseigne alors que l'époux Delassalle y est le directeur. Nicole, la maîtresse de l'époux Delassalle et pseudo-complice de l'épouse Delassalle, y enseigne également. Tous, professeurs, employés et étudiants, habitent ce pensionnat. De plus Nicole possède une maison à Nior (située à 403 km au sud-ouest de Paris), dont une partie est louée à un couple d'anciens collègues. Le contexte spatial filmique est donc réparti entre d'une part une maison de Niort où aura lieu le pseudo-meurtre de l'époux, et d'autre part l'école de Saint-Cloud où le pseudo-cadavre de l'époux sera déposé, et quelques autres lieux de Paris. Nous pouvons donc constater que cette transpatialisation géographique mineure n'influence guère les déplacements des trois personnages principaux. En effet, que ce soit dans le

roman ou dans le film, plusieurs heures de route séparent le lieu du pseudo-meurtre du lieu où le pseudo-cadavre sera déposé. Cette grande distance sert, dans l'hypotexte comme dans son hypertexte, d'alibi aux complices. Ces derniers auraient été très loin au moment où la pseudo-victime serait morte là où son corps aurait été retrouvé. En fait, seule cette distance séparant les deux lieux importe vraiment au récit. Que l'ensemble des événements se déroule n'importe où en France, ou aux États-Unis comme dans le récent remake américain des *Diaboliques*, ne changerait rien au présent récit.

Toutefois, le fait que la pseudo-complice et maîtresse se retrouve non pas à travailler et vivre à plusieurs centaines de kilomètres du lieu de résidence des époux, comme dans le roman, mais au contraire dans le même lieu que ces derniers, suppose plusieurs transformations additionnelles. La plus importante est que les trois personnages sont, dès le départ, en coprésences, permettant ainsi au spectateur de prendre conscience des rapports qui les unissent apparemment tous les trois. Apparemment car, nous le verrons plus loin lorsque nous aborderons la focalisation, le spectateur est leurré au même titre que la victime réelle. C'est-à-dire que malgré le fait que le récit filmique soit surtout construit à travers la relation qui unit l'épouse et sa pseudo-complice, maîtresse de l'époux, il est tout de même donné à connaître à la fois la relation de l'épouse avec l'époux, à la fois la relation de l'époux avec sa maîtresse, et à la fois la relation de la maîtresse (pseudo-complice) avec l'épouse. À l'opposé, dans le

roman, outre le fait que ce soit à travers la relation qui unit l'époux et sa maîtresse que le récit soit construit, la relation d'amitié de l'épouse et de cette maîtresse est à peine évoquée, puisque jamais ces deux personnages sont mis en présence l'un de l'autre avant l'épilogue. Une autre transformation, résultant de cette transpatialisation géographique du lieu de travail et de résidence de la maîtresse et pseudo-complice, est la proximité de cette dernière une fois le pseudo-meurtre commis et la disparition du corps constatée. En effet, dans le roman l'époux Ravinel se retrouve généralement seul pour affronter la disparition du corps de son épouse. Tous les événements qui le pousseront au suicide surviennent, en majorité, suite à ses propres initiatives. Lucienne, sa maîtresse, étant retournée à Nantes, les quelques interventions téléphoniques de cette dernière, auxquelles s'ajoute une brève visite à Paris, servent tout au plus à inciter l'époux Ravinel à poursuivre ses recherches sans pour autant l'orienter. Au contraire, dans le film de Clouzot, la présence pratiquement continue de Nicole, la pseudo-complice, permet d'orienter l'épouse Delassalle vers le guet-apens qui lui est destiné. Ce dernier type de transpatialisation s'avère utile pour mettre l'accent sur la relation unissant l'épouse Delassalle à sa pseudo-complice. Il permet de rendre compte que non seulement l'épouse Delassalle est subordonnée aux événements, mais qu'elle est également subordonnée aux personnages qui l'entourent.

Cependant, nous retrouvons également dans *Les Diaboliques* un second plan de transpatialisations non géographiques cette fois. Il s'agit d'une transpatialisation qui s'effectue sur les lieux eux-mêmes et qui impose, dans le cas étudié, d'autres transformations importantes. Dans le roman, le lieu où le pseudo-meurtre est commis est un appartement où les trois personnages principaux se retrouvent seuls. De même, le lieu où le corps est transporté pour ensuite disparaître est une maison où ces trois personnages se retrouvent également seuls. Toutefois, dans le film, le lieu où le pseudo-meurtre est commis est une maison avec des locataires où les trois personnages principaux ne sont plus seuls. Le lieu où le corps est transporté pour ensuite disparaître est un pensionnat où professeurs, employés et étudiants vivent autour de ces trois personnages. Ainsi les deux lieux qui, dans le récit scriptural, étaient en théorie et surtout en pratique des lieux privés deviennent, dans le récit filmique, des lieux publics. La première conséquence d'une telle transpatialisation est surtout actorielle. Comme nous l'avons vu lors des transformations actantielles, aux personnages secondaires du roman sont substitués de nouveaux personnages en regard des lieux qu'ils occupent. La seconde conséquence de cette transpatialisation se fait surtout sentir au niveau discursif. En effet, alors que les lieux privés du récit de Boileau-Narcejac estompaient le suspense, par leur caractère justement privé, les lieux publics du récit de Clouzot exacerbent ce suspense.

Le temps socio-historique est initialement peu marqué dans le récit de *Celle qui n'était plus*. Bien que les événements principaux se déroulent du mercredi 4 novembre au lundi 9 novembre, l'année d'occurrence, elle, n'est jamais précisée. En fait, très peu de repères socio-historiques sont offerts au lecteur: un phono, des taxis, des autobus, un lavoir, etc. L'année d'édition du récit étant 1952, on peut supposer que la diégèse est contemporaine de son récit sans toutefois parvenir à plus de précisions. Les transformations rencontrées au niveau du temps socio-historique sont, dans *Les Diaboliques*, principalement reliées au médium filmique lui-même. C'est-à-dire que ce temps historique étant dans l'hypotexte peu marqué, il devient marqué dans la transposition cinématographique principalement par le caractère monstratif du médium. En effet, le cinéma peut difficilement éviter de donner à voir des repères historiques tels que les vêtements, les voitures, etc. Tous ces repères permettent donc, un peu malgré eux, une historisation de l'hypotexte que je qualifierais ici de purement médiatique. C'est-à-dire qu'il s'agit d'une historisation principalement transmise par le médium. Réalisé en 1955, le récit de Clouzot est contemporain à la fois de sa réalisation et de son hypotexte. Toutefois, là où son hypotexte se fait discret, la transposition cinématographique donne à voir et à entendre.

En comparaison, le remake américain des *Diaboliques* effectue une transhistorisation proximisante du film de Clouzot. Au temps socio-historique des *Diaboliques* de Clouzot (années '50) il substitue un nouveau temps socio-

historique (années '90). Toutefois, cette transhistorisation proximisante est issue, cette fois, non pas du médium lui-même mais plutôt d'une volonté de modernisation en transformant, entre autres, l'écoute d'une émission radiophonique en l'écoute d'une émission télévisuelle, et la prise de photo en un enregistrement audiovisuel. L'historisation du film de Clouzot ne présente cependant aucune conséquence sur l'ensemble du récit. Elle est le résultat des contraintes nécessaires à « l'effet de réel », et non pas d'une volonté marquée de situer la diégèse dans un contexte socio-historique précis. Par exemple, dans le film, nous savons que le complot prend place lors d'un congé national, mais jamais il n'est permis de savoir avec certitude de quel congé il s'agit. Ce qui importe est l'opportunité de s'éloigner pour trois jours et non pas la détermination de ces trois jours. En fait, dans le récit filmique comme dans le récit scriptural le temps socio-historique n'offre aucun impact sur la diégèse ou sur les personnages.

La temporalité proprement diégétique du récit de Boileau-Narcejac subit, elle aussi, quelques transformations mais qui ne sont plus, cette fois-ci, médiatiques. Ces transformations peuvent être le résultat de transformations effectuées à d'autres niveaux, comme c'est le cas de la transformation effectuée sur le plan de la fréquence des interventions de la pseudo-complice après la disparition du pseudo-cadavre. Ces interventions auprès de l'époux Ravinel se résument dans le roman, rappelons-le, à un appel téléphonique et une courte

visite à Paris. Par contre, dans le film, la fréquence de ces interventions auprès de l'épouse Delassalle se voit grandement augmentée, comme nous l'avons déjà vu, par la proximité géographique des deux femmes.

Une autre transformation, corollaire de transformations à d'autres niveaux, est à noter sur le plan de la durée diégétique. Il s'agit ici de l'espace de temps diégétique qui sépare l'ensemble du récit romanesque de son épilogue, l'espace de temps qui sépare le suicide de l'époux Ravinel de la réunion de l'épouse Ravinel avec sa complice Lucienne, et donc de la découverte par le lecteur de la machination. Dans le roman cet espace de temps, cette durée, bien qu'indéterminée est supposée assez longue pour que l'épouse ait réglé l'enterrement et pour qu'elle ait touché l'assurance-vie de son défunt mari. Dans le film, au contraire, l'espace de temps diégétique qui sépare le moment où l'épouse Delassalle meurt d'une crise cardiaque du moment où l'époux Delassalle et sa maîtresse se rejoignent, et donc de la découverte par le spectateur de la machination, est pratiquement nul. En fait, cette réduction de la durée d'attente est surtout motivée par le fait que, dans le film, la machination de l'époux Delassalle et de sa maîtresse échoue partiellement puisque cette machination est mise au jour par l'inspecteur. On peut supposer que cette dernière transformation prend racines dans les précédentes transformations effectuées sur le personnage de l'inspecteur. C'est-à-dire que cette durée est réduite à cause de la nécessité de faire intervenir l'inspecteur au moment même

où la machination est sur le point d'être conclue, et il est nécessaire de faire intervenir l'inspecteur à cause des transformations effectuées sur ce personnage. Finalement, ces transformations effectuées sur le personnage de l'inspecteur ont été nécessaires à cause des valeurs véhiculées à travers lui. On peut donc conclure que la réduction de la durée diégétique de ce moment de découverte de la machination résulte d'une série de transformations, ayant pour origine une transformation axiologique.

Pour reprendre ce dernier raisonnement en sens inverse, disons qu'un nouveau choix axiologique a été fait: punir les criminels. Suite à ce choix, le personnage de l'inspecteur est valorisé de façon quantitative, c'est-à-dire qu'une plus grande importance quantitative lui est accordée afin de lui permettre d'effectuer une réelle enquête. Cette nouvelle importance quantitative permet au personnage d'obtenir des résultats qui influencent, comme nous l'avons vu, à la fois la structure actantielle et la structure événementielle du récit. Les résultats de son enquête lui permettent de découvrir la machination, et de passer ainsi d'une fonction d'opposant à une fonction d'adjuvant pour l'épouse. Finalement, la découverte de la machination implique pour l'inspecteur la nécessité d'être présent au moment même où cette machination est sur le point d'être conclue. En effet, s'il ne voit pas lui aussi le pseudo-fantôme, rien ne pourra prouver l'existence d'une telle machination. Ce qui nous amène donc à la nécessité de réduire l'espace de temps diégétique qui sépare le moment où

l'épouse meurt d'une crise cardiaque du moment où les deux criminels se rejoignent, et donc de la découverte de la machination à la fois par l'inspecteur et, via ce dernier, par le spectateur.

Cette chaîne de transformations nous ramène à l'unique transformation rencontrée au niveau de l'ordre diégétique, et qui est justement relative au moment où le personnage de l'inspecteur entre en scène. Ce moment correspond, dans le film comme dans le roman, au moment où une visite est effectuée à la morgue avec l'espoir d'y retrouver le corps disparu. Dans le roman, cette visite à la morgue survient avant que l'époux Ravinel ne se présente à l'hôtel où son épouse, supposée morte, loge. Dans le film, l'épouse Delassalle se rend à la morgue après s'être rendue à l'hôtel où l'époux Delassalle loge.

Les conséquences de cette transformation sont doubles. Dans un premier temps la visite de l'époux Ravinel à l'hôtel présente un impact puissant sur la croyance de ce dernier au fantôme de son épouse. Suite à cet impact, il aurait été inconcevable qu'il aille chercher à la morgue un corps qui n'a plus, à ses yeux, aucune importance. Dans cette logique, la visite à la morgue devait nécessairement, dans le roman, prendre place avant la visite à l'hôtel. En intervertissant l'ordre de ces deux événements, la transposition cinématographique diminue automatiquement l'impact que représente la visite de l'épouse Delassalle à l'hôtel sur sa propre croyance au fantôme de son époux.

Cette visite à l'hôtel sert donc, ici, beaucoup plus à semer l'inquiétude chez l'épouse Delassalle qu'à consolider une éventuelle croyance en un revenant. Ce qui nous amène ainsi à la seconde conséquence de cette interversion, et qui est justement d'augmenter l'importance de la raison sur l'imaginaire. Nous avons d'ailleurs déjà rencontré une augmentation de la raison, de la logique, via la valorisation du personnage de l'inspecteur. En effet, l'inspecteur représentant l'incarnation de cette raison, de cette logique puisque c'est par déductions logiques qu'il travaille, on comprend mieux l'importance différente qui lui est accordée dans le roman et dans le film.

Les transformations narratives

L'ordre narratif subit une transformation en apparence mineure, mais qui pourtant modifie considérablement la structure narrative de l'ensemble du récit. Dans le roman le récit débute par le pseudo-meurtre, et les motivations de l'époux Ravinel et de sa maîtresse sont évoquées par la suite à travers un continuel va-et-vient entre le moment du pseudo-meurtre et les années qui l'ont précédé. Ce va-et-vient entre le passé et le présent se poursuit après la disparition du pseudo-cadavre à travers les sentiments d'enfance de l'époux Ravinel. Sentiments qui, ajoutés à la machination dont il est victime, le pousseront au suicide. Le récit filmique, lui, débute une journée avant le

pseudo-meurtre permettant ainsi de mettre en place, de façon linéaire, les motivations de l'épouse Delassalle et de la maîtresse de son époux. De plus, la mort de l'épouse n'étant plus le résultat de sentiments passés mais bien d'une faiblesse cardiaque présente, les continuel retours en arrière de l'hypotexte perdent ici leur justification. La narration linéaire est donc conservée pour la suite du récit filmique. À cause du continuel va-et-vient entre le présent et les réminiscences du passé qui structure la narration du récit scriptural, le rythme de celui-ci se voit grandement dilaté. En effet, les réminiscences des sentiments d'enfance de l'époux Ravinel ont une fonction, au niveau discursif, de liaison il est vrai mais également d'attente. Nous pouvons donc résumer la durée narrative de *Celle qui n'était plus* par un temps de récit plus grand que le temps de l'histoire ($TR > TH$). À l'inverse, le récit filmique n'effectue que très peu de digressions par rapport à sa suite événementielle. Il est en fait formé de plusieurs scènes événementielles qui, une fois rassemblées, structure l'ensemble du récit sous la forme d'un sommaire des cinq jours couvrant l'ensemble du récit. La durée narrative des *Diaboliques* peut donc être résumée par un temps de récit plus court que le temps de l'histoire ($TR < TH$). Cette compression narrative du récit élimine bien sûr une part de suspense inhérente à la dilatation dans le roman policier. Elle accentue, toutefois, le caractère événementiel du récit, donnant aux événements une certaine primauté sur les personnages.

Malgré les apparences, la focalisation du récit ne subit aucune transformation importante. Bien que le récit scriptural focalisé sur le personnage de l'époux devienne, à travers le récit filmique, refocalisé sur le personnage de l'épouse, il ne s'agit pas ici d'une réelle transfocalisation. En effet le personnage de l'époux représente en fait l'actant sujet, réelle victime de la machination. Suite aux transformations actantielles déjà étudiées, la transposition cinématographique fait du personnage de l'épouse l'actant sujet, victime de la machination. L'un comme l'autre, le roman et le film sont donc construits comme des récits à focalisation interne sur le personnage de la victime. La fonction initiale de cette focalisation interne étant de leurrer le lecteur au même titre que le sujet, une même fonction de leurre est conservée pour le spectateur.

En contrepartie, le film de Clouzot effectue une dévocalisation du roman de Boileau-Narcejac. Alors que le récit de ces derniers est narré par le personnage de l'époux, le sujet même du récit, –excluant toutefois l'épilogue qui, le sujet narrateur étant mort, est pris en charge par un narrateur externe omniscient; le récit de Clouzot, lui, est entièrement pris en charge par un narrateur externe et omniscient. Cette dévocalisation permet au spectateur de voir et d'entendre des informations qui, autrement, auraient été retranchées de son savoir. Cette connaissance accrue de certains éléments permet de rétablir la part de suspense perdue dans la compression du récit. Par exemple, c'est parce qu'il n'a été permis qu'au spectateur d'entendre la conversation des médecins,

qui ont quitté le chevet de l'épouse Delassalle, que la course nocturne de cette dernière provoque un suspense beaucoup plus grand. Toutefois, cette dévocalisation ne permet pas au spectateur de connaître pour autant certains autres éléments qui annuleraient la fonction de leurre de la focalisation interne, comme par exemple la réelle relation qui unit l'époux Delassalle à sa maîtresse.

CONCLUSION

Bien que cette lecture hypertextuelle du film *Les Diaboliques*, de H.-G. Clouzot, ne se veuille pas exhaustive, elle permet, dans ses limites, de bien comprendre les enjeux inhérents à la transposition cinématographique. Elle permet de rendre compte, comme nous l'avions prévu, que les différents types de transformations sont étroitement reliées à travers une causalité parfois insoupçonnée.

Ainsi, une augmentation actantielle donne naissance à une valorisation actantielle secondaire. Des substitutions actérielles apportent des valorisations et des dévalorisations actantielles primaires. Ces substitutions provoquent également des transformations au niveau des motivations actantielles et au niveau du contexte spatial. Ces dernières transformations spatiales occasionnent

à leur tour des transformations actérielles et des transformations événementielles. L'ajout d'événements peut servir soit à actualiser ce qui, dans l'hypotexte, était virtuel; soit à déterminer des transformations actérielles et actantielles; ou soit à engendrer des motivations purement événementielles. De plus, des événements catalyseurs peuvent être éliminés sans pour autant éliminer leurs fonctions discursives servant à maintenir le suspense. Alors que les transformations au niveau de la temporalité narrative atténuent partiellement l'effet de suspense, la dévocalisation permet de le rétablir.

Cependant, l'ensemble des transformations rencontrées ont pour principale conséquence d'offrir une lecture très différente des valeurs véhiculées par le récit de Boileau-Narcejac. Dans *Celle qui n'était plus*, la relation d'amitié qui unie Mireille Ravinel à la maîtresse de son époux est, en conclusion, la relation qui est valorisée. Dans *Les Diaboliques*, au contraire, c'est la relation adultère de Michel Delassalle et de sa maîtresse qui est valorisée par les personnages. De plus dans le récit scriptural celle qui en apparence est la victime devient la criminelle, et celui qui est en apparence le criminel devient la victime. Dans le récit filmique, à cause de la caractérisation des personnages, celle qui est perçue comme une victime est réellement la victime de la machination, et celui qui est perçu comme le bourreau est réellement le criminel. L'archétype du « bon » et du « méchant » est bien établi dès le début et conservé jusqu'à la fin. Finalement, alors que dans l'hypotexte les criminelles échappent à

la justice, dans la transposition cinématographique la justice est victorieuse. Si les « bons » ne gagnent pas tout le temps, les « méchants » eux perdent nécessairement.

CONCLUSION

À la lumière de cette lecture hypertextuelle, force est de constater que la transposition cinématographique se présente comme un réseau fort complexe de transformations inter-reliées, un réseau de transformations constamment impliquées dans des transformations sémantiques. En fait, cette lecture hypertextuelle du film de Clouzot nous permet d'observer:

« qu'il n'y a pas de transformation innocente, pas même la mieux intentionnée, et qu'on ne peut toucher à la lettre d'un texte - a fortiori à son action - sans toucher à son sens. »⁵⁷

Bien sûr c'est la mise en application des outils d'analyse hypertextuelle qui nous a permis de dégager une toute nouvelle lecture du roman de Boileau-Narcejac, lecture actualisée dans le film de Clouzot. Une lecture qui s'éloigne en fait de la recherche des pseudo-équivalences pour se concentrer, au contraire, sur les différences: sur les transformations.

Ces possibilités de transformations à rechercher, et même à imaginer, à travers la transposition cinématographique sont multiples, comme le suggèrent les outils de lecture hypertextuelle élaborés au chapitre 2. Par ailleurs, l'analyse

⁵⁷ Genette, *Palimpsestes*, p. 448.

des *Diaboliques* nous laisse également entrevoir que ces outils discursifs et diégétiques peuvent être raffinés afin de mieux rendre compte de certains types de transformations, comme par exemple les transformations d'événements « libres » et l'historicisation « médiatique ».

Cependant, malgré la lecture hypertextuelle des *Diaboliques*, il nous apparaît maintenant impossible de dégager des structures transformationnelles qui pourraient servir à caractériser diverses transpositions cinématographiques. En effet, l'établissement de telles structures nécessiterait l'analyse hypertextuelle approfondie d'un corpus de transpositions beaucoup plus vaste. Et ce n'est qu'au terme d'un travail comparatif que de telles structures pourraient éventuellement voir le jour. Voilà à lui seul un travail qui promet déjà quelques heures de plaisir et de lectures...

L'élaboration du mécanisme de « lecture-scénarisation / lectures-réalisation » permet, quant à lui, non seulement de réintégrer le scénario dans le processus de transposition cinématographique, mais également de faire du scénario un éventuel objet de recherche hypertextuel. Dans cet optique, l'étude des transformations peut s'effectuer soit du texte littéraire au scénario, soit du scénario au film - que ce dernier soit ou non une adaptation cinématographique. De plus, à partir du mécanisme de « lecture littéraire / réalisation », conduisant du texte littéraire à son adaptation cinématographique, un mouvement inverse de

lecture filmique / écriture littéraire peut être imaginé pour étudier, cette fois, les adaptations romanesques de films (les *novelisations*).

Finale­ment, en consi­dérant l'adaptation cinématographique comme une pratique hypertextuelle, nous ouvrons également la porte à l'étude de toutes les autres formes de pratiques hypertextuelles rencontrées au cinéma. Ces pratiques peuvent unir des récits filmiques à des récits scripturaux, mais dans un régime différent que celui rencontré dans la transposition *sérieuse* - repen­sons seulement au *Charlot joue Camen*. Ces pratiques peuvent également unir différents films entre eux, et nous pensons ici aux suites, *remakes*, parodies et pastiches mais également à des films comme *Play it again, Sam*, de Woody Allen, qui entretient avec le *Casablanca* de Michael Curtiz une relation proche du travestissement.

Ainsi, de l'hypertextualité à l'« hyperfilmicité », c'est tout un cinéma « au second degré » qui ne demande qu'à être exploré. Un cinéma qui, loin d'être restreint, offre au contraire une multitude de possibilités, tant pour les scénaristes et réalisateurs que pour les lecteurs-spectateurs qui l'abordent.

TABEAU GÉNÉRAL DES PRATIQUES HYPERTEXTUELLES⁵⁸

RELATION	RÉGIME	LUDIQUE	SATIRIQUE	SÉRIEUX
TRANSFORMATION	<i>PARODIE</i>	<i>TRAVESTITTEMENT</i>	<i>TRANSPOSITION</i> [transposition cinématographique]	
IMITATION	<i>PASTICHE</i>	<i>CHARGE</i>	<i>FORGERIE</i>	

⁵⁸ Genette, *Palimpsestes*, Éditions du Seuil (coll. « Points Essais »), Paris, 1982, p. 45.

TABEAU DES PROCÉDÉS DE TRANSPOSITION HYPERTEXTUELLE DU RÉCIT NARRATIF DE FICTION

relation	mode	DISCURSIF				DIÉGÉTIQUE								
		Macro-narratif		Micro-narratif		Spatio-temporel		Événementiel		Actantiel				
		Temporalité	Défocalisation	Dévoicalisation	Temporalité	Défocalisation	Dévoicalisation	Temporalité	Déhistorisation	Déspatialisation	Suppression d'événement	Démotivation événementielle	Suppression actorielle	Réduction actantielle
RÉDUCTION	<ul style="list-style-type: none"> • Temporalité • Défocalisation • Dévoicalisation 	<ul style="list-style-type: none"> • Temporalité • Défocalisation • Dévoicalisation 	<ul style="list-style-type: none"> • Temporalité • Déhistorisation • Déspatialisation 	<ul style="list-style-type: none"> • Suppression d'événement • Démotivation événementielle 	<ul style="list-style-type: none"> • Suppression actorielle • Réduction actantielle 	<ul style="list-style-type: none"> • Démotivation actantielle • Dévalorisation 								
AUGMENTATION	<ul style="list-style-type: none"> • Temporalité • Focalisation • Vocalisation 	<ul style="list-style-type: none"> • Temporalité • Focalisation • Vocalisation 	<ul style="list-style-type: none"> • Temporalité • Historisation • Spatialisation 	<ul style="list-style-type: none"> • Ajout d'événement • Motivation événementielle 	<ul style="list-style-type: none"> • Augmentation actorielle • Augmentation actantielle 	<ul style="list-style-type: none"> • Motivation actantielle • Valorisation 								
SUBSTITUTION	<ul style="list-style-type: none"> • Temporalité • Transfocalisation • Transvocalisation 	<ul style="list-style-type: none"> • Temporalité • Transfocalisation • Transvocalisation 	<ul style="list-style-type: none"> • Temporalité • Transhistorisation • Transpatialisation 	<ul style="list-style-type: none"> • Modification d'événement • Transmotivation événementielle 	<ul style="list-style-type: none"> • Substitution actorielle • Substitution actantielle 	<ul style="list-style-type: none"> • Transmotivation actantielle • Transvalorisation 								

CORPUS LITTÉRAIRE

BOILEAU-NARCEJAC, *Les diaboliques (Celle qui n'était plus)*, Éditions Denoël (coll. « Folio »), Paris, 1952 (1993).

CONRAD, Joseph, « Coeur des ténèbres », in *Jeunesse*, Traduction de G. Jean-Aubry et André Ruyters, Éditions Gallimard (coll. « L'Imaginaire »), Paris, 1948.

CORTAZAR, Julio, « Les fils de la vierge », in *Les armes secrètes*, Traduction de Laure Guille-Bataillon, Éditions Gallimard (coll. « Folio »), Paris, 1963.

FOWLES, John, *Sarah et le lieutenant français*, Éditions Le Seuil, Paris,

GARCIA MARQUEZ, Gabriel, *Chronique d'une mort annoncée*, Traduction de Claude Couffon, Éditions Grasset (coll. « Livre de poche »), Paris, 1981.

HÉBERT, Anne, *Les Fous de Bassan*, Éditions du Seuil (coll. « Points »), Paris, 1982.

LACLOS, Choderlos de, *Les Liaisons dangereuses*, Éditions Gallimard (coll. « Folio »), Paris, 1782 (1972).

MAUPASSANT, Guy de, « La Maison Tellier », « Le Masque », « Le Modèle » in *Contes et nouvelles*, Éditions Robert Laffont (coll. « Bouquins »), Paris, 1988.

QUENEAU, Raymond, *Zazie dans le métro*, Éditions Gallimard (coll. « Folio »), Paris, 1959.

STOKER, Bram, *Dracula*, Traduction de Lucienne Molitor, Éditions J'ai Lu (coll. « Épouvante »), Paris, 1897 (1993).

CORPUS FILMIQUE

APOCALYPSE NOW,

États-Unis, 1979, réal.: Francis Ford Coppola, scén.: John Millius & Coppola,
roman: J. Conrad.

BLOW UP,

Angleterre-Italie, 1967, réal.: M. Antonioni, scén.: Antonioni & Guerra,
roman: J. Cortazar.

BRAM STOKER'S DRACULA,

États-Unis, 1992, réal.: F.F. Coppola, scén.: James V. Hart,
roman: B. Stoker.

CHRONIQUE D'UNE MORT ANNONCÉE,

Italie, 1986, réal.: Francesco Rosi, scén.: Rosi & Tonino Guerra,
roman: G. Garcia Marquez.

DIABOLIQUES (LES),

Paris, 1959, réal.: H.-G. Clouzot, scén.: Clouzot & Jérôme Geronimi,
roman: Boileau-Narcejac.

DIABOLIQUE (LES),

États-Unis, 1996, réal.: Jeremiah Chechik, scén.: Don Ross, remake

FOUS DE BASSAN (LES),

Québec, 1986, réal.: Yves Simoneau, scén.: Simoneau & Marcel Simard,
roman: A. Hébert.

LIAISONS DANGEREUSES (LES),

France, 1959, réal.: R. Vadim, scén.: Roger Vailland,

LIAISONS DANGEREUSES (LES),

États-Unis, 1988, réal.: Stephen Frears, scén.: Christopher Hampton,
roman: C. de Laclos.

MAÎTRESSE DU LIEUTENANT FRANÇAIS (LA),

États-Unis, 1981, réal.: Karl Reisz, scén.: Harold Pinter,
roman: John Fowles.

CORPUS FILMIQUE

(suite)

PLAISIR (LE),

France, 1952, réal.: Max Ophuls, scén.: Ophuls & Jacques Natanson,
roman: Maupassant (nouvelles de).

ZAZIE DANS LE MÉTRO,

France, 1960, réal.: Louis Malle, scén.: Malle & J.-P. Rappeneau,
roman: R. Queneau.

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, Roland

- « Introduction à l'analyse structurale des récits », pp.7-33, in *Communications* 8, « *L'Analyse structurale du récit* », Éditions Seuil, Paris, 1966 (1981).

BREMOND, Claude

- *Logique du récit*, Éditions Seuil, Paris, 1973.

- « La logique des possibles narratifs », pp.66-82, in *Communications* 8, « *L'Analyse structurale du récit* », Éditions Seuil, Paris, 1966 (1981).

CLERC, Jeanne-Marie

- *Écrivains et cinéma*, Des mots aux images, des images aux mots, adaptations et ciné-romans, Université de Metz, PUM, Paris, 1985.

- *Littérature et cinéma*, Éditions Nathan (coll. « Nathan-Université »), Paris, 1993.

FARCY, Gérard-Denis

- « L'Adaptation dans tous ses états », pp.387-414, in *Poétique*, vol. 24 no 96, Éditions Seuil, Paris, novembre 1993.

GAUDREAU, André

- *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Éditions Klincksieck, Paris, 1988.

- *Le Récit cinématographique*, Cinéma et Récit II, en collaboration avec François JOST, Éditions Nathan (coll. « Nathan-Université »), Paris, 1990.

GENETTE, Gérard

- « Frontières du récit », pp.158-169, in *Communications* 8, « *L'Analyse structurale du récit* », Éditions Seuil, Paris, 1966 (1981).

- *Figures III*, Éditions Seuil (coll. « Points »), Paris, 1972.

- *Palimpseste, La littérature au second degré*, Éditions Seuil (coll. « Points Essais »), Paris, 1982.

- *Nouveau discours du récit*, Éditions Seuil (coll. « Points »), Paris, 1983.

GREIMAS, A. J.

- *Sémantique structurale*, PUF (coll. « Formes sémiotiques »), Paris, 1986.

BIBLIOGRAPHIE

(suite)

GREIMAS, A. J. et J. COURTÉS

- *Sémiotique -dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Éditions Hachette Livre (coll. « Hachette université linguistique »), Paris, 1993.

JOST, François

- « Règles du Je », pp. 107-119, in *Iris*, no 8, « *Cinéma et narration 2* », Paris, 1988.

- Pour *Le Récit cinématographique*, 1990, voir à André GAUDREULT

MASSON, Alain

- *Le récit au cinéma*, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma (coll. « Essais »), Paris, 1994.

METZ, Christian

- « La Grande syntagmatique du film narratif », pp. 126-130, in *Communications* 8, « *L'Analyse structurale du récit* », Éditions Seuil, Paris, 1966 (1981).

- *Essais sur la signification au cinéma*, tome I & II, Éditions Klincksieck, Paris, 1975 & 1976.

- *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Éditions Méridiens Klincksieck, Paris, 1991.

MOUREN, Yannick

- « Le film comme hypertexte -typologie des transpositions du livre au film », pp. 113-122, in *Poétique*, vol. 24 no 93, Éditions Seuil, Paris, février 1993.

ODIN, Roger

- « Pour une sémio-pragmatique du cinéma », pp. 67-82, in *Iris*, Vol. 1, no 1, « État de la théorie. Nouveaux objets. Nouvelles méthodes 1 », Paris, 1983.

- « Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur: approche sémiopragmatique. », pp. 121-139, in *Iris*, no 8, « *Cinéma & narration 2* », Paris, 1988.

PROPP, Vladimir

- *Morphologie du conte*, Éditions Seuil (coll. « Points Essais »), Paris, 1965.

RAYNAULD, Isabelle

- « Le Lecteur/spectateur du scénario », pp. 27-41, in *Cinémas*, vol. 2 no 1, « *Le Scénario* », UdeM, Montréal, automne 1991.

BIBLIOGRAPHIE

(suite)

SOURIAU, Étienne (sous la direction de)
- *L'Univers filmique*, Éditions Flammarion, Paris, 1953.

TODOROV, Tzvetan
- *Poétique de la prose*, Éditions du Seuil, Paris, 1971.
- « Les Catégories du récit littéraire », pp.131-157, in *Communications 8*,
« *L'Analyse structurale du récit* », Éditions Seuil, Paris, 1966 (1981).

VANOYE, Francis
- *Récit écrit, récit filmique*, Cinéma et Récit I, Éditions Nathan (coll. « Nathan-
Université »), Paris, 1989.

Revues

CINÉMACTION, « Le Remake et l'adaptation », Collectif réalisé par Michel
SERCEAU et Daniel PROTOPOPOFF sous la direction de Guy
HENNEBELLE, no 53, octobre 1989.

CINÉMAS, « Le Scénario », Udm, Montréal, vol. 2 no 1, automne 1991.

CINÉMAS, « Écrit / Écran », Udm, Montréal, vol. 4 no 1, automne 1993.

COMMUNICATIONS 8, « L'analyse structurale du récit », Éditions Seuil (coll.
« Points »), Paris, 1966.

IRIS, « État de la théorie », vol. 1, no 1, Paris, 1983.

IRIS, « Cinéma & narration 2 », vol. 5, no 8, Paris, 1988.