

« Respecter l'esprit plus que la lettre »

Du texte littéraire au texte filmique –
construction du sens dans le film
Un long dimanche de fiançailles.

Mémoire de maîtrise
Emma Mäkitalo
Université de Tampere
Langue française
Mai 2014

Tampereen yliopisto
Ranskan kieli
Kieli- käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

MÄKITALO, EMMA: « Respecter l'esprit plus que la lettre » Du texte littéraire au texte filmique – construction du sens dans le film *Un long dimanche de fiançailles*.

Pro gradu –tutkielma, 61 sivua

Kevät 2014

Tämä pro gradu – tutkielma tarkastelee elokuvaa taiteellisena tekstinä ja merkitysten ilmaisijana. Tutkimuksen korpukseksi on kaksi taiteellista tekstiä – romaanin *Un long dimanche de fiançailles* (1991) ensimmäinen kappale sekä romaanin pohjalta tehdyn samannimisen elokuvan (2004) ensimmäinen osio. Tutkielma pyrkii tarkastelemaan, millä keinoin elokuva ilmaisee romaanin tapahtumia ja tunnelmaa. Huomio kiinnittyy elokuvan käyttämiin ilmaisukeinoihin. Tavoitteena on todistaa, että samoja merkityksiä voidaan ilmaista, vaikka merkitysten ilmaisukanavat ovat hyvin erilaiset.

Tutkielman teoreettisena lähtökohtana toimii semiologia eli merkitysoppi, jossa nojataan erityisesti venäläisen semiootikon Jurij Lotmanin ajatuksiin. Lotman pitää kirjallista tekstiä ja elokuvatekstiä eräänlaisina kieltä mallintavina sekundaarisina järjestelminä, joita voidaan tutkia kielentutkimuksen keinoin. Tämän periaatteen pohjalta tarkastellaan elokuvatekstiä ja elokuvallista merkitystä – sen erityispiirteitä ja muodostamiskeinoja. Pääpaino on ajatuksella kommunikaatiojärjestelmästä, jossa on tärkeintä tietyn merkityksen välittyminen lähettäjältä vastaanottajalle. Kommunikaatiokanava voi tässä järjestelmässä vaihtua ilman, että merkityksen välittyminen vaarantuu.

Lisäksi tarkastellaan prosessia, jossa kirjallinen teksti muutetaan elokuvatekstiksi. Prosessia kutsutaan transkoodausprosessiksi, jossa merkityksellisiä elementtejä koodataan ilmaisukanavasta toiseen. Tutkielma painottaa elokuvan ohjaajan osuutta prosessissa ja pyrkii ymmärtämään tämän valintoja lopullisen elokuvatekstin luomisessa. Teoriaosion lopuksi pohditaan yleisön roolia tekstin ja merkitysten vastaanottajana.

Analyysiosio esittelee elokuvamerkityksen ilmaisukeinoja (kuva, ääni ja kerronta) ja pohtii korpuksesta otettujen esimerkkien avulla niiden käyttöä elokuvatekstissä. Elokuvaohjaajan ajatuksenkulkua havainnollistetaan merkitystä luovien paradigmaattisen ja syntagmaattisen akselin avulla. Analyysin tulokset osoittavat, että elokuva tarjoaa laajan kirjon elementtejä, joilla voi ilmaista merkityksiä samanaikaisesti. Elokuvateksti on siis hyvin monitasoinen merkitysjärjestelmä, jonka elementtejä monipuolisesti käyttäen elokuvaohjaaja voi kommunikoida katsojalle saman viestin kuin romaanin kirjoittaja pyrkii kommunikoidaan lukijalle.

Asiasanat: taiteellinen teksti, kirjallinen teksti, elokuvateksti, elokuvallinen merkitys, merkitysjärjestelmä, kieltä mallintava sekundaarinen järjestelmä, transkoodausprosessi

TABLE DES MATIÈRES

1. Introduction	1
1.1. Problématique	1
1.2. Corpus	2
1.3. Choix de la méthode	4
1.4. Plan du travail	6
2. Littérature et cinéma – textes artistiques	8
2.1. De l’hypotexte à l’hypertexte	9
2.2. L’art en tant que langue – un système secondaire de modélisation	10
2.3. L’art en tant que texte – un texte artistique	14
3. Construction du sens dans le texte filmique	18
3.1. Sens cinématographique	18
3.2. Processus de transcodage	26
3.3. Rôle du public	31
4. Les moyens cinématographiques pour construire le sens dans le film <i>Un long dimanche de fiançailles</i>	36
4.1. Éléments visuels – image	36
4.2. Bande son – dialogue, musique et bruit	44
4.3. Narration	47
5. Relations paradigmatiques et syntagmatiques – deux modes pour construire le sens	52
5.1. Relations paradigmatiques	53
5.2. Relations syntagmatiques	56
6. Conclusion	58
Corpus	60
Bibliographie	60

1. Introduction

1.1. Problématique

François Jost décrit ainsi les questions venues à son esprit lorsqu'il a commencé à réaliser son premier film (Jost 1987 : 8) :

Où mettre la caméra et pourquoi à cette place plutôt qu'à une autre? Quel cadre choisir et pourquoi celui-ci plutôt qu'un autre? Pour qui vaut cette caméra dont je ne peux me passer pour visualiser ce que j'ai écrit auparavant, au stade du scénario?

Ce sont de bons exemples des questions que se pose chaque cinéaste qui adapte un ouvrage littéraire à l'écran. Comment transformer le message et le sens exprimés par des mots imprimés en une forme cinématographique? Comment donner au spectateur du film l'illusion du monde créé par l'écrivain?

Dans ce travail, nous allons étudier le lien entre un roman et un film d'un point de vue sémiologique, c'est-à-dire à partir d'une étude de systèmes de signes. Nous viserons à comprendre par quels processus se fait la construction du sens dans un film, comment change la notion de signe et de sens, et quel est enfin le rôle du réalisateur dans tout ce processus.

Nous illustrerons la théorie avec des exemples tirés de notre corpus qui compte une partie du roman et du film *Un long dimanche de fiançailles*. Nous comparerons à travers des idées sémiologiques un texte filmique et un texte littéraire et examinerons différents moyens d'exprimer le sens du texte de départ dans le film. La notion du texte filmique comprendra tous les procédés utilisés par le cinéma pour construire le sens.

Nous profiterons dans notre étude avant tout des œuvres de Jurij Lotman, Benjamin Rifkin et Roger Odin, spécialisés en production du sens dans le cinéma. Les théories présentées dans ces œuvres-là sont bien applicables à notre sujet et à notre corpus, puis bien combinables les unes aux autres. Surtout Jurij Lotman (1922-1993), sémioticien russe et fondateur de l'*Ecole sémiotique de Tartu-Moscou*, a beaucoup étudié les arts en tant que langues et textes ainsi que la construction du sens cinématographique, ce qui nous donnera une forte base théorique pour l'étude du corpus.

Notre étude ne tiendra pas compte des modifications concrètes entre le texte littéraire et le texte filmique, par exemple des adjonctions, des omissions et d'autres changements qui portent sur l'histoire et les événements. Par contre, nous étudierons sous quelle forme le même élément et le même sens peuvent apparaître dans les deux textes. A noter que nous nous intéresserons essentiellement à la partie filmique de notre corpus et utiliserons la partie littéraire plutôt comme point de comparaison.

Très souvent, la comparaison entre un roman et un film se concentre sur les différences et c'est pourquoi nous voulons montrer que ces arts ont plusieurs traits en commun. Notre hypothèse principale dérive de cette supposition ; nous présumons que malgré le changement de chaîne de communication, à peu près la même information peut être conservée. Nous chercherons également à présenter des termes principaux utilisés dans le domaine de la sémiologie cinématographique. Le cinéma est un art assez jeune et la tendance à créer des films à partir d'ouvrages littéraires semble avoir de plus en plus de succès. Même si notre travail porte sur un corpus assez récent, nous avons décidé d'utiliser des théories traditionnelles car elles s'appliquent, malgré leur âge, très bien à la problématique de notre travail. Nous espérons par cette combinaison trouver de nouveaux points de vue sur le domaine.

1.2. Corpus

Notre corpus consiste en deux textes tirés du roman intitulé *Un long dimanche de fiançailles* et du film homonyme. Le roman *Un long dimanche de fiançailles* (1991) est l'ouvrage de Sébastien Japrisot, un écrivain français. En 2004, le roman a été adapté à l'écran par Jean-Pierre Jeunet qui, avec Guillaume Laurant, a également rédigé le scénario du film d'après le roman de Japrisot. Aussi bien le roman que le film sont d'origine française mais parus dans plusieurs pays. Les personnages du film sont interprétés par des acteurs et des actrices mondialement connus, parmi lesquels Audrey Tautou, Gaspard Ulliel, Jodie Foster et Marion Cotillard.

Le roman et le film ont connu un succès considérable tant national qu'international et ont été traduits en plusieurs langues. A sa parution, le film a attiré beaucoup l'attention grâce à l'œuvre précédente du réalisateur Jean-Pierre Jeunet, *Amélie* (2001) qui était devenue un phénomène international. En plus, *Un long dimanche de fiançailles* remettait en scène l'actrice principale d'*Amélie*, Audrey Tautou.

Un long dimanche de fiançailles raconte l'histoire d'une jeune fille, Mathilde. En 1917, Manech, le fiancé de Mathilde, est parti à la guerre sur le front de la Somme. Deux ans plus tard, la mauvaise nouvelle arrive à Mathilde ; Manech est mort sur le front. Mais la fille refuse d'accepter le décès de son fiancé, sachant au fond de son cœur qu'il est toujours vivant. S'appuyant sur son intuition, Mathilde commence à chercher son amant.

Nous avons choisi comme corpus de notre étude le premier chapitre du roman, intitulé *Samedi soir* (environ 25 pages) et le premier passage du film (environ 11 minutes). Nous considérons ces deux passages comme équivalents – ils sont donc bien comparables. L'histoire présente cinq soldats condamnés à mort pour mutilation volontaire sur le front de la Somme. Ces soldats ont tellement peur de la guerre qu'ils ont fini par se blesser intentionnellement pour être libérés. A l'époque de la guerre, cet acte était puni par la peine de mort. Aussi bien le chapitre du livre que le passage du film sont constitués des présentations de chaque personnage séparément, Manech parmi eux. Le réalisateur a gardé dans le passage du film un narrateur voix off qui reflète le style du premier chapitre du roman. La voix du narrateur décrit les cinq soldats et explique ce qui les a conduits à leur destin malheureux. En même temps, les images, la musique et les répliques montrent pour leur part au spectateur ce qui se passe et transmettent à l'écran les événements et l'atmosphère du roman.

Même si notre corpus peut être considéré comme relativement court, il offre un nombre étonnant de possibilités pour observer les différents moyens de construction du sens cinématographique. A l'égard de notre étude, nous trouvons particulièrement fructueux le style du réalisateur Jean-Pierre Jeunet qui, comme le dit Emmanuel Burdeau (2004 : 38), « a l'amour du bricolage ». Le passage du film contient ainsi beaucoup de détails qui nous seront utiles dans l'analyse du corpus. Tout au long de ce travail, nous entendrons par « notre corpus » uniquement le corpus indiqué dans ce chapitre : le premier chapitre du roman et le premier passage du film *Un long dimanche de fiançailles*. Lorsque nous parlons du roman et du film en entier, nous le signalerons bien clairement.

1.3. Choix de la méthode

Pour examiner la transmission des idées entre le texte littéraire et le texte filmique, nous avons choisi d'observer la construction du sens au niveau du cinéma, c'est-à-dire le *sens cinématographique*. Cela nous mène à étudier les systèmes de signes caractéristiques du cinéma – nous constaterons que le cinéma, parmi d'autres arts, a des moyens spécifiques de transmettre un sens et un message au spectateur.

Traditionnellement, deux tendances principales dominent la discipline de l'étude des signes ; la *sémiologie* et la *sémiotique*, parmi lesquelles nous avons choisi la première. Ces tendances peuvent, dans la plupart des contextes, être considérées comme équivalentes (Odin 1990 : 16). Pourtant, la société linguistique les sépare au niveau historique et régional, s'appuyant surtout sur les pères fondateurs de ces deux tendances. La sémiologie, d'origine européenne, renvoie à la pensée de Ferdinand de Saussure (1857-1913). La sémiotique, d'origine américaine, relève de la pensée de C.S. Peirce (1839-1914). Ainsi, la tradition française favorise le terme sémiologie tandis que la tradition anglo-saxonne préfère utiliser le terme sémiotique. (*ibid.*, Helbo 1983 : 15-16) Quant à ce travail, nous nous basons sur la tradition saussurienne. Comme notre travail est également rédigé en français, nous suivrons plutôt la tradition européenne – notre choix de méthode portera donc sur la sémiologie.

Le tableau 1 présente les définitions des termes « sémiologie » et « sémiotique » dans le Nouveau Petit Robert de la langue française 2007 ;

Terme	Définition
sémiologie	« Science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale » SAUSSURE. Science étudiant les systèmes de signes (langues, codes, signalisations etc.)
sémiotique	Théorie générale des signes et de leur articulation dans la pensée. Théorie des signes et des sens et de leur circulation dans la société.

Tableau 1. Définitions des termes « sémiologie » et « sémiotique » dans le Nouveau Petit Robert de la langue française 2007 (*s.v. sémiologie, s.v. sémiotique*).

A l'égard de notre travail, une différence importante persiste entre les deux définitions : la sémiologie étudie les *systèmes de signes* tandis que la sémiotique est une théorie des *signes* et des *sens*. La notion de « système » est primordiale dans notre étude car nous constaterons d'après la pensée de Jurij Lotman que le cinéma est un *système secondaire*

de modélisation, c'est-à-dire une langue secondaire, un *système* qui suit le modèle de la langue. L'accent sera ainsi mis sur l'étude du cinéma (et de la littérature) en tant que système de signes produisant des sens et non sur des signes particuliers qui sont plutôt étudiés par la sémiotique. En outre, nous voulons faire remarquer que le dictionnaire Petit Robert a repris la définition saussurienne de la sémiologie. Cette remarque renforce le choix de la « sémiologie » comme méthode de notre travail : les théories que nous utiliserons (surtout celle de Jurij Lotman) trouvent leur base dans la tradition saussurienne.

Il est indispensable de se rappeler que le cinéma (ou la littérature, bien entendu) n'est pas une langue naturelle et ne pourra pas être étudié en tant que telle. Selon Odin (1990 : 16), la sémiologie étudie en particulier « des langages qui ne sont pas des langues naturelles: peinture, musique, photographie, gestualité, cinéma etc. ». Georges Mounin, cité par Helbo (1983 : 17), renforce cette idée en appelant la sémiologie une « étude de tous les systèmes de signes autres que les langues naturelles ». Selon Nicole Delbecque (2006 : 20), la sémiologie est « la discipline scientifique qui étudie les systèmes de signes dans toutes leurs manifestations ». Cette définition correspond à notre travail qui met l'accent non sur un signe particulier mais sur un système de signes. De plus, nous étudierons le cinéma qui n'est pas une langue naturelle. Cependant, il peut être considéré comme une forme dans laquelle un système de signes se manifeste.

La branche de la sémiologie inclut plusieurs approches telles que la sémiologie psychanalytique, la sémiologie de communication et la sémio-linguistique parmi bien d'autres (Odin 1990 : 12) ; nous dénommons notre approche la *sémiologie du cinéma*, adaptée d'après Jurij Lotman (1981) qui utilise le terme *semiotics of cinema*¹. Lotman représente la tendance structuraliste qui, selon Odin (1990 : 16), réfère plutôt à la pensée de Ferdinand de Saussure qu'à la pensée pragmatique américaine de C.S. Peirce. Ceci justifie notre traduction de *semiotics* en *sémiologie* (et non en *sémiotique*). Malgré notre choix qui se porte sur la sémiologie, nous ne pouvons pas nous passer de la sémiotique dans notre travail. La partie théorique soulève brièvement la question du signe tripartite et profite des idées de C.S. Peirce, sémioticien américain, et de sa catégorisation de signes en icônes, indices et symboles.

¹ Le terme « semiotics of cinema » est une traduction du russe en anglais par Mark E. Suino.

Une fois la méthode choisie, nous tenons à souligner que notre analyse des systèmes de sens se concentre surtout sur le *message*. Tout au long de l'analyse, nous nous mettrons premièrement à la place du réalisateur du film et soulignerons son rôle central en tant que lecteur du roman et puis en tant que destinataire du message au spectateur du film. Deuxièmement, nous prenons la position du spectateur du film (ou respectivement du lecteur du roman) et observerons son rôle en tant que destinataire du message. Pour étudier le procédé de transmission d'un message, nous utiliserons la notion de codage, plus précisément de *processus de transcodage*. En ce qui concerne l'analyse du corpus, notre étude sera en entier de nature qualitative – le but sera donc plutôt de comprendre le fonctionnement sémiologique du cinéma que d'en lister des éléments en termes quantitatifs. Tout en nous appuyant sur la base théorique, nous tirerons des exemples concrets du corpus et analyserons leur contenu.

1.4. Plan du travail

Ce mémoire consiste en quatre parties principales, dont les deux premières (chapitres 2 et 3) construisent une base théorique pour l'analyse du corpus. Dans un premier temps, nous nous concentrerons sur le lien entre un ouvrage littéraire et un ouvrage cinématographique et étudierons les caractéristiques de ces deux arts, ainsi que des différences et des similitudes entre eux. Nous chercherons à justifier que la littérature et le cinéma sont des textes artistiques et ainsi particulièrement bien comparables l'un à l'autre. Cette supposition nous conduira à adopter un point de vue sémiologique : l'accent sera mis sur la construction du sens cinématographique. Nous en présenterons les termes principaux sans oublier leur lien avec notre corpus et ses deux textes. Nous procéderons ensuite à la notion de transcodage. Enfin, nous prendrons en compte du point de vue du public qui nous dirigera vers l'analyse du corpus.

Les chapitres 4 et 5 de notre travail seront donc consacrés à l'étude-même du corpus. Nous examinerons quelques moyens et modes par lesquels le cinéma peut construire un sens et nous concentrerons sur trois éléments : l'image, le bande son et la narration. Les choix de ces éléments étant faits sur la base de notre corpus, nous chercherons à analyser en particulier le texte filmique de notre corpus. Nous sommes surtout intéressés par les choix que fait le réalisateur. Ainsi, la dernière partie de l'analyse traitera la construction du sens sur deux modes particulièrement utiles au

réalisateur et bien fructueux à l'égard de notre analyse. Ces deux modes de construction de sens correspondent aux relations paradigmaticques et syntagmaticques

2. Littérature et cinéma – textes artistiques

Dès l'invention du cinéma en 1895, les films et les ouvrages littéraires ont été comparés les uns aux autres. Pendant les cinquante premières années du film, les cinéastes ont remarqué le lien entre le *cinéma*, l'un des plus nouveaux arts et la *littérature*, un art existant déjà depuis des milliers d'années. (Rifkin 1992 : 3-5) Aussi bien les réalisateurs que les spectateurs se sont rendu compte très tôt que les objectifs de ces deux arts narratifs se ressemblaient ; il s'agissait de raconter une histoire, seulement les moyens différaient les uns des autres. Ce constat a suscité la tendance à créer des ouvrages cinématographiques basés sur des œuvres littéraires. Actuellement, ces *adaptations* représentent chaque année une partie importante de tous les films produits dans le monde. De plus, il existe des films qui ne peuvent pas être jugés comme des adaptations pures mais qui ont seulement été inspirés par un certain ouvrage littéraire. (*ibid.*)

La comparabilité des ouvrages cinématographiques aux ouvrages littéraires a donné lieu à beaucoup d'opinions. D'un côté, selon nombreux théoriciens, il est impossible d'exprimer les mêmes éléments dans le cinéma et dans la littérature parce que ces deux arts adoptent des formes très différentes. (Rifkin 1992 : 7) De l'autre côté, comme les buts du texte de départ et du film d'arrivée se ressemblent, les moyens pour atteindre ces buts perdent leur importance. Les adaptations filmiques devraient être considérées comme autonomes et indépendantes par rapport aux ouvrages littéraires. Ce ne sont pas les différences formelles qui comptent mais plutôt le fait qu'il existe un spectateur ou un lecteur à qui le message de l'ouvrage est destiné et avec qui l'ouvrage cherche à communiquer. (*id.*, p. 9-10)

Le lien entre un livre et un film peut être plus ou moins fort. Là, il est bien possible de parler de la *fidélité* et de l'*infidélité*. Dès les années 1950, plusieurs scénaristes ont commencé de plus en plus à prendre leurs distances par rapport au texte de départ de leurs films. On voulait « respecter l'esprit plus que la lettre ». (Georgel *et al.* 1995, cité d'après Truffaut 1954 : 69) Cela nous renvoie au paragraphe précédent et aux façons variables de transmettre des sens au lieu des entités concrètes. En ce qui concerne la fidélité et l'infidélité, nous pouvons prendre l'exemple des écrivains tels que Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet qui ont commencé à réaliser à l'écran leurs propres œuvres littéraires. On peut trouver surprenant le fait que ce sont eux qui ont été

particulièrement infidèles à leurs textes de départ. « Dans leurs films, nulle intrigue, nul respect de la vraisemblance, nul souci romanesque. » (Georgel *et al.* 1995 : 69)

Le roman et le film *Un long dimanche de fiançailles*, étant tous les deux internationalement connus, font partie de la tendance aux adaptations et en sont un exemple récent. Comme nous le constaterons dans le sous-chapitre suivant, nous jugeons la partie filmique de notre corpus fidèle à son texte de départ. Par cette constatation, nous nous permettrons de considérer les deux parties de notre corpus comme équivalentes et ainsi comparables – ce qui justifie l'intérêt de cette étude. Quelques différences entre le texte de départ et le film d'arrivée peuvent être trouvées, mais comme indiqué antérieurement, notre étude met en valeur surtout la transmission des mêmes éléments.

Avant de pouvoir effectuer une analyse pertinente sur la transmission d'éléments dans notre corpus (chapitres 4 et 5), nous présenterons dans ce chapitre des caractères artistiques, langagiers et textuels de la littérature et du cinéma. Cette initiation sera principalement fondée sur les idées de Yannick Mouren, Jurij Lotman et Benjamin Rifkin. Elle servira également de base pour le chapitre 3 qui étudiera la construction du sens cinématographique et le processus de transcodage entre le texte littéraire et le texte filmique.

2.1. De l'hypotexte à l'hypertexte

Yannick Mouren (1993 : 113) évoque un « certain flou terminologique » selon lequel plusieurs films sont accompagnés de textes tels que « adaptation de... », « inspiré par... » ou « librement inspiré de... ». Mouren cherche à démontrer qu'il existe différents types de transposition du livre au film. Le terme *adaptation* s'utilise souvent comme le terme le plus général pour tous ces types, mais Mouren nous présente deux termes davantage pour pouvoir mieux analyser les différences entre les types de transposition. (*ibid.*)

Avant de nous initier aux types d'adaptations, examinerons les ouvrages filmiques et littéraires en tant que *textes*. En étudiant les ouvrages d'un point de vue théorique et narratologique, Mouren utilise des termes lancés par Gérard Genette dans *Palimpsestes* (1982). Genette considère le texte de départ, c'est-à-dire l'ouvrage littéraire, comme un *hypotexte* et puis le film d'arrivée comme un *hypertexte*. (Mouren 1993 : 114) Cela renforce l'hypothèse présentée plus tard dans ce chapitre ; aussi bien le

livre que le film sont des *textes*, plus précisément des *textes artistiques*. En ce qui concerne notre corpus, le roman de Sébastien Japrisot serait donc l'hypotexte et le film de Jean-Pierre Jeunet son hypertexte.

Mouren (1993 : 113) se concentre sur des films de fiction qui ne reposent pas sur un scénario original mais qui sont adaptés à partir d'un autre texte de départ. Trois types de transposition peuvent être proposés : *adaptation*, *contamination* et *narrativisation*. Dans le premier cas, il s'agit de choisir *un roman ou une nouvelle* et d'en faire *un film de fiction*. Dans le cas de la *contamination*, le scénariste part de *plusieurs romans ou nouvelles* et en crée une histoire unique. En ce qui concerne la *narrativisation*, les textes de départ sont *non seulement plusieurs mais aussi non narratifs et ainsi non fictionnels*, transformés par le scénariste en une histoire narrative unique. Un film narratif constitué à partir des lettres écrites par une personne réelle (ex. Anne Frank) en est un exemple éclairant. Mouren rappelle encore que quel que soit le type de l'hypotexte, le film d'arrivée se présente toujours comme un film de fiction narratif. (*ibid.*)

Suivant la pensée de Mouren, nous pouvons déduire que dans le cas de notre corpus, il s'agit d'une adaptation. Il n'existe qu'un roman de Sébastien Japrisot intitulé *Un long dimanche de fiançailles*, à partir duquel Jean-Pierre Jeunet a réalisé un film unique du même nom. Lorsque le film reste relativement fidèle au roman, il est possible de conclure que le roman en question est la seule source dont Jeunet a profité en écrivant son scénario. Étant un film de fiction narratif, *Un long dimanche de fiançailles* répond parfaitement aux exigences d'une adaptation.

2.2. L'art en tant que langue – un système secondaire de modélisation

Afin de pouvoir étudier le lien entre l'hypotexte et l'hypertexte, et surtout la construction du sens au sein de la littérature et du cinéma, il ne suffit pas uniquement de constater que ces deux pratiques sont des arts. Il faut examiner plus profondément la nature de ces deux arts et ainsi prouver leur comparabilité du point de vue sémiologique. Le domaine de la sémiologie (ou de la sémiotique) est souvent considéré comme un domaine de la linguistique, en d'autres termes un domaine qui étudie la langue. Les arts sont-ils donc des langues ?

Jurij Lotman présente sa théorie sur l'art en tant que langue dans son ouvrage *The Structure of the Artistic Text* (fr. *La structure du texte artistique*², 1977). Lotman (1977 : 7) constate que l'art est un moyen de communication qui établit un lien entre le destinataire et le destinataire. Tout système étant capable de créer ce lien entre deux individus remplit les critères d'une langue. Pourtant, cela ne nous autorise pas à définir l'art comme une langue au sens propre. Les sémioticiens sont souvent en désaccord sur l'existence de la *langue du cinéma* ou de la *langue de la littérature* - certains trouvent que les phénomènes visuels (ou littéraires, bien entendu) ne peuvent pas être catégorisés linguistiquement (Rifkin 1992 : 27). Nous avons choisi de suivre la théorie de Lotman (1977 : 7) qui accepte de parler de la langue du cinéma ou de la langue de la littérature, sachant que leur construction diffère de celle de la langue pure.

Lotman définit précisément la notion de *langue* avant de procéder au traitement de l'art en tant que langue. En plus de sa capacité de créer un lien entre deux individus, la langue, pour qu'elle remplisse les critères de Lotman (1977 : 8), est « un système de communication qui use des signes organisés de manière particulière ». Plus important encore, tout acte de communication implique un destinataire et un destinataire qui échangent de l'information entre eux. Pour cela, la présence d'un moyen de communication est indispensable. (*id.*, p. 12-13). Nous tenons à souligner, comme le constate Rifkin (1992 : 11), que le cinéma et la littérature sont des *arts de communication*.

Si l'on applique les principes du paragraphe précédent à une œuvre d'art, l'art pourra remplir les critères d'une langue dans les conditions suivantes : tout d'abord, l'œuvre d'art doit avoir comme but une communication réussie entre le destinataire et le destinataire. Deuxièmement, cette communication exige un objectif : la transmission d'un message. Troisièmement, le message doit être transmis par des moyens d'une langue commune entre le destinataire et le destinataire. (Lotman 1977 : 15) Précisons que quant à la troisième condition, il ne s'agit pas toujours d'une langue naturelle telle que le français ou l'anglais. Dans le cas de notre corpus, il s'agit de la langue du cinéma qui peut englober, par exemple, l'image et la musique.

² Notre traduction du titre de l'ouvrage.

Afin de définir la langue de l'art, il ne faut en aucun cas la confondre avec une *langue naturelle* (Rifkin 1992 : 30). La notion de langue naturelle en sémiologie désigne les langues « dans l'usage ordinaire de ce concept », plus précisément les langues divisibles en unités linguistiques minimales telles que morphèmes et phonèmes. (Lotman 1981 : 1 ; Rifkin 1992 : 29-30) Le français, l'anglais et le finnois sont ainsi des langues naturelles, mais ce n'est pas le cas de la littérature ou du cinéma qui constituent notre domaine d'études. D'après Lotman (1977 : 9), la notion de *langue* comporte également les *langues artificielles* qui peuvent être divisées en deux; (1) les *langues de la science* qui correspond aux métalangages des systèmes scientifiques et (2) les *langues des signes conventionnels* telles que le code de la route, par exemple. Les arts, bien évidemment, ne font pas partie de ces catégories de langues.

Lotman prétend cependant que les arts sont des langues. Pour justifier son propos, il élabore une toute nouvelle catégorie de langues qui englobe les arts (en plus des mythes et des religions, par exemple); les arts sont des langues secondaires, autrement dit des *systèmes secondaires de modélisation*³ (angl. *secondary modeling systems*). (Lotman 1977 : 9) Ce sont des structures de communication construites sur la base linguistique, des systèmes qui suivent le *modèle de la langue*; une idée de l'art est toujours un modèle de la langue. Lotman rappelle que tous les systèmes sémiotiques, y compris les systèmes secondaires de modélisation, reproduisent le modèle de la langue. Il est possible de les étudier par des méthodes de la linguistique. Néanmoins, ces systèmes ne reproduisent pas forcément tous les éléments de la langue naturelle. (*id.*, p. 9, 12) Cette caractéristique permet au cinéma et à la littérature de rentrer dans la catégorie des systèmes secondaires de modélisation; bien que nous ne puissions pas distinguer un morphème ou un phonème dans la langue littéraire ou cinématographique, nous pouvons comprendre le message que nous communique la littérature ou le cinéma.

Lorsqu'il s'agit des arts, le rôle d'un système secondaire de modélisation est de donner une illusion de la réalité à son audience, de reconstruire une image sur la réalité, de donner un modèle de l'univers (Lotman 1981 : 10 ; 1977 : 12, 18). Pour cela, les arts modèlent la langue par leurs propres moyens; le cinéma s'adresse au spectateur et la littérature s'adresse au lecteur. Rifkin (1992 : 27, 31) rappelle qu'adapter des ouvrages

³ Notre traduction du terme de l'anglais en français.

littéraires en ouvrages cinématographiques est particulièrement fructueux car ces deux arts sont justement des systèmes secondaires de modélisation. Ainsi, dans le but de créer une *illusion de la réalité*, il est possible de transmettre les *idées* du texte littéraire dans le texte filmique, de tirer profit de la possibilité de modeler la langue selon l'art en question. Les films muets sont un bon exemple de la transmission des *idées* ; ces films sont complètement libres de la langue naturelle, toute la transmission du sens reposant sur l'image et sur les autres techniques cinématographiques. Il serait difficile d'essayer de « traduire » le texte littéraire en texte filmique car ces deux systèmes ne possèdent pas de morphèmes ou de phonèmes. Nous reviendrons au problème de la traduction dans le chapitre 3.2. (« Le processus de transcodage »).

Les morphèmes et les phonèmes, entre autres, font partie des *unités linguistiques minimales* ou des *unités minimales de l'expression* qui constituent une langue mais qui ne sont pas obligatoires au sein de la structure des systèmes secondaires de modélisation. Cependant, Lotman et Rifkin évoquent la possibilité d'existence d'une unité minimale dans des arts. Rifkin (1992 : 29) l'exprime ainsi : si l'on suppose qu'un mot du roman est l'unité minimale de la littérature, pourquoi ne pourrait-on pas considérer la prise du film comme l'unité minimale du cinéma ? Ces deux unités pourraient-elles être équivalentes ? Lotman (1981 : 27) traite également le rôle d'une prise en tant qu'unité constructrice de sens et va encore plus loin en réfléchissant s'il existe une grammaire du cinéma (*id.*, p. 44). Nous reviendrons sur cette problématique dans le chapitre 3.1. (« Le sens cinématographique »).

Pour parler des unités minimales (voire de la grammaire) de l'art, il est essentiel de remarquer que ces unités doivent être repérables au sein d'un *texte*. Ce texte compose le message envoyé par le destinataire au destinataire, par des moyens de communications communs. Nous supposons dans notre étude que le texte peut adopter plusieurs formes. Le chapitre 2.1. a traité des notions d'hypotexte et d'hypertexte. Dans ce qui suit, nous examinerons plus profondément le caractère textuel des arts – plus précisément celui de la littérature et du cinéma.

2.3. L'art en tant que texte – un texte artistique

Tout acte de communication impose un destinataire et un destinataire du message communiqué. Pour que l'acte de communication soit accompli avec succès, le message doit être communiqué par l'intermédiaire d'une langue commune entre le destinataire et le destinataire. Le message communiqué se concrétise en tant qu'information repérable dans un *texte*. (Lotman 1977 : 12-15) Ce texte n'est pas toujours du texte concret sur une feuille – il peut se manifester sous des formes variées. Le texte peut être constitué même d'un élément traditionnellement non textuel, ce qui est l'une des hypothèses principales de cette étude.

Nous avons conclu dans le chapitre précédent, d'après la théorie de Lotman, que l'art n'est pas une langue au sens propre, mais qu'il est plutôt un système secondaire de modélisation, une langue secondaire. Néanmoins, un système secondaire de modélisation prend également la forme d'un texte – le texte de l'art est constitué par *l'œuvre d'art* en question (Lotman 1977 : 10). Le corpus de cette étude est composé de deux œuvres d'art et ainsi de deux textes : un texte littéraire (le premier chapitre du roman *Un long dimanche de fiançailles*) et un texte filmique (le premier passage du film homonyme). Comme l'indique notre hypothèse, tous les éléments de ces textes (mot, paragraphe, image, son, mouvement...) ont un rôle important dans la constitution du texte.

Que devrions-nous comprendre par la notion de texte dans cette étude ? Selon Lotman (1977 : 52), qui base une grande partie de ses idées sémiologiques sur la dichotomie saussurienne entre la langue et la parole, le texte fait toujours partie de la *parole*. Le texte s'inscrit ainsi dans l'utilisation concrète des signes dans un contexte précis. Le texte est un ensemble de signes qui forment une structure complexe au sein de ce texte. (*id.*, p. 22, 51-53) Tout d'abord, un texte est un signe dans son intégralité. A l'intérieur de ce texte intégral (et donc de ce signe intégral), plusieurs niveaux de signes peuvent être segmentés. Il s'agit donc d'un système de signes compliqué. Une modification d'un signe du texte a un effet sur tout le sens du texte. La division du texte en signes dépend de la manière dont le texte est présenté, c'est-à-dire de la manière d'encodage du texte. (*ibid.*) Cette remarque est importante à l'égard de notre étude car nous étudierons deux textes qui appliquent des techniques d'encodage et des systèmes des signes différents. Pourtant, les textes de notre corpus ont des traits communs.

Selon Rifkin (1992 : 19-20), les textes littéraires et les textes filmiques sont tous les deux des *textes artistiques*, opposés aux *textes non artistiques*. Le but principal d'un texte non-artistique est de transmettre de l'information et il met l'accent sur le contenu du message transféré. Le destinataire d'un texte non artistique ne consacre pas son attention principale à la forme du texte. Rifkin (*ibid.*) donne comme exemple un lecteur de journal ; le lecteur s'intéresse au contenu des nouvelles ou des articles tandis que le type de papier ou la police de caractères ont pour lui un rôle secondaire.⁴ En revanche, les textes artistiques, qui sont toujours d'origine humaine, peuvent être considérés comme des systèmes de sens et ils mettent en valeur aussi bien le contenu que la forme du message transféré. Autrement dit, tous les éléments d'un texte artistique peuvent contenir de l'information. Parfois l'information est créée même par la combinaison des éléments au sein d'un texte artistique. (Rifkin 1992 : 22-24)

Un texte artistique est donc bien saturé d'information comparé à un texte non-artistique. C'est un texte qui comprend une variété énorme de systèmes pour transmettre de l'information. Cependant, c'est un texte très systématique et ordonné. (Rifkin 1992 : 19-21, reformulé d'après Lotman, 1973) Un texte artistique est en fait « une idée construite de façon complexe » par l'artiste en forme de son œuvre d'art (Lotman 1977 : 12). Ainsi, tous les éléments d'un texte artistique ont un *sens* (cf. chapitre 3.1. sur « le sens cinématographique »). Cependant, Lotman (1977 : 17) rappelle que, comme tout texte, un œuvre d'art peut contenir des éléments dits « fortuits » ; celui qui interprète un texte artistique peut y trouver des sens que l'artiste n'a pas créés intentionnellement. La nature artistique du texte provoque la volonté d'en faire des interprétations variées ; cela peut mener à la naissance des interprétations fortuites.

Les différences d'interprétation font en effet partie de la nature d'un texte artistique. Lotman (1977 : 24) souligne qu'une zone vaste sépare la compréhension et l'incompréhension d'un texte artistique. Cette caractéristique est très typique des œuvres d'art. En ce qui concerne la compréhension, nous pensons d'un côté qu'il est difficile de savoir s'il existe une « compréhension parfaite » ou une « incompréhension totale » d'un texte artistique. De l'autre côté, comment peut-on étudier l'art si les

⁴ Cependant, il serait incorrect d'affirmer que la forme (ou le genre) du texte n'a aucun intérêt pour le lecteur ; en lisant un journal, le lecteur pense lire des nouvelles, des textes sérieux. En lisant un livre de blagues avec une police de caractères marrante, le lecteur pense lire des blagues, des textes non sérieux.

interprétations sont tellement variables ? Nous avons choisi notre corpus et notre méthode afin d'éviter les interprétations marginales ou trop subjectives. Le texte de départ de notre corpus est un texte littéraire et ainsi relève de la littérature qui est un *art verbal* et prend une forme relativement proche de celle de la langue naturelle (Lotman 1977 : 20). A partir du texte littéraire, il nous est plus facile d'interpréter le texte filmique que si nous analysions un film seul. De plus, le choix de se concentrer sur les éléments qui se correspondent nous permet plutôt d'analyser le corpus que d'en tirer des interprétations subjectives.

Certes, il ne faut pas considérer le texte de la littérature comme un texte « facile » à comprendre ; en tant que texte artistique, il a ses spécificités. Nous venons de mentionner que la littérature est un art verbal et qu'elle se manifeste sous une forme proche de la forme d'une langue naturelle – le texte se produit donc en utilisant des signes concrets de la langue naturelle. Tout de même, la littérature est un système secondaire de modélisation comme tout autre art et elle ne fait que convertir la langue naturelle en sa langue secondaire. (Lotman 1977 : 23, 51-52) Même si nous pouvons observer concrètement le *texte artistique verbal* (le texte littéraire) et y trouver divers éléments, son système de sens est différent et bien plus compliqué que le système de la langue naturelle. Les frontières des signes ainsi que tout le concept du *signe* sont plus flous dans la littérature que dans la langue naturelle (*id.*, p. 21).

Dans ce travail, nous ne nous initierons pas davantage au système de sens de la littérature seule car la partie littéraire de notre corpus nous sert uniquement d'un point de comparaison pour l'analyse de la partie filmique du corpus et de son système de sens. Par contre, nous voulons faire remarquer que notre corpus contient aussi bien des *textes artistiques verbaux* que des *textes artistiques non verbaux*. Nous reviendrons sur l'aspect verbal dans le chapitre suivant ainsi que dans les chapitres 4.1. (« Image ») et 4.2. (« Bande son – dialogue, musique et bruit »).

Un système secondaire de modélisation s'exprime donc sous la forme d'un texte artistique. On pourrait même dire qu'*un texte artistique est la parole de la langue de l'art*. Comme nous l'avons expliqué dans ce chapitre, aussi bien la langue de l'art que les textes artistiques ont leurs spécificités. Lotman (1977 : 14) précise encore qu'afin de comprendre et d'étudier des œuvres d'art, la maîtrise de la langue de l'art et de son texte artistique est indispensable. Il ne faut non plus oublier qu'un texte artistique

est toujours un modèle de l'univers. La forme concrète de ce modèle dépend des choix que fait l'artiste pour construire son texte artistique et ainsi son œuvre d'art. Chaque élément de ce texte artistique porte de l'information et ainsi produit un sens. (*id.*, p. 18)

Dans le chapitre suivant, nous examinerons la construction du sens dans le cinéma afin d'analyser ensuite le texte filmique de notre corpus.

3. Construction du sens dans le texte filmique

Voici ce qu'écrit Emmanuel Burdeau (2004 : 38) dans sa critique du film *Un long dimanche de fiançailles* :

« Devenu l'écran d'ordinateur, l'écran de cinéma devient ou redevient par la même occasion page d'écriture ouverte à tous les signes – lettres, graviers, dessins, fumée. »

Ceci démontre le caractère le plus important du cinéma – c'est un *art visuel* qui se présente avant tout sous une forme visuelle, éprouvée et vue par les yeux. Bien que nous profitons de notre vue également en lisant un roman, c'est notre imagination qui construit la plus grande partie du monde du roman. Par contre, le cinéma n'offre pas autant d'espace à l'imagination – il prend la liberté de créer le même monde visuel pour tous les spectateurs. Bien évidemment, ce monde visuel, avec toutes ses dimensions, comprend un nombre énorme de signes et de sens qui sont produits d'une manière particulière.

Dans ce qui suit, nous examinerons la construction du sens dans le texte filmique. Nous commencerons par le *sens cinématographique* et présenterons l'idée principale de production du sens dans le cinéma. L'accent sera mis sur les systèmes de sens et sur la transmission des sens au spectateur. Cela nous conduira à analyser plus en détail le processus de cette transmission des sens – nous l'appellerons le *processus de transcodage*. Enfin, nous ferons un petit aperçu sur le *rôle du public* dans ce processus.

3.1. Sens cinématographique

Nous avons souligné que tous les éléments d'un texte artistique peuvent contenir de l'information et ainsi un sens. Cependant, il ne faut pas confondre les sens produits par un œuvre d'art avec les sens produits par la vie de tous les jours. Dans la vie de tous les jours, dit *monde non artistique*, tous les messages ne peuvent pas construire un nouveau sens. Il s'agit des messages dont le contenu est une évidence (ex. « Paris est la capitale de la France »). Par contre, lorsqu'un artiste construit un texte artistique (un texte filmique dans notre cas), il a une possibilité de transformer une image de tous les jours en un élément chargé d'informations. Cet élément peut jouer un rôle très important dans le monde du film, tandis que dans le monde non artistique il s'agit d'un objet tout à fait banal. (Lotman 1981 : 12-14)

Lotman (1981 : 14) exprime l'idée ainsi : « L'objectif de l'art n'est pas de simplement représenter un objet ou un autre, mais d'en faire un producteur de sens ». Pour se servir de cette capacité, le cinéma possède plusieurs moyens ; D'un côté, il peut utiliser le mouvement de l'image ou bien synchroniser l'image et la musique, par exemple, pour reproduire une illusion de la réalité. De l'autre côté, le cinéma peut tirer tout le profit de sa possibilité de sa nature artistique et viser à « abandonner l'automatisme » (ex. les films surnaturels) – créer des éléments complètement irréels dont l'existence n'est possible que dans le monde artistique. (*id.*, p. 12-17) La spécificité de notre étude se trouve donc dans la notion de *sens artistique* (Lotman 1977 : 34). Il ne faut en aucun cas oublier que nous n'étudions pas une langue naturelle mais une langue artistique.

Selon Lotman (1981 : 41), « tout ce que nous remarquons en regardant un film, a un sens ». Néanmoins, il ne faut pas confondre le sens cinématographique avec le sens que nous transmet un texte littéraire. Le sens cinématographique ne peut être exprimé que par des moyens du langage cinématographique, tandis que le sens d'un texte écrit se transmet au lecteur uniquement par l'écriture. (Lotman 1981 : 42 ; Rifkin 1992 : 8)

Les textes littéraires et les textes filmiques adoptent donc, bien évidemment, des systèmes de sens différents (Rifkin 1992 : 41). Tous les deux étant des arts de la communication, ils ont en tout cas des systèmes de communication semblables. Cette idée nous renvoie au chapitre 2.2. dans lequel nous avons traité les critères d'une langue selon Lotman. Les ouvrages littéraires et cinématographiques ont toujours besoin d'un lecteur ou d'un spectateur, c'est-à-dire d'un « destinataire » (angl. *addressee*). Pour que le message soit transmis, il faut un « destinataire » (angl. *addresser*) qui envoie le message au destinataire. Aussi bien dans le livre que dans le film, le sens du « message » reste le même si le réalisateur ne veut pas le modifier, mais la « chaîne de communication » (angl. *channel of communication*) est différente. (Lotman 1981, d'après Jakobson 1964 : 36) La transmission du message peut donc être réalisée en utilisant un texte écrit, une image ou une autre chaîne.

L'idée principale du système de communication peut être figurée avec ce schéma classique, présenté par Jurij Lotman et créé par Roman Jakobson, un sémioticien russe et continuateur de la pensée saussurienne⁵ :

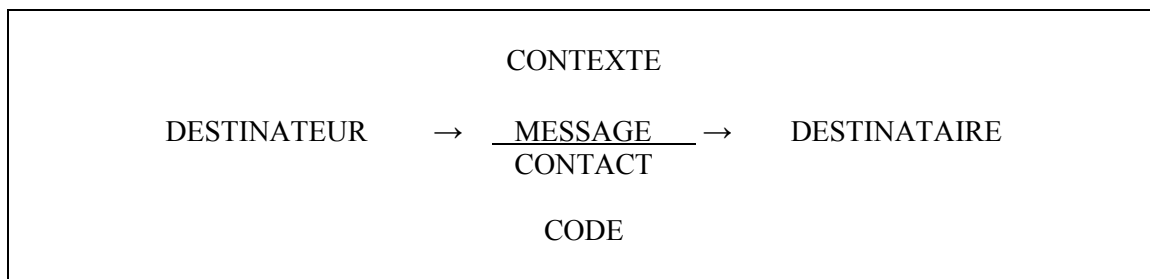


Tableau 2. Le schéma classique de Roman Jakobson sur la chaîne de la communication (Lotman 1981 : 36).⁶

Ce tableau indique les facteurs indispensables dans un système de communication. Il faut donc un *contact* entre le destinataire et le destinataire pour que la transmission d'un *message* soit possible. La réalisation de cette transmission impose un *code* commun entre le destinataire et le destinataire ; ce code est encodé par le destinataire et décodé par le destinataire. La présence du *contexte* est également indispensable, et inévitable, car il permet une compréhension du message au moment de la communication. Les notions de code et de contexte seront plus précisément étudiées dans les chapitres 3.2. et 3.3.

Lotman nous donne deux variantes du schéma classique de Jakobson (*ibid.*), présentées dans le tableau 3 :

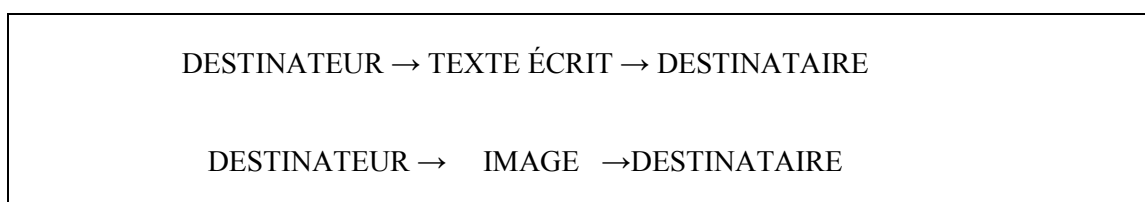


Tableau 3. Les deux variantes de Jurij Lotman du schéma classique de Roman Jakobson.⁷

La première des variantes est celle du texte littéraire, la deuxième celle du texte filmique. Lotman considère ces variantes comme équivalentes. Selon lui, aussi bien le texte écrit que l'image sont des « textes » et donc des « messages » à l'intérieur desquels on trouve un sens. Ces deux variantes contiennent en fait, au lieu des mêmes textes, des

⁵ Roman Jakobson a présenté le schéma classique dans son article « Linguistics and Poetics » (1964), dans *Style in Language*, eds. T. Sebeok. Cambridge, Mass. p.353.

⁶ Notre traduction du tableau de l'anglais en français.

⁷ Notre traduction du tableau de l'anglais en français.

substituts à ces textes, tous les deux contenant le même sens. Cette caractéristique, selon Lotman, fait entrer ces deux variantes dans la catégorie des signes. (*ibid.*)

Toutes les recherches dans le domaine de la sémiologie (ou de la sémiotique) sont basées sur le problème du *sens*. Comme le but de toute activité sémiotique est de transmettre un sens, le but de toute étude sémiotique est de définir ce sens. (Lotman 1977 : 32, 34) Et encore, toute étude sémiotique se base sur l'analyse de *signes* ou des *systèmes de signes* qui, en tant qu'unités de sens, sont inséparablement liés au problème du sens (*ibid.*, Delbecque 2006 : 17). Un signe construit la base du vocabulaire de toutes les langues, et pour accomplir un acte de communication, une langue impose un système de signes (Lotman 1977 : 7 ; 1981 : 1). Par conséquent, on ne peut pas échapper à l'analyse du signe si l'on veut analyser le sens.

C'est la nature artistique de notre étude qui la rend bien compliquée. Lotman (*id.*, p. 34) pose une question importante : « Quel est le sens du sens artistique ? » Lorsque l'on examine la nature des deux variantes de textes dans le schéma classique de Jakobson, on remarque une différence essentielle dans la construction de ces deux textes. Un texte écrit se divise traditionnellement en unités linguistiques de sens – en signes. Mais comment diviser une image en signes ? (Lotman 1981 : 37) Il n'existe pas de morphèmes ou de phonèmes de l'image, ni de grammaire traditionnelle qui s'applique à l'image (ou au cinéma dans son intégralité). Lotman (*ibid.*) avance ainsi que le cinéma est en fait un « système de signes sans signes ». Dans le cas de l'écriture, c'est le signe qui est primaire et intervient avant le texte, tandis que dans le cas de l'image, c'est le texte qui est primaire (*ibid.*). En lisant un roman, le lecteur aperçoit en premier les mots qui l'aident à construire le texte. En regardant un film, le spectateur aperçoit en même temps tout un ensemble d'éléments parmi lesquels il est beaucoup plus difficile de séparer des signes isolés.

Comme nous l'avons constaté dans le chapitre 2.2., le cinéma est donc une langue spécifique, plutôt appelé un système secondaire de modélisation. Une langue traditionnellement définie se compose toujours d'un nombre défini de signes qui sont repérables dans un texte (Lotman 1981 : 35). Cependant, le cinéma est un système de sens, et si un sens implique toujours un signe, il s'ensuit que le cinéma doit en contenir aussi. Lotman (*ibid.*) critique ainsi sa propre proposition: « Peut-on avoir un système de

signes sans signes ? ». Devrait-on peut-être essayer de trouver des équivalents de signes dans le langage du cinéma ?

Comme le sens cinématographique ne peut être exprimé que par des moyens cinématographiques, il faut un point de vue linguistique spécifique pour étudier le signe cinématographique. Un signe est donc un porteur de sens qui fonctionne en tant qu'intermédiaire (Lotman 1977 : 32). Il concrétise le message et le sens que veut transmettre le destinataire au destinataire. Selon Lotman (1981 : 31), la langue cinématographique a plusieurs niveaux qui peuvent être interprétés comme signes. Nous nous intéresserons tout d'abord à l'*image* en tant que porteur de sens et ensuite à la *prise* d'un film que Lotman considère aussi comme une unité de sens.

Lotman (*ibid.*) propose que toute image sur la scène porte de l'information et possède ainsi un sens. C'est donc un signe, une unité de sens dans la langue cinématographique. L'image, selon Lotman (*ibid.*), peut porter deux sortes de sens. En premier lieu, l'image peut construire une relation sémantique avec un objet du monde réel, c'est-à-dire reproduire un élément du monde réel. Dans ce cas, l'image représente cet objet et produit directement son sens sur la scène. Cela se réalise par des prises individuelles dans le film. En deuxième lieu, une image peut contenir des sens additionnels, parfois même imprévus. Ce sont des signes qu'ajoute le réalisateur par les moyens cinématographiques (mouvement, éclairage etc.) pour créer des sens plus profonds, des sens symboliques ou métaphoriques par exemple. Lotman appelle ces signes *signes secondaires*. La création des sens additionnels n'est possible que par des séries de prises, par des séquences du film.

Toute image dans le cinéma se concrétise donc toujours par une prise. Lotman (1981 : 24) définit la prise du film en tant que « limite de l'espace artistique ». Il ne faut pas oublier que le cinéma est un art visuel et que tout son sens reste dans le cadre de l'écran. Le réalisateur est obligé d'exprimer tous les sens, que ce soit par image ou par son, par l'intermédiaire de l'écran. En tout cas, une prise de film possède une capacité plus vaste de créer des sens qu'une image seule. La possibilité de combiner des éléments dans une prise permet en fait la création du monde artistique. (*id.*, p. 23)

Ce sont donc les prises qui construisent la base du film et en sont simultanément les unités de sens, les porteurs de sens de base. Ce sont également les

unités minimales du montage du film. (Lotman 1981 : 26, 29) Une prise est capable de contenir énormément d'information, grâce au moyens variés du cinéma de créer des sens simultanément. En plus, le cinéma a la capacité de superposer des sens ; nous pouvons trouver simultanément les sens d'un détail de la prise, de la prise elle-même et encore de toute la séquence de prises (*id.*, p. 27). A tout cela s'ajoute encore le pouvoir du réalisateur de profiter des conventions du public pour créer des sens. Nous y reviendrons dans le chapitre 3.3.

Lotman (1981 : 4-8) divise les signes cinématographiques en deux groupes (qui incluent les images et les prises) : les signes visuels (ou iconiques) et les signes conventionnels. Les signes visuels sont le mieux caractérisés par une bonne compréhensibilité ; ce sont des signes concrets qui réfèrent à un objet seul – leur fonction est uniquement de *nommer*. Les signes conventionnels, par contre, sont plus compliqués car ils imposent une connexion apprise entre l'expression et son contenu (le signe et la chose à laquelle il réfère). Cette connexion n'est pas imposée mais créée par des conventions et souvent culturelle. Les signes conventionnels sont ainsi capables de créer une histoire, de *raconter*. Ils peuvent également être facilement enchaînés, ce qui est indispensable dans la création des sens par des moyens du cinéma. (*ibid.*)

Les signes visuels et conventionnels agissent en même temps dans le texte, et plus important encore, sont en interaction constante. (Lotman 1981 : 7) Cette interaction se manifeste particulièrement bien au sein des arts. Le cinéma est un art très informatif et ainsi, le réalisateur se trouve devant une quantité énorme et variée de signes qu'il peut utiliser pour créer des sens. Comme tout élément dans un texte artistique a un sens, on peut constater que le texte cinématographique est en fait rempli de sens. (*id.*, p. 13-14)

Si l'on évoque l'iconicité ou la conventionalité des signes, on ne peut pas se passer de la tripartition des signes développée par Charles Sanders Peirce. C'est une théorie créée pour étudier le langage humain et les langues naturelles mais nous la trouvons fructueuse également du point de vue du cinéma car c'est un art visuel. Nous traitons la tripartition de Peirce à travers un article de Nicole Delbecque qui présente les idées principales de la théorie et profiterons de ces idées également dans la partie d'analyse de notre travail.

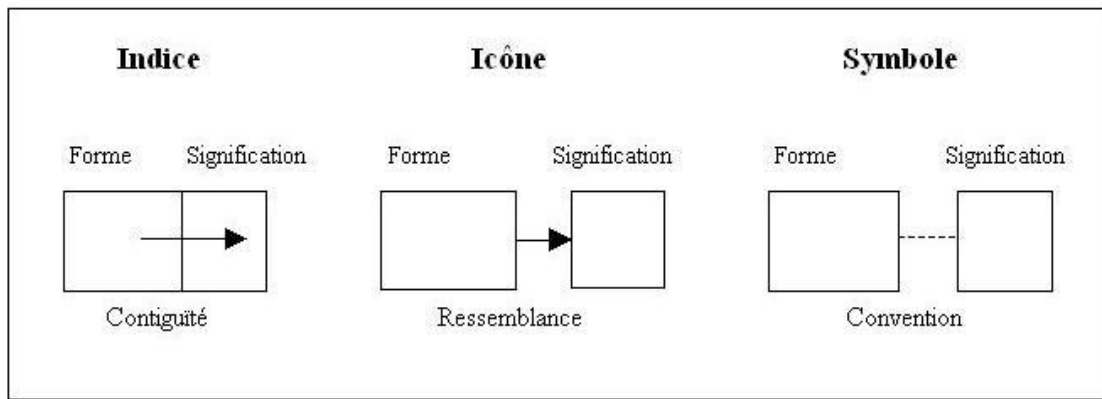


Tableau 4. Le rapport entre forme et signification dans les trois types de signes. (Delbecque 2006 : 21)

Ce tableau de Delbecque présente l'idée de base de la tripartition de C.S. Peirce. Les signes sont donc divisés en trois groupes : les indices, les icônes et les symboles. Le langage humain use de tous ces trois types de signes. (Delbecque 2006 : 17) Ce qui distingue ces trois signes les uns des autres est la connexion qu'ils constituent entre leur forme et leur signification.

L'indice, ou le signe indexical, est le plus simple des trois signes. C'est un signe dont la forme réfère directement à sa signification. Ainsi, la forme et la signification ont une relation de *contiguïté*. (Delbecque 2006 : 17-18) Dans notre corpus, par exemple les visages des soldats sont des indices ; leurs expressions indiquent la tristesse. La compréhension d'un indice exige néanmoins une certaine expérience empirique. Un bébé, par exemple, ne reconnaît pas un visage triste dès sa naissance.

L'icône, ou le signe iconique, est un signe dont la forme sert à représenter la signification. Il s'agit d'une relation de *ressemblance*. La photo d'une personne représente cette personne. La ressemblance peut toutefois rester assez abstraite comparée à la contiguïté de l'indice – Delbecque donne comme exemple les dessins stylisés indiquant les toilettes des hommes et des femmes (*id.*, p. 17-18, 21). Nous considérons que l'indice et l'icône rentrent dans la catégorie des signes visuels présentés par Lotman. Ces deux signes cherchent plutôt à nommer et n'exigent pas de savoir appris compliqué pour être compris.

Le troisième type de signes, le signe symbolique, est un signe basé sur les conventions et ainsi le plus compliqué des trois signes. C'est un signe propre à la communication humaine – en fait la langue naturelle en est l'exemple le plus commun

et présent aussi dans notre corpus. Un signe symbolique impose la capacité de combiner une forme à une signification sans qu'il y ait une contiguïté ou ressemblance évidente entre les deux. Il existe donc uniquement un lien *conventionnel*, appris. (Delbecque 2006 : 17-21) Le signe symbolique est donc l'équivalent du signe conventionnel de Lotman. Nous reviendrons sur l'importance des conventions dans le chapitre 3.3.

Tous ces trois types de signes sont présents dans notre corpus. Même si le langage cinématographique n'est pas une langue naturelle mais plutôt un système secondaire de modélisation, nous le considérons comme un langage humain – il s'agit de la communication entre les êtres humains. Ce qui nous intéresse le plus, c'est l'existence simultanée de ces trois signes. Le cinéma, tout comme la langue naturelle, use de tous les trois signes en même temps. En plus, le cinéma use de la langue naturelle elle-même ; cela est le cas dans notre corpus (le récit du narrateur, les dialogues). La langue naturelle fait donc partie du cinéma en y ajoutant encore une dimension de sens, en plus des sens que produit le cinéma par ses moyens cinématographiques.

Tout au long de ce chapitre, l'accent est mis sur la capacité du cinéma de pouvoir combiner énormément d'éléments. C'est un système qui permet une coexistence de plusieurs éléments de sens et ainsi de plusieurs niveaux. Comme l'explique Lotman (1981 : 42), un sens cinématographique ne peut se construire que par une combinaison des éléments sémiotiques, et encore, des éléments cinématographiques. C'est pour cette raison que nous nous intéressons dans notre travail plus particulièrement aux « systèmes de sens » : nous considérons que la sémiologie du cinéma trouve sa dimension la plus fructueuse dans l'étude des systèmes plutôt que dans l'étude des signes seuls.

Nous avons fini par constater que l'existence des signes (image, prise) est possible dans le système de sens du cinéma. Comme il s'agit alors d'un système de signes, pourrait-il avoir même sa propre grammaire ? Lotman (1981 : 44-45) prétend que le cinéma possède son propre lexique – les images deviennent les signes qui réfèrent aux objets du monde réel. Si l'on va plus loin encore, on pourrait considérer comme la grammaire du cinéma tout le mécanisme qui permet de combiner ces éléments lexicaux et enfin constituer une histoire compréhensible au spectateur. (*ibid.*) Cependant, nous ne traiterons pas plus précisément ce mécanisme – nous nous concentrerons plutôt sur les sens déjà produits par la partie filmique de notre corpus.

Ce chapitre a cherché à expliciter la nature du texte filmique en tant que système de sens. Comme notre étude sert à analyser la transmission des sens entre deux systèmes de sens différents (texte littéraire et texte filmique), nous tenons à analyser plus en détail la nature de ce processus – le processus de transcodage. Ce processus sera traité tout d’abord en tant que processus de transposition d’un texte littéraire en texte filmique et ensuite en tant que processus de codage entre le réalisateur et le spectateur. Cela nous conduira enfin à faire un aperçu sur le rôle du public dans tout ce processus.

3.2. Processus de transcodage

Le cinéma et la littérature étant des *arts de la communication*, pourrait-on considérer la transposition d'un livre à l'écran comme une *traduction* d'une « langue » à une autre « langue »? Selon Rifkin (1992 : 11-12), le modèle de traduction ne permet pas de changements de structures ou de paradigmes. Il serait impossible de transmettre un élément d'un texte littéraire à un texte filmique sans que les autres éléments du texte filmique n'aient un effet sur lui. En plus, la notion de traduction est avant tout réservée à l'étude des langues naturelles (Lotman 1977 : 18). Les théories de la traduction traitent une langue écrite ou parlée. Nous les considérons ainsi mal applicables à notre étude dont la partie filmique ne rentre dans aucune de ces deux catégories de langue, ni possède de morphèmes ou de phonèmes. Comme nous l'avons souligné, notre étude traite des langues secondaires, des systèmes secondaires de modélisation.

Tout au long de notre travail, nous avons donc évité de parler de la traduction. Nous avons plutôt favorisé la notion de *transposition* - le sens du texte littéraire est transposé au texte filmique. C'est une notion plus vaste que celle de la traduction et ne s'applique pas uniquement aux langues naturelles. Olof Eriksson (2004 : 88) présente la définition de la transposition traditionnelle par Vinay & Dalbernet : il s'agit du « procédé qui consiste à remplacer une partie du discours par une autre, sans changer le sens du message ». Cette notion s'applique au processus que nous étudions – l'idée du processus est celui que nous tenons à souligner : de garder le sens du message même si toute une partie du discours est remplacée. Pour cette raison, nous avons pris la liberté d'adopter la notion de transposition, tout en sachant que la définition de Vinay & Dalbernet réfère aux langues naturelles.

Eriksson (*ibid.*) rappelle en tout cas que la notion de transposition est une notion bien critiquée et problématique. Ainsi, nous préférons utiliser cette notion dans un sens plutôt général, en tant que désignation générale pour la problématique de notre travail. Dans un sens théorique, nous tenons à trouver une notion plus précise pour désigner le processus de transmission de sens.

Le schéma classique de Roman Jakobson nous a déjà fait connaître la notion de *code*. Nous considérons que les messages transmis d'un texte littéraire au texte filmique sont en fait des codes qui sont transmis d'un type de communication à un autre type de communication. Par conséquent, ce procédé de transmission pourrait être considéré comme un *processus de transcodage* (Rifkin 1992 : 12-13). Naturellement, les deux systèmes de ce processus utilisent leurs propres codes de communication. Dans le processus de transcodage, ces codes doivent donc être encodés et décodés. En pratique, l'écrivain du roman encode le message par l'intermédiaire du texte littéraire et le réalisateur du film le décode, utilisant le texte filmique. Le processus de transcodage implique donc un destinataire (l'écrivain) et un destinataire (le réalisateur). (*ibid.*)

Comme nous l'avons indiqué, les arts sont des systèmes de sens et appelés *systèmes secondaires de modélisation* plutôt que *langues*. Le schéma classique de Jakobson souligne qu'il faut un code commun entre le destinataire et le destinataire. Selon Lotman (1977 : 13-15), c'est en fait le système secondaire de modélisation (ou la langue) qui agit en tant que code. L'œuvre d'art communique par l'intermédiaire de ce code. Dans le processus de transcodage, deux codes sont utilisés simultanément ; un code pour encoder le message et un autre code pour décoder le message. (*ibid.*)

L'idée sur le processus de transcodage par Lotman est originellement basée sur la pensée sémiologique de Ferdinand de Saussure. Lotman considère que le texte d'un système secondaire de modélisation représente en fait la *parole* de la langue de l'art. Pour que cette parole puisse être réalisée, il faut la langue, c'est-à-dire le code. Tous les éléments du texte doivent trouver une correspondance avec un code, sinon les textes sont incapables de porter des sens. (Lotman 1990 : 11) Ce sont ainsi le texte (parole) et le code (langue) qui jouent les rôles principaux dans le processus de transcodage.

A partir du schéma de Lotman (*ibid.*), nous avons constitué un schéma simple sur le processus de transcodage :

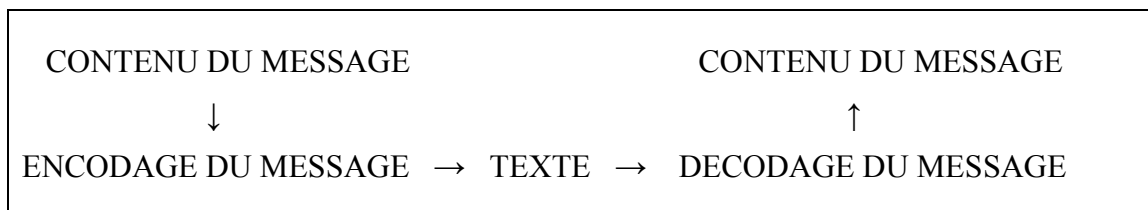


Tableau 5. Encodage et décodage du message dans le processus de transcodage.

Le tableau 5 démontre la simultanéité des deux codes ; le destinataire encode le message par l'intermédiaire du texte et en même temps, le destinataire décode ce message. Pour cela, il faut un code commun (une « langue » commune) qui se concrétise par le texte. Dans le cas dit « idéal », le contenu informationnel du message reste intact qualitativement et quantitativement (*id.*, p. 12). Bien évidemment, cela est impossible dans le cas de notre corpus car il s'agit de deux arts différents. Il n'existe pas de règle établie pour estimer si le contenu du message est entièrement conservé. Par conséquent, nous nous intéressons plutôt sur *l'intention* du réalisateur de conserver le contenu du message par des moyens du cinéma.

Pour mieux examiner le cas des systèmes secondaires de modélisation, Lotman (1977 : 35-36) a lancé la notion de *recodage externe* (angl. *external recoding*) qui repose sur l'idée de *l'équivalence*. Il est possible de trouver une équivalence entre deux structures différentes (ex. entre texte littéraire et texte filmique). La nature et l'apparence de ces deux structures ne se correspondent pas mais le contenu de leur message est équivalent. Lorsque ce message est encodé d'une structure à l'autre, c'est-à-dire *recodé*, l'on peut appeler ce processus de transcodage un *processus de recodage externe*. La nature *externe* de ce recodage réfère au changement de chaîne de communication – du texte littéraire au texte filmique. L'utilisation de la même chaîne de communication serait du *recodage interne*. (*ibid.*, Rifkin 1992 : 13) Si l'on publiait un livre d'enfants adapté d'un ouvrage littéraire de l'antiquité, par exemple, il s'agirait de recodage externe.

Lotman (1977 : 36) souligne encore qu'une grande différence entre la nature des structures mène à un plus riche processus de recodage externe. Dans le cas d'une grande différence, une plus grande quantité d'effort est exigée pour maintenir l'équivalence entre les deux textes. Le créateur du texte d'arrivée est donc obligé

d'utiliser des moyens de communication très différents de ceux du texte de départ. Dans le cas de notre étude, nous considérons que notamment la grande différence entre *le texte écrit et l'image* démontre la richesse du processus de recodage externe.

Lorsqu'il s'agit des systèmes secondaires de modélisation, l'on peut même trouver des cas de recodage externe *pluraliste* comme le fait remarquer Lotman (1977 : 36). En fait, ce ne sont pas uniquement des éléments indépendants qui sont dans une relation d'équivalence, mais des *groupes* d'éléments. Un groupe de plusieurs éléments au sein d'une structure peut donc équivaloir à un élément (ou un groupe d'éléments) au sein d'une autre structure. Cela est le cas dans notre corpus – une série de prises ou d'images dans le film, tous les éléments de communication inclus, représente une partie du roman.

Le recodage externe pluraliste n'est pas la seule spécificité que possède notre corpus ; on peut en fait y trouver simultanément deux processus de transcodage. Ces deux processus ont un agent commun – le réalisateur. Dans le premier processus, l'auteur du roman joue le rôle du destinataire tandis que le réalisateur est son destinataire. C'est le processus qui permet au réalisateur d'interpréter le message encodé par l'auteur. Le deuxième processus est celui de la création du film. Dans ce processus, le réalisateur prend le rôle du destinataire pendant que le spectateur du film devient son destinataire. Il est important de remarquer que le spectateur du film n'est aucunement en contact avec l'auteur du roman. C'est le réalisateur qui est le lecteur du roman. Pour cette raison, nous soulignons le rôle du réalisateur qui fonctionne en tant qu'intermédiaire entre l'auteur du roman et le spectateur du film.

Nous avons constitué un schéma qui illustre plus clairement les deux processus simultanés et le rôle central du réalisateur. Ce schéma correspond au cas des processus de transcodage dans notre corpus.

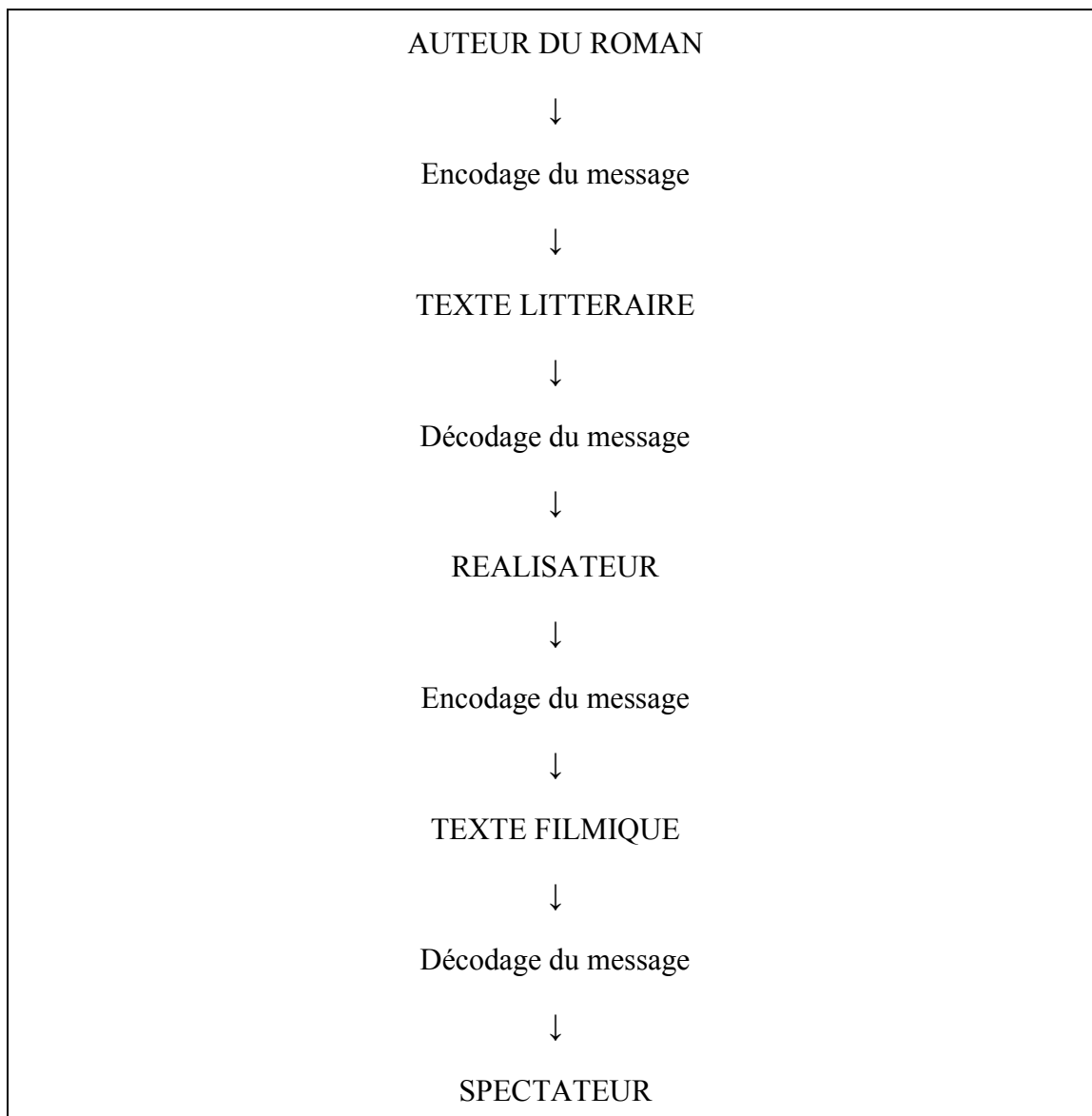


Tableau 6. Les deux processus d'encodage-décodage dans le corpus.

Comme nous pouvons le voir dans le tableau 6, le processus d'encodage-décodage se produit deux fois. Ces deux processus sont nécessaires pour que le réalisateur puisse transformer le texte primaire (texte littéraire) en texte secondaire (texte filmique).

Comme les processus de transcodage sont des processus compliqués, il est évident que le contenu du message ne peut rester intact. Rifkin (1992 : 15) fait remarquer que la quantité de l'information change toujours durant le processus de transcodage. Une certaine quantité d'informations se perd, ou bien une certaine quantité

d'informations s'ajoute. Le changement de l'information dépend de plusieurs facteurs. Comme nous l'avons déjà indiqué, nous ne mettrons pas l'accent sur les éléments intentionnellement omis ou ajoutés par le réalisateur. Par contre, il est possible qu'un texte primaire apparaisse sous une forme différente dans le texte secondaire (*ibid.*). Nous nous focaliserons sur cet aspect.

Dans ce chapitre, nous avons cherché à montrer qu'il existe de nombreux termes qui peuvent être utilisés pour désigner le procédé de transmission du sens étudié dans ce travail – chacun de ces termes ont leur propre nuance et spécificité. Nous avons tout d'abord choisi d'utiliser la notion d'*adaptation* pour parler de la transformation d'un roman en un film (cf. chapitre 2.1.). Après avoir abandonné la notion de traduction, nous avons utilisé la notion de *transposition* pour désigner en général toute transmission des messages entre les deux arts. Enfin, pour parler plus précisément de la transmission des codes, nous avons mis en service la notion de *transcodage* et les processus de transcodage simultanés. Ce chapitre a souligné le rôle (ou deux rôles) du réalisateur. Le chapitre suivant se concentrera sur le point de vue du public qui a son propre rôle dans le processus de transcodage réussi.

3.3. Rôle du public

Lorsque nous parlons du transcodage des messages par l'intermédiaire d'une œuvre filmique, il est indispensable de traiter plus en détail le destinataire des codes, ou l'encodeur des messages – le *public*. Comme le cinéma est un système communicatif, il faut prendre en considération toutes les parties de l'acte de communication. Enfin, c'est le public qui interprète le texte final créé par le réalisateur et détermine la réussite de la transmission du sens voulu. La question du public et son importance dans l'ensemble de ce processus est un thème de plus en plus étudié (Odin 2000 : 51) et nous considérons comme inévitable de faire un bref aperçu sur le rôle du public.

De nos jours, le cinéma est un art qui attire de plus en plus de public. Il a naturellement fallu un certain temps pour pouvoir être appelé « art » au sens propre (Lotman 1981 : 11). Cette appellation a enfin permis sa comparaison avec d'autres arts, ainsi que son entrée dans la concurrence sur l'attention du public. C'est sa nature extrêmement informative qui lui a garanti rapidement un public très grand et diversifié (*id.*, p. 12). Déjà dans les années 1920, le cinéma était devenu une industrie et en 2004,

la hausse dans la qualité des films a fait augmenter le nombre des spectateurs du film français jusqu'à 196 millions (Brion 2005 : 17, 90). Le cinéma est donc un vrai média de masse au sens propre.

En tant que média de masse, le cinéma possède une structure extrêmement compliquée et avant tout un système plein de superpositions d'éléments (Lotman 1981 : 94-95). Cela provoque énormément de différences dans l'interprétation de son texte. Autrement dit, la zone entre la compréhension et l'incompréhension du texte est très vaste (ce qui s'applique à tous les arts). (Lotman 1977 : 24) Dans cette étude, il nous est impossible de nous mettre à la place du spectateur du film car cela rendrait l'étude bien trop vaste. Nous avons donc décidé de nous concentrer sur le point de vue du réalisateur et sur son intention de faire comprendre au public le message qu'il veut transmettre. Cependant, il est important d'examiner les facteurs qui influent sur le processus de la compréhension du texte filmique.

Lotman (1977 : 32) constate que « le mode de vie de la société détermine le visage de l'art ». En d'autres termes, un film n'a pas de sens en lui-même, sans spectateur. L'existence du sens cinématographique impose donc l'existence du spectateur (Odin 2000 : 53). Il faut que le film soit produit de façon que le public le comprenne. Ainsi, le réalisateur est obligé de se mettre à la place de son public et de faire ses choix à partir du profil du public visé pour son film. La diversité des publics joue un grand rôle dans la création du texte. Le public peut être diversifié culturellement, ethniquement, sexuellement, socialement etc. (*id.*, p. 54) Notre corpus consiste en deux œuvres qui ont toutes les deux un très grand public cible. Le roman *Un long dimanche de fiançailles* a été traduit en plusieurs langues, et le film du même nom est devenu un succès international. Ainsi, le public cible est-il très diversifié.

La culture de la société joue un grand rôle dans la compréhension et l'interprétation du texte. Nicole Delbecque (2006 : 17) nous rappelle que « la langue n'est pas simplement un outil de communication, elle reflète aussi la perception du monde ayant cours dans une communauté culturelle donnée ». Ceci s'applique particulièrement bien aux systèmes secondaires de modélisation. Notamment les arts peuvent se manifester sous des formes compliquées et exigent souvent une interprétation complexe pour être compris. Une bonne connaissance de la culture

donnée (ou bien le partage de la même culture) facilite ce processus d'interprétation. Nous en donnerons des exemples dans la partie d'analyse de cette étude.

Le facteur culturel a un lien proche avec les *conventions* que nous avons déjà évoquées dans le chapitre 3.1. lorsque nous avons parlé des signes conventionnels et du signe symbolique. La compréhension d'un signe symbolique exige donc une connexion apprise entre la forme et la signification du signe. Ce principe symbolique recourt à la culture humaine et aux conventions – c'est la base de la compréhension du texte. (Delbecque 2006 : 19-21) La nature de la compréhension change selon l'espace et le temps. Le public base donc une grande partie de l'interprétation du texte sur son propre arrière-plan culturel et sur ses conventions apprises.

En plus des conventions, le public ne peut pas se passer de l'influence du *contexte* et des *normes*. Le contexte est une partie indispensable du système de communication et est inclus dans le schéma de Jakobson présenté dans le chapitre 3.1. Les éléments du texte adoptent différents sens selon le contexte. Ce contexte est constitué des normes culturelles qui opèrent au moment de la communication. (Rifkin 1992 : 34) En réalité, les conventions, le contexte et les normes agissent tous les trois en même temps. Ils influencent automatiquement le public qui les prend en compte inconsciemment pendant qu'il interprète un texte. Le public n'est donc pas libre de comprendre ce qu'il veut. (Odin 2000 : 54) Rifkin (*ibid.*) fait remarquer qu'un texte artistique utilise souvent la violation des normes pour créer des sens – il s'agit de secouer les attentes du public. Lorsque le réalisateur déjoue une attente du public, il réussit à créer un élément avec un sens fort (Lotman 1981 : 32)

Le spectateur de cinéma a toujours des attentes qu'il base sur sa vie de tous les jours. Il est conscient qu'il s'agit du cinéma et non de la vie réelle mais il réagit émotionnellement comme si les événements sur la scène étaient des événements de la vie réelle. (Lotman 1981 : 10, 32) Ceci est résultat de l'illusion de la réalité que veut donner le réalisateur à son spectateur. Le monde du cinéma est visuellement proche de la vie réelle, ce qui lui donne la capacité de créer une illusion de l'authenticité. Comme un film est fortement en connexion avec la vie réelle, le spectateur comprend le film à travers sa propre vie. (*id.*, p. 23, 41) Bien évidemment, cela dépend du genre du film. Le spectateur comprend le film selon son genre et sa connexion avec la vie réelle en dépend aussi ; un film surnaturel (ex. un film sur la vie extraterrestre) est moins en

connexion avec la vie réelle qu'un film d'amour, par exemple. Lotman va encore plus loin et affirme que le cinéma est en fait un mécanisme instructif. Son but est non seulement de transmettre de l'information mais aussi d'apprendre au public l'aptitude d'écouter et de comprendre, de tirer profit de toute l'information que le film a à lui offrir. (*id.*, p. 94-96)

Prenons un exemple éclairant sur l'exploitation des normes et des conventions dans notre corpus. Dans le roman, l'un des cinq soldats, Ange Bassignano, est décrit de la manière suivante (Japrisot 2004 : 21) :

De l'avis de tous ceux qui avaient pu le connaître, à un moment ou un autre des vingt-cinq années qu'il avait vécues sur la terre des hommes, jamais prénom n'avait été plus mal porté. [...] il était sournois, tricheur, discutailleur, chapardeur, cafardeur, peureux rien qu'à l'idée, faux à jurer sur la tête de sa mère morte, tireur dans le dos, traficoteur de tabac et de marraines de guerre, avare d'une pincée de sel, pleurard quand ça tombe pas loin, matamore quand le régiment d'à côté monte en ligne, de son vrai métier bon à rien, de son propre aveu le plus misérable et le plus minable des Pauvres Couillons Du Front. --- .

Cette description permet au lecteur du roman de comprendre que ce soldat, Ange Bassignano, n'était pas un homme bien mais un homme malhonnête à ne pas fréquenter. Dans le texte filmique, seulement une partie de la description est reproduite par le narrateur verbal. Le reste du caractère du soldat est vivement illustré par l'image ; une scène présente Ange qui urine en secret dans le casque d'un soldat dormant, et puis sèche ses mains avec la couverture du même soldat. Ceci ne se passe pas dans le roman mais le réalisateur veut démontrer le caractère d'Ange par ce comportement qui est généralement désapprouvé, contre les normes et contre la bonne morale. Ainsi, la description verbale devient secondaire. En plus, Ange vient de Marseille, dans le roman. C'est une ville qui évoque souvent à l'esprit une vie instable avec des émeutes, des immigrés et des désordres. Le réalisateur a décidé de renforcer cette idée sur Ange en tant que personne douteuse, et il a fait de lui un Corse. Pour les Français, les Corses ont pour longtemps été un peuple redoutable et lointain.⁸ Ainsi, à travers l'origine et le comportement du personnage, le réalisateur du film réussit à influencer les conventions des spectateurs pour bien illustrer dans peu de temps le caractère d'Ange Bassignano.

⁸ A noter que ce seront, bien évidemment, les spectateurs français qui sauront le mieux associer l'origine du personnage à son mauvais comportement. Pour d'autres spectateurs, cette association dépendra de leur connaissance de la culture française.

Ce chapitre a cherché à montrer que la compréhension du texte filmique est un processus extrêmement compliqué influencé par plusieurs facteurs. La compréhension ne repose pas uniquement sur la maîtrise de la langue du cinéma (qui est, bien évidemment, indispensable pour la compréhension) mais consiste en des facteurs souvent invisibles. Le réalisateur du film tient compte de tout cela à tout moment de la création du texte filmique, sinon il risque l'incompréhension de son texte et l'échec de la transmission du sens voulu.

Roger Odin (1983 : 213) résume le problème de l'étude du cinéma d'une façon pertinente : «La multiplicité des codes qui interviennent dans le langage cinématographique rend, en effet, très difficile l'étude d'un film dans son ensemble ». Par ce troisième chapitre de notre travail, nous avons cherché à bien expliciter les principes les plus importants dans la construction du sens et de sa transmission au public. Nous avons présenté la nature du sens cinématographique, le processus de transcodage et le rôle du public dans ce processus. Le quatrième chapitre profitera de cette base théorique et analysera notre corpus de trois points de vue.

4. Les moyens cinématographiques pour construire le sens dans le film *Un long dimanche de fiançailles*

Le corpus de notre étude englobe beaucoup d'éléments qui servent à illustrer la production du sens cinématographique. Dans ce qui suit, nous chercherons à analyser le corpus à travers trois techniques cinématographiques – image, bande son et narration – pour enfin pouvoir comprendre le système de sens de la partie filmique de notre corpus.

4.1. Eléments visuels – image

Dans le cadre des études cinématographiques, l'image est l'élément central. Pendant que le matériel expressif d'un ouvrage littéraire égale le *texte imprimé*, le texte filmique est constitué de deux parties: de *l'image visuelle* et de la *bande son* (musique, dialogue et autres bruits). L'image visuelle comprend également le texte imprimé du film, c'est-à-dire les titres et le texte concrètement visibles sur l'écran. (Rifkin 1992 : 38)

Selon Lotman (1981 : 45), tout un ensemble de signes culturels complexes est amené sur la scène par l'image. Si l'on pensait d'une façon simple, on pourrait constater qu'il s'agit tout simplement de l'iconicité – chaque scène (ou image dans la scène) est une icône qui ressemble à un objet de la vie réelle. Cependant, cette hypothèse souffre de simplicité. L'image est en fait capable de contenir beaucoup d'informations qui ne sont pas toujours iconiques mais également conventionnelle. En plus, les images ne peuvent pas être interprétées en tant qu'unités isolées. Au contraire, les images sont en lien l'une avec l'autre et ainsi, l'on peut transformer la série des images dites « photographiques » en une langue cinématographique. (*ibid.*)

Lotman (1981 : 37) constate que deux signes narratifs sont exprimés par le cinéma: les *signes verbaux* et les *signes visuels* (l'image mouvante).⁹ Les signes verbaux correspondent au *texte concret* sur la scène, ou bien à la *parole* d'un personnage ou du narrateur. Les signes visuels sont créés par *l'image* ou *l'image mouvante*. Ces deux signes sont souvent utilisés ensemble et constituent une synthèse.

⁹ La notion de *signe visuel* ne correspond pas ici à la notion homonyme présentée dans le chapitre 3.1. concernant la comparaison des *signes visuels* et des *signes conventionnels*. Ici, il s'agit de la comparaison de Lotman entre deux *signes narratifs* ; le *signe verbal* et le *signe visuel*. Lotman a lui-même utilisé ces deux signes homonymes.

Dans la cinématographie, l'image est en général considérée comme l'élément dominant, supérieur aux éléments verbaux (Lotman 1981 : 40, Rifkin 1992 : 44). Un ouvrage littéraire est capable de tout exprimer uniquement à travers un texte écrit. Même les images sont souvent inutiles. En ce qui concerne le cinéma, nous pouvons inverser la même idée : grâce à la forte expressivité des images, les éléments verbaux ne sont pas toujours nécessaires. Les signes verbaux et les signes visuels peuvent donc constituer une synthèse mais ils ne sont pas en symbiose. Ils peuvent « survivre » l'un sans l'autre.

La superfluité du discours verbal caractérise bien notre corpus. Il y trouve un grand nombre de séquences où personne, ni narrateur ni personnages, ne parle. La partie filmique du corpus d'environ 11 minutes ne comprend qu'environ 850 mots prononcés, ce qui est relativement peu. Le narrateur n'explique pas verbalement tous les faits que raconte le roman. Le réalisateur laisse à l'image la plus grande responsabilité de raconter l'histoire. Tout de même, le narrateur a sa propre responsabilité ; dans un premier temps, il révèle au spectateur de l'information que l'image est incapable de révéler (ex. les noms, les âges et les villes d'origine des personnages, la date des événements). Dans un deuxième temps, le narrateur complète et soutient l'histoire raconté par l'image. Au niveau de certains personnages, le narrateur parle davantage mais ce sont le plus souvent les images qui jouent le rôle principal.

La forte présence de l'image dans notre corpus s'explique partiellement par la nature descriptive de la partie littéraire. Comme il s'agit du premier chapitre du roman, l'auteur Japrisot consacre beaucoup d'espace à la description du lieu des événements, à la création de l'atmosphère et à la présentation des personnages principaux. Dans la partie filmique, il serait inutile que le narrateur répète tout cela – le réalisateur a à sa disposition tous les autres moyens d'expression cinématographiques qui conviennent mieux à la production d'une scène descriptive. La comparaison entre le texte littéraire et le texte filmique de notre corpus nous a très vite montré cela ; le texte littéraire comprend des parties de plusieurs paragraphes que le réalisateur a encodés sur la scène uniquement par l'image. Ces parties sont souvent des parties descriptives.

La description par l'image se manifeste d'une façon particulièrement intense dans les séquences où les cinq soldats condamnés à mort marchent à travers la tranchée sur le front, vers la mort, dans la pluie et dans la boue. Le texte littéraire décrit ainsi le chemin des cinq soldats, suivis par des visages innombrables (Japrisot 2004 : 14) :

Il y avait des dizaines et des dizaines de visages, tous alignés du même côté dans les boyaux étroits, et des yeux cernés de boue fixaient au passage des cinq soldats épuisés qui tiraient tout le poids de leur corps en avant pour marcher, pour aller plus loin vers les premières lignes. Sous les casques, dans la lumière du soir par-delà des arbres tronqués, contre les murs de terre perverse, des regards muets dans des cernes de boue qui suivaient un instant, de proche en proche, les cinq soldats aux bras liés avec de la corde.

Cet extrait n'est qu'un exemple de la description de la marche dans la tranchée ; en fait, ce genre de description se répète plusieurs fois aussi bien dans le texte littéraire que dans le texte filmique. Aucune de ces séquences du texte filmique ne comprend de narration verbale descriptive. Au lieu de cela, la caméra filme de très près les soldats condamnés, et puis des soldats autour du groupe des condamnés, des soldats à l'abri de la pluie dans des petites cavités à l'intérieur des murs de la tranchée. Ces soldats ont des visages tristes et ridés, ils regardent les cinq condamnés (souvent vers la caméra) avec une expression vide. Aucune description verbale n'est nécessaire. Quant à la description des apparences extérieures des cinq soldats condamnés, le même principe se répète ; la description ne se fait que par des signes visuels.

L'utilisation de l'image en tant qu'outil de description peut être considérée comme la manière la plus évidente d'exploiter l'image. L'image fonctionne dans ce cas le plus souvent en tant que signe descriptif – en tant que signe iconique ou signe indexical. L'image d'un soldat représente pour le spectateur un soldat ou bien l'image de la tranchée représente la tranchée. Un visage ridé et triste indique la misère et la tristesse, ou bien une marche lente et les yeux à moitié fermés indiquent la fatigue. Ici, il s'agit de signes plutôt visuels que conventionnels.

Notre corpus utilise l'image également en tant que signe conventionnel. Chacun des soldats condamnés s'est mutilé (volontairement ou non) une partie de la main. Toutes ces séquences de mutilation jouent un rôle important dans la partie filmique, mais aucune de ces séquences ne comprend de narration verbale, uniquement des signes visuels.¹⁰ Ainsi, le réalisateur s'appuie entièrement sur l'image pour raconter l'histoire. Ici, il s'agit non seulement des signes visuels mais aussi des signes conventionnels. Il ne suffit pas que le spectateur comprenne qu'un soldat s'est tiré une

¹⁰ Les séquences du film sur de la mutilation volontaire ne se correspondent pas à chaque fois l'histoire du roman – le réalisateur les a modifiées partiellement. Nous considérons toutefois que malgré les modifications, l'idée de la mutilation volontaire reste la même.

balle dans la main. Il faut comprendre également qu'il s'agit de la mutilation volontaire et connaître ses conséquences. Si l'on va encore plus loin, il faut que le spectateur soit conscient des horreurs de la Première Guerre mondiale, qu'il comprenne que certains soldats étaient même prêts à se blesser intentionnellement pour s'évader.

Ces exemples simples nous démontrent que le réalisateur recourt à l'image en tant que porteur du sens, en tant que signe principal pour encoder de l'information au public. Il s'agit donc du premier des sens que peut porter l'image selon Lotman ; la création d'un lien sémantique avec un objet du monde réel, la reproduction de cet élément. Le réalisateur use des signes iconiques, indexicaux et symboliques en même temps, tout en exprimant l'histoire écrite par des moyens de l'image, c'est-à-dire changeant la chaîne de communication. Dans ce processus de transcodage, suite au changement de la chaîne de communication, la forme du code passe du texte écrit à l'image. Tout de même, à peu près le même sens est conservé. Bien évidemment, la compréhension du sens dépend du spectateur, mais nous nous concentrons sur la volonté du réalisateur de conserver le même sens.

Tout au long de la partie théorique, nous avons insisté sur la coexistence de plusieurs éléments cinématographiques et sur leur capacité de créer des sens. Comme on l'a déjà indiqué, un sens ne devient cinématographique que par une combinaison des éléments sémiotiques cinématographiques. Dans notre corpus, la création d'un sens cinématographique s'illustre le mieux par la reproduction de l'*atmosphère* du roman à l'écran. Nous considérons l'atmosphère triste et angoissante comme l'un des éléments les plus importants du corpus. Le désespoir des soldats et de toute la guerre est une base très importante pour l'histoire. Comme cette atmosphère caractérise la partie littéraire du corpus, il est important de la transmettre à la partie filmique.

Le texte littéraire use, encore une fois, du texte écrit seul, mais le réalisateur possède plus de moyens, même uniquement dans la catégorie de l'image. La *lumière* (ou éclairage) et les *couleurs*, en tant que parties de l'image, sont des éléments importants dans la création du sens cinématographique. Ils accomplissent leur tâche particulièrement bien quand il s'agit de transmettre l'atmosphère du roman à l'écran. Ce sont en fait des éléments qui recourent fortement aux conventions du public – le fait d'associer l'obscurité à la tristesse ou la lumière au bonheur est une convention apprise. La manipulation de la lumière et des couleurs est également une technique qui influence

souvent le public sans qu'il le sache. Le spectateur ne prête pas forcément attention au changement de la couleur, mais il peut sentir inconsciemment le changement d'atmosphère.

Plusieurs descriptions du texte littéraire ont été renforcées dans le film par la lumière et la couleur de l'image. Dans la partie filmique, il existe en fait deux types de scènes: il y a le temps actuel, c'est-à-dire les événements qui se déroulent dans la tranchée, et puis il y a le temps passé, la période d'avant-guerre où les soldats vivaient encore une vie normale. Les transitions du temps actuel au temps passé et vice versa sont renforcées par les changements de couleur et de lumière. Les scènes dans la tranchée et sur le front se caractérisent par l'obscurité et par des couleurs grises et sombres, alors que le temps passé se caractérise par des couleurs plus chaleureuses et vivantes. Ceci rend plus efficace l'effet de tristesse sur le front. Après avoir regardé des scènes de couleurs vives, le paysage gris de la guerre semble encore plus triste pour le spectateur.

La partie filmique contient en plus une scène complètement noire et blanche, avec une image de mauvaise qualité, comme si c'était un vieux film. Le passage raconte l'histoire de Manech qui était avant la guerre tout le contraire de son caractère peureux actuel, il était brave et portait secours aux gens en mer. Le réalisateur a peut-être choisi le style du vieux film pour créer l'illusion que le passé héroïque de Manech semble à présent très lointain de sa figure fragile dans la guerre.

Nous voulons présenter encore une technique efficace pour créer des sens cinématographiques : le mouvement, une technique propre au cinéma. Même si le mouvement peut très bien être exprimé par des moyens proprement littéraires, le cinéma est considéré y convenir le mieux (Rifkin 1992 : 40). Rifkin liste dans le tableau 7 quatre types de mouvement qui peuvent se produire dans un film :

- | |
|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Mouvement des êtres vivants et des objets à l'intérieur de l'image projetée (« mouvement des sujets ») 2. Edition (mouvement entre les images projetées) 3. Mouvement optique ou visuel de la lentille de caméra d'une position fixée (ex. « zoom ») 4. Mouvement de la caméra (prouvé par le cadre mobile ou par la perspective spatiale variante) |
|---|

Tableau 7. Quatre types basiques de mouvement dans un texte filmique (Rifkin 1992 : 40, cité d'après Vivian Sobchack 1982)¹¹

Tous les types de mouvement indiqués dans le tableau 7 peuvent être trouvés dans notre corpus. Le point 1, le *mouvement des sujets* est celui le plus fréquent et nous ne nous y initierons pas. Pour le point 2, l'*édition*, nous avons déjà mentionné le mouvement entre les séquences du temps actuel (obscurité et couleurs grises) et les séquences du temps passé (lumière et couleurs vives).

Le point 3 du tableau 7, le « *zoom* », fonctionne dans le corpus en tant qu'outil d'intensification. Comme constaté dans l'introduction, le réalisateur Jean-Pierre Jeunet est connu pour son « amour du bricolage ». Cet amour du bricolage se concrétise sous la forme des images très détaillées. La caméra est zoomée très proche des visages des personnages, afin que le spectateur puisse voir tous les détails ; rides, saletés, cernes, et le regard vide et triste. Au début de la présentation de chacun des cinq soldats, la caméra est zoomée sur leurs visages. Les personnages et leurs souffrances sont le centre de notre corpus et avec le zoom, le réalisateur donne au spectateur l'occasion de rentrer dans le cerveau des personnages.

La force du zoom en tant que porteur de sens est bien visible dans la scène où le soldat 1818, Benoît Notre-Dame se tire une balle dans la main. Sébastien Japrisot écrit dans le roman (Japrisot 2004 : 18) :

¹¹ Notre traduction du tableau de l'anglais en français.

Lui aussi, il avait chargé son fusil et il s'était tiré une balle dans la main – la droite, il était gaucher – mais sans fermer les yeux. Au contraire, il avait apporté à toute l'affaire un regard appliqué, hors du monde, ce regard que nul ne connaît d'un autre car il est celui de la solitude, et il y avait longtemps que le 1818 menait sa propre guerre, et tout seul.

La scène correspondante dans le film se déroule sans accompagnement du narrateur verbal, toute la transmission du sens reposant sur la narration visuelle. La caméra montre d'abord de loin le soldat 1818 qui se prépare à se mutiler la main. Ensuite, la caméra est zoomée tout près de ses mains qui aiguisent la balle et la font entrer dans le fusil. La caméra se fixe très près de la main droite, une main bien sale, qui se pose sur le fusil et puis la caméra bouge vers le visage du 1818 qui respire fort et mord la bande de son casque. Son regard bien déterminé est filmé de très près, et de ce regard, le spectateur peut conclure un sentiment de solitude et de désespoir. Enfin, le 1818 décharge son fusil et la caméra reste toujours zoomée sur le visage du soldat pour que le spectateur puisse voir sa douleur. Dans sa totalité, c'est une scène bien forte et efficace, en grande partie grâce à la technique du zoom. Le réalisateur a utilisé cette technique en tant que *producteur de sens* (parmi d'autres éléments) ; le zoom est un acteur dans le processus de transcodage et aide le réalisateur à transmettre au spectateur les idées données dans l'extrait du roman.

Le réalisateur use également bien du *mouvement de la caméra* qui est le quatrième point du tableau 7. Il s'agit des angles de champ et du mouvement de la caméra elle-même. Dans notre corpus, ces techniques ont comme tâche de faire rentrer le spectateur lui-même dans les scènes où les cinq soldats condamnés et leur gardiens avancent « dans la boue, de tranchée en tranchée, à travers le labyrinthe abandonné de Dieu qui menait aux premières lignes » (Japrisot 2004 : 13). Dans ces scènes, le réalisateur utilise trois sortes d'angles de caméra. Premièrement (ex. au début de toute la séquence), la caméra se pose devant le groupe des soldats condamnés qui avancent, donnant au spectateur l'impression d'être l'un des leurs, l'un des soldats appuyés contre le mur en train de regarder fixement le groupe qui arrive. Deuxièmement, la caméra se pose quelquefois derrière le groupe, comme si le spectateur marchait avec le groupe, étant le dernier dans la queue. Le troisième angle est le plus fort ; la caméra se pose carrément à la place des soldats condamnés, faisant du spectateur l'un de ces soldats. La caméra avance se basculant un peu, comme si le spectateur était en train de marcher, et les soldats aux côtés des murs semblent regarder directement à la caméra. Cet angle est

utilisé en particulier durant la présentation du cinquième soldat, le jeune Manech, certainement pour souligner sa peur.

La lumière, les couleurs et le mouvement (entre autres) ont comme tâche de compléter l'image, de créer des sens additionnels (symboliques ou métaphoriques, par exemple). Ils ne peuvent fonctionner qu'avec l'image et sont donc selon Lotman des *signes secondaires*. Cependant, ces signes secondaires ont un rôle très important dans notre corpus. Lotman constate que l'effet des signes secondaires en tant que porteurs de sens est le plus fort dans une série de prises, c'est-à-dire dans une séquence de film. Nous avons démontré la force d'un signe secondaire même au sein d'une prise seule, mais quant à l'atmosphère du film, par exemple, l'usage des signes secondaires dans toute une séquence renforce l'effet sur le spectateur.

Par les exemples tirés du corpus, nous avons cherché à montrer que l'image, en tant que porteuse de sens, a plusieurs dimensions (dont nous n'avons traitées que quelques-unes). Il ne faut pas oublier la *coexistence* de toutes ces dimensions. L'image, la couleur, la lumière et le mouvement sont tous présents en même temps. Ils ont, bien évidemment, chacun leur propre rôle dans la transmission des sens, mais la richesse du cinéma en tant que créateur de sens réside dans la possibilité de *combiner* tous ces éléments. Ainsi, le réalisateur a à son service un nombre énorme de combinaisons qu'il peut modifier selon son objectif. La modification d'un des éléments de l'image dans la combinaison équivaut à une modification dans le sens transmis par l'image.

Ce chapitre a montré la richesse de l'image en tant que transmetteur de sens. Pourtant, l'image n'est pas le seul élément cinématographique capable de créer des sens. Le chapitre suivant présentera la bande son et démontrera que l'insertion d'encore plus d'éléments cinématographiques produira de nouvelles dimensions de sens.

4.2. Bande son – dialogue, musique et bruit

La bande son est entrée dans le monde du cinéma déjà à l'époque des films muets pour accompagner les événements sans paroles. Plus tard, le développement rapide de la technologie du son a renforcé le statut de la bande son en tant qu'élément central des films. Dans le texte filmique, il existe trois types de bande son – *dialogue, musique et bruit* (le son qui n'est ni musical ni verbal). Le silence fait aussi partie de la bande son. L'objectif de la bande son est d'aider le spectateur à se mettre dans le monde du film et à interpréter l'image visuelle. (Rifkin 1992 : 43-44)

La bande son peut être soit diégétique soit non diégétique. Dans le cas où le son est diégétique, il fait partie du monde fictionnel. Le son non diégétique est destiné uniquement au spectateur. (*id.*, p. 46-47) Le bruit et le dialogue font souvent partie des sons diégétiques. La musique, par contre, peut être soit diégétique (ex. un groupe de musique qui joue dans un mariage se déroulant dans le film) soit non diégétique (la musique qui accompagne les événements sur la scène mais n'en fait pas partie). Dans notre corpus, le bruit et les dialogues sont diégétiques, tandis que la musique est non diégétique.

Commençons par le *dialogue*. La partie littéraire de notre corpus laisse les dialogues presque totalement à côté et le passage du film ne contient que deux dialogues brefs et quelques répliques isolées, tous diégétiques. Ces dialogues ont été créés par le réalisateur, à partir de l'idée du texte littéraire, pour démontrer la dureté de la guerre. Le premier des dialogues se passe entre le soldat 7328, Ange Bassignano et deux fossoyeurs. Les fossoyeurs ont creusé un grand nombre de tombes et Ange leur demande « Ça a chié les marmites, dans le secteur ? » pour savoir si beaucoup de soldats étaient tombés sur le front. Enfin, les fossoyeurs lui expliquent que les tombes ont été creusées pour anticiper, car la compagnie d'Ange allait attaquer le jour d'après. Le deuxième des dialogues se déroule entre des soldats et un sergent après que le jeune Manech s'est mutilé la main. Les soldats essaient de défendre Manech contre le sergent sévère pour qu'il ferme les yeux cette fois-ci et ne rapporte pas cette mutilation volontaire qui conduirait à la cour martiale. Le sergent, d'une voix déterminée, ne fait que dire aux soldats de se taire.

Les dialogues ont sûrement été bien calculés par le réalisateur, il les a utilisés tout d'abord pour user encore d'une technique cinématographique efficace pour produire des sens. En plus, le réalisateur a probablement voulu faire des dialogues une petite interruption au discours du narrateur verbal, en créer une petite variation pour une séquence fortement descriptive. En dépit du petit nombre de dialogues, le discours du narrateur (non diégétique) est bien présent. Cependant, ce discours ne peut pas être considéré comme un dialogue. Le dialogue et le discours du narrateur sont plutôt en corrélation dynamique (Rifkin 1992 : 52) ; ils ont une forte connexion au niveau de l'histoire, ils s'appuient l'un sur l'autre. Le manque d'un vrai dialogue renforce le style narratif et descriptif de notre corpus. Quant au rôle du narrateur, nous y reviendrons dans le chapitre suivant.

Nous classifions les répliques brèves isolées dans la catégorie des dialogues. La réplique « Attention au fil ! » en est la plus importante car c'est un élément qui se répète d'une manière particulière aussi bien dans le texte littéraire que dans le texte filmique. Le « fil » désigne le fil du téléphone qui, selon le narrateur du film, est « le seul lien avec le monde vivant ». Le fil du téléphone traverse la tranchée et les soldats sont obligés de le passer par-dessous sans cesse. La réplique « Attention au fil ! » a dans les deux textes du corpus le même rôle ; elle se répète lorsqu'un nouveau personnage (soldat condamné) se présente. Dans le texte littéraire, il ne s'agit pas en fait d'une réplique au sens propre mais plutôt d'une « remarque » car l'énoncé ne comporte pas de guillemets. Dans le texte filmique, l'un des accompagnateurs des soldats prononce les mots « Attention au fil ! ». Lotman (1981 : 45) constate que la répétition est une technique efficace dans la création d'un certain rythme. Le réalisateur a donc probablement choisi de garder la réplique pour rythmer la séquence. En effet, la répétition de la réplique aide le spectateur à passer d'un personnage à un autre.

La tâche de la *musique* dans un film est de transmettre l'atmosphère. Souvent, la musique cherche à renforcer le message donné par l'image. (Rifkin 1992 : 47) Il est évident qu'un ouvrage littéraire ne peut pas en soi profiter de la musique concrète. Un ouvrage cinématographique, en revanche, utilise très fréquemment aussi bien de la musique diégétique que non diégétique. Dans notre corpus, seulement la dernière est présente. Cette musique non diégétique est une musique d'accompagnement, particulièrement dans les scènes tristes qui se déroulent dans la tranchée. Dans le roman, Japrisot décrit l'atmosphère de la tranchée et les sentiments des soldats condamnés à

mort. Comme le spectateur n'entend pas concrètement ces choses, la musique l'aide à les sentir.

Nous considérons la présence de la musique comme l'un des éléments les plus importants du texte filmique de notre corpus. La musique, faisant partie des signes secondaires de Lotman, convient parfaitement à la création de l'atmosphère dans le corpus. Nous prétendons que le spectateur ressent *subconsciemment* l'effet de la musique. Il ne prête pas forcément attention à la présence de la musique mais sent plutôt son effet intensifiant. La musique caractérise les scènes de la tranchée en particulier. Dans les scènes du « temps passé », la musique est souvent moins forte ou absente, puis elle se renforce lorsque la caméra retourne à la tranchée. Par le choix de la musique triste, le réalisateur recourt aux conventions ; le public, qui est venu regarder un film de guerre¹², a des attentes (tristesse, mort etc.). Le réalisateur satisfait aux exigences du public ; il choisit les moyens cinématographiques qui aident le public à éprouver les sentiments espérés.

Le *bruit* représente donc les sons non verbaux et non musicaux. Pour sa part, il donne au spectateur une impression sur le cadre des événements dans le film. Les bruits de guerre, coups de feu, explosions et cris, sont propres à notre corpus. Parfois, le silence peut fonctionner comme intensification. Ceci est le cas dans l'exemple présenté dans le chapitre précédent concernant l'effet du « zoom » – la scène où le soldat 1818 se tire une balle dans la main. Cette scène se déroule dans le film en silence, sans bruit de fond. Le spectateur n'entend que la respiration forte du 1818, ensuite le coup de feu et enfin le cri de souffrance.

Le réalisateur a décidé de ne pas utiliser de musique dans la scène pour faire du silence un effet d'intensification, car la musique accompagne presque toutes les autres scènes de la partie filmique du corpus. Ainsi, le spectateur (encore une fois, souvent subconsciemment) accorde même une plus grande attention à ce qui se passe sur la scène. Le silence rétablit ainsi une atmosphère particulièrement intense. On pourrait prendre comme exemple éclairant les spots publicitaires muets dans la télévision. Souvent, le spectateur de télévision ne prête pas beaucoup d'attention aux spots

¹² Le film "Un long dimanche de fiançailles" est le plus souvent caractérisé comme un film d'*amour* et de guerre, mais la partie filmique de notre corpus comprend plutôt des éléments d'un film de guerre que d'un film d'*amour*.

publicitaires et se concentre peut-être sur quelque chose d'autre, tout en écoutant les spots et attendant leur fin. Mais lorsqu'un spot est complètement muet, il attire l'attention du spectateur – le spectateur tourne son regard vers la télévision pour savoir pourquoi le bruit s'est soudain arrêté.

La bande son et l'image fonctionnent simultanément. Par exemple, si les images du film présentent un personnage, la bande son participe en même temps à la présentation. (Jost 1987 : 23) La bande son et l'image sont donc *synchronisées*. Le développement de la technologie a donné au cinéma la possibilité de synchroniser ces deux éléments et de faire de cette synchronisation un nouveau producteur de sens. (Lotman 1981 : 15-16) Il s'agit de la création du sens cinématographique par la combinaison de deux éléments cinématographiques, chacun ayant leur sens, qui se transforment, par existence simultanée, en porteurs de sens cinématographique. La bande son s'ajoute ainsi à la liste des techniques cinématographiques que peut combiner le réalisateur pour créer de nouveaux sens.

4.3. Narration

Comme nous l'avons constaté dans le deuxième chapitre, aussi bien la littérature que le cinéma sont des arts narratifs et consistent en des textes narratifs (Rifkin 1992 : 56). Ainsi, les textes de notre corpus sont également des *textes narratifs*. Notre corpus se caractérise par un élément narratologique, le narrateur verbal, ce qui nous pousse à examiner brièvement les éléments narratifs dans le cas de la transposition d'un texte littéraire à un texte filmique. L'approche qui étudie le phénomène de la narration s'appelle la « narratologie » (Châteauevert 1993 : 91). Nous nous contentons ici d'analyser principalement les traits qui ont un lien avec la sémiologie et avec notre corpus.

Au sein de tous les textes narratifs, il est possible de trouver un narrateur. Son existence est évidente dans les textes littéraires, mais comment trouver le narrateur d'un texte filmique? Voici une question que le cinéaste se pose souvent. Il est obligé de profiter des moyens cinématographiques pour créer l'effet de narration. Rifkin (1992 : 52-55) propose que la caméra puisse être considérée comme un narrateur : elle montre au spectateur les éléments qui font progresser l'histoire. Ceci est le cas dans notre

corpus ; en fait, tous les éléments cinématographiques (l'image et le mouvement en particulier) participent à la narration.

Rifkin (*ibid.*) présente un procédé simple que peut utiliser le réalisateur pour créer l'impression de la narration ; « an off-screen voice-over narrator », c'est-à-dire un *narrateur voix off* qui n'appartient pas à la scène et qui n'est pas visible au spectateur. Il n'appartient pas non plus à l'histoire en tant que personnage. Il fait ainsi partie de la bande son non diégétique. Dans notre corpus, nous trouvons un tel narrateur – la voix d'une femme dans le passage du film. Châteaupert (1993 : 91) appelle ce type de narrateur un *narrateur verbal*. C'est donc un narrateur qui ne parle qu'au spectateur.

En tout cas, Châteaupert (1993 : 91-92) constate que « le narrateur verbal n'a d'autre responsabilité que son discours verbal, tandis que le narrateur filmique [...] subsume tous les éléments du récit filmique ». Autrement dit, le narrateur verbal seul ne peut pas être responsable de la narration dans un film, tandis que les autres éléments filmiques n'ont pas nécessairement besoin d'un narrateur verbal. Rappelons-nous que le narrateur verbal n'équivaut pas au *narrateur filmique*. Le narrateur verbal n'est que le narrateur voix-off, tandis que la notion de narrateur filmique englobe toute la narration rendue possible par des techniques cinématographiques. Cependant, le narrateur verbal fait partie de la narration et du système de sens du film – il est, lui aussi, un producteur de sens.

Nous pourrions donc conclure que la partie filmique de notre corpus a en fait deux narrateurs (filmique et verbal), tandis que la partie littéraire n'en a qu'un seul. Lotman (1981 : 37) rappelle que le cinéma est en fait « une synthèse de deux tendances narratologiques : filmique et verbale ». En même temps, c'est donc une synthèse du signe visuel et du signe verbal. Deux types de narration existent parallèlement dans le texte filmique de notre corpus, tandis que dans le texte littéraire, le narrateur joue le rôle de tous les deux narrateurs du texte filmique. Comme on l'a déjà indiqué, le signe visuel et le signe verbal ne sont pas en rapport de dépendance l'un avec l'autre, mais ils se complètent. L'usage du narrateur verbal dans le film est un bon exemple de la simultanéité de ces deux signes. Toutefois, l'existence du narrateur verbal n'est pas indispensable dans un texte filmique.

Le narrateur voix off de notre corpus a comme tâche de raconter au spectateur ce qu'il ne peut pas deviner à partir des autres éléments cinématographiques. Le narrateur ne décrit pas l'atmosphère, le paysage ou l'apparence des personnages. Dans le chapitre 3.1., nous avons déjà évoqué la responsabilité du narrateur verbal en tant que révélateur des faits que ne révèle pas l'image et en tant que soutien pour l'image. A titre d'exemple, on peut prendre le cas de Manech et de sa décision de se mutiler la main. Le narrateur verbal raconte au spectateur que Manech avait à présent peur de tout et qu'avant, il avait été un garçon bien brave. Ensuite, le narrateur verbal fait remarquer que dans la guerre il y avait enfin eu un « obus de trop » ; la caméra montre au spectateur une scène où Manech attaque avec sa compagnie qui va perdre une grande partie de son effectif. Il essaye d'aider un soldat à se mettre à l'abri mais soudain, une bombe tombe sur le soldat qui explose en morceaux. Manech, horrifié, se trouve couvert du sang et des restes du corps du soldat. Ici, la remarque du narrateur sur « l'obus de trop » est un élément important qui invite le spectateur à se concentrer sur les événements à suivre, et qui en même temps prépare le spectateur à voir quelque chose de terrible. En plus, la remarque aide le spectateur à comprendre que c'était la mort terrible de son camarade qui menait Manech à sa décision de se mutiler volontairement.

Le narrateur verbal est souvent considéré comme le procédé le plus facile pour construire un effet de narration à l'écran (Rifkin 1992 : 55). Au regard de notre corpus, nous pouvons pourtant justifier le choix du réalisateur de l'utiliser. Lorsque tous les deux textes du corpus sont les premiers passages des ouvrages, ils servent d'introduction aux histoires des ouvrages. Toute l'histoire se fonde sur les cinq soldats condamnés et ainsi, l'auteur du roman a décidé de les bien présenter un par un, en tant qu'introduction avant que la vraie histoire commence. Le réalisateur cherche à maintenir ce style narratif par le choix d'un narrateur voix-off.

La narration se surajoute au système de sens du cinéma, coexistant avec les autres procédés (l'image et ses signes secondaires, et la bande son). La narration filmique rentre en fait dans la catégorie des signes visuels car il se réalise par les techniques de l'image. Le narrateur verbal (ou la bande son), par contre, ne rentre pas dans cette classe car elle ne concerne que les éléments de l'image. Nous classifions le narrateur verbal dans le groupe des signes verbaux qui, en tant que producteurs de sens, ressemblent aux signes du texte littéraire. Néanmoins, la spécificité du discours du narrateur verbal dans le texte filmique du corpus réside dans la *combinaison* de la

narration verbale et des autres éléments cinématographiques. Par cette combinaison, la narration verbale adopte une capacité de produire des sens d'une manière très riche comparé au texte littéraire. La narration verbale accompagne le récit filmique, et vice versa, le récit filmique accompagne la narration verbale.

Ce chapitre 4 a cherché à analyser la production de sens de trois éléments cinématographiques – image, bande son et narration. Bien que tous ses éléments puissent être considérés comme des signes, nous trouvons bien plus intéressant leur *coexistence* en tant que *systèmes de sens*. Il s'agit donc du *recodage externe pluraliste* (cf. chapitre 3.2.), un type de recodage propre au cinéma ; le réalisateur construit l'équivalence entre le message du texte littéraire et le message du texte filmique en utilisant des groupes d'éléments cinématographiques. Comme les groupes consistent en plusieurs éléments, il est difficile de les catégoriser en « signes » singuliers. Ainsi, nous considérons ces groupes plutôt comme des systèmes de signes, des systèmes de sens à plusieurs niveaux. C'est en fait un ensemble de signes dont chacun participe à la production du sens de tout le système. Nous avons démontré que par l'ajout d'un élément cinématographique, le sens du texte filmique prend de nouvelles dimensions.

Cette remarque renforce notre thèse sur la superposition des sens cinématographiques. Tout d'abord, une image seule du film porte un sens. Et encore, toute une prise ou une séquence du film (avec tous les éléments cinématographiques) en porte davantage. Ces deux processus de construction de sens sont simultanés. A l'intérieur de ces systèmes de sens, on trouve des signes divers ; des signes cinématographiques (signes visuels et signes conventionnels) et des signes narratifs (signes visuels et signes verbaux).

Les systèmes de sens du texte littéraire et du texte filmique sont donc très différents l'un de l'autre. Le texte filmique a à son service un plus grand nombre d'outils de production de sens que n'en a le texte littéraire. Bien que tous les deux arts soient des arts de la communication, leur chaîne de communication est différente. Par conséquent, dans l'étude de la transmission du sens entre ses deux arts, il faut aller plus loin et examiner la transmission du sens, du message lui-même et de laisser de côté le souci de la différence des chaînes de communication. Il est important de noter que le réalisateur a comme objectif de transmettre l'*idée* du texte, quelle que soit la forme du texte.

Par des exemples illustrés dans l'analyse, nous avons prouvé que plusieurs éléments cinématographiques combinés et superposés permettent au réalisateur de donner au spectateur une illusion de la réalité, d'offrir au spectateur du film la possibilité de rentrer dans le monde de l'histoire, tout comme y rentre le lecteur du roman. Dans ce processus, le réalisateur a lui-même un rôle important en tant que lecteur et spectateur premier ; c'est en fait lui qui est le premier à décoder le texte littéraire et ensuite le premier à encoder son message sous forme de texte filmique. Le dernier chapitre de ce travail cherchera à comprendre les choix du réalisateur dans ce processus.

5. Relations paradigmatiques et syntagmatiques – deux modes pour construire le sens

Toute cette étude, dans le fond, vise à comprendre le raisonnement du réalisateur dans sa mission difficile de transformer le texte littéraire en texte filmique tout en y conservant le même sens. Ce chapitre final résumera l'idée de la totalité de notre travail et présentera les outils les plus importants du réalisateur : les relations paradigmatiques et syntagmatiques, deux modes dont l'utilisation est indispensable dans le processus de la construction des sens.

L'idée des *relations paradigmatiques et syntagmatiques* dérive de la pensée de Ferdinand de Saussure, (linguiste suisse et pionnier dans le domaine de la sémiologie). Nous utilisons dans ce travail la théorie de Roger Odin, professeur français et créateur de la théorie sémio-pragmatique, une approche du cinéma. Son ouvrage *Cinéma et production de sens* (1990) applique au texte filmique l'idée des relations paradigmatiques et syntagmatiques.

Par les relations paradigmatiques et syntagmatiques, il est possible pour l'auteur d'un texte d'opérer des choix qui influencent le sens du texte. En général, on utilise des « axes » pour expliquer les relations paradigmatiques et syntagmatiques. Lorsqu'on fait des sélections, on opère sur l'*axe paradigmatique*, donc sur l'*axe vertical*. Là, il s'agit de sélectionner un élément parmi des éléments alternatifs existant à l'intérieur d'un *paradigme*. Dans le cas de l'*axe syntagmatique*, donc de l'*axe horizontal*, on combine des éléments. La combinaison de deux ou de plusieurs éléments constitue un *syntagme*.

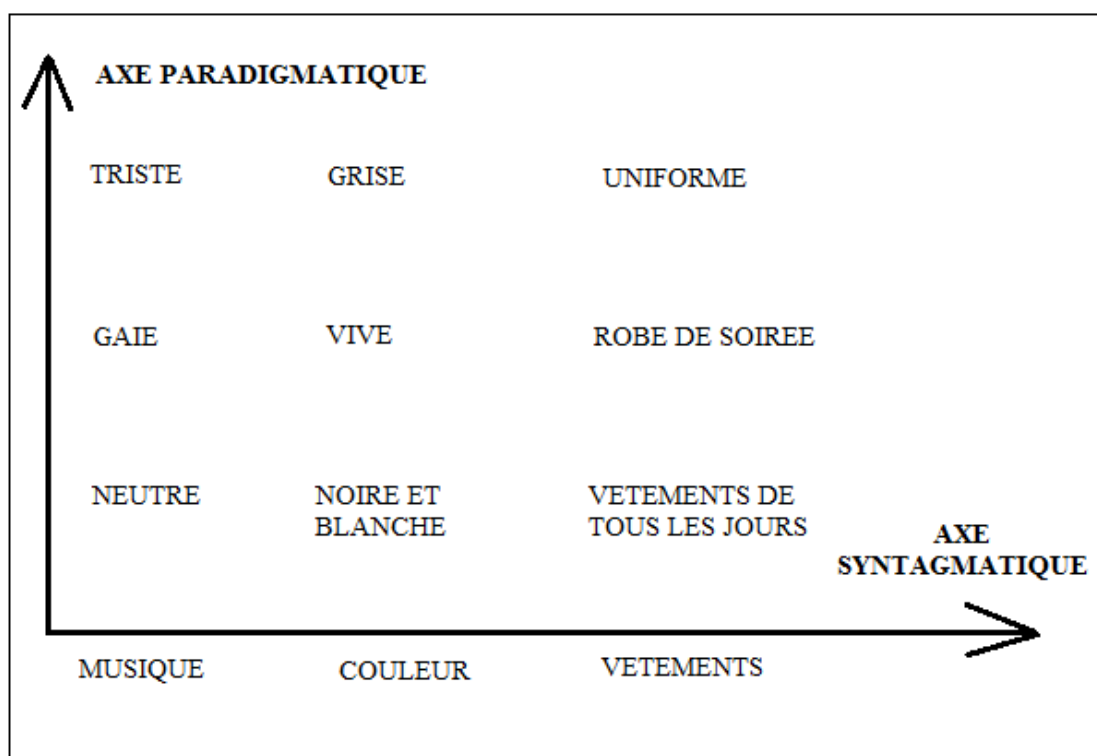


Tableau 8. Illustration des axes paradigmatisque et syntagmatique par trois éléments tirés du corpus.

Nous avons constitué le tableau 8 pour éclairer l'idée des deux axes. L'axe vertical, donc paradigmatisque et l'axe horizontal, donc syntagmatique, fonctionnent simultanément. L'axe syntagmatique comprend les éléments qui existent en même temps, alors que l'axe paradigmatisque comprend les variations de ces éléments. Les variations sur l'axe paradigmatisque ne peuvent pas exister simultanément. Dans ce qui suit, nous expliciterons le fonctionnement de ces deux axes et traiterons plus en détail des exemples illustrés dans le tableau.

5.1. Relations paradigmatisques

Est dit paradigmatisque « la relation qui s'établit entre un élément du message et tous les éléments susceptibles d'intervenir à sa place » (Odin 1990 : 91). Ainsi, un *paradigme* se constitue des éléments qui sont en relation paradigmatisque. Le paradigme s'appelle aussi *classe de commutation*. Pour cette raison, les éléments qui se situent dans le même paradigme, sont équivalents et ne peuvent pas exister en même temps au même endroit. (Odin 1990 : 92)

L'axe paradigmatique est souvent appelé *axe des choix* qui se présente dans la forme *ou...ou*. Celui qui rédige un texte est toujours obligé de faire des choix paradigmatiques. Cette idée s'applique au cinéma car il est considéré comme un texte tout aussi bien qu'un texte écrit. En filmant, le réalisateur opère donc constamment des choix paradigmatiques. Il fait des choix entre les éléments appartenant au même paradigme. (Odin 1990 : 92-93)

Il existe un nombre indéfini d'éléments qui peuvent être remplacés les uns par les autres, donc se trouver dans le même paradigme. Néanmoins, il faut prendre en compte le *contexte*. Il est impossible de remplacer n'importe quel élément par n'importe quel autre élément et en même temps garder le même sens. (Odin 1990 : 93) Il en suit que les choix d'un réalisateur jouent le rôle principal dans la production de sens. Si l'on remplace par une musique gaie la musique triste destinée à renforcer l'atmosphère triste de la guerre, le message transmis au spectateur se transforme.

Les paradigmes existent à plusieurs niveaux et en plusieurs dimensions (Odin 1990 : 93). Dans le cinéma, il est possible de trouver un nombre énorme d'éléments qui peuvent être jugés appartenant au même paradigme. Prenons un exemple simple dans notre corpus : les variations de musique mentionnées, musique triste et musique gaie, représentent le même paradigme – le paradigme de la musique. Ces deux variations ne peuvent pas se trouver en même temps au même endroit. Un tel incident serait suivi d'une scène où la musique triste et la musique gaie seraient entendues superposées.

Les éléments qui se situent dans le même paradigme ne varient pas toujours autant que dans notre exemple précédent. Continuons avec la musique. Admettons que le réalisateur ait comme tâche de trouver de la musique de fond pour une scène de notre corpus. Lorsqu'il s'agit d'une scène décrivant la guerre et le destin des cinq soldats, il est clair que le réalisateur va choisir de la musique triste. Dans le tableau 8, nous avons démontré qu'il aurait pu choisir également de la musique gaie ou de la musique tout à fait « neutre », par exemple. Cependant, énormément de musique triste se trouve dans le monde. Comment choisir la musique qui conviendrait le mieux à la scène? Là, c'est au réalisateur de faire une fois de plus un choix paradigmatique. Maintenant, il s'agit de faire le choix dans un paradigme de *musique triste*.

Notre exemple sur la musique prouve que les paradigmes existent à plusieurs niveaux au cinéma. De plus, les dimensions de paradigmes dans le cadre du cinéma sont nombreuses. Le réalisateur opère des choix paradigmatiques en ce qui concerne la musique, la couleur, l'éclairage, les vêtements, le décor, les paroles etc. Toutes les dimensions mentionnées ont leur propres paradigmes et à l'intérieur d'elles, encore des paradigmes différents.

Selon Odin (1990 : 100), « les paradigmes fonctionnent aussi à l'intérieur d'un genre donné ». Ces paradigmes s'appellent les *paradigmes de genre*. (*ibid.*) Les ouvrages de notre corpus, aussi bien le roman que le film, sont en général catégorisés comme ouvrages de guerre et ouvrages romantiques. Remarquons que notre corpus représente essentiellement le premier genre mentionné. Par conséquent, le réalisateur fait des choix sur la base des paradigmes du genre. Les vêtements des soldats condamnés, par exemple, sont choisis selon le paradigme de genre : ce sont des vêtements typiques des soldats, des uniformes et en même temps des vêtements sales, mouillés, même volés (comme les bottes du soldat 2124 qui les a prises d'un Allemand tombé), et ainsi des vêtements typiques de quelqu'un de misérable et inférieur. Pour un autre type de scène, le réalisateur peut choisir, par exemple, des vêtements de tous les jours ou des robes de soirée, comme le montre le tableau 8.

Il est essentiel de comprendre que les paradigmes que l'on rencontre dans les films ne trouvent pas leur source dans le langage cinématographique mais toujours dans le monde quotidien. Chaque film prend donc comme référence le monde quotidien dans ses formes variables. Lorsque le spectateur sait quel monde il doit prendre comme référence, il réussit mieux à comprendre le message filmique. C'est pourquoi il est important au réalisateur de penser au spectateur et au monde de référence en opérant des choix paradigmatiques. (Odin 1990 : 98-99) Ici, l'on peut voir l'influence constante des conventions dont le réalisateur ne peut pas se passer.

En ce qui concerne le monde de référence et la contextualité des paradigmes dans le cinéma, nous trouvons notre corpus particulièrement intéressant. Il se constitue de deux textes considérés en grande partie comme équivalents, le texte filmique étant créé à partir du texte littéraire. Nous pensons que ces deux textes ont également des mondes de référence semblables. Le monde de référence créé par l'auteur du texte littéraire a été reproduit par le réalisateur du texte filmique, utilisant des techniques

cinématographiques présentées dans le chapitre précédent. La tâche du réalisateur est donc d'offrir au spectateur du film le même monde de référence qu'offre le roman au lecteur. Les choix paradigmatiques ont un rôle important dans ce processus.

Odin (1990 : 103) rappelle que « les paradigmes qui interviennent dans les films sont d'une nature assez différente de ceux que l'on rencontre dans les langues naturelles ». Les paradigmes du cinéma sont *contextuels*, *stylistiques* et *communicationnels*, tandis que les paradigmes des langues naturelles sont des paradigmes *langagiers* (qui, bien entendu, comprennent des paradigmes contextuels, stylistiques et communicationnels) (*ibid.*). Ceci nous rappelle qu'en étudiant les relations paradigmatiques (et syntagmatiques), il ne faut pas oublier que l'on étudie des arts, des systèmes secondaires de modélisation qui ne sont pas des langues naturelles. Cette étude a déjà parlé du rôle du contexte dans le texte filmique, ainsi que souligné la nature communicative du cinéma. En ce qui concerne les paradigmes stylistiques, l'on peut constater que certaines techniques choisies par le réalisateur servent avant tout à créer un certain style pour le texte filmique ; dans notre corpus, le réalisateur a utilisé des éléments stylistiques dans la création, entre autres, de l'apparence des personnages.

Même si le texte littéraire et le texte filmique peuvent se ressembler, ils n'opèrent pas toujours les mêmes choix paradigmatiques. Illustrons cela avec un exemple. Dans la partie littéraire de notre corpus, l'auteur décrit précisément les cinq soldats condamnés, l'atmosphère et le paysage, mais il lui est impossible de traiter chaque petit élément. Ainsi, nous voyons la différence entre le texte filmique et le texte littéraire: si l'auteur du roman ne précise pas comment est le casque d'un soldat, le réalisateur doit lui-même choisir un casque dans le paradigme des casques.

5.2. Relations syntagmatiques

Selon Odin (1990 : 103), « on appelle syntagmatique toute relation qui s'établit entre les éléments coprésents de la façon proche à l'intérieur d'un même message ». Les relations syntagmatiques sont donc des *relations de proximité*. Les éléments qui se trouvent dans une relation syntagmatique fonctionnent simultanément, existent en même temps au même endroit. Ils se présentent dans la forme *et...et*. (Odin 1990 : 91, 103-104)

Le langage cinématographique se caractérise particulièrement bien par des relations syntagmatiques. Tandis que les langues naturelles se manifestent uniquement

sous des formes orales ou écrites, le cinéma peut user de plusieurs techniques de production de sens, à plusieurs niveaux. Les relations syntagmatiques dans le cinéma sont, selon Odin (1990 :104-105) des *relations syntagmatiques de succession* qui sont produites justement par les différents moyens d'expression qu'utilise le langage cinématographique. Dans le texte filmique, les relations syntagmatiques interviennent donc simultanément et successivement – image et bruit, image et musique, image et texte écrit etc. (*ibid.*)

Souvenons-nous des relations paradigmatiques et continuons de penser à l'atmosphère de guerre que décrit notre corpus. Le réalisateur a choisi de la musique triste dans le paradigme de musique pour renforcer l'atmosphère de guerre et le destin misérable des cinq soldats. Les personnages sont vêtus selon l'atmosphère, la lumière est sombre, les couleurs sont grises et il pleut. Les visages des personnages sont tristes et ridés et puis le narrateur révèle des détails sur leur passé. Tous ces éléments ont leurs propres paradigmes, mais ils fonctionnent ensemble, simultanément. De plus de leurs propres tâches, ils ont une tâche en commun : reproduire l'atmosphère créée par l'auteur du texte littéraire. Tous ces éléments mentionnés sont donc en relation syntagmatique.

Sur la base de cet exemple, nous pouvons conclure que les moyens du texte filmique qui cherchent à manifester les mêmes choses qu'exprime le texte littéraire, sont en relation syntagmatique les uns avec les autres. Lorsque nous pensons à notre corpus et à d'autres transpositions d'un texte littéraire au cinéma, nous pouvons constater que par le jeu des relations syntagmatiques, le réalisateur a la possibilité de transmettre à l'écran des idées et des sens du texte littéraire. Dans la partie d'analyse (chapitre 4), nous en avons donné de multiples exemples.

Selon Odin, l'axe paradigmatique et l'axe syntagmatique sont les deux axes produisant le sens. Ces axes fonctionnent en même temps sur les mêmes éléments cinématographiques et influent tous les deux sur le message que transmet le texte filmique au spectateur. (Odin 1990 : 91, 110) Pour conclure, les relations paradigmatiques et syntagmatiques sont des outils basiques du réalisateur pour transmettre le message voulu et ainsi produire des sens voulus.

6. Conclusion

L'idée de cette étude repose sur le fait que la littérature et le cinéma, malgré leurs chaînes de communication différentes, ont plusieurs traits en commun, ce qui a rendu possible leur comparaison. Nous avons estimé que les objectifs de communication semblables de ces deux textes artistiques sont supérieurs à la forme dans laquelle ils se manifestent. Cette constatation nous a mené à conclure que, en réalité, le cinéma est capable de transmettre à l'écran des mêmes éléments qu'exprime la littérature sur les pages d'un roman. La construction des sens et leur transmission réussie au lecteur ou au spectateur dépasse ainsi l'importance de la forme concrète du texte.

Pour justifier ce propos, nous avons bien cherché à expliciter l'idée du système de communication des arts et les rôles des différents acteurs dans ce système. En outre, nous avons examiné la transmission des éléments d'un système de communication à l'autre – le processus de la transformation d'un texte littéraire en un texte filmique. Ceci a impliqué l'examen soigneux de la construction du sens cinématographique. Pour en assurer une bonne compréhension, ce travail a présenté, avec des exemples éclairants, diverses techniques cinématographiques pour construire des sens.

Tout en soulignant le rôle du réalisateur, nous avons examiné la partie filmique du corpus et visé à justifier les choix du réalisateur dans le processus de la création des sens cinématographiques. Le rôle du spectateur du film et les facteurs influant sur sa compréhension du texte filmique ont également été pris en considération. Nous avons réussi à trouver, même par l'examen d'un corpus tout à fait succinct, plusieurs similitudes dans les sens transmis par les deux textes de notre corpus. Ceci nous a conduits à confirmer l'hypothèse principale de notre étude ; effectivement, il est possible de conserver à peu près le même sens, quelle que soit la chaîne de communication.

Ce travail a démontré l'intérêt d'étudier les adaptations filmiques inspirées par des ouvrages littéraires. Notre corpus est un exemple d'une adaptation assez fidèle de son texte de départ mais l'étude peut, bien évidemment, se porter sur des adaptations différentes. Nous avons observé le lien entre le texte littéraire et le texte filmique d'un point de vue sémiologique qui, par la combinaison réussie des théories sémiologiques et le corpus, s'est prouvé fructueux. L'examen sémiologique reste à étendre par l'ajout des

idées venues d'autres théoriciens du domaine de la sémiologie, tels que Christian Metz et de son livre désormais classique « Le Signifiant imaginaire » (1977), par exemple.

Notre étude a porté sur un corpus assez court, ce qui rend possible son élargissement dans le futur. Un autre corpus pourra également être étudié du point de vue qu'a présenté ce travail. Proportionnellement, le même corpus pourrait être étudié d'un autre angle linguistique ou culturel, par exemple. Notre travail est de nature assez théorique, ouvrant la possibilité à un travail plus analytique avec la même base théorique. Lorsque notre étude a comme un de ces objectifs d'offrir une vue sur l'ensemble des possibilités du cinéma d'exprimer des sens, elle peut très bien servir d'une introduction à une analyse plus précise d'une technique cinématographique particulière.

Les résultats de ce travail invitent tous les spectateurs des films à accorder de l'attention à la multiplicité des éléments superposés au sein d'un film, chacun d'eux ayant leur propre sens bien réfléchi. Les résultats peuvent également faire penser un réalisateur à la quantité énorme de possibilités que lui offre le système de sens du cinéma. Enfin, il est essentiel de se rappeler que chaque spectateur interprète le film à travers ses propres expériences.

Corpus

Japrisot, Sébastien (2004 [1991]). *Un long dimanche de fiançailles*. Paris : Denoël.

Jeunet, Jean-Pierre (2004). *Un long dimanche de fiançailles*. Warner Bros Pictures. France/États-Unis.

Bibliographie

Brion, Patrick (2005). *Cinéma français : 1895-2005*. Paris : Adpf.

Burdeau, Emmanuel (2004). « Un long dimanche de fiançailles de Jean-Pierre Jeunet », *Cahiers du cinéma* 595, 38. [Critique sur le film]

Châteauvert, Jean (1993). « Narrer et ne pas narrer : Pour repenser la relation d'attribution narrative », *Poétique : Revue de théorie et d'analyse littéraires* 24, 91-111.

Delbecq, Nicole (éd) (2006). *Linguistique cognitive. Comprendre comment fonctionne le langage. Nouvelle édition augmentée, avec exercices et solutions*. Bruxelles : De Boeck-Duculot.

Eriksson, Olof (2004). « Entre traductologie et linguistique contrastive : La notion de 'transposition' », dans : *Actes du 6^e Colloque franco-finlandais de linguistique contrastive*, (éds.) Juhani Härmä et Ulla Tuomarla. Publications des Langues Romanes de l'Université d'Helsinki : Helsinki, 88-102.

Georgel et al. (1995) = Georgel, Chantal, Gérard Guégan, Stéphane Guégan, Jean-Pierre Jeancolas et Vincent Pinel (1995). *L'ABCdaire du cinéma français*. Paris : Flammarion.

Helbo, André (1983). *Sémiologie des messages sociaux : du texte à l'image*. Paris : Edilig.

Jost, François (1987). *L'Œil – Caméra : entre film et roman*. Lyon : Presses universitaires de Lyon.

Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2007. Paris : Le Robert.

Lotman, Jurij (1977). *The Structure of the Artistic Text*. Ann Arbor: University of Michigan. [Traduction du russe par Ronald Vroon.]

Lotman, Jurij (1981). *Semiotics of Cinema*. Ann Arbor: University of Michigan.
[Traduction du russe par Mark E. Suino.]

Lotman, Jurij (1990). *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. London :
Tauris. [Traduction du russe par Ann Shukman.]

Mouren, Yannick (1993). « Le film comme hypertexte : Typologie des transpositions du
livre au film », *Poétique : Revue de théorie et d'analyse littéraires* 24, 113-122.

Odin, Roger (1983). « Mise en phase, déphasage et performativité » [article
électronique], *Communications* 38, 213-238. <http://www.persee.fr/web/revues/>, consulté
le 13.3.2013.

Odin, Roger (1990). *Cinéma et production de sens*. Paris : Colin.

Odin, Roger (2000). « La question du public. Approche sémio-pragmatique » [article
électronique], *Réseaux* 18 n°99, 49-72. <http://www.persee.fr/web/revues/>, consulté le
13.3.2013.

Rikfin, Benjamin (1992 [1990]). *Semiotics of narration: film and prose fiction*. Ann
Arbor (Mich.) : University Microfilms international.