

Littérature et cinéma L'adaptation une autre figure de l'intertextualité

Résumé :

Littérature et cinéma sont deux modes d'expression aux règles différentes. Vraisemblablement, ils sont asymétriques, pourtant on remarque plusieurs chevauchements qui laissent supposer qu'ils sont inextricables. En effet la question qu'on se pose actuellement dans le cadre de cette contribution, est étroitement liée à la relation littérature/ cinéma, relation d'inter culturalité apparente ou peut-on parler d'intertextualité ? La réponse à cette question nécessite plusieurs champs de recherche, nous nous intéresserons à la passerelle entre les deux modes (écrits) nous voulons dire par écrits le récit littéraire et le récit cinématographique. L'adaptation des romans en films nécessite la réécriture du texte premier à savoir le roman ; tout en retenant parfois les personnages, une intrigue voire une atmosphère. Mais aussi dans plusieurs cas des passages et des scènes appartenant à l'écrivain qui devient dans ce cas de figure un scénariste très exubérant. La passerelle que nous voulons délimiter devient plus perceptible avec la notion d'intertextualité.

Mots Clés : littérature- intertextualité – cinéma- roman- adaptation.

Dr .Merad Soumeya

Département de Français
ENS / Université Mohamed Bounider
Constantine 3

ملخص:

الأدب والسينما وضعين للتعبير مع قواعد مختلفة. ويفترض أنها غير متناظرة، ولكن هناك العديد من التداخلات التي تشير إلى أنها لا تنفصم. والواقع أن السؤال المطروح حاليا في سياق هذا الإسهام يرتبط ارتباطا وثيقا بالعلاقة بين الأدب والسينما، والعلاقة الواضحة بين الثقافات، أو هل يمكننا التحدث عن التناقص؟ الإجابة على هذا السؤال تتطلب العديد من مجالات البحث، ونحن سوف تكون مهمة في الجسر بين وضعين (مكتوب) نعني في كتابة السرد الأدبي والسرد السينمائي. ويتطلب تكيف الروايات في الأفلام إعادة كتابة نص مكتوب بالفعل مع الاحتفاظ أحيانا بالشخصيات أو المؤامرات أو حتى الجو. ولكن أيضا في العديد من الحالات الممرات والمشاهد التي تنتمي إلى الكاتب الذي في هذه الحالة يصبح كاتب السيناريو مندفعاً جداً، وبالتالي يمكننا أن نتحدث عن الكتابة المشتركة بين الكاتب والكاتب. الجسر الذي نريد تحديده يصبح أكثر وضوحاً مع فكرة التناقص.

Introduction :

La littérature a toujours été une belle aubaine pour le cinéma, elle lui offre ; des histoires, des intrigues, des mythes, des personnages avec leur passions amoureuses, le rôle du cinéma avec toutes ces données, est de faire de l'illusion en se procurant des images qui séduisent les téléspectateurs et de ce fait rendent ce qui est abstrait en littérature, concret avec le monde de images, une sorte d' « effet de réel », c'est ainsi que le cinéma a acquis une place importante dans l'univers des intellectuels. Le travail de l'adaptation des romans au cinéma a de tout temps était une tâche difficile pour les cinéastes mais également pour les critiques .

En effet les critiques se sont toujours posé la question relative à la nature de telle adaptation par rapport au roman, de nombreuses questions se sont posées autour de la façon de faire des cinéastes, entre fidélité et infidélité, quel chemin doit emprunter un cinéaste afin de réaliser sa création sans dénaturer le roman.

Pour François Truffaut « *le cinéaste adaptateur n'a en tout et pour tout que trois possibilités face à lui : soit il fait la même chose que le romancier ; soit il fait la même chose en mieux ; soit il fait autre chose de mieux* »⁽¹⁾

L'adaptation est cet intermédiaire entre les deux modes d'expression, elle n'est pas une copie conforme ou un reflet de la réalité fictionnelle du roman, elle est avant tout réécriture, comme les confirment les travaux de Christian Metz, André Gaudreault et François Jost⁽²⁾. Pour ces théoriciens, l'adaptation la plus fidèle ou la plus naïve, en dépit des apparences, ne peut-elle être autre chose qu'une création.

Cette création, aussi authentique qu'elle pourrait l'être, est communément liée à l'objet « texte » il demeure ainsi le point d'origine, de référence et d'accomplissement. « *L'adaptation est une opération qui consiste à recomposer une œuvre dans un mode d'expression différent de celui de l'original* »⁽³⁾ .

C'est précisément ce qui nous intéresse dans cette contribution, c'est de pouvoir partir de l'objet texte (le roman), qui -répondant aux normes cinématographiques- se transformera en un autre objet texte qu'est le (scénario), et enfin en un objet film .

Afin de comprendre comment l'œuvre se transforme ou s'accomplit en avant d'elle-même, on pourrait prêter attention aux circuits complexes de l'adaptation.

Nous n'en retiendrons que deux : le film à caractère uniquement filmique et celui à caractère adaptatif dont le résultat dépend essentiellement de la manière dont le roman est traité.

« *L'adaptation n'est alors un simple moyen d'accéder au but que constitue le film ; l'adaptation devient ainsi une fin en soi, un objectif par des lois et des principes tout à fait déterminés (...) le but n'est pas tant de filmer que d'adapter* »⁽⁴⁾

Par ces définitions nous constatons que les deux moyens d'expression précités, nonobstant le fait qu'ils se complètent, restent parfaitement asymétriques. C'est ainsi que nous rejoignons le point de vue d'Alain Garcia qui distingue trois formes de l'adaptation :

L'adaptation (illustration / amplification) et l'adaptation libre (digression/ commentaire) et la transposition (analogie / commentaire). Le tableau ci-dessous illustre en détails ce concept de différenciation entre les adaptations.

L'adaptation	L'illustration (-)	Film souvent inférieur, parfois égal, pour ainsi dire jamais supérieur au roman. (de - à =)
	L'amplification (=)	
L'adaptation libre	La digression (-)	Film inférieur, égal ou supérieur au roman. (de - à + en passant par =)
	Le commentaire (+)	
La transposition	L'analogie (=)	Film souvent supérieur, parfois égal, pour ainsi dire jamais inférieur au roman (de = à +)
	Le commentaire (+)	

A partir de ce tableau nous tenterons d'expliciter la notion d'intertextualité, telle que nous la percevons entre roman et film :

Dans le cas de l'adaptation dite fidèle : le cinéaste est imprégné de l'œuvre littéraire, il suit au plus près le récit romanesque en proclamant son respect.

- Dans la transposition : Le cinéaste a lu l'œuvre du romancier mais la réécrit entièrement avec de multiples modifications, des scènes inédites, entièrement nouvelles, créant une œuvre originale.

Nous pouvons ainsi invoquer le mot passerelle (s) ; il est vrai que le cinéma utilise les effets sonores mais avant d'arriver à ce niveau de l'adaptation, il faut d'abord pour les chercheurs du cinéma puissent franchir la première passerelle qui est la réécriture : créer un film à partir d'un livre consiste nécessairement à transformer, modifier, à faire une réincarnation de l'œuvre littéraire pour produire une œuvre cinématographique dite identique ou plus exactement ressemblante.

Partons de point de vue textuel, autrement dit si le film est pris dans sa dimension textuelle (scénario) , ce dernier entretient avec le texte littéraire des relations apparentes, telles que l'inter culturalité mais aussi des relations d'intertextualité qui relie les deux récits : respectivement : littéraire et cinématographique. Afin d'arriver à ce point culminant de la création cinématographique l'objet texte passe d'abord par une lecture, interprétation pour aboutir à une scénarisation. C'est à ce moment que le rôle premier dans la mise en place du processus de l'intertextualité est attribué au scénariste. Ce dernier se propose de créer un texte cinématographique à partir d'un texte littéraire. Un texte obéissant à d'autres règles, dans un autre langage d'où notre expression asymétrique au début de cet article. Cette distinction est très importante car elle s'est imposée, non sans raison d'ailleurs, à partir de considérations relatives au processus de mise en forme du film.

Dans ce cas précis (adaptation / changement / scénario), le film est considéré comme la réécriture, sous une forme proprement cinématographique, d'une forme première bien évidemment littéraire. Cette distinction reste pertinente, elle nous permet de reconnaître deux systèmes de signes différents, elle nous propose également une relation de coexistence entre ces deux systèmes de signes.

Où se situe l'intertextualité du film par rapport au roman ? En fait l'intertextualité du film par rapport au roman se situe au niveau des rapports de structuration (syntaxique et sémantique) entre le roman (hypotexte) et le film (l'hypertexte).

Il faut convenir que les deux textes gardent leur autonomie, puisqu'une fois le processus d'adaptation enclenché, le film se construit en une production de

sens autonome considéré un discours nouveau, différent du texte source. Nous voudrions à travers cet article, exposer la possibilité de la mise en place d'un fait littéraire dans un autres systèmes de signes (cinématographique). Cette analyse comparative a alors pour fonction d'établir principalement les ressemblances et la coexistence réelle et fictive entre deux processus de création, l'un littéraire, l'autre cinématographique.

L'intertextualité dans le domaine cinématographique est dès lors l'une des adaptations avons citées au début de cet article, la vision de l'énonciateur véhiculée par le film issue du scénario de création, n'est en fait, elle aussi, qu'une autre forme d'adaptation puisqu'elle procède de la transcription des systèmes de représentations que la société produit. L'énonciateur adapte en quelque sorte les représentations collectives d'une communauté culturelle donnée en une vision particulière, la sienne.

Le Récit :

Dès que le texte accepte d'être flexible au profit d'une représentation imagée, il ouvre ainsi une porte vers le monde de l'intertexte. En effet, transposer un roman à l'écran n'est pas une entreprise facile, le texte doit subir des modifications, avant de se munir de l'empreinte filmique.

Le récit littéraire est remanié, travaillé, morcelé, et ce, pour répondre aux exigences du cinéma, l'intertextualité est cette passerelle entre les deux modes, elle engage à repenser la compréhension des textes littéraires et filmiques, à envisager la littérature et le septième art comme un espace de rencontre « où chaque texte transforme les autres qui le modifient en retour »⁽⁵⁾, L'ensemble crée un intertexte générique et protéiforme qui fait de la littérature et du cinéma deux médias intimement liés.

Nathalie Piégay-Gros⁽⁶⁾ définit l'intertextualité en ces termes « *l'intertextualité est donc le mouvement par lequel un texte réécrit un autre texte, et l'intertexte l'ensemble des textes qu'une œuvre répercute, qu'il se réfère à lui in absentia ou l'inscrive in praesentia* »

N. Piégay-Gros insiste dans cette citation sur les différentes formes de l'intertextualité, en effet des degrés d'influences sont à distinguer d'une œuvre à une autre : la citation, Allusion, réécriture, collage, parodie, pastiches sont les diverses formes de l'intertextualité. Il y a plusieurs approches de l'intertextualité ; le sens qui nous paraît adéquat à notre recherche est celui défini par Julia Kristeva dans son ouvrage *Sémiotiké*⁽⁷⁾.

Kristeva propose une autre définition de l'intertextualité : « l'intertextualité est l'interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte » par ailleurs l'intertextuelle est l'indice du rapport du texte à l'histoire qui (lit l'histoire et s'insère en elle), c'est flegmatiquement le cas du cinéaste, ce dernier ne prend pas des fragments du texte mais le texte en entier, en s'imprégnant de l'histoire, il le réécrit puis l'adapte au cinéma.

Dans un autre ouvrage *La Révolution du langage poétique*, Kristeva soutient l'idée que l'intertextualité n'est pas imitation ou reproduction mais transposition l'intertextualité est dès lors «*la transposition d'un ou plusieurs systèmes de signes en un autre*»⁽⁸⁾.

Ainsi le texte devient par rapport à l'intertextualité une productivité⁽⁹⁾, pour reprendre ainsi le concept de Roland Barthes.

Ce concept fait le lien entre les deux visions concernant l'intertextualité, celles de Kristeva et Barthes : «*le texte est une productivité. Cela ne veut pas dire qu'il est le produit d'un travail (tel que pouvait l'exiger la technique de la narration, et la maîtrise du style), mais le théâtre même d'une production où se rejoignent la production du texte et son lecteur : le texte « travaille », à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne ; même écrit (fixé) il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production. Il déconstruit la langue de communication, de représentation ou d'expression (là où le sujet individuel ou collectif peut avoir l'illusion qu'il imite ou s'exprime) et reconstruit un autre langue*» Barthes⁽¹⁰⁾.

Dans ce cas de figure où l'adaptation devient productivité créée par l'intertextualité

intertextualité / adaptation et réception

Le texte est un intertexte non seulement par imitation, emprunts ou déformations mais parce que l'écriture littéraire est productivité par redistribution, la déconstruction, l'éparpillement des textes antérieurs. A ce sujet Barthes écrit : « *tout texte est un intertexte : d'autres sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieures et ceux de la culture environnante : tout texte est un tissu nouveau de citations révolues (...) l'intertexte est un champ général de formule anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets* »⁽¹¹⁾ donc selon Kristeva et Barthes – l'intertextualité n'est pas imitation mais des vestiges- des traces. L'intertextualité est de ce fait, un processus indéfini, une dynamique textuelle : il s'agit moins d'emprunts, de filiation et d'imitation que de traces, souvent inconscientes, difficilement isolables. Le texte ne se réfère pas seulement à l'ensemble des écrits, mais aussi à la totalité des discours qui l'entourent.

Nous ne comprenons pas les films de façon linéaire, comme tant de récits rétrospectifs en donnent l'illusion. Le cinéma parlant, en raison de la succession des sons, seul ordre qui les laisse percevoir, suggère que chacun de ses segments s'offre également à l'action qui supporte le récit. Le montage même ne pourrait marquer quelle modification paradoxale fait l'objet d'une intrigue. Le récit filmique a ceci de commun avec le récit écrit que le moment d'émission du message est décalé dans le temps par rapport au moment de sa

réception par le spectateur ou le lecteur. Lire un roman ou regarder un film dans une salle de cinéma, suppose au préalable que le livre ait été écrit et publié ou que le film ait été tourné, monté et inclus dans un circuit de distribution.

A la différence du récit oral du théâtre où les informations narratives sont perçues par l'auditeur ou le spectateur à l'instant même où elles sont délivrées par le conteur ou représentées par les acteurs, les narrations filmique et scripturale sont des communications « *in absentia* »⁽¹²⁾ qui impliquent un écart temporel entre le moment de la création, de son inscription sur un support (le livre ou la pellicule), et celui de la réception. Pour Christian Metz, le fait même de raconter une histoire, oralement, par écrit ou avec des images et des sons, créerait une distance entre l'acte narratif lui-même et les événements qu'il rapporte. Dans le cas du récit filmique, cette distance est à la fois temporelle (le film ne peut être vu qu'une fois qu'il a été réalisé) et spatiale (l'espace de la salle de cinéma n'est pas celui du tournage ou du montage). Selon lui, ce décalage spatio-temporel entre l'événement réel ou imaginaire capté par le film et sa visualisation par le spectateur serait un facteur d'irréalisation inhérent à tout récit audiovisuel. La retransmission en direct d'un événement serait elle-même frappée d'irréalité car elle ne confère pas au récit « la plénitude du *hic et nunc* »⁽¹³⁾

La richesse des images déborde notre capacité de percevoir un objet. Le récit est un choix⁽¹⁴⁾, la valeur figurative du cinéma dépend des soins qu'il met à gouverner ce choix.

Le film ne convertit pas automatiquement le mouvement en dynamisme narratif et son intelligence ne consiste pas à suivre le devenir qui l'affecte inévitablement.

Christian Metz explique également le rapport de coïncidence variable unissant la représentation à sa narration : prévisions, retards, paris, réalisations, résumés, effacements, oublis, rappels.

Voici, là des surprises, et des bonheurs auxquels la critique de cinéma, partant des sens qu'elle établit, néglige de ce fait, la manière dont elle y est parvenue. Le cinéma est un art double, celui de former un récit, et celui de figurer cette histoire. La dualité scénariste et du metteur en scène symbolise cette dualité, sans répondre de son exercice concret et historique. Présenter les personnages? Montrer les événements? Les meilleurs films les représentent avec des ruses singulières. Mon plaisir aussi sera double : il tient au récit, il tient à son établissement.

Ce montage s'établit autour de conditions pragmatiques de communication sur l'objet signifiant / signifié, que celui-ci soit encore romanesque ou cinématographique. Plus précisément, il s'agit de comprendre le passage du mot à l'image.

Et si l'image était un intertexte ?

« Les images dialectiques sont des symboles de souhait. En elles, se présentent, en même temps que la chose même, l'origine et le déclin de celle-ci.

Quelle sorte de visibilité la présentation de l'histoire doit-elle posséder? Ni la visibilité facile et peu rigoureuse des livres d'histoire bourgeois ni la visibilité insuffisante des livres marxistes. Ce qu'elle doit fixer de manière visible, ce sont les images qui proviennent de l'inconscient collectif.

Le [...] développement des forces productives d'une société n'est pas seulement déterminé par les matières premières et les outils de celle-ci, mais aussi par son monde ambiant (Umwelt) et les expériences qu'elle y fait l.»⁽¹⁵⁾

Le filmique, et comme tout un chacun le sait, est étroitement lié à toute une machine de sons et d'images coordonnées par un montage. Il ne se lit pas à part mais dans un contexte d'énonciation narratif. Nous évoquons l'image afin de parler de narration, les deux modes que sont le filmique et le narratif ne sont pas contradictoires bien au contraire, ils sont presque toujours consubstantiels. Mais ni le filmique, ni le narratif ne sont des conséquences d'opérations langagières.

Il s'agit d'un processus narratif/imageant mis en place par les images et les énoncés. qui ne sont autres que les opérations qui expliquent pourquoi les événements et les objets constituent les images et les énoncés cinématographiques, et non le contraire. Autrement dit, les processus « narratifs/imageants » sont les conditions qui expliquent pourquoi les images-mouvements composent le récit véridique qui serait lui-même inspiré d'images littéraires.

Selon Deleuze, il y a cinq processus imageants responsables de la formation des images cinématographiques : d'une part, la spécification, la différenciation et l'intégration des images-mouvement ; d'autre part, l'ordination et la sériation des images-narratives qui conditionnent les récits cinématographiques.

Il est clair que l'univers des signes est extraordinairement vaste et s'applique à toute une gamme de domaines différents. Dans cet article, nous nous intéresserons à la théorie de la sémiologie appliquée dans le domaine du cinéma.

Mais sans trop nous attarder sur les principes définitionnels de la théorie, nous retenons que les formalistes russes considéraient le cinéma autant comme un art que comme une langue, affirmant que chaque plan est comme un mot et qu'en plaçant ces plans, un à la suite de l'autre de la même manière qu'on juxtapose des mots pour construire une phrase, le film raconte. Les images à elles seules construisent un langage.

C'est ce que les expériences de Koulechov avaient déjà bien démontré. Le cinéma, par sa capacité à exprimer des idées, à proposer des points de vue et de raconter des histoires, a certes une fonction discursive. C'est donc dire que le cinéma est un langage et, considérant cela, qu'il serait possible de proposer un

système qui cherche à systématiser les signes à l'intérieur d'un film. Mais le cinéma n'est pas pour autant une langue et il est important de nuancer langue et langage. Christian Metz, à ce sujet, remet en question les écrits d'Eisenstein (qui considérait le cinéma comme une langue), en affirmant : « *Une langue est un code fortement organisé. Le langage recouvre une zone beaucoup plus vaste* ».

Puisqu'il se réactualise d'un film à l'autre, le langage cinématographique ne peut donc pas être considéré comme une langue. De plus, le cinéma apparaît comme un moyen de communication à sens unique où le film est toujours l'émetteur et le public toujours récepteur.

Du côté du roman, les mots ont un pouvoir, il s'agit de mots qui par essence sont extrêmement « imageants » ; certaines descriptions dans les romans offrent au lecteur au préalable une vision poétique et imagée de l'endroit, du moment et du personnage « héros ».

Il s'agit de ce fait de deux images, l'une littéraire et l'autre cinématographique, le rôle de « l'adaptateur » est de confronter les deux images, ou encore créer une image qui soit proche de l'image littéraire ce que le lecteur /spectateur attend de cette création en effet car le risque de décevoir est grand. Le scénariste doit de ce fait élargir le champ romanesque, voire le modifier mais sans pour autant le dénaturer. L'adaptation ne doit pas être fidèle mais doit convenir à l'esprit de son lecteur/télé spectateur. L'intertextualité doit caractériser l'univers filmique du réalisateur, pour que les deux univers soient non pas des doubles mais des compléments.

L'interaction entre les deux systèmes d'expression à savoir le langage des mots et celui des images implique un autre obstacle c'est l'idée de hiérarchie. en effet les techniques de l'image, représentent un des points de cristallisation de l'imaginaire social, étant donné qu'elles jouent un rôle quantitativement aussi important que les autres facteurs constitutifs d'une culture comme la littérature ou les beaux-arts. C'est donc ce point de vue quantitatif qu'il faudrait prendre en compte.

Toutes les images industrielles (cinématographiques) adaptée de la littérature, contribuent de façon variable à l'élaboration de cette nouvelle vision: toutes doivent être envisagées pour tenter de définir les métamorphoses perceptives qu'elles semblent susceptibles d'engendrer sur le lecteur/spectateur⁽¹⁶⁾.

D'autre part, envisager les relations qui unissent les images et les mots, c'est reconsidérer la notion de signe. Même si le caractère analogique des signes ironiques est produit par la mise en Œuvre d'un certain nombre de codes, il reste que, pour le récepteur, la motivation des signes ironiques est perçue d'une autre façon que l'arbitraire du signe linguistique. La ressemblance avec le monde caractérise l'image et lui confère une part de sa fascination. La référence à la réalité ne peut donc être évacuée d'une comparaison entre les deux systèmes de signes, car il apparaît qu'un aspect essentiel de la problématique

née de cette comparaison tient aux rapports fluctuants, contradictoires et soumis à de perpétuelles métamorphoses entretenues par les signes avec leur référent. En effet, l'originalité du problème posé par la relation des images et des mots tient à ce que ces derniers renvoient tantôt au monde, tantôt à ses représentations illusionnistes, à travers les images, introduisant dans le langage un doute fondamental sur la notion de réalité elle-même. Tel nous semble être l'un des aspects les plus essentiels de notre analyse comparatiste.

Celle-ci s'est attachée d'abord à la fréquence qui a affecté, à intervalles réguliers selon les modes du moment, le concept d'« influence » cinématographique sur la littérature. Concept passe-partout qui hante la critique - soit qu'elle l'affirme, soit qu'elle l'infirme - depuis les années 1920, en France, il a trouvé un regain de vitalité aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale, et subit des avatars originaux depuis 1960. L'usage stéréotypé de cette notion n'a d'égal que son imprécision et la violence des polémiques qu'elle a pu susciter.

Peut-être, se tient-elle au carrefour de certaines interrogations sur la modernité ? En transformant la nature et la fonction du visuel dans notre société et notre culture, les techniques de l'image n'ont-elles pas profondément retenti sur la façon qu'a l'homme de se situer par rapport au monde et de dire ses relations avec le réel, c'est-à-dire, du même coup, avec l'imaginaire ? S'agissant de vérifier les métamorphoses que les images font subir au visuel dans la société contemporaine, il a semblé nécessaire d'accumuler les témoignages. C'est ainsi qu'on a été amené à explorer le domaine de la critique pour tenter de cerner la façon dont les professionnels des mots que sont les écrivains ont parlé du cinéma, s'affrontant eux-mêmes à la difficulté de traduire un langage dans un autre.

Conclusion

Raymond Bellour⁽¹⁷⁾affirmait que le texte filmique est « introuvable », au sens où il est *incitable*. Alors que l'analyse littéraire rend compte de l'écrit par l'écrit, l'homogénéité des signifiants permettant la citation, l'analyse filmique, dans ses formes écrites, ne peut que transposer, transcoder ce qui relève du visuel (description des objets filmés, couleurs, mouvements, lumière, etc.), du filmique (montage des images), du sonore (musiques, bruits, grains, accents, tonalités des voix) et de l'audiovisuel (rapports des images et des sons).

On a pu voir certaines analyses poursuivre vainement le mythe d'une description exhaustive du film. Entreprise vouée évidemment à l'échec. Si la complexité de l'objet-film conduit en effet à se poser avec rigueur le problème de sa description par le langage et de ce qu'on y intègre, sa nature pluri-codique interdit de songer à une quelconque « reproduction » verbale. Les limites de la description, de la « notation » pourront être fonction des axes d'analyse, des hypothèses de recherche posées au départ (ou au cours) de l'analyse. Introuvable, le texte filmique également, en ce qu'il est fuyant, mouvant,

toujours pris dans le défilement de la pellicule et/ou dans le circuit de la distribution. Voir, visionner un film n'est pas toujours facile, dans le temps comme dans l'espace. Analyser un film implique évidemment qu'on voit et revoit le film.

L'adaptation revendique un dialogue entre le texte littéraire et le texte filmique dans lequel s'établit le sens direct des œuvres en interaction, l'approche de l'intertextualité est donc « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes »⁽¹⁸⁾.

Le texte littéraire n'est pas une fin en soi, mais une sorte de halte, grâce à l'adaptation, vers une destination cinématographique. La transformation filmique opère nécessairement des changements pour mettre en place le récit filmique qui lui est propre, tout en actualisant une logique signifiante éparpillée dans le roman.

« La transformation filmique d'un texte littéraire se présente [...] comme le résultat d'un acte interprétatif qui actualise les structures mises en place par le texte littéraire, situé dans de nouvelles conditions pragmatiques »⁽¹⁹⁾

Le film serait donc une œuvre littéraire à deviner, à accommoder, voir à créer de toutes pièces : L'intertextualité ne devient concrète qu'à partir du moment où le réalisateur élabore une stratégie claire qui implique la compétence d'un lecteur forcément spectateur. Le plaisir de l'adaptation, reste un plaisir à la fois celui de la répétition mis aussi celui de la différence et de l'innovation, ce plaisir se révèle donc dans l'engouement pour les films adaptés d'œuvres littéraires.

Références :

François Truffaut, réalisateur et scénariste de cinéma, le cinéma selon François Truffaut ; textes réunis par Anne Gillain. Flammarion, 1988.

Nous entendons par filmique (le scénario original)

² Le récit cinématographique, paris, Ed Armand Colin , 2005.

³ Alain Garcia, L'adaptation du roman au film Broché, 2000.

⁴ Pierre André Boutang , Polanski, Ed du Chêne, Paris, 1986 .

⁵ Sophie, Rabeau - L'intertextualité, Paris : Flammarion, 2002, p. 15.

⁶ Introduction à l'intertextualité, Paris, Dunod 1996 ;p30.

⁷ Sémiotiké, paris, seuil 1969.

⁸ ibid.

⁹ Concept employé par Roland Barthes dans son article : La Théorie du Texte, in Encyclopédie Universalis,

La Théorie du Texte, in Encyclopédie Universalis,

¹⁰ Concept employé par Roland Barthes dans son article : La Théorie du Texte, in Encyclopédie Universalis,

La Théorie du Texte, in Encyclopédie Universalis,

¹¹ La Théorie du Texte, .op.cit s

¹² hic et nunc /ik_ et n k/(Soutenu) Ici et maintenant, in Wikdictionaire.

¹³ibid

¹⁴ Le récit au cinéma

¹⁵ Walter Benjamin, Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages Paris, Cerf, coll « Passages », 1990, p. 89.

¹⁶ Jeanne- Marie Clerc, Littérature et cinéma, ed Nathan paris 1998, p3.4.5

¹⁷ . « Le texte introuvable » in l'Analyse du film, Paris, Albatros, 1979.

¹⁸ .-Gerard , Genette - Palimpsestes, Paris : Seuil,1982, p. 8.

¹⁹ .-Coremans .L , La transformation filmique, Paris : Lang, 1990, p. 34.

Bibliographie :

1. BARTHES, Roland, *L'Empire du Signe*, Paris, Ed. du Seuil, 2005.
2. BARTHES, Roland, *Le Degré Zéro de l'écriture*, Paris, Ed. Seuil, Coll le point, 1972
3. Bordwell,D et Thompson,K, l'art du film , Boeck, Bruxelles 2004
4. BOUTANG, Pierre André, *Polanski*, Paris, Ed. du Chêne, 1986.
5. DELEUZE et GUATTARI, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Ed. de Minuit, 1975.
6. Dufays, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Mardaga, 1994
7. GARCIA, Alain, *L'Adaptation du Roman au Film*, Paris, If Diffusion, 1990.
8. GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil.
9. MASSON, Alain, *Le récit au cinéma*, Paris, Ed. de l'Etoile, 1994.
10. METZ, Christian, "Remarques pour une phénoménologie du narratif" (1966), in *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Paris, Klincksieck, 1968.
11. METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1975;*Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971 ; *Le Signifiant imaginaire*, Paris, Union Générale d'Édition, 1977, *Essais sémiotiques*, Paris, Ed Klincksieck, Nouvelle édition augmentée en 1984.
12. ODIN, Roger, *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin, 1990.
13. PIEGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod 1996.
14. RABEAU, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.
15. VANOYE, Francis, *Récit écrit Récit filmique*, Paris, Ed.. Armand Colin, coll. Cinéma , 2005,