



Université Hacettepe Institut des Sciences Sociales

Département de Langue et Littérature Françaises

**LA TRADUCTION INTERSÉMIOTIQUE : D'UN SYSTÈME
DE SIGNES À UN AUTRE**

Sultan Dilek GÜLER

Thèse de Doctorat

Ankara, 2024

LA TRADUCTION INTERSÉMIOTIQUE : D'UN SYSTÈME DE SIGNES À UN
AUTRE

Sultan Dilek GÜLER

Université Hacettepe Institut des Sciences Sociales
Département de Langue et Littérature Françaises

Thèse de Doctorat

Ankara, 2024

KABUL VE ONAY

Sultan Dilek GÜLER tarafından hazırlanan “La traduction intersémiotique : D’un système de signes à un autre” başlıklı bu çalışma, 28.05.2024 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Emel ÖZKAYA (Başkan)

Prof. Dr. Sibel BOZBEYOĞLU (Danışman)

Prof. Dr. Kubilay AKTULUM (Üye)

Prof. Dr. Ayten ER (Üye)

Doç. Dr. Eylem AKSOY ALP (Üye)

Bu tez çalışmasında Sayın (Unvanı, Adı ve Soyadı) Ortak Danışman olarak görev almıştır.

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan “**Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**” kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

11/06/2024

Sultan Dilek GÜLER

¹“**Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlerle ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Prof. Dr. Sibel BOZBEYOĞLU** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Sultan Dilek GÜLER

REMERCIEMENTS

Je tiens très particulièrement à remercier Mme Sibel BOZBEYOĞLU qui a encore une fois accepté de me faire l'honneur de diriger ma thèse, pour son éclairage, ses conseils, pour toutes les connaissances qu'elle m'a transmises au long de ces dernières années et pour la place irremplaçable qu'elle a occupée depuis le début de ma carrière académique.

Je tiens également à exprimer mes profonds remerciements à M. Kubilay AKTULUM pour son soutien, son encouragement mais également ses patientes relectures enrichissantes, pour tous les conseils qu'il m'a donnés et pour ses contributions qui me sont très chères.

Je remercie profondément tous mes collègues et mes professeurs du département de Traduction et Interprétariat de l'Université de Sivas Cumhuriyet, pour leur soutien, leur aide, tous les conseils qu'ils m'ont apportés, Mme Emel ÖZKAYA, Mme Tülinay DALAK, M. Hamza KUZUCU et Mme Sevda BALAMAN et également tous mes professeurs du département de Langue et Littérature Françaises de l'Université de Hacettepe.

J'exprime mes reconnaissances à tous les membres de mon jury, Mme Ayten ER, Mme Emel ÖZKAYA et Mme Eylem AKSOY ALP qui ont accepté de lire ma thèse avec attention et d'y contribuer.

Je ne remercierai jamais assez tous les membres de ma famille, mes parents, ma sœur, mes frères, mes neveux et mes nièces pour leur amour et leur soutien que j'ai ressenti pendant toutes les phases de ma vie, ils m'ont permis de connaître le sens des vraies relations fondées sur les bases les plus solides et de devenir aujourd'hui celle que je suis.

Finalement, je remercie mon époux pour son encouragement et son soutien tout au long mes études, et bien sûr, ce que j'ai de plus précieux au monde, mes filles Yağmur et Eflin, pour la force que me donne l'amour que j'éprouve pour elles, leur patience et leur compréhension de tous les moments que je n'ai pas pu passer avec elles.

Sultan Dilek GÜLER

ÖZET

GÜLER, Sultan Dilek. *Göstergelerarası çeviri: Bir göstergeler dizgesinden diğerine*, Doktora Tezi, Ankara, 2024.

Yüzyıllardır uygulanan çeviri, yıllar geçtikçe yenilenen ve çalışma alanını genişleten bir faaliyettir. Bu çalışmada dikkatimiz, ilk kez 1959'da Roman Jakobson'ın "göstergelerarası çeviri" olarak bahsettiği çevirinin üçüncü biçimi üzerinde yoğunlaşmaktadır. Jakobson, çeviri işlemine çeşitli göstergeler dizgesini dâhil ederek çeviribilimde bir dönüm noktası oluşturmuştur. Önceleri dilbilimin başlığı altında incelenen ve kendi bilimi altında çalışılmak üzere kendini özgürleştiren çeviri, daha sonra göstergebilime yönelmiş ve göstergelerarası bir yaklaşımla çalışılmaya başlanmıştır. Bu göstergelerarası bakış açısı çeviribilime yeni bir yol açmıştır. Buna paralel olarak metni artık yalnızca sözel olarak görmeyen, çok sesli ve çok biçimli bir bakış açısıyla değişen metin anlayışı, bugün bizi metinlerin çeşitli dizgeler arasındaki çevirisini çok eksenli ve çok disiplinli bir bakış açısıyla incelemeye yönlendirmektedir. Amacımız göstergelerarası çeviri pratiğinde uygulanan çeviri sürecini anlamak amacıyla çeşitli göstergelerarası çevirileri incelemektir. Ayrıca çevirmenlik mesleğine ilişkin yeni kavramlara yönelmemizi sağlayan teknoloji ve multimedya çağında çevirmenin yanı sıra çeviri işleminin mevcut durumuna da değineceğiz. Bu çalışma iki ana bölümde göstergelerarası çevirinin kuramsal ve uygulamalı yönünü ele alacak olup, ikinci bölümde göstergelerarası çeviri uygulaması Honoré de Balzac'ın *Kayıp düşler* adlı romanının sinema ve tiyatrodaki göstergelerarası çevirileri üzerinden gerçekleştirilecektir.

Anahtar Sözcükler

Göstergelerarası çeviri, C. S. Peirce, göstergeler dizgesi, Balzac, sinema, tiyatro.

ABSTRACT

GÜLER, Sultan Dilek. *The intersemiotic translation : From one sign system to another*, PhD Thesis. Ankara, 2024.

Practiced for centuries, translation is an activity that is renewed and has broadened its field of study over the years. In this work, our attention is mainly directed to the third form of translation, first mentioned by Roman Jakobson in 1959 as “intersemiotic translation”. By including various sign systems within translation practice, Jakobson marked a turning point in translation studies. First studied under the banner of linguistics from which it emancipated itself to be studied under its own science, translation was then oriented towards semiotics and then was worked on under an intersemiotic approach. This intersemiotic perspective has opened a new avenue for translation studies. In parallel with this, the notion of text which has changed with a polyphonic and multimodal point of view of the text which no longer considers the text as being only verbal leads us today to study the translation of texts between various systems from a multiaxial and multidisciplinary perspective. Our intention is to study several intersemiotic translations with the aim of understanding the translation process that is implemented in intersemiotic translation practice. In addition, we will also highlight the current state of translating practice as well as the translator in the era of technology and multimedia which leads us to move towards new concepts concerning the profession of translator. This study deals with the theoretical and practical aspect of intersemiotic translation within two main parts, in the second of which the practice of intersemiotic translation will be carried out through the intersemiotic translations of the novel, i.e., *Lost Illusions*, by Honoré de Balzac in cinema and theater.

Keywords

Intersemiotic translation, C. S. Peirce, sign systems, Balzac, cinema, theater.

RÉSUMÉ

GÜLER, Sultan Dilek. *La traduction intersémiotique : D'un système de signes à un autre*, Thèse de Doctorat, Ankara, 2024.

Pratiquée depuis des siècles, la traduction est une activité qui se renouvelle et qui a élargi son terrain d'études au fil des années. Dans ce travail, notre attention est principalement dirigée sur la troisième forme de la traduction, mentionnée pour la première fois par Roman Jakobson en 1959 comme étant « la traduction intersémiotique ». En incluant divers systèmes de signes au sein de la pratique traduisante Jakobson a marqué un tournant dans les études traductologiques. D'abord étudiée sous l'enseigne de la linguistique de laquelle elle s'est émancipée pour être étudiée sous sa propre science, la traduction a ensuite été orientée vers la sémiotique puis a été travaillée sous une approche intersémiotique. Cette perspective intersémiotique a ouvert une nouvelle voie aux travaux traductologiques. En parallèle à cela, la notion de texte qui a changé avec un point de vue polyphonique et multimodal du texte qui ne considère plus le texte comme étant uniquement verbal nous amène aujourd'hui à faire l'étude de la traduction des textes entre divers systèmes sous une optique multiaxiale et multidisciplinaire. Notre intention est de faire l'étude de plusieurs traductions intersémiotiques dans le but de comprendre le processus traductif qui est mis en œuvre dans la pratique traduisante intersémiotique. De plus, nous soulignerons également l'état actuel de la pratique traduisante ainsi que du traducteur à l'ère de la technologie et du multimédia qui nous mène à nous diriger vers de nouveaux concepts concernant le métier de traducteur. Cette étude traite sous deux parties principales l'aspect théorique et pratique de la traduction intersémiotique, la deuxième partie où sera analysée la pratique de la traduction intersémiotique sera réalisée à travers les traductions intersémiotiques du roman *Illusions perdues* d'Honoré de Balzac au cinéma et au théâtre.

Mots-clés

Traduction intersémiotique, C. S. Peirce, systèmes de signes, Balzac, cinéma, théâtre.

TABLE DES MATIÈRES

KABUL VE ONAY.....	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iii
REMERCIEMENTS.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
RÉSUMÉ.....	vii
TABLE DES MATIÈRES	viii
INTRODUCTION.....	1
I. PREMIÈRE PARTIE : LE FONDEMENT THÉORIQUE.....	6
1.1. DE LA SÉMIOTIQUE VERS L'INTERSÉMIOTIQUE.....	6
1.1.1. Historique de la Sémiotique : Son Chemin, Son Avancée.....	8
1.1.2. Les Chercheurs et les Domaines Prédominants de la Sémiotique.....	11
1.1.3. La Sémiotique de Peirce.....	11
1.1.4. Au Cœur de la Sémiotique : Le Signe.....	13
1.1.5. Le Signe Saussurien et le Signe Peircien.....	14
1.1.5.1. La Division Trichotomique de Peirce.....	16
1.1.6. Semiosis - La Sémiose : L'action des Trois Eléments du Signe...18	18
1.2. LA TRADUCTION INTERSÉMIOTIQUE.....	18
1.2.1. La Polyphonisation du Texte.....	26
1.2.1.1. Les Textes Polysémiotiques et Multimodaux.....	28
1.2.2. De L'intertextualité à L'intersémiotique.....	31

1.3. LA SITUATION DE LA TRADUCTION INTERSÉMIOTIQUE À L'ÈRE DE LA TECHNOLOGIE.....	33
1.3.1. La Voix Multiple d'un Texte : La Polyphonie du Texte Intersémiotique.....	37
1.3.2. La Digitalisation Globale et Littéraire Comme Accès à la Traduction Intersémiotique.....	38
1.3.2.1. De La Culture de la Lettre à la Culture de L'écran.....	38
1.3.3. Le Traducteur à L'ère de la Technologie.....	40
1.3.4. Le Besoin Constant de Communication.....	43
1.3.5. L'intersémioticité Comme Acte de Sémiotraductologie.....	44
1.4. LA FONCTION DE LA CRÉATIVITÉ DANS LA TRADUCTION INTERSÉMIOTIQUE.....	46
1.4.1. La Traduction Intersémiotique comme Forme D'interartialité...	47
1.4.2. Les Difficultés Liées à la Pratique Traduisante Intersémiotique..	49
II. DEUXIÈME PARTIE : PRATIQUE DE L'INTERSÉMIOTIQUE.....	52
2.1. LA THÉORISATION.....	55
2.1.1. Traduire Les Mots en Images : Un Possible Mode D'emploi ?...	55
2.1.2. La Théorie de L'adaptation Filmique de Patrick Cattrysse.....	58
2.1.3. L'adaptologie de Gérard Denis Farcy.....	60
2.1.4. La Transécriture de Gaudreault et Groensteen.....	61
2.2. LA SÉMIOTIQUE DANS LES ARTS AUDIOVISUELS.....	63
2.2.1. La Sémiotique du Cinéma.....	63
2.2.2. La Sémiotique du Théâtre.....	64
2.3. L'INTERACTION DES ARTS PAR LA TRADUCTION INTERSÉMIOTIQUE.....	65
2.4. LE CORPUS.....	67

2.4.1. Honoré de Balzac.....	68
2.4.2. <i>La Comédie Humaine</i>	69
2.4.3. <i>Illusions Perdues, le Roman</i>	70
2.4.3.1. Un Chef-D'œuvre de la Situation de son Époque.....	70
2.4.3.2. L'intrigue du Roman.....	72
2.4.4. <i>Illusions Perdues, Les Transécritures</i>	73
2.4.5. Les Adaptateurs / Traducteurs Intersémiotiques.....	74
2.4.5.1. Xavier Giannoli.....	76
2.4.5.2. Pauline Bayle.....	77
2.5. DE L'ÉCRIT À L'ÉCRAN, D'UN MEDIUM À L'AUTRE.....	77
2.5.1. Adapter la Littérature.....	79
2.5.2. La Scénarisation d'une Adaptation : De L'intertextualité à L'intersémiotique	82
2.5.3. La Mise en Scène au Cinéma.....	84
2.5.4. Le Cinéma au XXI ^{ème} Siècle.....	84
2.5.5. Transfert D' <i>Illusions Perdues</i> au Cinéma.....	85
2.5.5.1. Une Actualisation Fidèle à son Original.....	86
2.5.6. Les Costumes, les Décors, les Lieux.....	88
2.5.7. L'importance des Lieux Dans L'œuvre de Balzac.....	89
2.5.8. Les Effets de la Traduction Intersémiotique sur l'Œuvre Source..	89
2.6. DE L'ÉCRIT À LA SCÈNE : <i>ILLUSIONS PERDUES</i> SUR LA SCÈNE THÉÂTRALE.....	91
2.6.1. Une Arène sur la Scène Théâtrale.....	92
2.7. LES TRANSFORMATIONS.....	93
2.7.1. Au Cinéma.....	94

2.7.1.1. La Narration dans le Roman et la Voix-Off dans le Film.....	99
2.7.1.2. Les Personnages.....	103
2.7.1.3. La Musique dans le Film.....	107
2.7.1.4. Le Sens des Couleurs Dominantes dans le Film.....	108
2.7.2. Au Théâtre.....	110
2.7.2.1. Le Positionnement de la Scène.....	111
2.7.2.2. Les Personnages.....	111
2.7.2.3. Le Décor et les Costumes.....	112
CONCLUSION.....	114
BIBLIOGRAPHIE.....	118
EK 1. ORİJİNALLİK RAPORU.....	130
EK 2. ETİK KURUL MUAFİYET FORMU.....	132

INTRODUCTION

Dans un bien grand nombre des études traductologiques menées jusqu'à présent et ce depuis des décennies, nous avons principalement assisté à l'étude de différents types de traduction. Les travaux tels que recherches, thèses, articles ou livres se sont basés le plus souvent sur différents aspects de la traduction. On s'est souvent penché sur les différences linguistiques, culturelles, géographiques ou encore environnementales. On a ainsi essayé tantôt de démontrer les différences ou les difficultés presque impossible à surmonter ou tantôt de créer des ponts si bien entre les langues qu'entre les pays par le biais de la traduction. Souvent les recherches se sont concentrées à essayer de démontrer la nécessité de la traduction dans les relations et les échanges entre les langues, les nations, les cultures ou encore dans les développements à différents niveaux. Le point commun entre ces recherches étaient qu'elles étaient principalement basées sur les traductions d'un texte (divers mais toujours linguistique) vers un autre texte dans une autre langue, dans un autre système verbal, c'est-à-dire principalement dans le domaine intra-sémiotique, entendu souvent comme une forme de la traduction interlinguale. Dans cette perspective, On accepte la traduction comme étant le transfert d'un texte vers une autre langue ou au sens plus large comme une communication interculturelle.

Ceci dit, en rendant à tous les chercheurs le plus grand hommage qu'ils méritent sur la traduction, comme le dirait Jakobson, « proprement dite » la traduction interlinguale, on s'intéresse aujourd'hui de plus en plus à un autre type de traduction, également prononcée pour la première fois par Jakobson (1959), « la traduction intersémiotique » car est-il possible d'introduire le sujet de la traduction intersémiotique sans mentionner Roman Jakobson ?

La particularité que l'on va attribuer à ce type de traduction dès le début de notre travail est sans doute qu'au-delà d'un type de traduction, comme on connaît le terme, la traduction intersémiotique peut également être considérée comme un mode d'interaction entre systèmes de signes de natures différentes. Nous allons bien évidemment l'étudier comme une traduction mais sous un autre point de vue que celui de la traduction interlinguale ou intralinguale. Il ne s'agit plus ici d'étudier uniquement les ressemblances

ou les divergences d'un « même » texte dans différentes langues ou d'étudier principalement les effets de la traduction d'un texte vers une autre langue sur une nation ou une communauté. Même si ces études sont bien évidemment très intéressantes et nécessaires, il n'est plus d'actualité d'encadrer ou même de restreindre l'activité traduisante à une seule facette linguistique. Aujourd'hui, la traduction est perçue et doit être perçue comme une activité étendue sur un terrain bien plus large. Si même réfléchir, lire, penser peut déjà être considéré comme une forme de traduction, comment pourrait-on se limiter au passage d'un texte d'une langue vers une autre ?

Si l'on cherche néanmoins des similitudes entre la pratique traduisante interlinguale et intersémiotique, on pourrait faire attrait au fait que grand nombre de traductions de toutes sortes sont confrontées à des barrières à franchir. Qu'elles soient effectuées entre des langues ou d'autres systèmes sémiotiques, la pratique traduisante est très souvent confrontée à des obstacles, des problèmes à résoudre. Certes, le type d'obstacle peut varier en fonction du type d'activité traduisante qui est entrepris. Il s'avère donc que si la présence d'obstacles ou de difficultés demeurent dans chaque pratique traduisante, cela implique que la traduction en tout genre nécessite une théorisation et la présence de normes ou de stratégies à appliquer dans le but de diminuer les possibles erreurs de traduction, ou ne serait-ce au moins d'une étude ou d'une réflexion.

Nous aborderons ainsi le sujet de la traduction que nous étudierons sous une autre perspective, d'un point de vue intersémiotique et trans-sémiotique sans renoncer d'emblée à la sémiotique qui va constituer dans un premier temps la base de ce travail. Il semble naturel de distinguer les différences ou les similitudes ou encore les gains et les pertes dans une traduction interlinguale ou une traduction effectuée à l'intérieur d'un même système de signes. Il s'avère plus difficile de le faire dans une traduction dans des systèmes de signes différents. Mais difficile ne veut pas dire impossible. Toute la difficulté demeure d'ailleurs justement ici car persiste l'attente constante d'une correspondance entre des systèmes de signes différents. Nous allons ainsi inévitablement adosser ce travail sur les outils des disciplines rapprochées, ici principalement la sémiotique, l'intersémiotique, la traductologie et la linguistique.

Dans la traduction intra ou interlinguale, on recherche quasi-systématiquement la correspondance à tous les éléments du texte, or dans la traduction intersémiotique il n'y

a pas forcément une correspondance de chaque élément, mais une nouvelle interprétation systémique de l'objet, c'est néanmoins sous cette optique que nous choisirons de nous positionner. Ne plus se restreindre à l'étude d'une œuvre ou d'une traduction ou d'un type de traduction isolée, mais nous intéresser aux transformations subies des deux systèmes de signes lors du transfert d'un médium à l'autre, autrement dit, d'un système de signes à un autre, qui sera en quelque sorte la sève épistémologique du présent travail.

Suite à l'augmentation des travaux sur la traduction, les domaines de recherches et les effets de la traduction sont davantage étudiés. Avec l'introduction de l'optique sémiotique dans les recherches traductologiques, les travaux sur la traduction ont gagné une nouvelle tournure, dont une perspective intersémiotique qui lie l'acte traductif à un acte culturel. Pour le dire autrement, il y a un impact (une interférence) considérable et surtout indéniable entre les arts linguistiques et non linguistiques. La traduction intersémiotique (au sens usuel et métaphorique du terme) n'est pas uniquement un pont entre différentes sortes d'arts, ni un simple transfert entre deux médiums, elle leur permet également de se fusionner, de s'entremêler pour ainsi accroître et renouveler leur impact, leur réception, leur influence et également leur sens.

Dans un monde qui se globalise, serait-il suffisant de considérer la langue comme seul moyen de communication ? Pour faire passer un message, on utilise d'autres systèmes de signes, d'autres canaux au-delà du simple support linguistique. Une image, une affiche publicitaire, une caricature, un film, un morceau de musique, une peinture etc. peuvent très bien intégrer une multitude de messages en dehors de la langue.

C'est donc dans une telle vision multiaxiale que nous allons essayer de formuler ce travail, pour le faire, plutôt que de nous restreindre à la forme uniquement linguistique, écrite ou orale de la traduction, nous allons essayer de la prendre en considération sous plusieurs de ses formes médiumniques, tel le cinéma et le théâtre. L'un de nos objectifs ici sera d'essayer d'apporter une modeste contribution à l'élargissement des travaux sur la traduction, en nous orientant vers la perspective ouverte depuis les travaux effectués dans le cadre notamment de la traduction en essayant d'orienter davantage sur la traduction intersémiotique et interdisciplinaire. Notre objectif n'est évidemment pas d'amoinrir l'importance ou la nécessité de la traduction écrite ou orale, ni des écrits en tout genre, de la circulation écrite et sémantique d'un système de signes vers l'autre du

même type, mais de proposer une pratique qui permet de réunir au moins deux médiums de nature différente.

Nous pouvons ainsi tenter de définir, en adoptant bien entendu une attitude globalisante, la traduction intersémiotique comme étant le transfert d'un texte (voir plus bas la définition du texte) formulé dans un système de signes vers un autre système sémiotique. On peut citer comme exemples de traduction intersémiotique le transfert d'un livre à un film, d'un tableau à un poème (et vice versa), d'un roman à une bande dessinée, d'un roman à une pièce de théâtre ou encore, à un ballet ou à un opéra, et la liste peut facilement se prolonger. Cette opération de transfert correspond à ce que Jakobson qualifie comme « traduction intersémiotique » dont nous allons parler plus bas. Ceci dit, les chercheurs perçoivent et définissent la traduction intersémiotique différemment ou néanmoins leurs définitions peuvent nuancer à certains niveaux. Pour situer la traduction intersémiotique, il est incontournable de nous attarder un peu sur ce qu'est la sémiotique et sur certains de ses concepts pour arriver à l'intersémiotique dont elle est la nouvelle face dialogique. En effet, la sémiotique est étendue sur un champ de travail très vaste et elle est répandue sur un grand nombre de disciplines, dont la traduction. Notre objectif n'est pas de faire une sémiotique de la traduction en elle-même et pour elle-même mais plutôt de voir d'un peu plus près l'apport de cette discipline (au moins au niveau théorique et pratique) à l'élaboration d'une forme de traduction du type dialogique, qui permet de lier deux systèmes de signes.

Auparavant l'étude des traductions était surtout faite en parallèle avec la linguistique, et l'étude des langues étrangères avec la pratique de la traduction était d'actualité. L'émancipation des études sur l'activité traduisante du toit de la linguistique pour être effectuées sous sa propre enseigne, la traductologie, a marqué le début d'un tournant dans les études et recherches concernant les différents thèmes autour de la pratique traduisante. Désormais, on se tourne vers une interprétation plus approfondie et plus englobante de la pratique traduisante car on a remarqué qu'il serait beaucoup plus productif de l'associer et la cadrer avec d'autres formes de l'expression (écrite, sonore, visuelle). Ces dernières décennies, une perspective sémiotique (mais dérivant de plus en plus vers une perspective intersémiotique) a été intégrée dans l'étude des traductions, ce qui a permis à la traduction

d'être d'une part l'objet d'études inhabituelles mais également de considérer comme « traduction » ce qui n'était pas considérée comme telle auparavant.

En élaborant notre plan de travail, nous avons jugé nécessaire de diviser ce travail en deux parties principales, la première étant la partie théorique où nous allons définir et aborder la sémiotique, l'intersémiotique et la traduction intersémiotique, nous définirons ici le terme en essayant de recenser la place qu'occupe la traduction intersémiotique dans les travaux traductologiques, et de voir où en sont les avancements de l'approche des chercheurs quant à la traduction intersémiotique. La deuxième partie de ce travail consiste à étudier plusieurs cas de traductions intersémiotiques.

Globalement notre hypothèse sera la suivante : qu'il soit effectué entre des systèmes de signes linguistiques ou non, le processus de traduction effectué sur les systèmes de signes de différentes formes de médium, permet l'émergence d'un nouveau système de signes engendré par les différentes transformations formelles et sémantiques que sa pratique génère. Dans ce cas, la traduction n'est pas uniquement un simple processus de transfert d'un système de signes à un autre, mais également un outil qui rend possible l'émergence d'une structure propice à la réinterprétation d'un système de signe. La relation qui se forme par le biais de la traduction effectuée entre au moins deux systèmes de signes est qualifiée comme étant une relation intersémiotique. Dans le but de générer l'acceptation et l'utilisation de la traduction intersémiotique comme modèle, notre étude discute non seulement des fondements théoriques, conceptuels et épistémologiques de la traduction intersémiotique mais vise également à mettre en pratique le contexte conceptuel en question.

I. PREMIÈRE PARTIE

LE FONDEMENT THÉORIQUE

1.1. DE LA SÉMIOTIQUE VERS L'INTERSÉMIOTIQUE

Sujet qui suscite en effet beaucoup d'intérêts depuis plus d'un siècle, on peut dire que la sémiotique est une discipline qui a fait attrait, surtout au cours des années 1960-1980, à un grand nombre de domaines parce qu'elle touchait justement à l'homme et à la vie. Depuis, il a perdu tout son attrait même auprès des théoriciens (dont Barthes, par exemple) qui la considérait trop mécanique. Au début, tous les systèmes de signes comportant un sens sont étudiés avec les données de la sémiotique, les processus de production de sens ont été systématiquement étudiés d'une perspective sémiotique et de manière synchronique. La sémiotique n'est plus dotée de la notoriété qu'elle possédait dans les années 1960-1980, cependant son territoire conceptuel s'est renouvelé de différentes manières et s'est adapté aux nouveaux modèles d'analyses. À la place de l'approche réductrice de la sémiotique a été introduit un modèle d'analyse plus dynamique défini comme étant intersémiotique. Certes, il ne faut pas négliger les effets créés par les théoriciens qui ont laissé de côté les définitions établies à propos du texte et l'ont défini d'une perspective intertextuelle. Avec la description d'une optique intertextuelle du texte, les anciens sémioticiens (Kristeva, Barthes, Genette, Todorov, Bakhtine, etc.) ont adopté une attitude permettant de le positionner dans un cadre interdisciplinaire et ont ainsi changé de perspective. En s'inspirant des *Cours Général de Linguistique* de Saussure (1916), ils ont opté pour l'intersémiotique à la place de la sémiotique. L'intersémiotique est un terme qui marque la continuité de la sémiotique. Pour comprendre les fondements de ce nouveau concept, il est tout de même indispensable de connaître la méthode de fonctionnement de la sémiotique classique. C'est le moyen de comprendre le processus de transition de la sémiotique à l'intersémiotique. Parlons un peu de l'orientation méthodique de la sémiotique.

Comme on le sait, tout ce qui véhicule un sens concerne la sémiotique. Elle permet d'étudier tous les signes qui entourent l'homme dans différents domaines, ce qui implique que chaque signe ne s'étudie pas ou ne se déchiffre pas de la même manière. C'est

surement pour cette raison que les chercheurs ont formulé différentes approches de la sémiotique, on ne peut dans ce cas parler d'une seule et unique sémiotique. Travaillée dans beaucoup de domaines et par beaucoup de chercheurs, il va être utile de limiter nos recherches autour de quelques chercheurs, nous allons ainsi principalement voir les apports de Saussure et Peirce, nous rebondirons également sur les travaux d'autres chercheurs tels que Jakobson, Barthes et Greimas au cours de l'étude. Si l'on se concentre sur les grandes lignes de la sémiotique, si bien de Saussure que de Peirce, on pourrait dire qu'elles tentent toutes deux à définir les phénomènes de la vie qui nous entoure en essayant dans un premier temps de comprendre puis de définir les signes.

Le but de cette science est d'observer, d'étudier, de déchiffrer les signes et les mettre en application dans la vie de tous les jours. Observer le signe et l'appliquer de manière intelligente dans une science, car comme le dit Peirce (1978) « (...), nous pouvons parvenir à des conclusions partant sur ce qui est vrai des signes dans tous les cas, à condition que l'intelligence qui les utilise fût scientifique » (p. 141). Les signes nous entourent ou peut-être même nous envahissent, mais sommes-nous capables de les voir ? ici entre en compte la différence qui existe entre regarder et voir. Comme le dit Roland Barthes, comme d'ailleurs Umberto Eco, l'enjeu est de « voir du signe là où d'autres voient des choses ». D'autre part, est-il aussi nécessaire d'examiner chaque signe qui nous entoure ? La réponse est sans doute négative, cependant il faut savoir voir sans se contenter simplement de regarder. Nous allons donc tenter de voir les signes qui nous entourent, ce qui nous permettra par la suite d'observer et examiner les signes qui se trouvent dans les traductions intersémiotiques.

La sémiotique générale permet, à l'aide des mêmes concepts et méthodes, de décrire, en principe, tout produit et tout système de signes : textes, images, productions multimédia, signaux routiers, modes, spectacles, vie quotidienne, architecture, etc. Des sémiotiques spécifiques ou particulières (du texte, du texte littéraire, de l'image, du multimédia, etc.) permettent de tenir compte des particularités de chaque système de signes. (Hébert, 2018, p. 1)

L'une des particularités les plus importantes ou peut-être les plus marquantes est que la sémiotique est devenue un terrain de travail pour un grand nombre de disciplines, autant dans les sciences du langage que dans d'autres domaines. Il devient alors délicat voire même impossible de définir en quelques lignes ce que l'on entend par le terme

sémiotique. De plus on remarque qu'un seul terme « sémiotique » a été étudié, traité, théorisé différemment par différents chercheurs. Certains d'entre eux riment aujourd'hui avec le terme « sémiotique », même s'ils n'ont pas uniquement travaillé la sémiotique, « Bien des chercheurs, travaillant dans des domaines de recherches divers, se l'approprient sans spécifier son sens » (Ablali, 2001, p. 41). Mais chacun a son point de vue, sa manière de formuler la sémiotique, on parle alors par exemple de la sémiotique peircienne ou encore de la sémiotique greimassienne, etc. la sémiotique n'est pas l'apanage d'un seul théoricien et ne s'intéresse encore moins à un seul champ de travail. Toute personne qui se penchera sur la sémiotique rencontrera en effet sur son chemin des chercheurs tels que, Ferdinand de Saussure, Umberto Eco, Roland Barthes, Louis Hjelmslev, Algirdas Julien Greimas, Roman Jakobson et bien évidemment Charles Sanders Peirce. De par la nature de notre travail qui se concentrera principalement sur l'étude du phénomène intersémiotique de la traduction, nous prendrons comme outil d'analyse sémiotique les propositions théoriques de Charles Sanders Peirce.

Nous étudierons par la suite l'intersémiotique qui est également une optique dans le sens où elle permet de voir et analyser sous une certaine approche, une manière de voir, de lire, de détecter, d'examiner, de détailler, de déchiffrer, de décrypter. C'est justement ce que nous allons tenter d'effectuer dans la deuxième partie (application) de ce travail.

Longtemps étudiée sous l'enseigne de la linguistique, la traduction a su marquer son territoire et s'est créée sa propre science, la traductologie. Au fil du temps, les recherches et les enseignements et surtout les développements dans beaucoup de domaines artistiques et technologiques avaient mené les chercheurs à travailler la traduction sous une autre perspective : la sémiotique, qui sera par la suite remplacée par une autre forme de vision analytique qu'est l'intersémiotique. Regardons d'abord d'un peu plus près ce que signifie la sémiotique, sans pourtant proposer un historique exhaustif de la matière, qui n'est pas, dans le cadre de ce travail, notre tâche essentielle.

1.1.1. Historique de la Sémiotique : Son Chemin, Son Avancée

Si l'on cherche à se tourner vers les traces les plus anciennes de la sémiotique, c'est à la médecine que l'on va devoir se référer. La sémiotique n'est pas une science à facette

unique et récente, bien au contraire, elle existe déjà au Moyen-Âge où on parlait de signes et de sémiotique en médecine, de plus on sait qu'elle est traitée dans divers domaines. Le médecin Emilio Campilongo définit la sémiotique (semiotike) comme étant la « Connaissance de tous les indices de la méthode thérapeutique, que découvrent les médecins dogmatiques [C'est-à-dire rationalistes et galéniques] grâce aux instruments de leur art, pour effectuer une guérison » (Campilongo, Semiotike, f.16r, dans Maclean, Ian, 2004 : Chapitre Iv). En médecine, le signe caractérisait principalement les symptômes qui pouvaient être identifiés chez les malades pour diagnostiquer les maladies. Saint Augustin mentionnait qu'un « signe est une chose qui, outre l'image qu'elle fait pénétrer dans le sens, conduit d'elle-même à la connaissance de quelque chose d'autre » (St. Augustin, Principia dialectiva, v, PL 32. 1410 dans Maclean Ian, chapitre IV).

Pour ce qui en est de la sémiotique dans le sens où on la connaît aujourd'hui, la science générale des signes, plusieurs chercheurs ont contribué à son développement, c'est John Locke qui a nommé cette science « semiotics » au 17^{ème} siècle. Mais retenons néanmoins qu'elle est parvenue jusqu'à nos jours en se fondant principalement sur les travaux de deux chercheurs dans deux domaines et lieux différents. D'une part en Europe, avec Ferdinand de Saussure qui introduit la sémiologie et aux États-Unis avec le philosophe Charles Sanders Peirce qui permet à grande échelle le développement du concept de la sémiotique. L'optique sémiotique de Peirce a permis à un grand nombre de chercheurs de percevoir les choses différemment, sa conception de la sémiotique et du signe a fait gagner un tournant irrévocable aux études des chercheurs dans différents domaines.

Renommé et reconnu globalement comme le père de la linguistique, Saussure percevait évidemment la sémiologie et le signe sous une optique linguistique. Cependant, il tenait déjà la sémiologie au-dessus de la linguistique, qu'il considère comme n'étant qu'une partie de la sémiologie.

On peut donc concevoir une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale ; elle formerait une partie de la psychologie sociale, et par conséquent de la psychologie générale ; nous la nommerons sémiologie (du grec semieîon, « signe »), elle nous apprendrait en quoi consistent les signes, quelles lois les régissent. (...) La linguistique n'est qu'une partie de cette science générale, les lois que découvrira la sémiologie seront applicables à la linguistique, et celle-ci se trouvera ainsi rattachée à un domaine bien défini dans l'ensemble des faits humains. C'est au psychologue de déterminer la place exacte de la sémiologie ; la tâche du linguiste est de définir

ce qui fait de la langue un système spécial dans l'ensemble des faits sémiologiques.
(Saussure, 1995, p. 33)

Le concept de sémiologie se répand ainsi en Europe avec les écrits de Saussure, mais à l'autre bout du monde, aux États-Unis, c'est autour des écrits de Peirce que va se développer la sémiotique, que l'on nomme souvent aujourd'hui comme étant la sémiotique de Peirce ou la sémiotique peircienne. Umberto Eco a permis le développement de la sémiotique en Italie, A. Julien Greimas et Roland Barthes sont influencés par la lecture de « *a theory of language* » de Hjelmslev et développent le fondement de leur sémiotique. En France, le spécialiste de la pragmatique américaine Gérard Deledalle traduit « *Écrits sur le signe* » de Peirce, il contribue ainsi au développement de la perception du signe de Peirce en France. Plusieurs écoles se sont formées à travers le monde dans l'étude de la sémiotique.

Un autre sujet a également tourmenté les esprits, existe-t-il une différence entre sémiologie et sémiotique ? Faut-il les percevoir comme deux domaines différents ou faut-il les percevoir comme unique concept ayant simplement deux appellations différentes. À vrai dire, les avis divergent également à ce sujet, pour certains chercheurs le terme sémiotique n'est qu'une version anglaise du terme sémiologie et ne font qu'un. Mais pour d'autres chercheurs les deux domaines sont différents,

Chez les sémioticiens plus attentifs aux nuances de chaque système, comme Thomas Sebeok et Umberto Eco, la sémiologie ne constituait qu'une partie de l'ensemble de la sémiotique. Alors que la sémiologie saussurienne ne s'intéressait qu'aux actes de communication intentionnels, tels que parler et écrire, ou à d'autres formes apparentées telles que le geste et le code Morse, la sémiotique peircienne incluait tous les stimuli sensoriels susceptibles de créer une autre idée dans l'esprit du récepteur.¹ (Daylight, 2012, p. 37)

Il est possible que Peirce n'ait pas eu connaissance des travaux de Saussure, car il dit dans une lettre à Lady Welby « Je suis, autant que je sache, un pionnier ou plutôt un défricheur de forêts, dans la tâche de dégager et d'ouvrir des chemins dans ce que j'appelle la sémiotique... et je trouve que le champ est trop vaste et le travail trop lourd pour le premier que je suis à entreprendre une telle tâche » (Peirce, 1978, p. 158-159).

On peut retenir cependant que la sémiotique est une science ancienne mais dont les avancées sont plus récentes, il y a eu au courant de ces dernières décennies une

¹ Traduit de l'anglais par nous-même.

concentration sur la sémiotique et on remarque que l'analyse des signes est de plus en plus présente dans des domaines bien différents.

1.1.2. Les Chercheurs et les Domaines Prédominants de la Sémiotique

C'est vers le milieu du XX^{ème} siècle et en se basant principalement sur les travaux de Saussure et de Peirce que commence à se développer la sémiotique dans le sens où on l'étudie aujourd'hui. Nous l'avons dit, les chercheurs qui ont porté la sémiotique jusqu'à nos jours ont généralement eu comme référence de base la sémiologie de Saussure et la sémiotique de Peirce. Il semble pourtant que ces deux chercheurs n'aient pas eu connaissance des travaux l'un de l'autre, « (...) deux génies antithétiques, Peirce et Saussure, ont, en complète ignorance l'un de l'autre et environ dans le même temps, conçu la possibilité d'une science des signes et travaillé à l'instaurer... » (Benveniste, 1969, 1). Ils ont élaboré des travaux en constituant leur propre point de vue en fonction de leur domaine de travail et de réflexion. De plus c'est dans un grand nombre de domaines différents que l'on retrouve les traces et les apports de la sémiotique, ces domaines vont si bien du cinéma à l'architecture ou de la médecine à la danse, elle englobe ainsi une multitude de domaines, telles que la communication, la politique, toutes sortes de productions artistiques, etc. En s'inspirant principalement de Saussure et de Peirce des chercheurs tels que Louis Hjelmslev, Charles Morris, Roman Jakobson, Roland Barthes, A. Julien Greimas, Christian Metz et Umberto Eco ont contribué chacun de sa manière à la sémiotique. Par exemple, Barthes se positionne plutôt sur la sémiologie de la signification, Metz a travaillé des années sur la sémiotique du cinéma, Hjelmslev différencie la sémiotique scientifique et non-scientifique avec une réflexion épistémologique, Greimas est en quelque sorte le remplaçant des travaux d'Hjelmslev avec ses propres apports.

1.1.3. La Sémiotique de Peirce

Connu initialement comme le fondateur de la pragmatique avec William James, Charles Sanders Peirce est un nom qui rime à jamais avec la sémiotique, il est considéré comme le père de la sémiotique dans le sens où on l'étudie aujourd'hui. Même s'il n'a pas atteint

la notoriété avec ses travaux sémiotiques durant son vivant il est aujourd'hui considéré comme l'un des plus grands philosophes ainsi que l'un des plus importants sémioticiens. Son approche sémiotique s'est imposée comme une référence au fil des années et elle est l'une des plus répandue à travers le monde, elle est perçue comme étant générale, triadique et pragmatique.

Déjà dans ses premiers travaux sur la sémiotique Peirce a pour but de mettre en œuvre une classification scientifique des signes et il décrivait la sémiotique comme la base des sciences fondamentales de la logique, de la psychologie et de la sociologie (Savan, 1980).

La sémiotique de Peirce est générale dans le sens où elle englobe autant bien la vie émotionnelle, pratique et intellectuelle et elle généralise le concept du signe. Sa conception du signe est qualifiée de triadique dans deux sens, elle réunit dans un premier temps trois catégories philosophiques, la priméité, la secondéité et la tiercéité puis elle met en relation trois termes qui forment le signe de Peirce : le representamen, l'objet et l'interprétant. Elle est perçue comme étant pragmatique car elle définit le signe par son action sur l'interprète et prend en considération le contexte de production et de réception des signes.

L'homme dans l'univers où il vit est confronté à trois dimensions : au sentiment (ou senti) lié à la qualité, à l'existant (ou fait individuel concret) et à la pensée (ou règle à laquelle se plie aussi bien la loi, en quelque sens que ce soit, que le discours). (Deledalle, 1990, p. 19)

Contrairement à la pensée sémiotique avant Peirce, le concept sémiotique de Peirce englobe les différentes composantes de la sémiotique telles que la pragmatique, la sémantique ainsi que la syntaxe. « La logique, dans son sens général, comme je crois l'avoir montré, n'est qu'un nom de la sémiotique (σημειωτική), la doctrine quasi nécessaire ou formelle des signes » (Peirce, 1978, p. 140).

Sachez, écrit-il à Lady Welby, que depuis le jour où, à l'âge de douze ou treize ans, je ramassai dans la chambre de mon frère aîné un exemplaire de la *Logique* de Whately [...], il n'a plus jamais été en mon pouvoir d'étudier quoi que ce fût – mathématiques, morale, métaphysique, gravitation, thermodynamique, phonétique, économie, histoire des sciences, whist, hommes et femmes, vins, métrologie, si ce n'est comme étude de sémiotique. (Ibid. p. 250)

À partir du moment où il découvre la sémiotique, Peirce la met au centre de tous ses travaux et toutes ses réflexions, il la perçoit déjà comme une façon d'analyser et comme une perspective.

1.1.4. Au Cœur de la Sémiotique : Le Signe

« Tout signe se traduit dans un autre signe dans lequel il se développe plus pleinement » (Peirce dans Broden, 2014)

Le signe est en effet au cœur de la sémiotique mais on aurait même pu dire au cœur de la vie. Il permet en effet de créer le dialogue, la communication, les interactions, les relations et les effets entre les hommes, entre la terre et les hommes, entre la nature et les hommes, entre la technologie et les hommes, et on pourrait même dire plus globalement entre la vie et les hommes. Le signe est tout ce qui véhicule un sens.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, les réflexions sur le signe ne datent pas uniquement de Saussure ou de Peirce, bien avant déjà au Moyen-Âge le questionnement sur le signe existait déjà. On peut retrouver dans les écrits de Saint Augustin des descriptions du signe. Il décrivait déjà le signe comme étant « une chose qui, outre l'impression qu'elle produit sur les sens, fait qu'à partir d'elle quelque chose d'autre vient à la pensée (aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire) » (S^t Augustin, La doctrine chrétienne, II, i, 1.).

Les signes sont multiples, ils peuvent être produit par l'homme, par la nature, par les robots ou les machines mais n'ont de sens que grâce à l'homme. C'est lui qui leur donne, très souvent, un sens. Donc si tout ce qui est vêtu de sens est un signe et si seul l'homme peut lui donner un sens, peut-on dire que le signe n'a qu'une valeur en présence de l'homme ? Et alors dans ce cas, que le signe peut exister lui-même, mais ne peut être considéré comme tel uniquement avec son rapport avec l'homme.

Les signes nous permettent de comprendre le monde qui nous entoure, ce qui voudrait dire que nous ne pourrions pas comprendre le monde sans les signes. La sémiotique étudie ces signes et nous permet de les comprendre ou les déchiffrer dans des contextes divers.

La sémiotique s'intéresse aux signes porteurs de sens, qu'ils soient verbaux ou non-verbaux, visuels, textuels ou contextuels, explicites et implicites, qu'ils relèvent des silences ou d'absences, de formes, de couleurs, de symboles associant eux-mêmes formes et couleurs quand il s'agit de publicités transposées d'une culture à une autre par exemple. (Guillaume, 2019, p. 214)

1.1.5. Le Signe Saussurien et le Signe Peircien

Peirce conçoit en général le signe d'une manière différente par rapport à Saussure. La comparaison de ces deux perceptions du signe va nous permettre de mettre en évidence l'originalité du signe de Peirce.

Tandis que Saussure définissait le signe comme étant linguistique et conçu sur une composition dyadique ainsi constitué d'un signifiant et d'un signifié, Peirce donne une définition triadique du signe et non uniquement linguistique, on retient donc ici principalement les éléments suivants, le signe pour Peirce est composé d'un representamen, d'un objet et d'un interprétant, sans l'un de ces trois éléments le signe n'a pas lieu d'être, on ne peut décomposer ces trois éléments pour obtenir un signe. Toute chose qui signifie quelque chose pour quelqu'un est un signe cependant cela va dépendre de la personne, de la manière dont elle pense, de sa capacité à voir et comprendre.

Tout signe est mis pour un objet indépendant de lui-même ; mais il ne peut être un signe de cet objet que dans la mesure où cet objet a lui-même la nature d'un signe, de la pensée. Car le signe n'affecte pas l'objet, mais en est affecté, de sorte que l'objet doit être capable de communiquer la pensée, c'est-à-dire doit avoir la nature de la pensée ou d'un signe » (1.538) (...) « Il doit y avoir un objet, sans quoi aucune information ne serait communicable (2.231). (Peirce, 1978, p. 255)

Le signe s'adresse ainsi systématiquement à quelqu'un et lui permettra de créer un sens dans sa propre perception. « Le mot « signe » est donc générique et tout ce qui communique une information au sujet d'un objet est un signe ; encore faut-il que cet objet soit connu par ailleurs, car il n'appartient pas au signe de « faire connaître ni reconnaître l'objet » (2.231) » (Ibid., p. 255).

Le signe a-t-il ainsi un sens différent en fonction de la personne qui le perçoit ? cela va sans doute changer en fonction du signe. Dans le signe peircien, l'aspect triadique du signe est l'un des aspects essentiels :

Le *representamen* est le sujet d'une relation triadique avec un second appelé son *objet*, pour un troisième appelé son *interprétant*, cette relation triadique étant telle que le *representamen* détermine son interprétant à entretenir la même relation triadique avec le même objet pour quelque interprétant. (ibid., p. 255)

Les méthodes d'études et les sources d'interrogation varient dans le signe saussurien et le signe peircien, les deux ne se concentrent pas totalement sur le même aspect du signe et ne le définissent et ne l'analysent pas de la même manière. Chacun a essayé et réussi d'ailleurs à mener vers une nouvelle tournure leur réflexion et ont permis d'innover la pensée dans leur milieu de recherches. Peirce définit ainsi le signe :

Un signe, ou *representamen*, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle l'*interprétant* du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose : de son *objet*. Il tient lieu de cet objet, non sous tous rapports, mais par référence à une sorte d'idée que j'ai appelé quelquefois le *fondement* du *representamen*. (ibid., p. 253)

Selon Peirce même l'homme est un signe, il est même « le plus parfait des signes » (ibid., p. 298). Il compare la relation de l'homme étant signe à celui de l'encre et du son, « En fait l'homme est un signe extérieur, un signe dans le monde. Le corps de l'homme et ses actions constituent le médium matériel de l'homme-signe, tout comme l'encre et les sons constituent le médium matériel du langage » (Savan, 1980, p. 10).

Dans ses débuts, Peirce étudiait le signe sous l'appellation « *representamen* », c'est par la suite qu'il indique préférer « utiliser le mot « signe » pour désigner les *representamen* dont la pensée et l'action humaines sont les interprétants » (Savan, 1980, p. 9).

On ne peut se restreindre à considérer la théorie de Peirce comme étant uniquement sémiotique. En effet il faut également tenir compte de l'aspect philosophique de sa théorie, étant également philosophe, la philosophie et la sémiotique de Peirce se complètent. Ce qui donne la possibilité à évaluer le signe peircien non uniquement sous une perspective sémiotique mais également philosophique.

On peut se positionner en fonction de la relation triadique de Peirce pour étudier la traduction intersémiotique car la relation dyadique bilatérale reste insuffisante dans cette étude. Puisque le signe est tout ce qui revêt un sens et qu'il n'est pas uniquement linguistique, inclure la sémiotique et le signe dans l'étude de la traduction nous permet

de sortir du contexte uniquement linguistique et d'inclure dans l'étude traductologique d'autres formes d'expressions dans divers systèmes sémiotiques et également d'étudier la transposition des textes non linguistique ou non uniquement linguistique vers d'autres textes formulés dans divers systèmes sémiotiques.

Si on lit attentivement Peirce, on s'aperçoit que, selon cet auteur, le signe, dans la relation avec l'autre signe, n'est pas un simple renvoi ; selon Peirce, en effet, le signifié d'un signe est le signe dans lequel il doit être traduit » (Paolo Fabbri 1998, pp. 115-116 dans Eco, 2006, p. 296).

Une attention croissante se manifeste ces dernières années envers les messages subliminaux, les messages cachés, les sous-entendus, les messages codés en tout genre, ce qui accroît l'importance de comprendre et décrypter les messages qui peuvent se trouver dans n'importe quel contexte. Partant des images de fond dans un dessin animé en passant par le choix d'une couleur jusqu'à l'arrière de la scène d'un concert, les messages « subliminaux » peuvent être partout. Pour cette raison, il est bon de savoir lire, comprendre, analyser toutes sortes de signes et d'images pour comprendre les messages non seulement directs mais également implicites ou même considérés comme « cachés ».

1.1.5.1. La Division Trichotomique de Peirce

Peirce repose son système sur trois modes d'être, il aimait diviser ses réflexions en trois dimensions ou en trois catégories pour synthétiser sa pensée et la mettre dans un ordre précis, il dit lui-même :

(...) je suis forcé d'avouer qu'en philosophie, j'ai un penchant marqué pour le nombre Trois. En fait, si j'utilise si couramment la division trichotomique dans les spéculations me semble préférable de commencer par une brève étude préliminaire des conceptions sur lesquelles ces divisions doivent reposer. Je n'entends rien de plus que les idées de premier, second, troisième – idées si vastes qu'on peut les regarder plutôt comme des dispositions ou des tons de la pensée comme des notions définies, mais qui, de ce fait, ont une grande portée. (Peirce, 1978, p. 83-84)

Il dit également que les signes sont :

(2.243) divisibles selon trois trichotomies ; premièrement, suivant que le signe en lui-même est une simple qualité, un existant réel ou une loi générale ; deuxièmement, suivant que la relation de ce signe à son objet consiste en ce que le signe a quelque caractère en lui-même, ou en relation existentielle avec cet objet, ou en relation avec son interprétant ; troisièmement, suivant que son interprétant le représente comme

un signe de possibilité ou comme un signe de fait ou comme signe de raison. (Ibid., p. 162)

Le système tripartite du signe de Peirce repose ainsi sur les trois éléments cités ci-dessus : le representamen, l'objet et l'interprétant et divise en trois les dimensions auxquelles l'homme est confronté dans l'univers (Deledalle, 1990),

L'homme dans l'univers où il est confronté à trois dimensions : au sentiment (ou senti) lié à la qualité, à l'existant (ou fait individuel concret) et à la pensée (ou règle à laquelle se plie aussi bien la loi, en quelque sens que ce soit, que le discours). Il y a donc trois dimensions : 1, 2 et 3. (Deledalle, 1990, p. 19)

Ces trois concepts sont proposés par Peirce afin de catégoriser et créer un fondement à sa sémiotique. Dans sa division triadique Peirce propose trois catégories qui vont permettre d'interpréter le monde qui entoure l'homme et d'élaborer le système de la pensée, il les nommera la priméité, la secondéité et la tiercéité (firstness, secondness, thirdness). Comme le mentionne Nicole Everaert-Desmedt (1990) selon Peirce, « Trois catégories sont donc nécessaires et suffisantes pour rendre compte de toute l'expérience humaine, de la façon dont l'homme appréhende les phénomènes » (p. 32).

Dans *Ecrits sur le signe*, ces trois concepts sont décrits ainsi :

(1.356) Le premier est ce dont l'être est simplement en soi ; il ne renvoie à rien et n'est impliqué par rien. Le second est ce qui est ce qu'il est en vertu de quelque chose, par rapport à quoi il est second. Le troisième est ce qu'il est par les choses entre lesquelles il établit un lien et qu'il met en relation. (Peirce, 1978, p. 84)

Nicole Everaert-Desmedt interprète ainsi les trois concepts de Peirce, on peut ainsi mieux comprendre la relation fusionnelle et indispensable qui existe entre les trois concepts et la division tripartite du signe de Peirce,

La priméité ne comprend qu'elle-même, tandis que la secondéité comprend la priméité, et que la tiercéité comprend à la fois la secondéité et la priméité. Il existe donc, dans le processus sémiotique, un principe de hiérarchie des catégories, selon lequel un representamen (premier) ne peut renvoyer à un objet (second) d'une catégorie supérieure, et l'interprétant (troisième terme) ne peut, à son tour, appartenir à une catégorie supérieure à celle de l'objet. (Everaert-Desmedt, 1990, p. 93)

1.1.6. Semiosis - La Sémiologie : L'action des Trois Éléments du Signe

La sémiologie ou « semiosis » représente principalement l'action du signe interprétant, l'action est un mot d'ordre ici. La relation triadique qui à travers le signe transmet/transporte une forme de l'objet à l'interprétant. On ne peut pas diviser la relation triadique. « La sémiologie peut aussi être définie pragmatiquement comme un moyen de communication à l'interprétant d'une forme incarnée dans l'objet, de manière à contraindre en général, le comportement de l'interprète² » (Queiroz, Aguiar, 2015, p.205). La sémiologie est définie comme étant l'action d'un signe, ainsi toute activité en relation avec le signe est une sémiologie. On peut également la définir comme étant les différentes interactions entre les éléments du signe.

La *semiosis*, relation fondamentale qui unit les deux faces du signe, doit être rapportée aux deux plans du contenu et de l'expression des textes et des autres performances sémiotiques, et non plus définie comme une relation entre le signifiant et le signifié du signe. (Rastier, 2001, p. 153)

Puis comme le précise François Rastier (2001), « la sémiologie ne peut être fixée que comme résultat de l'interprétation, non comme son départ » (p.153).

1.2. LA TRADUCTION INTERSÉMIOTIQUE

Beaucoup d'efforts furent nécessaires pour montrer la complexité de l'activité traduisante, en effet l'acceptation de sa mise en œuvre sans être réduite à un simple transfert linguistique d'une langue vers une autre a requis un certain temps. Aujourd'hui, une autre dimension de la traduction s'ajoute officiellement aux travaux traductologiques. Une dimension dite intersémiotique a été ainsi introduite au domaine de la traductologie par Jakobson.

En effet, en intégrant la sémiotique dans sa définition tripartite de la traduction et en faisant notamment attrait à la forme intersémiotique de la traduction, Jakobson a marqué le commencement officiel d'un développement et un élargissement considérable de la pensée sur la traduction et en parallèle des travaux relatifs à cette dernière. « Traduction

² Traduit de l'anglais par nous-même.

intersémiotique » ou de son autre appellation « transmutation » est défini comme « l'interprétation des signes linguistiques au moyen de systèmes de signes non linguistiques » (Jakobson, 1963, p. 79) ; d'après une telle définition, lorsqu'un système linguistique est transposé dans un autre système de signes, il se transforme de manière formel, sémantique et en l'occurrence « communicationnel ». Le contexte affecte le message. Dans ce cas, il ne faut pas réduire la traduction intersémiotique à un phénomène purement linguistique. Le passage d'un système de signes à un autre est une forme de « traduction ». La traduction intersémiotique n'est pas une traduction intra ou interlinguale mais une forme de traduction qui appartient plutôt à l'intergénéricité. Ceci n'est pas un pur transfert linguistique mais aussi un transfert culturel interprété d'une autre manière. La traduction intersémiotique est en quelque sorte une forme de transfert d'un médium (verbal ou non) vers une autre forme de médium (sonore, visuel etc.).

Bien qu'elle n'ait pas été nommée ainsi pendant longtemps, la traduction intersémiotique n'est pas récente en soi, c'est-à-dire que c'est en effet une pratique qui existe depuis des décennies. Communément connue d'abord sous le nom d'adaptation, des études notamment sur les adaptations du roman au cinéma ont été faites un peu partout à travers le monde. On peut trouver différentes formes de travaux sur les romans adaptés au cinéma ou au théâtre. Néanmoins, ces travaux ne nomment que rarement les adaptations comme des traductions intersémiotiques, et depuis un récent passé. C'est souvent les différences entre l'intrigue du roman et le scénario ou les différences entre les écrits des auteurs et l'adaptation de ces écrits aux écrans qui sont les sujets principaux de ces travaux.

Précisons néanmoins que nous ne rejetons pas pour autant la notion d'adaptation ou les différentes formes de traduction intersémiotique. Au contraire nous soutenons plutôt que les notions d'adaptation ou de transposition ne sont pas à tenir en dehors du processus traductif et qu'il est bien question d'une traduction intersémiotique dans les cas d'adaptations et de transpositions que nous verrons plus bas. Nous rejoignons le point de vue de Kubilay Aktulum (2017), qui dans sa définition de la transposition intersémiotique mentionne que « le principal type de transposition est dans le passage d'un texte littéraire à un autre système de signes, non verbaux et vice versa »³ et il précise bien que « Toutes

³ Traduit de l'anglais par nous-même

les formes d'adaptation appartiennent à cette catégorie »⁴ (Aktulum, 2017). L'adaptation, cinématographique ou vers d'autres médium, est ainsi une notion qui s'est élargie et a gagné une tournure théorique et scientifique, traduction intersémiotique est devenue un terme, on pourrait presque dire, courant de la traductologie.

Nous avons pu remarquer plus haut que le signe est omniprésent autour de nous, dans ce cas tout comme nous savons aujourd'hui que la traduction (interlinguale) est présente partout autour de nous et à n'importe quel moment de notre vie quotidienne (les manuels d'utilisation, les sous-titrages des films, tous les livres que nous lisons en dehors de sa langue d'écriture, etc.), la traduction intersémiotique a en réalité également une présence importante dans notre vie sans même que l'on ne s'en rende compte.

Si bien dans la traduction interlinguale qu'intersémiotique, il est accepté que le traducteur traduit au-delà des mots. Ce ne sont plus uniquement des mots qui sont traduits, il y a, même dans la traduction interlinguale, une traduction de l'imaginaire, des pensées de l'auteur, des dits comme des non-dits. Cette notion est plus évidente dans la traduction intersémiotique mais comme nous venons de le mentionner, elle est d'ores et déjà présente dans la traduction dans un même système de signes, en l'occurrence d'une langue vers une autre. Cependant le traducteur est tenu, dans la traduction interlinguale, dans la majeure partie des cas, de donner la totalité des messages, les messages concrets tout comme ceux qui sont sous-entendus. Nous entendons par là que, lorsque le traducteur traduit, le but n'est pas de donner la correspondance des mots dans une autre langue, des notions, des images et l'imaginaire d'un auteur sont traduits, et le traducteur est tenu de transmettre cet ensemble au lecteur cible sous forme de mots. Dans le cas de la traduction intersémiotique, trouver l'équivalent des images et parfois de l'imaginaire, ce qui peut être délicat dans certains cas, devient indispensable. L'enjeu rencontré est de transférer l'imaginaire d'un auteur par le biais d'un autre système de signes. Pour être plus explicite, dans le cas d'une traduction d'un livre en film, l'imaginaire du metteur en scène ou du scénariste risque d'être différent de celui de l'auteur, ou encore différent de celui du lecteur qui avait sûrement mis en image dans son imaginaire l'histoire qu'il a lue. Ici réside en fait l'une des plus grandes difficultés de la traduction intersémiotique d'un livre en film. C'est pour cette raison qu'il arrive que l'on entende que les personnes qui

⁴ Traduit de l'anglais par nous-même

regardent un film réalisé à partir d'un roman, en d'autres termes adapté d'un roman, qu'ils avaient lu auparavant leur déception quant à la version cinématographique ou filmique de ce dernier.

La reconnaissance du statut privilégié des langues naturelles n'autorise pas leur réification en tant que lieux du « sens construit » : la signification est d'abord une activité (ou une opération de traduction) avant d'être son résultat. C'est en tant qu'activité sémiotique que la traduction peut être décomposée en un faire interprétatif du texte *ab quo*, d'une part, et un faire producteur du texte *ad quem*, de l'autre. La distinction de ces deux phases permet alors de comprendre comment l'interprétation du texte *ab quo* (ou l'analyse implicite ou explicite de ce texte) peut déboucher soit sur la construction d'un métalangage qui cherche à en rendre compte, soit sur la production (au sens fort de ce terme) du texte *ad quem*, plus ou moins équivalent — du fait de la non-adéquation des deux univers figuratifs — du premier. (Greimas et Courtés, 1979, p. 398)

La traduction intersémiotique existe déjà dans les travaux scientifiques depuis environ un demi-siècle, tout comme il se trouve plusieurs théories sémiotiques et plusieurs optiques, ou perspectives sémiotiques, nous remarquons que le sujet de la traduction intersémiotique a été étudié différemment par les chercheurs. C'est-à-dire que certains chercheurs ont abordé le côté culturel de la question et se sont penchés sur le transfert culturel établi par le biais de la traduction intersémiotique. Cela peut provenir du fait que la traduction intersémiotique ou même interlinguale englobe un vaste terrain de recherches.

À partir du moment où la dimension linguistique est effectivement passée au second plan dans les études traductologiques, en quittant l'exercice exclusif de la comparaison texte-à-texte et mot-à-mot, se sont alors ouvertes d'autres sphères d'études en lien avec les traductions, intégrant mieux la composante linguistique devenue un champ d'étude parmi de nombreux autres au cœur d'un processus de transfert du sens aussi bien explicite qu'implicite. (Guillaume, 2019, p. 206)

« d'autres sphères » mentionnés ici par Guillaume comportent la dimension culturelle des œuvres traduites et soulignent également implicitement le penchant intersémiotique des nouveaux travaux de traduction. C'est de cette optique qu'il faut positionner la définition de Jakobson.

Jakobson a donné uniquement les grandes lignes de la définition de la traduction intersémiotique, mais il n'est pas allé plus loin dans son raisonnement et a laissé aux chercheurs l'approfondissement de cette notion. C'est peut-être pour cette raison que

beaucoup de personnes ayant réfléchi sur ce sujet ont pris le sujet d'une perspective différente. Pour certains chercheurs le caractère de traduction de la traduction intersémiotique n'est pas légitime. Dans *Dire presque la même chose*, Eco pense que lorsque Jakobson décrivait les trois types de traduction, il voulait plutôt dire « interprétation » mais qu'il utilisait le terme « traduction » parce qu'il rédigeait « ses réflexions pour un recueil de textes *On translation* » (Eco, 2006, p. 286) et il conteste le fait que l'interprétation soit considérée comme une traduction.

Oustinoff, dans son livre *La traduction*, sans pour autant rejeter la notion de traduction intersémiotique, perçoit le passage « du roman ... au film... » comme étant des « transpositions » ou la traduction d'une œuvre picturale en œuvre musicale comme étant « des cas d'« adaptation », non de « traduction » », il ajoute ensuite que « De telles transformations constituent un vaste domaine d'études, mais qui relèvent davantage des transpositions où la part d'« imitation » est si grande qu'on ne peut plus guère parler de traduction au sens où l'on entend généralement ce terme » (Oustinoff, 2018, p. 105-106).

En effet, la définition de la troisième forme de traduction donnée par Jakobson n'a pas été acceptée d'emblée par tout le monde comme étant effectivement une traduction. Cependant, comme nous l'avons mentionné plus haut, nous ne rejetons pas le terme d'adaptation et nous acceptons également les appellations adaptation ou transposition ou encore d'interprétation dans l'étude de la traduction intersémiotique, on parle même aujourd'hui d'actualisation ou encore de transécriture comme forme de traduction intersémiotique. Cela est peut-être dû au fait que la traduction littérale est tellement ancrée dans les esprits, il était déjà auparavant difficile d'accepter la traduction libre ou créative, il devient ainsi encore plus difficile d'accepter cette notion. Nous retrouvons une pensée similaire dans les dires de Bastin déjà en 1990 qui mentionne que « l'adaptation est une traduction à laquelle vient s'ajouter une option, un choix de **re-cr**éer le vouloir-dire de l'auteur en fonction d'un nouvel acte de parole où le destinataire occupe la place privilégiée » (Bastin, 1990, p. 58 dans Mariaule, 2007). En effet, dans l'adaptation, autrement dit dans la pratique traduisante intersémiotique d'une œuvre littéraire en film cinématographique, les dires de l'auteur sont formulés par le langage du cinéma en fonction du spectateur et non plus uniquement du lecteur.

On remarque ainsi que le fait d'accepter la traduction intersémiotique demande l'acquisition d'une perspective plus large du sens de la traduction, comme le dit Gambier (2021) « la traduction ne peut être exclusivement liée au texte écrit. Dans les études en interprétation, on reconnaît maintenant le poids des éléments non-verbaux et les communications multilingues » (p. 11). Guidère (2009a) également le mentionne en disant que « pour comprendre les enjeux de la traduction en tant que communication entre deux langues, il faut se placer dans une perspective plus large que le cadre strictement textuel » (p. 18). Il est également utile de ne plus considérer la traduction comme étant uniquement le transfert des mots d'une langue vers une autre, surtout dans un environnement où tout change et se modifie si rapidement comme celui dans lequel nous nous trouvons actuellement.

Cependant, certaines approches et théories de la traduction ont permis de modifier la perception de la traduction intersémiotique. En effet certains chercheurs ne considéraient pas la traduction intersémiotique comme pouvant être perçue en tant que traduction à part entière. Ceci dit, en premier lieu, l'approche descriptive de la traduction aux alentours des années 1980, qui tient en compte les approches sur le texte traduit, le processus de l'activité traduisante et le contexte de la production de la traduction ont modifié la prise en compte de la traduction verbale ce qui a également permis d'aboutir à une nouvelle perspective plus large quant à la notion et la légitimité de la traduction intersémiotique comme étant une traduction. En addition à cela, le tournant culturel dans les études traductologiques a également marqué une nouvelle prise en compte de l'activité traduisante, c'est-à-dire que, au-delà de la traduction des mots et des notions, un transfert culturel a été notifié dans la pratique de la traduction ce qui a davantage encouragé le transfert au-delà du message uniquement verbal avec l'adaptation des textes dans la culture d'arrivée.

Pour ainsi dire, accepter ou non l'adaptation comme étant une traduction, et donc une traduction intersémiotique, débute peut-être par le fait de s'émanciper de la notion de traduction littérale en évitant de se focaliser uniquement sur le langage verbal et sur des critères comme l'équivalence, la ressemblance, la fidélité ou de se limiter à l'inventaire des différences entre les textes source et cible et la recherche de la traduction mot-à-mot

sans qualifier systématiquement tout acte contraire à ces notions comme étant une trahison.

Dans son article intitulé *L'adaptation à l'épreuve de la traduction*, Michaël Mariaule (2007) transpose les définitions de l'adaptation dans différents milieux à la traductologie, il cite ainsi l'adaptation dans la biologie de Darwin « l'adaptation d'un animal aux nouvelles conditions dans lesquelles il vit et lui permet d'évoluer », mais ce qui est intéressant à notre niveau c'est qu'il ajoute par la suite que « Si l'on applique les caractéristiques de l'adaptation biologique au domaine traductologique, il en ressort donc que l'adaptation est une modification, de la part du traducteur, du texte de départ, un ajustement qui serait indispensable car imposé par l'environnement d'arrivée » (Mariaule, 2007).

Il transpose ensuite la définition de l'adaptation dans la psychanalyse de Jean Piaget « un équilibre entre l'assimilation et l'accommodation, ce qui revient donc à dire un équilibre des échanges entre le sujet et les objets » il ajoute ainsi « Transposé à la traductologie, le terme « sujet » renvoie au traducteur/adaptateur, « l'objet » étant le texte de départ/l'auteur » (Mariaule, 2007). Ce qui nous amène à souligner encore une fois la nécessité de pouvoir se positionner avec une optique plus large pour évaluer la traduction.

Dans son *Dictionnaire de sémiotique générale*, Louis Hébert (2021) décrit l'adaptation comme étant « une des formes de ce qu'on peut appeler la transposition, et la transposition, comme une des formes de la transformation. La transformation est, avec la caractérisation, l'une des deux formes de l'opération. » (p. 18), puis il ajoute « l'adaptation est l'une des formes possibles de la transposition, est évidemment une de ces opérations sémiotiques de transposition » (p. 19).

Hébert (2021) souligne le passage d'un système à un autre, « Si la transformation fait devenir un élément x d'un système a en un élément y qui lui est analogue dans un système b , on parlera de transposition. La transposition suppose donc le passage transformateur d'un « même » élément d'un système à un autre » (p. 20). Il ajoute également que « Toutes les transpositions peuvent être dites analogiques en ce qu'elles traduisent les éléments d'un premier système en éléments correspondant d'un second système » (p. 20).

Dans son tableau de typologie des transpositions, Louis Hébert (2021) précise que lorsque l'élément source, la sémiotique *a* est une œuvre littéraire et qu'elle est transposée dans l'élément but, la sémiotique *b* en cinéma, il est alors question d'une transposition externe intersémiotique. (p. 21)

Les exemples des chercheurs qui étudient la traduction intersémiotique sans la différencier du terme adaptation sont multiples, Jerzy Brzozowski donne une définition de la traduction intersémiotique qu'il est nécessaire de souligner :

L'adaptation d'un roman pour le cinéma commence par les démarches liées à la condensation du texte. (...) comme règle générale, tout en admettant qu'un roman possède un potentiel dramatique, c'est-à-dire une trame solide, une histoire intéressante et bien racontée, des dialogues poignants issus de scènes qu'on peut emprunter tels quels – même dans ces cas, une partie de la narration se prête mal, ou pas du tout, aux procédés de la monstration, car c'est justement ce terme qui désigne l'essence même de la traduction intersémiotique, à savoir : le transcodage de l'écrit en une série d'images mouvantes, où l'enjeu majeur est de « découper autrement la réalité avec laquelle les images entretiennent d'autres relations référentielles que les mots ». (Brzozowski, 2015, p. 405)

Ou encore, Pavis dans son dictionnaire du théâtre définit l'adaptation ainsi :

Adaptation est employé fréquemment dans le sens de « traduction » ou de transposition plus ou moins fidèle, sans qu'il soit toujours facile de tracer la frontière entre les deux pratiques. Il s'agit alors d'une traduction qui adapte le texte de départ au contexte nouveau de sa réception. (Pavis, 1996, p. 12)

Nous pouvons en déduire que les travaux de récapitulation ou de constations concernant les adaptations faites auparavant sont assez nombreuses. Différentes théories de l'adaptation seront traitées plus en détail dans la deuxième partie de ce travail.

Les combinaisons de traduction intersémiotiques sont d'une telle multitude et touchent à un grand nombre des problématiques de la traduction et naturellement tous ses aspects sont difficiles, voire impossible, à traiter dans une seule étude. Délimiter les frontières exactes de ce qui est considéré comme traduction intersémiotique reste toujours complexe, il sera donc nécessaire de définir le type de traduction que nous allons traiter. Nous travaillerons dans cette étude la traduction d'un texte formulé dans un système sémiotique vers un autre système sémiotique, d'un roman en film cinématographique, puis du même roman en pièce de théâtre. L'une des caractéristiques qui va également nous permettre de travailler la transposition d'un texte écrit à l'écran cinématographique

ou sur la scène théâtrale comme effectivement une pratique traduisante est la notion de texte qui s'est modifiée au fil des ans et surtout avec les perspectives postmodernistes et poststructuralistes.

1.2.1. La Polyphonisation du Texte

Bien que le dictionnaire Larousse décrive le texte comme étant l'« Ensemble des termes, des phrases constituant un écrit, une œuvre écrite » (Larousse en ligne), la perception du texte a changé au fil de l'avancée des travaux dans divers domaines. En effet, surtout avec l'approche structuraliste qui s'est ancrée dans les études diverses, le sens du mot « texte » a pris une tournure plus élargie.

On peut dire que la perspective face à ce que représente le texte est principalement divisée en deux catégories : nous avons d'une part le regard traditionnel face à la définition du texte et la définition plus large du texte.

Nous vient d'emblée à l'esprit la théorie de texte de Roland Barthes qui reste un point de vue traditionnel du texte,

Le texte participe à la gloire spirituelle de l'œuvre, dont il est le servent prosaïque mais nécessaire. Lié constitutivement à l'écriture (le texte, c'est *ce qui est écrit*), peut-être parce que le dessin même des lettres, bien qu'il reste linéaire, suggère plus que la parole, l'entrelacs d'un tissu (étymologiquement, « texte » veut dire « tissu ») il est, dans l'œuvre, ce qui suscite la garantie de la chose écrite, dont il rassemble les fonctions de sauvegarde : d'une part, la stabilité, la permanence de l'inscription, destinée à corriger la fragilité et l'imprécision de la mémoire ; et d'autre part la légalité de la lettre, trace irrécusable, indélébile, pense-t-on, du sens que l'auteur de l'œuvre y a intentionnellement déposé ; le texte est une arme contre le temps, l'oubli, et contre les roueries de la parole, qui, si facilement, se reprend, s'altère, se renie. La notion de texte est donc liée historiquement à tout un monde d'institutions : droit, Église, littérature, enseignement ; le texte est un objet moral : c'est l'écrit en tant qu'il participe au contrat social ; il s'assujettit, exige qu'on l'observe et le respecte, mais en échange il marque le langage d'un attribut inestimable (qu'il ne possède pas par essence) : la sécurité. (Barthes, 1974, p. 1)

On considère aujourd'hui le texte d'une perspective moins limitée, la notion de texte uniquement conçue par les mots, les écrits et les dires s'est développée. Rubec (2015) le définit comme étant :

Tout un ensemble sémiotique qui revêt un sens. Il peut prendre la forme de n'importe quel ensemble de signes (visibles, audibles, tangibles, sapide ou olfactifs) comme un énoncé, un discours, un dessin, un geste, une science, une chanson, une mélodie, une mode, une religion, une idéologie, une culture, une odeur, etc. (p. 9)

Avec une telle approche de la notion de « texte », est-il encore lieu de se poser la question quant à la valeur de traduction ou non du passage d'un roman en film ou d'un poème en tableau. Ce que l'on définit ou que l'on considère aujourd'hui comme texte a effectivement évolué et nous constatons que la nouvelle valeur bien plus étendue du texte n'est pas encore arrivée à son terme, à son apogée. Bien que les avis divergent encore à ce propos, Rubec donne une explication qui rejoint notre point de vue :

Considérant le fait qu'un signe peut revêtir une forme linguistique ou autre, la sémiotique offre la flexibilité nécessaire pour étudier l'activité et le produit de la traduction en dehors d'un contexte strictement linguistique. Puisqu'un texte n'est pas forcément écrit et qu'un système sémiotique n'est pas forcément linguistique, la traduction n'est pas forcément la transformation d'un texte écrit dans une langue en un texte écrit dans une langue différente ; elle peut aussi être la transformation d'un texte composé de systèmes sémiotiques différents. (Rubec, 2015, p. 14)

Il semble évident que faire passer un message par le biais d'une traduction intersémiotique paraît plus efficace que par une traduction interlinguale. En effet, dans la traduction intersémiotique les canaux sont multiples, les images, les sons, le langage, le grand écran, la force des images ou des sons peuvent souvent dépasser les mots uniquement écrits et le public atteint peut ainsi être plus vaste. D'une part par sa facilité de propagation, par exemple par la traduction des sous-titres ou par le biais des doublages qui vont rendre un film cinématographique plus accessible à un public bien plus large, d'autre part par les canaux universels de messages tels que la musique, les images, les sons. Dans la traduction écrite et vers une seule langue ou même vers plusieurs langues, le public reste restreint.

Barthes mentionne que « tout texte est intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante » (Barthes, 1974, p. 6). Avec la traduction intersémiotique s'ajoute à cette propriété du texte la présence de divers systèmes de signes dans un même texte lorsqu'il est transposé dans un autre médium.

Nous pouvons souligner que le texte peut, comme nous l'avons cité plus haut, prendre la forme de n'importe quel signe (Rubec) ou également diviser le texte en différentes catégories, comme le font Lozano et Chaume (2021), le texte audiovisuel ou le texte filmique. De plus, avec les différentes approches comme le précise Gambier, « Le concept de texte en traductologie a changé aussi selon les approches (descriptive, systémique, postcoloniale, féministe, etc.) et selon les périodes » (Gambier, 2021, p. 10).

Nous pouvons récapituler en soulignant qu'avec la notion de texte qui s'élargit, en face de la fonction monosémiotique et monofonme du texte on retrouve aujourd'hui le texte dans le sens où l'entreprene les postmodernistes et les poststructuralistes, avec un texte qui comporte des éléments extérieurs à l'écrit, (par exemple la peinture, la musique, etc.), nous comprenons ainsi qu'avec l'emprunt dans divers domaines une forme hétérogène du texte se constitue. En somme, le texte polyphonique étant composé de divers codes, sa formulation dépend de plusieurs intervenant, ainsi le formuler, et accepter une telle forme du texte contribue à un objet d'étude de la traduction intersémiotique.

1.2.1.1. Les Textes Polysémiotiques et Multimodaux

Nous allons dans la deuxième partie de ce travail analyser différents types de traduction intersémiotique, il sera ainsi utile d'identifier en amont divers types de textes. Nous verrons dans un premier temps le texte polysémiotique. Cette appellation n'est pas très répandue en France, il est plus courant de rencontrer cette appellation aux États-Unis. Cette récente entrée du texte polysémiotique nous amène à nous y pencher. Le texte polysémiotique le plus répandu est le texte audiovisuel, ce que nous retenons principalement du texte polysémiotique (et donc audiovisuel) est que c'est un texte formulé par le biais de plusieurs codes en même temps, comme le dit Frederic Chaume « une construction sémiotique comprenant plusieurs codes signifiants qui opèrent simultanément dans la production de sens »⁵ (Chaume, 2004, p. 16), soulignons également que Chaume décrit ici la notion de texte comme étant une « construction ».

⁵ Traduit de l'anglais par nous-même

Le texte multimodal est important dans notre travail, il nous permet d'aller au-delà du texte traditionnel, « Le texte, en linguistique, est un « ensemble d'énoncés liés entre eux » (Groussier et Rivière, 1996, p. 196) mais le texte filmique couvre un spectre bien plus large que le seul matériau verbal, dans un ensemble plurisémiotique qui dépasse l'énoncé linguistique au scénario dialogué » (Brisset, 2019, p. 24), ainsi la première étape de notre travail est donc de différencier et comprendre les différents types de textes, ce qui va nous permettre de formuler une analyse approfondie.

La révolution du numérique a eu un impact inéluctable sur beaucoup de domaines tels que la communication, l'art, le multimédia mais également sur la traduction. Évidemment la propagation des différentes formes artistiques audiovisuelles a déclenché d'une part la propagation rapide des œuvres mais également une fusion s'est établie entre les différentes formes de créations artistiques, ce qui a engendré un nouveau mode : la multimodalité. Ces nouvelles formes de créations textuelles ou artistiques qui reposent principalement sur le fait de fusionner plusieurs modes de communication pour créer un produit ont également eu un impact sur le mode de traduction, et sur sa perception. En effet, différents systèmes de signes sont susceptibles d'être présents dans la formation d'un texte, le texte dans son sens général et non uniquement linguistique, ainsi la pratique de la traduction s'émancipe presque automatiquement de la pratique exclusivement linguistique et s'élargit avec les codes sémiotiques que les textes traduits contiennent, comme le mentionne Gambier « la traduction ne peut pas être exclusivement liée au texte verbal écrit » (Gambier, 2021, p. 11).

Le texte multimodal regroupe donc plusieurs types de textes, en majeure partie les textes audiovisuels, les films, les jeux vidéo ou les publicités mais aussi les brochures distribuées par exemple dans des musées avec une explication auditive écoutée par le biais d'écouteurs, c'est-à-dire lorsque le sens est créé avec l'interaction et la juxtaposition des divers codes sémiotiques utilisés. Une addition de codes pour créer un sens, l'image toute seule ou le son tout seul ne donne pas le même sens. Tous les textes qui sont produits ou pour reprendre le terme de Chaume qui sont construits à partir de plusieurs codes sémiotiques simultanément. Lorsque qu'il comporte plus d'un code sémiotique, on parle alors de textes multimodaux ou polysémiotiques (Chaume 2004). Dans son article publié 20 ans auparavant *Film Studies and Translation Studies : Two Disciplines at Stake in*

Audiovisual Translation dans la revue *Méta*, Chaume (2004) propose une méthode d'analyse de la traduction audiovisuelle.

La relation du traducteur audiovisuel au texte filmique se trouve ainsi à la conjonction de plusieurs systèmes de signes : la rhétorique dialogique dépend des relations entre verbe et image, via deux canaux (acoustique et visuel), et de divers codes sémiotiques, sonores et verbaux (bruits, musique, etc.), visuels (photographiques, iconiques, etc.), pragmatiques (Martinez, Sierra et Cerezo Merchán, 2017, p. 1), soumis à une temporalité (Esqunazi, 2017, p. 40). (Brisset, 2019, p. 24)

L'élargissement de la perception du texte et les nouvelles formes de textes qui acceptent aujourd'hui les formes hybrides du texte implique également une nouvelle prise en compte et de nouvelles manières de considérer et d'effectuer des travaux concernant le texte comme le précise Gambier dans son article *Multimodalité, traduction et traduction audiovisuelle* :

« Le texte tel que renouvelé par les technologies de l'information et de la communication (TIC) est devenu d'évidence multimodal – une composition hybride faite de différents signes sémiotiques, exigeant de nouvelles compétences et de nouvelles formes de littératie. On a dorénavant des textes faits de courts messages (blogues, tweets), d'images fixes ou mobiles, de sons, de pictogrammes, de tableaux, jouant sur les couleurs et les polices de caractères, etc. » (Gambier, 2021, p. 10).

Yves Gambier mentionne également qu'il est nécessaire au sujet de la traduction audiovisuelle de « revoir certains concepts bien établis en traductologie », nous retenons notamment parmi les divers concepts qu'il énumère,

« le concept de *texte*. Les « textes pour écrans » sont de courtes durée et multimodaux ; leur cohérence dépend de l'articulation entre images et sons. De la notion conventionnelle de texte comme arrangement linéaire de phrases, ou comme séquence d'unités verbales, à la notion d'hypertexte (...) » (Gambier, 2021, p. 37).

Mais également,

« le concept d'*auteur (authorship)*. Dans les études littéraires et en traductologie, l'auteur a été souvent perçu et demeure perçu comme un seul individu. En TAV, c'est un nombre de groupes ou institutions qui sont partie prenante du processus d'« auteur » (scénariste, producteur, metteur en scène, acteurs, ingénieurs du son, caméraman, directeur de la photo, monteur, etc.) (Gambier, 2021, p. 37-38)

D'après Frederic Chaume, deux des canaux de communication sont les canaux acoustiques et les canaux visuels, on compte dans le canal acoustique le code linguistique,

le code paralinguistique, le code musical, le code d'effets spéciaux et le code sonore, et le canal visuel se trouve le code iconographique, le code photographique, le code de mobilité, le code de cadrage, les codes graphiques et le code de montage. (Chaume, 2012, p.17 dans Lozano & Chaume, 2021, p. 36).

Le cinéma et le théâtre que nous allons étudier dans la deuxième partie de cette œuvre sont des textes polysémotiques et multimodaux, cet élargissement de la notion de texte nous permet d'élargir les travaux d'interaction entre différents textes littéraires et produits dans d'autres systèmes de signes sous la perspective de la traduction intersémotique.

1.2.2. De L'intertextualité à L'intersémotique

Tout comme la perception du texte qui a changé, l'analyse des textes a également connu une constante évolution au fil du temps. Même si Bakhtine n'a pas mentionné le terme « intertextualité » dans ses écrits, la notion de dialogisme qu'il a fondé renvoie fortement à l'intertextualité. Bakhtine défend en effet que chaque texte est la réécriture d'un texte écrit auparavant et qu'il est même susceptible d'être rédigé en guise de réponse à des textes antérieurs. Construite sur les travaux du dialogisme de Bakhtine, l'approche intertextuelle est introduite par Kristeva qui dit que « Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Kristeva, 1969, p. 146).

L'intertextualité stipule que chaque texte possède des fragments de textes précédents, que le texte en question ne peut être compris que si le lecteur connaît également les textes précédents ou au moins qu'il soit capable de mettre en relation les différents textes. Nous pouvons également en déduire que le sens d'un texte n'est pas uniquement celui donné par son auteur ou celui qu'en dégagera son lecteur mais qu'une partie de ce sens est également encré dans d'autres textes précédemment rédigés ou prononcés, tout comme chaque texte contient en lui-même les fragments d'autres textes car l'une des idées principales de l'intertextualité est que chaque texte « est toujours au croisement d'autres textes » (Sari Mohammed, 2015, p. 32). Ainsi, dans l'approche intertextuelle, la lecture d'un texte ne peut s'effectuer sans un renvoi cognitif à des lectures précédentes ou des savoirs acquis de lectures précédentes présentes dans la mémoire du lecteur.

L'intertextualité permet ainsi la bonne et correcte lecture d'un texte et ajoutons également qu'aucune lecture n'est possible sans le renvoi automatique à des lectures précédentes, même si l'on ne s'en rend pas forcément compte, le renvoi peut être effectué inconsciemment. Comme nous pouvons le comprendre dans la définition de l'intertextualité de Maingueneau, l'« ensemble de relations avec d'autres textes se manifestant à l'intérieur d'un texte » (Maingueneau, 1976).

Toujours dans l'approche intertextuelle, pour étudier la présence d'anciens textes dans un texte donné, il est nécessaire en premier lieu de prendre connaissance de son processus et son contexte de création. Mais au-delà d'une perception du texte, l'intertextualité comme le mentionne Aktulum doit être perçue comme un « échange, une sorte de dialogue ou d'entretien entre deux ou davantage de textes »⁶ (Aktulum, 1999, p. 17).

L'étude parallèle des textes est depuis longtemps effectué par les apports de l'intertextualité, à cette méthode s'ajoute aujourd'hui l'intersémiotique, mais que nous apporte au juste cette perspective ? que nous apporte l'intersémiotique en plus de l'intertextualité, où et comment se croisent ces deux concepts dans l'étude des textes et dans l'étude des textes traduits ? Il existe une relation indéniable entre les textes littéraires écrits mais également entre les textes non-verbaux, l'intertextualité nous permet d'analyser les relations et les effets entre les textes écrits, alors que l'intersémiotique nous permet d'élargir cette optique et d'étudier les effets et relations qui existent entre les textes formulés dans divers signes sémiotiques (signes verbaux inclus). En effet, le sens strict du texte n'est plus la seule forme reconnue du texte, la multimodalité du texte nous amène à nous tourner également vers l'intersémiotique, car comme le dit Aktulum « l'intersémiotique fournit des outils pour analyser les textes littéraires dans une perspective interdisciplinaire »⁷ (Aktulum, 2017). Ou comme le mentionne également Marie Régina Yapo dans son article *L'intersémiotique et la trans-sémiotique : deux théories de la généricité des arts* « l'intersémiotique permet d'envisager la perception des traces d'un art dans le traitement sémiotique d'un autre art. En effet, elle justifie le ressenti qu'éprouve le récepteur quant à la perception cinématographique, du pictural, du musical, par exemple dans un texte » (YAPO, p. 168-169).

⁶ Traduit du turc par nous-même.

⁷ Traduit de l'anglais par nous-même.

Peut-on parler d'un passage de l'intertextualité à l'intersémiotique ou faut-il plutôt considérer l'intersémiotique comme étant venue compléter l'approche au texte, non seulement le texte littéraire (et verbal dans tous genres) mais également le texte dans tous ses états. Il semble plutôt que l'intérêt à l'intersémiotique comme perspective de « lecture » des textes ne signifie pas que l'intersémiotique a remplacé l'intertextualité. Au contraire, les deux concepts vont venir se compléter. Il n'est pas vraiment question d'un remplacement mais plutôt d'une continuité, d'un développement ou d'un prolongement.

1.3. LA SITUATION DE LA TRADUCTION INTERSÉMIOTIQUE À L'ÈRE DE LA TECHNOLOGIE

La traduction intersémiotique, ou plutôt le fait d'accepter le passage d'une œuvre d'un système sémiotique vers un autre comme étant une traduction intersémiotique ne s'est pas faite d'emblée. Longtemps, et peut-être même encore aujourd'hui, la traduction intersémiotique comme nous la décrivons et l'acceptons n'est pas encore acceptée à l'unanime. L'adaptation ou la transposition connaît une acceptation qui n'est pas toujours accordée à la notion de traduction intersémiotique, Serceau le mentionne, c'est autour des années 1950 que le débat est vivement lancé :

Tout le débat, tel qu'il resurgira et se cristallisera autour de 1950, est déjà inscrit dans cet écart entre les termes *adaptation* et *transposition*. Jacques Feyder fait aussi référence à la *traduction*. Mais, ses propositions étant liées à une vision de la spécificité de deux langages et deux arts, il n'emploie le terme que par métaphore. Il désigne par là l'inévitable altération – et même déformation – de substance qu'implique, comme le passage d'une langue à une autre, le passage des mots aux images. Le travail du cinéaste est en conséquence pour lui, comme la *traduction*, un changement assumé. (Serceau, 1999, p. 13)

La définition que donne Serceau de la « traduction intersémiotique » est une métaphore utilisée pour décrire le passage d'un système de signes à un autre. La métaphore en question est prononcée comme étant une « traduction ». Le « passage » mentionne le processus de transfert qui se réalise entre deux langues. Étudié individuellement, chaque système de signes est analysé avec les données de la sémiotique au niveau linguistique. Les théoriciens de la traductologie adoptent ce type de perspective. Cependant, la

« traduction interlinguale » est parallèle à une autre activité « la traduction intersémiotique ». Toutes les deux exploitent les données de la sémiotique. Comme le précise Peeters « [...] la traduction intralinguale paraît être l'objet d'étude de la linguistique, la traduction interlinguale celui de [...] la traductologie, et la traduction intersémiotique celui de la sémiotique » (Peeters, 1999, p. 17).

Cette nouvelle optique quant à la traduction évolue parallèlement à la nouvelle prise en compte et la nouvelle définition du texte.

Comme nous avons pu le voir plus haut, la perception du texte s'est vu être modifiée au fil des années, évidemment si le texte n'est plus uniquement ce qu'il était autrefois, la notion de traduction s'est ainsi également développée et élargie. En effet, le monde actuel, l'avancée des travaux dans tous genres ne nous permettent plus de nous restreindre à la traduction du texte écrit uniquement. Au-delà d'une possibilité, la prise en compte de la traduction intersémiotique est une nécessité, un besoin pour s'aligner au monde qui nous entoure. En parallèle aux propositions définitoires de Jean-François Lyotard (1979) dans son ouvrage *La Condition Postmoderne*, l'importance des médias, des différents canaux sémiotiques, l'écrit n'est (peut-être) plus la vedette de la littérature ou de l'art. Un alignement au nouveau monde est nécessaire. Les médias, les écrans, les réseaux, la communication rapide, le spectateur qui a moins de patience, la diminution du nombre des lecteurs, la notoriété des livres-audio ces dernières années, etc., de nouvelles dynamiques entrent en jeu et nous amènent à élargir notre optique en matière autant de communication que de traduction.

Avec l'impact de ces évolutions, la notion de traduction s'étant étendue au fil des années, on ne parle plus de traduction uniquement lorsqu'il est question du passage d'un texte dans une langue vers une autre langue. Depuis la division tripartite de la traduction par Jakobson, le concept de traduction intersémiotique est entré officiellement dans les registres de la traductologie et on perçoit aujourd'hui la traduction comme une pratique dispersée sur un bien plus vaste terrain.

Sans être totalement négligée, les travaux sur la traduction intersémiotique (surtout en français) restent encore moindres. Cependant concernant les travaux sur la traduction intersémiotique à l'échelle mondiale, on remarque que le sujet, étant vaste bien

évidemment, a été traité ou réfléchi de différentes manières. On remarque ainsi que les chercheurs s'étant penchés sur le sujet ont perçu et étudié le sujet sous différentes perspectives. Nous pouvons ainsi lire des études sur la traduction intersémiotique comme étant un moyen de transfert culturel, ou plus proche de notre optique comme étant la traduction établie entre différents systèmes de signes, comme l'adaptation au cinéma d'un roman ou la traduction d'un poème en tableau. Le tournant des travaux traductologiques vers la transmutation s'est produit, bien que lent, de manière assez naturelle. L'impact des nouvelles « situations postmodernes » sur cette évolution et sur ce renouvellement ne peut être négligé. Tout comme le texte devient pluridimensionnel, la traduction aussi le devient et acquiert une apparence « dialogique ». Finalement le vocabulaire du dialogisme devient un composant naturel de cette approche.

Par exemple, le concept de traduction intersémiotique est souvent rapproché à l'adaptation et la transposition. La légitimation de l'adaptation comme traduction intersémiotique est jumelée avec les notions de la transposition et même de l'actualisation. Nous percevons donc dans notre optique l'adaptation et la transposition comme les bases de la traduction intersémiotique. Cet état de fait est approuvé par plusieurs spécialistes de la traductologie. On remarque en effet que depuis quelques décennies, les travaux consacrés à la traduction ont pris une telle ampleur du côté de l'intersémiotique. Bien qu'une grande majorité de ces travaux soient concentrés principalement sur la traduction interlinguale, les travaux sur la traduction ont changé de tournure. On ne perçoit plus la traduction uniquement comme un produit fini et on s'intéresse ainsi à sa mise en œuvre. Loin d'être uniquement le passage d'un texte dans une langue vers une autre, la traduction est perçue désormais comme le passage d'un système de signes vers un autre système. Avec la perspective intersémiotique qui a été ajoutée à la traduction, cette pratique a trouvé le moyen d'être étudiée dans tous les domaines de la sémiotique qui, comme on le sait sont étendus sur divers domaines tels que le cinéma, le théâtre, la peinture et toutes les différentes formes d'arts et de communications.

Il existe pourtant d'autres types de traduction dont l'objet n'est pas le langage humain, mais plutôt les systèmes de communication non linguistiques. Le terme générique pour faire référence à ce type de système est « sémiotique ». Lorsque nous considérons la traduction comme une activité dynamique pratiquée dans un espace culturel hétérogène, nous nous rendons compte que la langue n'est qu'un des

multiples outils pouvant servir lors des processus d'échange, d'interprétation et de création traductionnels. (Rubec, 2015, p. 13)

Ainsi, en définissant la traduction comme étant une activité dynamique, Rubec accentue l'un des principaux enjeux de l'intersémiotique. Dans une telle approche, l'objet de l'intersémiotique n'est pas uniquement la langue mais également la culture. C'est justement le point qui sépare l'intersémiotique de la sémiotique. Alors que la sémiotique tente d'extraire une structure homogène de l'objet qu'elle analyse, l'intersémiotique traite d'une structure hétérogène et révèle la pluralité de son objet. Ce qui est la différence entre la traduction interlinguale et la traduction intersémiotique. La première traite d'une structure statique, la seconde tend vers une structure dynamique. Reformulé avec les termes de Bakhtine, la première concerne la monophonie, la seconde la polyphonie. Alors que la première relève d'une analyse interne, la seconde est propice à une lecture externe. Ces quelques éléments théoriques permettent de situer un peu plus clairement la proposition définitionnelle de Jakobson qui considère la traduction intersémiotique comme « l'interprétation des signes linguistiques au moyen de systèmes non linguistiques » (Jakobson, 1963, p. 79). Jakobson ne va pas au-delà de cette définition, il nous laisse le soin de découvrir et développer cette notion à travers de nouveaux travaux, de nouvelles recherches et de nouvelles définitions. Comme nous l'avons déjà souligné, certains chercheurs estiment que chaque acte ayant un sens produit par l'homme et portant un message quelconque est en soi une traduction intersémiotique, cela peut aller de la plus simple forme de communication même interne, c'est-à-dire que formuler en mots ses pensées peut être perçu comme une traduction, ou encore, évaluer le comportement d'une personne par ses faits ou gestes peut entrer dans le processus de la traduction intersémiotique.

Au-delà d'un simple acte de traduction il est désormais approuvé que la traduction intersémiotique est perçue comme une interaction entre différents systèmes. En effet il ne s'agit plus ici d'étudier uniquement les ressemblances ou les divergences d'un même texte dans différents signes verbaux. Dans la traduction interlinguale, on a plutôt tendance à rechercher une correspondance à chaque élément du texte. Or dans la traduction intersémiotique, il n'y a pas forcément une correspondance de chaque élément, le système de réflexion va être différent dans l'étude d'une traduction intersémiotique, l'objectif visé en est autre. Si l'on tient compte du fait que le passage d'un texte d'une langue à une autre

engendre quasi-systématiquement des changements dans le texte source, il est alors inévitable qu'il y ait des modifications dans le transfert d'un texte d'un système de signes à un autre.

Le détour sémiotique devrait être plus marqué dans les études traductologiques, car comme le dit Kourdis « il ne faut pas oublier que tout ce qui est de nature traductive est en même temps de nature sémiotique puisqu'on parle de deux disciplines qui étudient la transition et transformation du sens dans la culture » (Kourdis, 2021, e6), bien que les traductions intersémiotiques soient très présentes, on ne peut toujours pas dire qu'il est question d'une prise en compte massive de l'aspect sémiotique et surtout intersémiotique de la traduction. Les études à ce propos restent encore on pourrait dire assez isolées.

D'autres parts, la traduction intersémiotique ne s'adresse plus uniquement au lecteur mais à un public différent et sans doute plus large. Il faut donc la formuler dans cette optique. La traduction intersémiotique permet d'élargir le sens du texte comme le sens de la traduction. Elle permet de voir sous un angle plus large la traduction et de l'étudier en se détachant et en modifiant la valeur de certains concepts sur lesquels les travaux traductologiques étaient centrés tels que la fidélité, l'équivalence... Nous vivons actuellement dans une ère que l'on peut qualifier de technologique et numérique, les créations en tous genres sont multiples et se propagent à une vitesse remarquable. Dans de telles circonstances, il paraît alors inévitable que la traduction et le métier de traducteur se trouve dans une situation différente que cent ans auparavant.

1.3.1. La Voix Multiple d'un Texte : La Polyphonie du Texte Intersémiotique

Lorsqu'un texte est traduit d'un système de signes vers un autre, nous avons la voix (discours) du texte écrit et toutes les voix qui lui sont ajoutées par le processus de traduction intersémiotique. C'est-à-dire que si le roman est transposé au cinéma, nous avons la voix du roman, de l'écriture et toutes les voix du cinéma : visuelles, auditives. Les voix implicites mais également celles qui sont explicites, tout ce qui va nous renvoyer sciemment ou inconsciemment à l'œuvre originale fait aussi partie des voix du texte.

Comme nous y avons également fait allusion, on s'interroge sur la nature de la traduction intersémiotique pour la catégoriser ou non de traduction, cependant la question n'est pas

totallement ici. Il faut non seulement la considérer comme une traduction mais également être capable de voir plus loin, ce que nous entendons par là est que la traduction intersémiotique est au-delà d'une traduction un moyen de communication. Une communication qui s'effectue entre les signes, les médias et les arts. Il y a dans la nature de la traduction intersémiotique une jonction des signes mais également des systèmes. Nous avons vu au cours des décennies précédentes que la traduction (interlinguale) est une activité qui permet de traverser les frontières qui existent entre les pays et les langues. Dans le cas de la traduction intersémiotique, cette particularité de la traduction s'élargit davantage.

C'est en tant qu'activité sémiotique que la traduction peut être décomposée en un faire interprétatif du texte *ab quo*, d'une part, et un faire producteur du texte *ad quem*, de l'autre. La distinction de ces deux phases permet alors de comprendre comment l'interprétation du texte *ab quo* (ou l'analyse implicite ou explicite de ce texte) peut déboucher soit sur la construction d'un métalangage qui cherche à en rendre compte, soit sur la production (au sens fort de ce terme) du texte *ad quem*, plus ou moins équivalent — du fait de la non-adéquation des deux univers figuratifs — du premier. (Greimas et Courtés, 1979, p. 398)

Initié de la polyphonie musicale qui représente les chants où sont superposés plusieurs voix, le texte polyphonique représente les textes qui sont formulés de plusieurs voix. Ainsi dans l'étude de la traduction intersémiotique, il va être utile d'analyser les apports de ces nouvelles voix, et pour les étudier il va être nécessaire de savoir comprendre les différents langages (le langage du cinéma, le langage sonore, pictural, etc.).

1.3.2. La Digitalisation Globale des Œuvres Comme Accès à la Traduction Intersémiotique

1.3.2.1. De La Culture de la Lettre à la Culture de L'écran

La présence des écrans en tout genre dans les vies quotidiennes est aujourd'hui indéniable. L'écran portable qui se trouve dans la poche de presque tout le monde dans le milieu contemporain est devenu non seulement indispensable mais également multifonctionnel. Utilisé comme téléphone, caméra, calculatrice, messagerie, météo, banque, achat en ligne, réseaux sociaux, assistant santé, pedomètre, carte routière, plan,

itinéraire, dictionnaire ou encore comme livre, journal, revue, pour suivre l'actualité en direct dans le monde entier ou comme écran pour visionner une vidéo, une série, un film ou même la télévision en direct, il peut lui être attribué encore d'autres fonctions selon les applications qui y sont téléchargées. Avec toutes ses fonctions, il devient presque indispensable, et l'importance qu'il gagne dans nos vies devient, à vrai dire, compréhensible.

Avec les avancées technologiques dans tous les domaines, il serait insensé de penser que la littérature ou les arts allaient être dispensés des changements et des évolutions actuels. On passe ainsi du livre imprimé à une version informatique des livres et il y a également ces dernières années un intérêt croissant pour les livres-audio. Il s'agit d'une plateforme de lecture où les livres sont lus et enregistrés et les personnes qui accèdent à ces plateformes peuvent écouter les livres plutôt que de les lire. Une manière peut-être d'aboutir à un regain de l'intérêt à la littérature dans un monde où souvent le temps presse.

Comme dans presque tous les domaines, une nécessité de se « mettre à jour » est inévitable pour pouvoir toucher un public qui change de jour en jour. Sont restés loin derrière nous les temps où les Salons de littérature étaient très à la mode et où les gens se regroupaient pour discuter et échanger longuement sur les longues phrases écrites par les écrivains et poètes de leur époque. Aujourd'hui, nous sommes plutôt face à une consommation rapide, dans tous les sens et valable presque pour tous les domaines. Cette consommation rapide enclenche notamment une impatience, il faut être capable de tenir l'attention du lecteur, de l'auditeur ou du spectateur dès le début, sans cela le décrochage est presque inéluctable.

Le numérique a désormais dans nos vies, une place indéniable que l'on pourrait tantôt qualifier d'envahissante voire tantôt d'inquiétante. Il envahit en effet la société à presque tous les niveaux. En parallèle à cela, il faut aussi dire que l'habitude au numérique s'est néanmoins propagé assez rapidement. La communication, la production, littéraire, artistique ou commerciale s'est vu devenir numérique et cela a bien entendu modifié la manière de penser, de produire, de communiquer et ainsi la consommation et les comportements dans tous genres. Ceci induit également à un nouvel être, qui réfléchit, agit, produit, consomme et perçoit la vie différemment de celui des siècles précédents.

Le souci du siècle dans lequel on se trouve étant, dans un nombre de cas non négligeable, plus économique qu'artistique ou intellectuel, il va de soi que les productions soient principalement orientées vers un souci de gains financiers. Le numérique est même devenu un secteur à part entière qui a créé de nouveaux métiers comme il en a condamné certains à l'oubli.

1.3.3. Le Traducteur à L'ère de la Technologie

Les débuts de la traduction automatique remontent aux années 1950, cependant c'est au début du nouveau millénaire qu'elle a été utilisée de manière effective et qu'elle a commencé à procurer considérablement des résultats plus ou moins satisfaisants. En parallèle à la traduction automatique s'est également développée l'intelligence artificielle qui a évolué dans le domaine de production traductive. L'intelligence artificielle gagne du terrain dans divers domaines et commence à faire partie de la vie quotidienne un peu partout dans le monde.

Compte tenu de ces éléments concernant l'activité traduisante effectuée par des machines ou l'intelligence artificielle, on se demande parfois si le traducteur (humain) sera toujours une nécessité, les traductions automatiques amènent parfois à penser que le métier de traducteur puisse être en danger. Certaines tournures et souvent les aspects culturels présents dans les textes permettent au traducteur de rester indispensable, du moins pour l'instant c'est le cas, mais nous ne savons pas combien de temps le métier de traducteur va-t-il encore perdurer face à la traduction automatique et bien évidemment face à l'intelligence artificielle qui se développe et gagne du terrain et de la confiance de jour en jour.

Cependant en traduction intersémiotique, on aurait pu dire peut-être une dizaine d'année auparavant que la question ne se pose pas, que les différents outils de traduction ne sont pas aptes à traduire d'un système sémiotique vers une autre. Cependant, avec les avancées de l'intelligence artificielle, on s'abstient de prononcer une telle affirmation. Il est susceptible d'entendre que plus tard l'apprentissage des langues étrangères ne va plus exister, qu'il va y avoir une manière technologique et simple d'apprendre une nouvelle langue.

Comme nous pouvons le remarquer, les changements et développements constants amènent une mise à jour inévitable dans bien des domaines. Il serait utopique de penser qu'il n'en serait pas de même pour la traduction. Bien que les moteurs de traduction se développent et amènent tantôt à penser que le métier du traducteur humain puisse être en voie de disparition, on remarque que la question pourrait être réfléchie d'une autre perspective. Ce n'est pas tant le futur du métier de traducteur auquel il faut surtout réfléchir mais plutôt la forme de traduction qui se développe à grand pas à travers le monde.

Bien que l'on qualifie désormais les traductions automatiques comme étant performantes, on sait d'une part que dans certaines combinaisons de langues ces moteurs de traduction sont encore insuffisants et que même si dans certains types de traduction les résultats sont assez performants, pour les traductions spécifiques, ces outils de traduction sont encore insuffisants. De ce point de vue, on peut encore dire que la touche humaine est encore indispensable en traduction et que l'outil informatique n'est pas suffisamment au point pour remplacer totalement l'homme. L'humain créatif de nature, ne peut être, pour l'instant, totalement remplacé par l'outil informatique traducteur. Cependant on ne peut tout de même pas mettre totalement de côté cette hypothèse, ainsi étant, le traducteur doit donc se mettre régulièrement à jour en matière de traduction pour se développer, s'améliorer, se performer pour garder le dessus par rapport aux outils informatiques de traduction automatiques.

Avec l'autonomisation accrue de la discipline, la dimension linguistique est passée au second plan, comme un préalable évident, cédant le pas devant les préoccupations culturelles et communicationnelles. De plus, après avoir été longtemps cantonné dans la partie strictement langagière, le traducteur accède progressivement à de nouvelles fonctions et assume des responsabilités qui débordent largement le cadre de la traduction à proprement parler. (Guidère, 2009a, p. 18)

On pourrait ici faire une proposition qui souligne l'importance d'inclure dans les programmes d'études universitaire qui forment des traducteurs à la traduction audiovisuelle pour commencer et la traduction intersémiotique dans leur programme de licence pour permettre au traducteur de rester aligné face à la technologie qui « menace » son futur métier. Déjà en 2012, Petrili et Ponzio faisait en renvoi à cette idée en disant que

Le traducteur doit naviguer dans la dimension iconique de la langue et dépasser les conventions et obligations du dictionnaire pour entrer dans le

dialogue vivant entre les langues nationales, entre les langues internes à une langue nationale donnée et entre les signes verbaux et les signes non verbaux.⁸ (Petrili et Ponzio, 2012, p.20 dans Kourdis & Kukkonen, 2015, p. 6)

Les discussions autour des capacités, de l'utilité des traductions automatiques et surtout sur le fait qu'elles puissent un jour ou non remplacer les traductions humaines restent actuelles. En matière de traduction intersémiotique, on ne peut pas dire pour l'instant qu'il existe une intelligence artificielle qui produise totalement des textes audiovisuels comme le ferait un metteur en scène. Cependant, il existe une technologie capable de produire une vidéo à partir d'un texte donné, mais souvent les personnages sont encore des avatars. La rapidité des évolutions dans ce secteur nous amène à dire que nous ne savons pas encore totalement comment va se développer ces systèmes d'intelligence artificielle. Pour l'instant la révision humaine est encore indispensable pour les traductions effectuées par des outils de traduction informatiques et par les systèmes d'intelligence artificielle. Mais même au-delà de cela, il serait peut-être avantageux pour le traducteur de se positionner différemment face aux nouvelles technologies traductives. C'est-à-dire que plutôt que de vouloir rejeter les nouvelles technologies et l'intelligence artificielle ou plutôt que d'essayer de prouver qu'elles ne pourront jamais totalement remplacer le traducteur humain, en essayant constamment de positionner le traducteur humain en tête de l'activité traduisante, il serait possible d'accepter ces développements et tenter même d'en devenir un facteur. Nous entendons par là que les traducteurs et les futurs traducteurs pourraient également faire partie de ces développements sans les rejeter car ils sont en effet une réalité indéniable de notre temps. Ce tournant technologique ne s'est pas réalisé en quelques années mais on observe effectivement des avancements plus rapide ces dernières décennies. Les outils informatiques, les outils intelligents font de plus en plus partie de nos vies et animent les routines quotidiennes surtout dans les sociétés contemporaines.

⁸ Traduit de l'anglais par nous-même.

1.3.4. Le Besoin Constant de Communication

Le point où en est arrivé le développement technologique en matière d'écran (les smart phones, les tablettes) nous amène à constater que les écrans font aujourd'hui partie intégrante de nos vies, à presque chaque instant et quasiment pour subvenir à une grande partie de nos besoins : lecture en tout genre, communication, rédaction, information, divertissement, achat en ligne, gestion financière, administration, apprentissage des langues étrangères ou dans divers domaines, (En Turquie par exemple, une plateforme officielle en ligne permet d'acquérir un grand nombre de documents administratifs via un site internet ou une application). Les écrans nous permettent aujourd'hui d'avoir presque tout ce que l'on souhaite au bout de nos doigts.

La communication est devenue de nos jours aussi vaste que continue avec les nouveaux médias et les moyens de communication au-delà de toute frontière par le biais d'internet. Le développement des technologies, de la télécommunication, des industries créatives et des plateformes d'achat et de location de contenu en ligne (Netflix et autres) et la propagation des multiples réseaux sociaux au fil du temps, nous a amené dans un mode de vie qui a donné naissance à un besoin constant de communication. À ce besoin constant de communication s'ajoute également un nouveau mode de consommation qui est la consommation des contenus divers en ligne ou en streaming tels que les films, les séries (les plateformes d'abonnement pour regarder les séries et films sans limite), ou encore les livres audio. Ces nouveaux médias qui permettent une communication sans frontière et sans limite dans le temps (24 heures sur 24, 7 jours sur 7) donnent naissance évidemment à de nouveaux besoins en matière de traduction.

Alors qu'avant un texte visait souvent un public défini ou un public approximatif, aujourd'hui il est surtout question de viser un public aussi vaste que possible. Pour ce faire, on a tendance à utiliser des médias à accès plus simple et surtout plus répandu. Ce qui amène le traducteur à se mettre à jour en fonction des besoins des différents types des « publics cibles » des traductions. Les nouveaux canaux médiatiques apportent de nouveaux publics qui eux apportent de nouveaux besoins et en l'occurrence une nouvelle manière d'agir pour transmettre des messages.

Les technologies de création et de reproduction d'images ont ouvert des opportunités sans précédent pour la discussion sur la traduction. Les images produites en masse, désormais aussi facilement accessibles que les mots imprimés ou électroniques, posent aux traducteurs un nouveau défi : repenser la relation entre le mot et l'image. Aujourd'hui, des représentations visuelles facilement accessibles peuvent être combinées avec des mots d'innombrables façons. Par ailleurs, la généralisation du multimédia – combinant à la fois le son, le texte, les images statiques et animées – modifie en permanence non seulement les formes de construction du sens, mais aussi les réponses du public.⁹ (Goethals, 2001, p. 45)

Le type de canal choisi et le comportement de communication définira dans tous messages la qualité du passage d'un message à autrui. La communication est le moyen le plus intensif que nous possédons pour réussir ou pour échouer tout ce que l'on entreprend à tous les niveaux (professionnel, familial, amical, affectif, etc.).

1.3.5. L'intersémiotité Comme Acte de Sémiotraductologie

Bien que l'intersémiotité ait fait son entrée dans le domaine de la traduction dans les années 60, la vaste étendue du concept fait que les études soient bien que variées encore assez dispersées et isolées, c'est aux alentours des années 1990 que le terme commence à se propager davantage. Le problème majeur en matière de traduction intersémiotique est principalement lié au manque de fondements théoriques dans l'analyse des traductions effectuées entre différents systèmes sémiotiques.

En sémiotique, c'est avant tout au sens que l'on s'intéresse. En traduction, certes l'importance du sens est indéniable mais s'y ajoute également le transfert si bien du message que de tous ses composants. Ainsi la difficulté non seulement de pratiquer mais également d'étudier la traduction intersémiotique se manifeste. Cette étude est tantôt menée par les traductologues et parfois par les sémioticiens.

En incluant la traduction intersémiotique dans sa définition tripartite de la traduction Jakobson n'avait peut-être pas songé à une redéfinition de la traduction. En effet, la traduction intersémiotique demande une nouvelle définition de la traduction qui est perçue alors différemment. Déjà dans la traduction interlinguale nous avons plusieurs

⁹ Traduit de l'anglais par nous-même

définitions de la traduction qui est perçue plus ou moins différemment en fonction de quel point de vue on la traite. Mais avec la traduction intersémiotique, la traduction prend une nouvelle tournure et est confrontée à une multitude de facteurs.

L'intersémiotique permet en premier lieu d'étudier les relations et les influences entre différents arts car elle ne dépend pas uniquement de la pratique traduisante. Si l'on fait une vague recherche sur l'intersémiotique on pourrait avoir tendance à penser que c'est simplement une appellation différente de l'étude de la traduction intersémiotique, mais elle va tout de même au-delà, Kourdis le dit « Il est évident que cette approche élargit non seulement la définition de la traduction en générale mais aussi celle de la traduction intersémiotique comme elle a été définie par Roman Jakobson » (Kourdis, 2021, p. e2). Ce qui différencie principalement l'intersémiotique et l'étude de la traduction intersémiotique est que l'intersémiotique qui est définie par Rastier et Duteil-Mougel (2009) comme « une interaction entre systèmes de signes » (p. 215) ne concerne pas uniquement les textes traduits d'un système de signes à un autre, elle englobe tous les textes intersémiotiques, polysémiotiques et multimodaux, même s'ils ne sont pas issus d'une traduction. Ainsi elle inclut la traduction intersémiotique comme le dit Kourdis (2021) en mentionnant qu'elle « favorise la procédure de la recréation du sens d'un texte culturel à un autre » (p. e6) mais ne s'y limite pas. Elle représente, comme le mentionne Molinié (1998) « l'étude du traitement sémiotique d'un art dans la matérialité d'un autre art » (p. 41).

La prise en considération de la traduction sous diverses formes et l'étude approfondie de cette pratique a donné naissance à différentes notions. Ici le sujet n'est pas principalement la traduction intersémiotique mais faisons-y tout de même attention car tous les avancements concernant toutes les facettes de la traduction sont dans notre champ d'intérêt. La notion de sémiotraductologie, évoquée principalement par Astrid Guillaume (2019) est introduite ainsi « (...) l'apparition de la sémiotraductologie ouvre de nouveaux champs d'investigation traductologique qui permettent de lier théorie, pratique et recherche. Beaucoup de traducteurs sont d'ailleurs des sémiotraductologues sans le savoir » (p. 204).

On remarque que les propos mentionnés par Astrid Guillaume dans son article intitulé *La sémiotraductologie ou le transfert du sens implicite* rejoignent notre raisonnement et notre entreprise de l'analyse de la traduction intersémiotique,

La sémiotraductologie (...), permet au traductologue d'avoir une approche, plus large du processus traductologique. Centrée sur le signe, le non-dit, l'implicite en transfert, la sémiotraductologie s'intéresse aux influences exercées par les contextes culturels de l'auteur, du traducteur, du texte source et du texte cible, aux supports d'impression, d'édition ou de diffusion mais également à la réception du texte de l'éditeur et le lecteur, toutes ces composantes devenant autant d'actants, au sens greimassien du terme, parfois adjuvants, parfois opposants, parfois sujets, parfois objets, mais tous à l'œuvre dans le processus complexe et diversifié qu'est le processus traductologique dans son ensemble. (Guillaume, 2019, p. 204)

Bien que la sémiotique constitue une base pour étudier la traduction intersémiotique, on remarque que le lien entre sémiotique et traduction n'a pas été assez fortement retenu, comme le mentionne Guillaume,

L'approche sémiotraductologique de Gorlée n'a pas connu en France les retentissements qu'elle aurait été en droit d'attendre, certainement parce que les théories de Peirce n'ont pas réussi en France à dépasser la sphère des sémioticiens pour pénétrer le monde des traducteurs et traductologues. Les sémioticiens étant rarement traductologues, et les traductologues étant rarement sémioticiens, le mariage ne s'est pas opéré alors qu'il était assez évident. (Guillaume, 2019, p. 205-206)

Même si aujourd'hui l'intérêt a tout de même augmenté, on ne parle pas autant de la sémiotraductologie ou de la traduction intersémiotique ou de l'intersémioticité comme on parlerait de l'intertextualité.

1.4. LA FONCTION DE LA CRÉATIVITÉ DANS LA TRADUCTION INTERSÉMIOTIQUE

On sait désormais que la créativité a sa place dans l'activité traduisante et elle permet de résoudre dans certains cas des problèmes liés à certaines formes de traduction. Ceci dit, dans la pratique intersémiotique de la traduction la créativité a une part non négligeable et même indispensable. On peut analyser la créativité dans la pratique traduisante intersémiotique de deux points de vue. Premièrement, sans créativité certaines formes de traduction intersémiotique ne peuvent pas voir le jour, c'est-à-dire lorsqu'il s'agit en effet de traduire un roman en film ou en pièce de théâtre ou encore un poème en tableau car les textes sources et cibles sont des créations artistiques. Et puisque qui dit art dit créativité car l'art ne peut exister sans créativité, on peut alors en conclure que sans

créativité il ne peut être question de traduction intersémiotique dans certains cas, ou peut-être même dans une majeure partie des cas. Deuxièmement, on entend souvent dorénavant que l'œuvre traduite appartient à son traducteur et que le résultat final en termes de traduction va dépendre de certains aspects du traducteur : ses connaissances linguistiques, culturelles, environnementales et dans le cas du cinéma ou du théâtre de ses connaissances cinématographiques et théâtrales mais également de ses compétences dans les domaines respectifs. Cependant, il faut souligner ici particulièrement l'aspect créatif de la personne qui va entreprendre la traduction intersémiotique et il faut comprendre et accepter que le résultat final va dépendre de la ou des personnes qui vont entreprendre la traduction et qu'elle va être différente par rapport à chaque personne. Ainsi un même roman traduit intersémiotiquement au cinéma ou au théâtre peut être très différent en fonction de la personne qui va l'entreprendre. La créativité dans la pratique intersémiotique de la traduction devient indispensable, on pourrait peut-être même aller jusqu'à dire qu'elle ne peut avoir lieu sans créativité.

Longtemps resté sous l'ombre de l'auteur, on pourrait dire que le traducteur se « rebelle » totalement dans la traduction intersémiotique où il se place en position de réel créateur d'une « nouvelle » œuvre. Les questions qui ont si longtemps tourmenté les chercheurs comme les traducteurs autour de la dimension créative ou non du traducteur et quant à son positionnement concernant vis-à-vis de l'œuvre traduite se montrent comme n'étant plus d'actualité dans ce contexte.

1.4.1. La Traduction Intersémiotique Comme Forme D'interartialité

Les différentes formes d'arts se rencontrent souvent sur un lieu commun. Ainsi, il n'est ni récent, ni rare que la littérature et le cinéma se rejoignent pour ne former qu'une œuvre commune. Les inspirations mutuelles entre le cinéma et la littérature ne sont ni des cas isolés et ni une découverte récente. En effet l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire, la traduction intersémiotique d'un livre en film cinématographique n'est pas une pratique nouvelle. En effet, elle est presque née en même temps que le cinéma lui-même. Après avoir créé la caméra et le projecteur nommé le cinématographe en 1895, Louis et Auguste Lumière ont créé un film avec Georges Méliès en 1902 « *Le Voyage*

dans la Lune » qui est déjà une adaptation du roman de Jules Verne « *De la Terre à la Lune* ».

D'après Walter Moser, le concept d'interartialité se « réfère à l'ensemble des interactions possibles entre les arts que la tradition occidentale a distingués et différenciés et dont les principaux sont la peinture, la musique, la danse, la sculpture, la littérature et l'architecture » (Walter Moser, 2007, p. 70). Les frontières aujourd'hui entre les différentes formes d'arts sont atténués, il n'est pas rare que les arts se rencontrent pour former une nouvelle production artistique.

Il existe depuis les premiers temps du cinéma une relation fusionnelle entre le cinéma et la littérature. Cette relation s'est élargie au fil des années. Elle s'est propagée sur diverses branches artistiques. On note ainsi le théâtre, la poésie, la peinture, la BD... De plus nous avons également assisté au développement de cette relation, acceptée autrefois comme étant une adaptation, on l'étudie aujourd'hui comme une traduction, un transfert ou une transposition intersémiotique. Les différentes relations qui s'établissent entre différentes branches d'arts ont donné naissance à une nouvelle dimension de l'étude de ces arts. Le passage d'un texte d'un art vers un autre, l'inspiration d'un art pour produire dans un autre système de signes, représenter une même œuvre dans différents systèmes de signes. Cette relation ou cette fusion entre les différents arts permettent aux œuvres d'une part d'être répandue plus largement mais aussi de devenir accessible à un nouveau public, parfois des siècles plus tard.

Les débats concernant la valeur artistique ou scientifique de la traduction ont fait couler de l'encre un certain temps. La question était de déterminer si la traduction était une science ou un art. Nous avons également pris part dans ce débat dans un travail précédent ou nous avons estimé que la traduction était une pratique désormais scientifique liée à une science mais ayant une partie artistique en fonction du support de traduction (Güler, 2018). Cependant avec la traduction intersémiotique, cette question n'est plus centrale car nous sommes en effet face à un acte traduisant inter-artistique qui permet de créer une interaction entre plusieurs formes d'arts. Tout comme l'art est traduit dans un autre art,

l'artiste est aujourd'hui traduit par un autre artiste. (Nous allons détailler plus bas l'identité du traducteur dans le cas de la traduction intersémiotique).

Il y eut des périodes où l'on parlait d'art pour art ou d'art pour la société, aujourd'hui avec la traduction intersémiotique, on peut parler de l'art bien évidemment pour l'art mais surtout de l'art dans l'art. Les formes d'arts ici se complètent, s'élargissent ou s'entremêlent. La traduction va permettre le transfert d'une même œuvre d'une forme artistique à une autre et la nouvelle forme artistique peut même créer une nouvelle œuvre (par exemple, un film traduit d'un roman va inspirer une mise en scène théâtrale et la traduction cette fois-ci au théâtre va voir le jour).

1.4.2. Les Difficultés Liées à la Pratique Traduisante Intersémiotique

Pour mesurer les difficultés liées à pratique de la traduction intersémiotique, on ne peut pas définir d'emblée une liste de difficultés et l'appliquer pour toutes les formes de traduction intersémiotique. Il peut résider des difficultés différentes pour presque chaque traduction.

Pour chaque secteur et chaque œuvre (si bien source que cible) différentes contraintes vont se poser sur la voie de la création d'une nouvelle œuvre. Ainsi, dans la traduction d'un roman en film par exemple, les spécificités du livre en question vont lui être propre, les difficultés liées à l'histoire, au contexte spatio-temporel, aux personnages, etc. Comme celles appartenant d'une part à celle de la pratique traductive mais également celles du cinéma en lui-même. On peut remarquer que les contraintes sont susceptibles de diverger en fonction de chaque combinaison de traduction mais aussi en fonction de chaque support. Le passage d'un système de signes vers un autre connaît naturellement des obstacles. Cependant ce n'est pas une pratique récente et les expériences ou les exemples sont multiples, ce qui permettra peut-être par la suite d'amoindrir les obstacles et d'aboutir à des résultats plus facilement.

On peut néanmoins lister quelques questions et problématiques à méditer avant d'effectuer l'analyse d'une œuvre traduite intersémiotiquement.

- Qui est le traducteur lorsqu'on traduit intersémiotiquement ? Le metteur en scène ou le scénariste ? devient-il alors traducteur souvent sans même le savoir.
- Comment gérer et étudier tous les composants et acteurs de la traduction intersémiotique (par exemple : auteur du roman, scénariste, metteur en scène, les acteurs... il y a beaucoup plus de d'intervenants directs et indirects au résultat final).
- La gestion de la traduction qui n'est souvent même pas considérée comme une traduction (par exemple lorsqu'un metteur en scène produit un film tiré d'un roman, réalise-t-il qu'il est en train de d'effectuer une traduction intersémiotique ?
- Dans quel but est effectuée la traduction intersémiotique ? (Si le seul but est financier, peut-on agir dans un souci de traduction correcte ou peut-on agir en fonction de certaines normes liées à la pratique traduisante intersémiotique ? (Dans le cas de but est financier ou de notoriété)
- Le message peut être parfois modifié voire restreint. Il va se limiter à la perception du metteur en scène ou du scénariste, ou peut-être à la performance des acteurs.
- Pratique non théorisée

Dans la pratique intersémiotique de la traduction, on constate qu'il n'est pas uniquement question de transposer simplement un texte (verbal ou non) dans un autre système de signes. La pratique s'inscrit dans un cadre plus large et le transfert est bien plus complexe : les dits, les non-dits, l'implicite et l'explicite, tous le contenu linguistique, sonore, visuel, culturel, historique, digital, l'aspect spatio-temporel et en fonction du lien d'appartenance à un domaine (ex : scientifique, littérature, droit, etc...). Nous avons pu voir que le sujet a été traité par différents chercheurs et sous différentes perspectives. Il apparait notamment que ces travaux ont servi à l'élargissement de la notion de traduction, qui n'est plus uniquement une activité du ressort purement et uniquement linguistique mais qu'elle va jusqu'à créer des liens, des interactions et des effets entre les arts. Les nouvelles technologies et les nouveaux médias auxquels nous sommes très souvent confrontés dans les sociétés contemporaines ont créé des changements dans divers domaines. Évidemment la traduction en fait également partie et toutes les notions qui sont reliées à cette pratique ont bénéficié d'une mise à jour et une prise de conscience.

Dans la partie suivante de ce travail, aidé par les apports des différents théoriciens et chercheurs, nous allons étudier les différentes traductions intersémiotiques du roman *Illusions perdues* de Balzac traduit en film cinématographique portant le même nom par Xavier Giannoli en 2021, en pièce de théâtre par Pauline Bayle en 2020 également éponyme du roman.

II. DEUXIÈME PARTIE

PRATIQUE DE L'INTERSÉMIOTIQUE

Même si le dictionnaire définit l'adaptation comme étant « une traduction très libre d'une pièce de théâtre comportant des modifications nombreuses qui la mettent au goût du jour. – Transposition à la scène ou à l'écran d'une œuvre narrative » (Le Robert micro, p. 16), son rapprochement avec la traductologie ne s'est pas fait naturellement et automatiquement. Comme nous l'avons vu plus haut, cette relation a même été rejetée. Progressivement les termes utilisés à l'origine par les traductologues ont pris leur place dans les travaux traitant des aspects théoriques et terminologiques de la traduction/transposition intersémiotique. On parle ainsi de fidélité, de trahison, d'équivalence ou encore de système de départ et d'arrivée dans les études concernant le transfert d'une œuvre d'un système sémiotique à un autre comme lorsqu'on parlait de la traduction d'un texte dans une langue vers une autre langue.

Le terme adaptation fait souvent référence dans les esprits à l'adaptation d'une œuvre littéraire en film cinématographique ou en œuvre théâtrale. Traduire les mots en gestes, images et sons signifie en quelques sortes concrétiser un imaginaire. L'une des raisons principales pour lesquelles demeure une tendance à critiquer cette pratique relève surtout du fait que cet imaginaire qui est différent pour chaque lecteur est dorénavant servi de manière concrète par la ou les personnes qui ont entrepris cette traduction intersémiotique. Le lecteur qui devient alors spectateur a tendance à se concentrer sur les différences qui existent entre ce qu'il avait imaginé et ce qui est représenté. Lorsqu'un récit familier est transposé au cinéma ou sur une scène de théâtre, l'attente se transforme souvent en appréhension.

Évidemment la traduction intersémiotique ne se limite pas à une adaptation d'un roman en film, il existe une panoplie de combinaisons possibles. L'adaptation en film, bien que

la plus connue et peut-être la plus répandue, n'est qu'un exemple de cette activité aux frontières vastes.

Les nouvelles appréciations en matière de traduction amènent les chercheurs en traductologie à se mettre à jour régulièrement pour considérer la pratique traduisante. Plus la pratique traduisante s'est répandue à travers le monde et les systèmes sémiotiques plus le nombre de personnes qu'elle touche est devenu significatif. Cette pratique qui s'est modifiée est devenue plus vaste, ce qui implique de réfléchir à de nouvelles stratégies. Sans insinuer que les anciennes pratiques et théories ne soient plus d'actualité, il pourrait être nécessaire de penser dorénavant à de nouvelles manières et d'évaluer et d'agir pour mettre en œuvre la traduction intersémiotique car les intervenants et les interprétants se sont également multipliés.

En 2022, la revue *Transcréation* a publié un appel à contribution ayant comme thème : « Approches théoriques de l'adaptation cinématographique » dans le but de contribuer à la théorisation de cette pratique qui est pourtant loin d'être récente.

L'adaptation cinématographique a également fait couler beaucoup d'encre depuis des décennies mais souvent dans le sens où elle a été sous-estimée par rapport à la littérature mais également par rapport aux œuvres cinématographiques issues de scénario original, c'est-à-dire non issues d'une œuvre littéraire. Ceci est peut-être dû au fait que la littérature n'a plus besoin de faire ses preuves, ayant derrière elle la force d'un passé comptant des siècles. Pourtant, l'adaptation, la transposition ou la transcréation doit être perçue à premier abord comme une interaction entre les formes artistiques et un enrichissement de la littérature et des formes artistiques qu'elle concerne. Malgré toutes les polémiques concernant les adaptations cinématographiques, les producteurs n'ont tout de même jamais baissé les bras et n'ont pas cessé de choisir comme source les œuvres littéraires. Les œuvres littéraires ont ainsi conçu une source non négligeable pour les créations artistiques ou médiatiques de multiples manières. On peut retrouver des sujets, des personnages, des répliques issus de la littérature dans de multiples créations. Cet intérêt envers la littérature n'a pas d'effet à sens unique car il est même arrivé que les transpositions cinématographiques aient permis au livre d'accéder à une notoriété mondiale ou de relancer l'intérêt envers une œuvre ayant perdu sa notoriété en raison de son ancienneté.

De plus ajoutons également que l'étude des adaptations cinématographiques ne dépend pas uniquement du ressort des recherches littéraires ou cinématographiques, des études ont été réalisées depuis des années à travers diverses perspectives, telles que la sociologie, la traductologie, ou encore des études de marketing qui essaient de créer le lien entre la vision des films et la vente des œuvres littéraires par le biais de l'adaptation.

Plus communément connue sous le nom d'adaptation, la traduction intersémiotique d'un roman en pièce de théâtre, on le sait bien, n'est pas rare. Néanmoins, le fait d'accepter l'adaptation cinématographique ou théâtrale comme une traduction intersémiotique nous permet de percevoir, d'analyser, d'écouter et surtout de déchiffrer et de décrypter les œuvres différemment.

Dans cette partie de notre travail nous allons dans un premier temps, pour traiter les différentes formes de traduction intersémiotique, analyser dans les domaines respectifs l'avancée des travaux quant à la pratique de la traduction intersémiotique. Par exemple, les différentes théories en rapport avec le secteur cinématographique liées à la pratique de la traduction intersémiotique. L'avancée des travaux concernant l'adaptation cinématographique, les chercheurs, les scénaristes, les cinéastes, quelles sont les théories qui existent autour de cette pratique.

Nous allons ensuite analyser les procédés des différents adaptateurs/traducteurs intersémiotique au cinéma et au théâtre. Les étapes qui ont été nécessaires pour aboutir à une « nouvelle » œuvre dans deux systèmes de signes, à l'écran et sur la scène.

Notre optique de recherche se concentre sur plusieurs formes de traduction intersémiotique ayant le même texte pour texte source, le roman *Illusions perdues* d'Honoré de Balzac. Ainsi, nous pourrions évaluer à travers les différentes transpositions de ce roman, diverses formes de traduction intersémiotique comme les transpositions cinématographique et théâtrale. Les diverses adaptations de la même œuvre littéraire vont nous permettre d'observer/d'analyser les processus de mise en œuvre des différentes formes de traductions intersémiotiques. Nous analyserons également les transformations qui ont été établies lors de la pratique d'adaptation au cinéma et au théâtre ce qui nous donnera la possibilité d'effectuer en aval une comparaison des différentes adaptations formulées dans différents systèmes sémiotique d'une même œuvre.

Nicola Dusi qui travaille sur la traduction intersémiotique la définit comme étant « une façon de proposer autrement, à l'aide de différentes matières ou substances de l'expression, un contenu intersubjectivement reconnu comme lié, à un ou plusieurs niveaux, au contenu d'un texte de départ » (Dusi 2003, p.9 dans Marchesi, 2006, pp. 262-263). C'est cet esprit-là qui oriente notre étude. C'est dans le même esprit-là que la définition classique de la traduction est remplacée par une définition intersémiotisante.

La traduction est une pratique très ancienne, qui a été réfléchi et étudiée depuis de longues années et par un nombre important de chercheurs, si l'on se réfère à Françoise Lucbert, elle mentionne que « La traduction peut être définie comme un processus de médiation impliquant la saisie, puis le transfert de représentations symboliques provenant d'un texte ou de n'importe quel autre ensemble de signes » (Lucbert, 1999, p. 77), on remarque ainsi que les transferts provenant de divers systèmes de signes sont également considérés comme étant des traductions.

Nous allons donc transférer au roman, au cinéma et au théâtre les apports de l'intersémiotique mentionnés et définis jusqu'ici. Nous allons analyser les transformations dans la forme et le sens attribuées au texte source c'est-à-dire le texte littéraire par le biais de pratique de la traduction intersémiotique. Nous adopterons en particulier le modèle de l'adaptation qui correspond suffisamment bien à ce que nous désignons par la traduction intersémiotique. Nous allons ainsi établir une analyse théorique de l'adaptation comme traduction intersémiotique.

2.1. LA THÉORISATION

2.1.1. Traduire les Mots en Images, Paroles et Gestes, un Possible Mode D'emploi ?

Tenant compte du sens du texte comme étant reconnu dorénavant dans un sens plus large, on peut étudier l'adaptation aussi bien d'une perspective intertextuelle, dans le sens où un nouveau texte est créé à partir d'un autre texte et également d'une perspective intersémiotique, ainsi on accepte qu'un nouveau texte est créé dans un autre système de

signes, le texte source qui est un texte littéraire devient un texte cinématographique ou théâtral.

De plus, dans l'étude de la traduction intersémiotique comme dans la traduction interlinguale on peut entreprendre la traduction, l'adaptation en deux temps, premièrement le processus de l'adaptation, donc de la pratique traduisante intersémiotique puis le résultat final, le produit de la mise en œuvre de la traduction. Ce qui signifie que le processus de mise en œuvre du film et de la pièce de théâtre va être étudié puis le produit fini, c'est-à-dire les analyses sur le film et la pièce de théâtre en tant que produit fini. Comme l'indique Ladmiral (2004) « la frontière entre traduction et adaptation devient tout à fait floue » et il ajoute que la traduction intersémiotique définit par Roman Jakobson « ouvre un champ indéfini à l'adaptation elle-même » (p. 26). Quant à nous, nous opterons pour une traduction intersémiotique liée à l'adaptation. En fait, toute opération de traduction n'est-elle pas en quelque sorte une pratique d'adaptation (culturelle) des éléments linguistiques (et culturelles) d'une langue dans une autre langue, si ce n'est uniquement un pur transfert littéral, qui dans plusieurs cas s'avère être impossible vue la différence linguistique, culturelle et contextuelle ? Il s'agit donc ici d'une adaptation non pas au niveau du signifiant mais plutôt au niveau du signifié sans pourtant l'exclure.

L'adaptation des œuvres littéraires au cinéma ne date pas d'hier, on pourrait presque dire qu'elle existe depuis le cinéma. Évidemment avec les nouvelles technologies, l'ère du multimédia et du numérique, les formes d'adaptation se sont également multipliées et en parallèle des travaux et des réflexions ont été formulés par différents chercheurs pour étudier le processus de l'adaptation. Au niveau théorique, plusieurs théories ont été formulées par divers chercheurs. Du fait que la traduction intersémiotique intéresse les chercheurs dans différents domaines, les réflexions concernant cette pratique ont gagné en terrain. Les traductologues, les cinéastes, les chercheurs en littérature, en sémiotique, chaque domaine a eu son mot à dire concernant cette entreprise adaptatrice.

Bien que les discussions qui tournent purement autour de la théorisation en matière de traduction intersémiotique soient encore d'un nombre assez faible, on peut néanmoins

chercher à fonder ce travail sur des théories existantes qui sont celles de l'adaptation des œuvres littéraires puisqu'il a déjà été mentionné par des chercheurs que l'adaptation est une des formes de la traduction intersémiotique. Comme Brzozowski (2015) qui avance que « l'adaptation d'une œuvre littéraire pour l'écran est le cas le plus complet de traduction intersémiotique. Et on peut dire sans exagérer qu'avec cette richesse de moyens tout est – en principe- traduisible vers cette langue complexe qu'est celle du cinéma » (p. 405-406).

Comme le souligne également Chapelan, le lien entre l'adaptation cinématographique et la traduction a été tissé dans cette perspective,

La prise en compte de l'incontournable critère de « fidélité » a conduit certains théoriciens à établir des parallèles plus au moins poussés entre l'adaptation cinématographique et la traduction, toutes les deux se trouvant dans une relation de dépendance par rapport à un texte premier. (Chapelan, 2021, p. 32)

Dans un premier temps, l'appellation a évolué au fil des ans et des travaux, nous sommes ainsi passé d'adaptation à transposition, traduction intersémiotique ou transmutation ou encore transécriture et ces derniers temps elle est également considérée comme une actualisation. Il est naturel que les définitions des concepts et l'approche connaissent une évolution avec le temps et les travaux effectués à travers différentes parties du monde. Dans cette recherche, quasiment toutes les appellations sont acceptées comme étant considérées sémantiquement équivalentes, chacune d'elles est placée sous le signe des formes de la traduction intersémiotique.

On évite de plus en plus souvent d'utiliser le terme d'adaptation, qui porte en lui le souvenir de l'époque où le cinéma ne s'était pas encore émancipé de la tutelle littéraire, et on lui préfère celui de *transposition*, terme dont le sémantisme met en avant l'idée de transformations subies lors du passage d'un domaine à l'autre. Notons aussi que le terme est également utilisé par les traductologues. (Chapelan, 2021, p. 38)

Comme le mentionne Chapelan, l'utilisation de nouveaux termes pour analyser les adaptations ne se réduit pas à une simple recherche de nouveaux termes ni à une nouvelle formulation, c'est évidemment un besoin de s'émanciper de l'ancienne appellation mais dans le but d'approfondir la relation qui existe entre la pratique de l'adaptation et la

traduction, et d'approfondir et de contribuer au contournement de cette pratique ancienne de plusieurs siècles.

2.1.2. La Théorie de L'adaptation Filmique de Patrick Cattrysse

La théorie de l'adaptation sur laquelle nous allons principalement nous référer va être celle de Patrick Cattrysse. Professeur d'université, Patrick Cattrysse formule une théorie en mentionnant en 1992 que malgré le nombre important d'adaptations, il n'existe pas encore de théorie de l'adaptation à cette époque. Il défend qu'il est préférable dans l'étude de l'adaptation filmique de saisir le sujet en abordant « Tout film comme une adaptation filmique » d'une part et que le « concept de l'original est à remettre en question » (Cattrysse, 1994, p. 61). Ceci nous amène à penser au concept d'interfilmicité (cf. Aktulum, 2018) qui désigne le lien entre les divers films, comme la relation qui existe entre différents textes dans l'intertextualité ou la relation entre différentes sémiotiques dans l'intersémioticité.

Dans son élaboration de théorie d'adaptation filmique, Cattrysse a effectué une étude sur les films noirs américains dans les années 40-50 comportant « un corpus de quelque six cents films noirs » (Cattrysse, 1994, p. 62). Il a comme but de créer une théorie de l'adaptation filmique qui n'est pas limitée à celle des textes littéraires. Il décrit ainsi la théorie qu'il formule,

Par théorie de l'adaptation filmique, j'entends *une méthode et/ou un questionnaire qui permette de décrire et d'expliquer le phénomène de l'adaptation filmique tel qu'il s'est manifesté depuis le début du cinéma*. Je me méfie d'une 'théorie' entendue 'comme somme totale et immuable de règles et de possibilités offertes par un système de communication'. (...) Au lieu de se fixer sur les rapports d'adéquation entre le texte premier et le texte second, elle prend comme point de départ l'adaptation filmique en tant que film fini et elle se concentre (du moins dans un premier temps) sur le *fonctionnement* de l'adaptation dans le contexte d'arrivée. (Cattrysse, 1994, p. 64)

Cattrysse conçoit une approche polysystémique et analyse l'adaptation filmique « à l'aide de principes méthodologiques empruntés à certaines théories de la traduction » (Cattrysse, 1994, p. 63). Son approche est fonctionnaliste, comme il le dit, le but n'est pas de décrire la façon dont il faut procéder pour créer des adaptations mais plutôt d'expliquer les raisons pour lesquelles elles ont été produites et la manière dont elles ont été reçues.

La théorie de Cattrysse est d'autant plus importante qu'elle met en avant le caractère polysémique et pluricodique du cinéma.

Supposer que la pratique littéraire ou filmique est déterminée par des normes, c'est accepter comme hypothèse de départ la présence de cohérences systémiques, c'est-à-dire de systèmes. Par système, nous entendons tout phénomène représentant une certaine organisation plus ou moins spécifique permettant de le distinguer plus ou moins des phénomènes environnants. (Cattrysse, 1992, p. 27)

Comme nous l'avions mentionné plus haut, l'objectif de notre étude n'était pas de faire simplement un inventaire des différences existantes entre le texte littéraire et le résultat du transfert dans un autre système sémiotique, ce qui rejoint l'idée de Cattrysse qui est de prendre en compte, dans un premier temps, principalement le film produit et concentrer l'étude de l'adaptation filmique et sur « le *fonctionnement* de l'adaptation dans le contexte d'arrivée » (Cattrysse, 1994, p. 64).

Ce qui implique qu'il favorise une « approche fonctionnaliste » dans le sens où plutôt que d'essayer de dicter comment le film aurait dû être réalisé, il essaye de comprendre comment le film a été produit et les raisons de sa production puis de sa réception. C'est dans la même optique que l'on se positionne depuis le début de notre travail. Nous avons tenté de trouver des reportages ou des articles de journaux où les metteurs en scène Xavier Giannoli pour le cinéma et Pauline Bayle pour le théâtre ont partagé les raisons qui les ont menées à la production de leur œuvre respective. Nous avons procédé comme le dit Cattrysse à,

(...) une étude complète de la présentation d'un corpus de films doit examiner les nombreuses activités parafilmiques, telles les campagnes publicitaires, les conférences de presses (cf. les fameux 'pressbooks' destinés aux journalistes), les documentaires sur les films, les pages de publicité et les interviews passées à la radio, à la télé et dans les journaux, la distribution d'affiches, de brochures et de photos, les activités entourant les avant-premières, les premières et les représentations en général (invitation de vedettes, d'auteurs, ...). (Cattrysse, 1994, p. 65)

Cattrysse utilise dans sa méthode d'analyse l'adaptation comme point de départ mais ceci n'implique pas que le texte source soit mis en dehors de l'analyse, comme il le mentionne, ceci « ne signifie pas que le procès de l'adaptation n'est pas analysé » (Cattrysse, 1994, p. 68).

De plus dans sa théorie, la perspective n'est pas unique, il entreprend de mettre en avant les diverses fonctions de cette pratique,

une adaptation filmique peut remplir plusieurs fonctions. Elle peut rénover un genre usé qui est sur le point d'expirer, ou elle peut conserver un genre stable qui remporte le succès. Dans le premier cas, l'on dit que la fonction de l'adaptation filmique tend à être *primaire* ; dans le second cas, l'on dit que la fonction de l'adaptation filmique est plutôt *secondaire*. (Cattrysse, 1994, p. 67)

2.1.3. L'adaptologie de Gérard Denis Farcy

Citons néanmoins Gérard-Denis Farcy, car il fait partie des théoriciens qui ont théorisé la pratique de l'adaptation. Dans son article *L'adaptation dans tous ses états* paru en 1993 dans la revue *Poétique*, Gérard-Denis Farcy, spécialiste de la représentation scénique du théâtre français au XX^{ème} siècle fonde les bases d'une science de l'adaptation qu'il nomme l'adaptologie. Il va dans un premier lieu catégoriser les différentes formes d'adaptation et tracer une terminologie du vocabulaire de l'activité adaptatrice, mais il ne se contente pas uniquement d'étudier ou d'analyser l'adaptation, il propose et expose finalement les fondements de sa théorie. Au moment où il publie cet article rare sont les théories concrétisées de l'adaptation. Il formule cette théorisation avec des questions qu'il propose pour comprendre l'acte d'adaptation. Il définit l'adaptation comme étant « la réécriture d'une œuvre à partir de sa forme originelle vers une nouvelle forme, sans, en principe, que la structure de cette œuvre, les personnages, les lieux soient modifiés fondamentalement » (Farcy, 1993, p. 387) et il ajoute que « l'adaptation se définit par ses objets, ses termes, ses opérations et ses plans. Il y a de l'adaptation lorsqu'un objet va d'un terme à un autre en passant par un plan (ou plusieurs) et en subissant certaines opérations » (Farcy, 1993, p. 388).

Il nomme tous les intervenants de l'adaptation comme étant des « adaptateurs ». Nous pouvons transposer, les termes de texte source et texte cible, dans l'adaptologie de Farcy, aux termes *adaptée* et *adaptation* qui désignent le produit adapté et le résultat de cette adaptation.

2.1.4. La Transécriture de Gaudreault Et Groensteen

En mettant en œuvre leur théorie d'adaptation intersémiotique, la transécriture, Gaudreault et Groensteen se concentrent principalement sur deux éléments principaux. Premièrement le texte d'arrivée, dans notre cas le film cinématographique et la pièce de théâtre. Ils ont comme projet de traiter principalement le texte d'arrivée et son producteur plutôt que de mettre le texte source sur un piédestal comme le faisait majoritairement les études traductologiques des traductions des textes verbaux écrits. Deuxièmement, la médiagenie, qui consiste à choisir le média le plus adéquate pour transcrire une œuvre choisie. Ainsi, les théoriciens de la transécriture mettent en avant le rôle de l'artiste qui traduit intersémiotiquement. La transécriture n'est pas un concept qui permet uniquement de traiter la transposition d'un roman en film, elle inclut les diverses formes de transpositions intersémiotiques, on peut donc la considérer comme étant une appellation différente de la traduction intersémiotique.

L'adaptation est, au sens strict, la réincarnation d'une œuvre OE1 dans un média différent de celui qui lui servait originellement de support. Cette « transmédiatisation [...] ne peut toutefois s'effectuer sans que les autres déterminés de OE1 en soient plus ou moins altérés. D'abord, parce que changer de média équivaut, par définition, à changer de signifiants, donc de texte. C'est à ce niveau particulier que la notion de « transécriture » prend toute sa valeur. (Groensteen, 1998, p. 275)

Le terme adaptation fait souvent référence dans les esprits aux adaptations de roman en film cinématographique, ce qui paraît normal lorsqu'on regarde le nombre d'adaptations filmiques issues de la littérature. Cependant, dans les études consacrées aux adaptations ou transpositions des textes d'un système de signes vers un autre, on remarque et on accepte dorénavant la présence d'autres formes d'adaptation telles que le théâtre, la bande dessinée, la publicité ou encore les jeux vidéo, etc. On parle aujourd'hui, et surtout depuis les travaux d'André Gaudreault et Thierry Groensteen, de transécriture plutôt que d'adaptation. Ce n'est pas uniquement l'appellation qui a changé, il y a également une théorisation avec l'introduction de différents concepts. Le concept de transécriture rejoint évidemment l'idée de traduction intersémiotique proposée par Jakobson, Stefana Squatrito l'évoque en disant que :

Toute transécriture est en effet la réincarnation d'une œuvre dans un média différent et, pour ce faire, elle doit se transformer, transmuter pour s'adapter au nouveau genre. Il s'agit du phénomène que Roman Jakobson avait conçu sous le nom de « traduction intersémiotique » ou « transmutation ». (Squatrito, 2023, p. 85)

Le terme transécriture désigne l'acte de transposition ainsi que la finalité, dans cette théorie, c'est la mise en œuvre du travail d'adaptation qui sera ici plutôt désigné comme un travail de transécriture qui est mis en valeur. Comme le précise Seddaoui,

Désignant la transposition et son résultat, la transécriture suppose aussi l'idée d'un ajustement qui assure l'efficacité de l'œuvre. L'œuvre adaptée, pour reprendre les termes de Thierry Groensteen est produite par ajustement à un médium, à un genre, à une époque ou à un public nouveau. Ce choix permet d'aborder la problématique de la réécriture filmique dans une perspective plus large que ce que l'on trouve dans les études consacrées à ce sujet. La transécriture permet de mettre en valeur tout le travail du réalisateur. (Seddaoui, 2023, p. 3)

Dans la théorie de la transécriture, on remarque que les modifications effectuées par les réalisateurs que nous verrons plus bas sont légitimées, en effet lorsque dans la réalisation d'une transécriture,

Il peut s'agir de modifier des situations dramatiques : de donner, par exemple, une conclusion différente à telle scène ou à tel conflit (un *happy end* pouvant ainsi remplacer une fin malheureuse, et vice-versa). La structure énonciative peut aussi être altérée ; cela se produit notamment lorsqu'un film adapté d'un roman écrit à la première personne supprime toute voix narrative du type *voice over* et fait le choix de recourir exclusivement aux dialogues. En troisième lieu, les personnages peuvent être modifiés ou redéfinis [...]. Enfin, la fable peut subir une transposition diégétique (changement d'époque ou de cadre géographique), qui, dans certains cas extrêmes, s'apparente à une transposition générique [...]. (Groensteen, 1998, p. 276)

La définition de Gaudreault et Groensteen correspond donc à notre point de vue qui installe la traduction intersémiotique dans le cadre d'une perspective intergénérique, comme nous l'avons déjà souligné (voir page 19).

2.2. LA SÉMIOLOGIE DANS LES ARTS AUDIOVISUELS

2.2.1. La Sémiotique du Cinéma

Le cinéma a connu maintes évolutions pour devenir ce qu'il est aujourd'hui. En effet de nos jours avec l'avancée des technologies de production, des multimédias et des effets-spéciaux, presque tout est transposable ou réalisable au grand écran. Christian Metz qui est l'un des principaux chercheurs en matière de sémiotique de cinéma, qu'il nomme également la sémiologie du cinéma, décrit en 1977 le film comme étant :

En fait on appelle « film » (...) toute séquence de signaux dont les signaux, quant à leur matérialité, appartiennent aux cinq catégories suivantes (combinées les unes aux autres sur la chaîne) : 1) Des images (...). 2) Des tracés graphiques (...). 3) Du son phonique enregistré (...). 4) Du son musical enregistré (...). 5) Du bruit enregistré. (Metz, 1977, p. 112-113)

Metz défend que l'une des particularités essentielles du cinéma est qu'il permet la représentation du monde grâce à son expressivité, il essaye de montrer également que le monde réel et imaginaire s'entremêle dans la vision d'un film.

Pour comprendre le cinéma, d'après Metz comme il l'explique dans *Langage et cinéma*

Il faut avoir compris des tas d'autres choses. C'est un langage *méta-culturel* qui suppose que l'on détienne d'abord l'essentiel de la culture de son groupe. C'est ce qui explique à la fois qu'il soit difficile de comprendre un film, alors que l'apprentissage du langage filmique [cinématographique] lui-même est relativement léger. Car dans un film, les unités de base sont non-filmiques (seul leur arrangement est filmique). (Metz, Dans Lefebvre, 2012, p. 258)

La sémiologie du cinéma contribuait plutôt à comprendre les différents codes qui résident dans le film en tant que produit fini. Avant les théoriciens, les cinéastes ont également procédé à l'analyse des films, Metz défend que le cinéma possède un langage et non une langue. Il oriente ainsi ses travaux autour du langage cinématographique avec les divers codes qu'il implique.

Aujourd'hui on se tourne également vers une étude intersémiotique du cinéma comme beaucoup d'autres types de productions, l'étude intersémiotique permet une considération dans un champ plus vaste en tenant compte de tout genre d'interaction avec une perspective élargie.

2.2.2. La Sémiotique du Théâtre

Le théâtre, comme les autres formes d'expression artistique a pour objectif de présenter un contenu, de faire passer un message à des auditeurs, qui seront pour le théâtre des spectateurs. On peut qualifier la représentation théâtrale comme un acte à intervenants multiples. Cette forme d'expression artistique, évoquée comme le sixième art, est parmi les plus connues et les plus anciennes, elle porte en effet derrière elle un passé millénaire. Depuis des siècles, les personnes se rendent au théâtre pour regarder et écouter une histoire mise en scène par un metteur en scène et des comédiens. Le théâtre est donc perçu comme un moyen de se divertir, s'enrichir ou se regrouper depuis de longues années.

Dans son livre *Problèmes de sémiologie théâtrale*, en traitant les problèmes de la mise en scène théâtrale, Patrice Pavis (1979) dresse les fondements de la sémiotique de théâtre en évitant en premier lieu de se référer uniquement à l'analyse du texte littéraire qu'il comporte. Son approche tend plutôt à considérer la mise en scène théâtrale comme une production artistique. La combinaison entre les études sur le théâtre et la sémiotique ont évolué de manière assez naturelle et leur développement respectif a progressé de manière simultanée, Pavis y fait attrait,

Il y a dans cette évolution parallèle de la théâtralité et de la sémiologie plus qu'une simple coïncidence: la volonté d'étudier d'autres systèmes que les systèmes de signes linguistiques, la reconnaissance qu'un système comme le théâtre est formalisable à un autre niveau qu'à celui de la coupure texte/scène et que l'on peut décrire l'ensemble si l'on parvient à éclairer les relations entre le verbal et le visuel. (Pavis, 1979, p. 885)

Le théâtre par sa nature est un signe formé de divers signes, ce qui signifie que sur la scène théâtrale tout peut être considéré comme un signe. Un objet quelconque posé sur une scène au théâtre peut représenter ce que la pièce en a décidé, ainsi un morceau de carton découpé et peint peut devenir une forêt, une montagne, etc. Tout ce qui se trouve sur la scène, les acteurs, leurs costumes, leurs gestes, mimiques, voix, tons va transmettre un message à son spectateur. Ces signes peuvent changer d'une pièce à une autre, alors qu'ils ont un sens dans une pièce, ils peuvent en avoir tout un autre dans une autre pièce.

Dans l'élaboration d'une sémiologie/sémiotique du théâtre le rapprochement entre le théâtre et le signe peircien a été établi dès les premiers travaux à ce propos. En effet, dans

l'étude sémiotique du théâtre, le signe est composé de plusieurs codes, le corpus qui est en partie constitué de dialogues est initialement un texte verbal. Mais ce texte verbal est accompagné de divers systèmes de signes tels que la gestuelle, les costumes, le décor, l'éclairage, etc. Chacun de ces codes contribue à faire passer un message initial parallèlement au contenu verbal. C'est-à-dire que le code verbal est accompagné d'autres codes pour contribuer à la mise en scène. Cependant, au théâtre, qui est un spectacle vivant, un élément important s'ajoute à cela, un « élément » crucial qui est la présence des spectateurs dans la salle car ils sont également l'un des facteurs qui vont permettre de donner un sens au théâtre. En se référant spécifiquement au signe de la sémiotique de Peirce que nous avons mentionné dans la première partie de ce travail, le lien entre le signe peircien et le théâtre a été établi, Marty-Bruzy le mentionne ainsi,

La représentation théâtrale est envisagée comme un signe au sens peircien du terme, c'est-à-dire qu'elle est donnée pour quelque chose d'autre et qu'elle est proposée à l'interprétation des spectateurs. La dimension sémiologique du théâtre est un fait reconnu. En reprenant le propos de Peirce, on peut dire, en effet, que le théâtre « est un fait du genre triadique car on peut le définir que par la référence simultanée à trois choses ». Ces « trois choses » sont le *texte* spectaculaire, texte au sens large tel qu'il résulte du travail de production mené par tous les acteurs du spectacle, la *représentation* elle-même et le *public* en tant qu'interprète et producteur de sens. (...) Le théâtre est un *fait triadique* par nature et les trois instances qui le composent doivent être saisies simultanément. (Marty-Bruzy, 1989, p. 119)

On remarque que le signe peircien se fusionne presque naturellement avec l'esprit du théâtre. Dans l'approche sémiotique du théâtre la mise en scène par un metteur en scène est considérée comme le résultat des phases de la production. Les procédés qui vont être choisis, le rapport entre le texte et la mise en scène vont être analysés. Comme nous l'avons mentionné, les signes sont nombreux et riches dans le théâtre, chacun d'entre eux peuvent être analysé et interprété. L'interprétation des spectateurs de cette mise en scène joue également un rôle important dans l'approche sémiotique du théâtre car le spectateur au théâtre est en effet l'un des éléments qui lui permet d'exister.

2.3. L'INTERACTION DES ARTS PAR LA TRADUCTION INTERSÉMIOTIQUE

Le cinéma en lui-même peut déjà être considéré comme une activité interdisciplinaire, lorsqu'on inclut à cette discipline l'aspect traductif, nous nous retrouvons vite et

automatiquement face à une situation interdisciplinaire. Lorsque l'on entreprend le sujet en acceptant dès le début l'aspect interdisciplinaire de cette activité, cela nous permet de nous positionner d'emblée différemment. Au lieu de considérer simplement cette activité comme inspiration, cela nous permet de faire une étude en profitant des apports de plusieurs disciplines, nous permettant ainsi d'avoir une perspective plus large.

Le caractère multidisciplinaire de l'étude de la traduction intersémiotique va-t-elle devenir indéniable ? Elle va effectivement nécessiter dans sa pratique ainsi que dans son analyse les apports de diverses disciplines : traductologie, sémiotique, littérature, filmologie, théâtrologie...

L'état actuel du monde, la mondialisation mais également et surtout la médiatisation à grande échelle amènent les producteurs, les écrivains à trouver, à chercher des moyens de rendre leurs productions accessibles à un plus grand public. Autrefois un romancier pouvait être réticent à l'idée de l'adaptation de son roman au grand écran, par crainte de ne pas réussir à faire passer le message de son livre ou par crainte qu'il perde de la valeur, que son discours soit modifié par l'image et le son. Désormais c'est plutôt perçu comme une manière valorisante qui va permettre d'accéder à un plus grand public.

Il ne faut pas oublier que ; l'orientation concernant les relations entre le cinéma et la littérature n'est pas unilatérale. Autrement dit, de même que le cinéma s'alimente de la littérature, la littérature a renouvelé certains de ses aspects avec les données du cinéma. La parole à travers l'image a permis d'appréhender la réalité d'une manière plus efficace. L'objet est devenu directement saisissable par le biais de l'image. Tout comme le cinéma est devenu une nouvelle forme d'écriture, la littérature est devenue un nouveau langage avec les données du cinéma. Prononcé avec les termes de l'intertextualité, la littérature est devenue un moyen d'ajouter une « profondeur » formelle et sémantique au cinéma, et le cinéma à la littérature, avec leurs propres moyens.¹⁰ (Aktulum, 2018, p. 422)

Ainsi Aktulum ici souligne que les interactions entre le cinéma et la littérature sont bilatérales, on peut également élargir ceci sur les diverses formes de production artistique. Les différentes combinaisons de traductions intersémiotiques peuvent représenter des exemples à ces interactions, ainsi on peut retrouver un poème dans des tableaux, des romans dans des pièces de théâtre, ou encore une poésie dans des notes musicales, etc.

¹⁰ Traduit du turc par nous-même.

Les interactions entre les différents arts ne se font pas uniquement par le biais de la traduction intersémiotique mais on peut néanmoins dire qu'elle y contribue.

Une partie non négligeable des films qui sont réalisés au cinéma sont en réalité des adaptations, ainsi dit des traductions intersémiotiques. Adapter un roman en film n'est pas une pratique récente, en effet, le premier film adapté remonte au tout début de l'invention du cinéma. L'adaptation du livre de Jules Verne « *De la terre à la lune* » au grand écran en 1902, avec l'appellation *Un voyage dans la lune*, lance également le commencement des films de science-fiction au cinéma. On remarque également que les films qui sont prônés sont souvent des films adaptés.

2.4. LE CORPUS

Sachant que les adaptations, ne sont ni rares et ni récentes, on peut penser que décider d'un corpus pour cette étude n'était que l'embarras du choix. Cependant en choisissant notre support de travail nous avons définis certains critères préliminaires. Nous avons prévu de travailler sur plusieurs traductions intersémiotiques d'une même œuvre littéraire. Donc le texte source pour au moins deux différentes transpositions intersémiotiques devait être un seul livre issu de la littérature française. De plus, nous projetions de travailler sur une œuvre récente, soit le roman soit les transpositions intersémiotiques devaient être une œuvre récente pour travailler sur une œuvre actuelle. Sorti au cinéma il y a seulement deux ans, le film *Illusions perdues* a tout de suite attiré notre attention. Adapté du roman à la base composé de trois parties et ensuite regroupé en un seul livre, le roman du même nom se présente à nous comme une merveille à découvrir. Un an avant le film, la pièce de théâtre éponyme mise en scène par Pauline Bayle, a connu un grand succès sur les scènes théâtrales au moment où nous effectuons ce travail. Ces adaptations du roman de Balzac nous permettent de valider tous les critères que nous avons définis en début de travail.

Deux adaptations d'un même récit nous permettent de réaliser ce travail qui dès le début est entrepris dans le but de produire une étude multidisciplinaire en se référant à au moins trois différents systèmes de signes, notamment dans notre cas la littérature, le cinéma et le théâtre en y ajoutant bien évidemment la perspective traductive.

2.4.1. Honoré De Balzac

Écrivain du XIX^{ème} siècle à notoriété mondiale, qu'est-ce qui fait que cet auteur appartenant à presque deux siècles auparavant soit encore lu et adapté de nos jours ? Il n'est vraisemblablement pas le seul écrivain à perdurer aux années qui passent et ni sans doute le dernier. Cependant, lu, traduit et connu au-delà des frontières Balzac est en effet un auteur éternel que le temps n'a pu altérer. L'une des particularités de ses écrits et surtout celle de l'œuvre que l'on va étudier, c'est qu'ils sont capables de retracer des réalités contemporaines. On peut voir à travers ses écrits, pourtant pas si récents, sa capacité à déceler le monde au-delà de son cadre temporel et de ses frontières car en effet il n'est pas uniquement lu par les personnes pouvant le comprendre dans sa langue. Traduit à travers le monde, le nom d'Honoré de Balzac peut être cité par des lecteurs bien au-delà des frontières françaises, comme une grande partie des auteurs acceptés comme des auteurs classiques.

Lors de ses débuts en tant qu'écrivain, Balzac reste à Paris sans sa famille pour se consacrer à la littérature. Ses parents qui lui ont accordé deux années pour faire ses preuves dans ce métier lui ont laissé une petite somme d'argent pour vivre, c'est cette période qu'il raconte dans le roman *Illusions perdues*. Il connaît de grosses difficultés et des déceptions en début de carrière d'écriture, mais voué à la littérature depuis son plus jeune âge, il ne se lasse jamais d'écrire même s'il utilise d'autres noms pour signer ses écrits. Ayant connu multiples déceptions et échecs, Balzac ne lâche pas prise et reste attaché à son domaine. Il devient éditeur, fait faillite, se tourne à nouveau vers l'écriture. Il défend les droits des femmes, l'égalité des sexes. Il est alors apprécié par les femmes en tant qu'auteur et intègre les Salons, mais ne gagnant tout de même pas autant qu'il le souhaite, il se tourne vers le journalisme. Les romans de Balzac ont été source à un grand nombre d'œuvres dans diverses formes de créations artistiques telles que le cinéma, le théâtre, l'opéra, le ballet, les films et séries télévisées ou encore les feuilletons radiophoniques. Balzac regroupe autour de son écriture des adeptes comme des personnes qui le critique, mais les personnes qui vénèrent sont esprit et son écriture que l'on nomme les balzaciens publient des revues, des livres, des journaux en sa mémoire et dans le but de contribuer à la propagation et la compréhension de ses œuvres immortelles et intemporelles même des siècles plus tard.

Après la mort de son père, il ajoute la particule « de » à son nom et devient alors Honoré de Balzac, comme il est aujourd'hui mondialement connu. C'est après cette période qu'il entreprend son grand projet *La Comédie humaine*.

2.4.2. *La Comédie Humaine*

Balzac n'a pas seulement écrit pour gagner sa vie, il avait comme projet de devenir l'un des hommes de son siècle et de décrire la société telle qu'elle est dans son intégralité, il dira même se positionner davantage en tant qu'historien qu'écrivain. Dans *L'avant-propos de La Comédie humaine* de 1842,

L'immensité d'un plan qui embarrasse à la fois l'histoire et la critique de la société, l'analyse de ses maux et la discussion de ses principes, m'autorisent, je crois à donner à mon ouvrage le titre sous lequel il paraît aujourd'hui : *La comédie humaine*. Est-ce ambitieux ? (Balzac, 1842)

Il l'écrivira également à Madame Hanska en 1845 en disant « On commence à comprendre que je suis beaucoup plus historien que romancier ». Bien entendu ce travail se présente comme une grosse tâche et *La Comédie humaine* n'est pas un projet décidé en quelques jours. Balzac y a réfléchi et travaillé un certain temps avant de le mettre en œuvre.

Ce n'était pas une petite tâche que de peindre les deux ou trois mille figures saillantes d'une époque, car telle est, en définitif, la somme des types que présente chaque génération et que LA COMÉDIE HUMAINE comportera. Ce nombre de figures, de caractères, cette multitude d'existences exigeaient des cadres, et, qu'on me pardonne cette expression, des galeries. De là, les divisions si naturelles, déjà connues, de mon ouvrage en *Scènes de la vie privée, de province, parisienne, politique, militaire et de campagne*. Dans ces six livres sont classées toutes les *Études de mœurs* qui forment l'histoire générale de la Société, la collection de tous ses faits et gestes, eussent dit nos ancêtres. (Balzac, 1842, p. 27-28)

Inspiré de *La Comédie Divine* de Dante qui avait pensé à montrer ce que deviendraient les hommes et les femmes sous une justice divine, Balzac lui reste dans le monde réel et pense plutôt à décrire le monde des femmes et des hommes où règnent une injustice sociale qu'il veut montrer au monde entier par la force de son écriture.

Dans cette production, souvent qualifiée d'immense ou de colossale, Balzac y intègre différentes scènes et plus de 2000 personnages à travers plus de 90 œuvres rédigées entre 1829 et 1850. On y retrouve des personnages encrés dans la littérature classique tels que le père Goriot, Eugénie Grandet, mais une particularité de l'œuvre comme des

personnages de Balzac est que l'on peut suivre leur évolution car un personnage ayant fait son entrée dans un roman est susceptible d'être à nouveau rencontré dans une prochaine œuvre. Il introduit cette idée de personnage récurrent de la sorte « J'ai trouvé une idée merveilleuse, je serai un homme de génie » (Balzac, 1833). On se laisse alors guider dans une aventure de lecture dirigée par l'écriture balzacienne.

Avec les sujets divers auxquels elle touche, *La Comédie humaine* représente une source d'inspiration importante pour le cinéma et le théâtre. Les descriptions minutieuses de la société, des caractères, des personnages, des sentiments permettent aux réalisateurs de puiser dans l'œuvre de Balzac le matériel nécessaire pour produire un scénario. Son écriture réaliste, la manière dont il dissèque la société de son époque donne une apparence réelle des faits. La richesse des histoires, l'authenticité des décors et des costumes intégrés dans l'œuvre de Balzac font de lui l'un des auteurs français les plus adaptés, non seulement en France mais à travers le monde.

2.4.3. *Illusions Perdues*, Le Roman.

2.4.3.1 Un Chef d'Œuvre de la Situation Sociale à son Époque.

Roman classique du courant réaliste du XIX^{ème} siècle, dédié à Victor Hugo, *Illusions perdues* d'Honoré de Balzac est l'une des œuvres faisant partie de la fresque colossale *La Comédie Humaine*. Divisée en différentes scènes telles que les scènes de la vie privée, parisienne, de province, politique, militaire et de la vie de campagne, *La Comédie humaine* de Balzac a pour but de retracer la société de son temps. Le roman *Illusions perdues* fait partie des scènes de la vie de province à l'intérieur des Études des mœurs et Balzac qualifie cette œuvre comme étant « l'œuvre capitale dans l'œuvre ».

Ayant la particularité d'être l'un des plus longs romans de la Comédie humaine, le livre *Illusions perdues* est rédigé initialement en trois parties différentes de 1837 à 1843, *Les Deux poètes* (1837), *Un grand homme de province à Paris* (1839) et *Les souffrances de l'inventeur* (1843) regroupées par la suite en un seul roman.

Illusions perdues ne marque pas les lecteurs uniquement par sa longueur et le talent d'écriture de son créateur. En effet l'une des particularités remarquable et marquante de

cette œuvre et surtout le tableau qu'il dresse de la situation sociale de son époque, elle est souvent perçue comme une fine analyse de la société. Balzac nous conduit dans le cœur de sa société et nous plonge dans un monde où tout peut être acheté comme consommé, sans parler bien évidemment uniquement des choses matérielles. Le référant aux éléments immatériels sont d'autant plus pesant que les choses matérielles. Ceci nous laisse remarquer l'esprit contemporain et voire même immortel de cette œuvre. Car chaque période qui suit une précédente est souvent caractérisée comme étant davantage matérialiste comparée à la précédente.

Une autre particularité d'*Illusions perdues* est que c'est l'un de ses romans dans lequel on retrouve le plus Balzac, telle une semi-autobiographie, autant au niveau du personnage principal que dans les milieux traités. En parallèle aux attentes de Lucien de Rubempré qui se lance dans un projet de carrière littéraire, le monde littéraire, le domaine de l'imprimerie et le journalisme au plein cœur de la Restauration nous sont présentés minutieusement par Balzac. Les points communs entre Lucien et Balzac sont multiples, l'homme de province qui se rend à Paris dans l'espoir d'une carrière littéraire mais qui se retrouve dans le milieu du journalisme, la quête de réussite financière et les déceptions qu'elle apporte, on le retrouve également dans sa lutte pour se faire accepter parmi les nobles, sans oublier évidemment son combat pour ajouter la particule « de » à son nom, comme à celui de Lucien. Balzac décrit les lieux qui ont réellement une place dans sa vie, le restaurant pour étudiants près de la Sorbonne et la mansarde décrite dans laquelle habite Lucien à Paris est celle où a habité Balzac. Ainsi le caractère réaliste de son écriture est effectivement souligné.

Balzac nous donne dans ce roman, à travers le parcours de Lucien, une partie de ses expériences personnelles, sa vision du monde mais également de l'industrie littéraire et du journalisme, de la société sous la Restauration au XIX^{ème} siècle, il permet au lecteur de réfléchir sur son rapport au monde, aux biens mondains, aux revers de la vie professionnelle dans différents domaines par le biais de la littérature et d'une œuvre souvent qualifiée d'intemporelle.

2.4.3.2. L'intrigue du Roman

Le génie arrose ses œuvres de ses larmes. Le talent est une créature morale qui a, comme tous les êtres, une enfance sujette à des maladies. La Société repousse les talents incomplets comme la Nature emporte les créatures faibles ou mal conformées. Qui veut s'élever au-dessus des hommes doit se préparer à une lutte, ne reculer devant aucune difficulté. Un grand écrivain est un martyr qui ne mourra pas, voilà tout. (Balzac, 2006, p. 275)

Le roman *Illusions perdues* comme nous l'avons déjà mentionné est composé de trois parties. Les deux transpositions que nous étudions dans ce travail transpose à l'écran cinématographique et sur la scène théâtrale la deuxième partie du roman, *Un grand homme de province à Paris*. Dans cette partie du roman nous est racontée une partie de la vie d'un jeune homme, beau de nature et poète dans l'âme, Lucien Chardon de Rubempré. Jeune, ambitieux rêvant de gloire et de réussite, il quitte sa ville, Angoulême, auprès de sa maîtresse, Louise de Bargeton qui est une femme mariée, pour se rendre à Paris en quête de réussite littéraire et dans le but de faire fortune. Peu de temps après leur arrivée à Paris, le couple se sépare, Louise est invitée dans les salons par sa cousine la marquise d'Espard et elle est appréciée par le Baron du Chatelêt. Lucien est alors obligé de s'installer dans une petite chambre d'étudiant dans le Quartier Latin. Il écrit, dans le but de faire paraître ses écrits. Il rencontre Daniel D'Arthez qui l'introduit dans un cénacle de jeunes gens passionnés de sciences, de philosophie et de littérature. Ne parvenant pas à percer le milieu littéraire, guidé par Lousteau, Lucien se lance dans le journalisme où il parvient dans un premier temps à attirer l'attention mais il se fait également en parallèle des ennemis. Il rencontre alors Coralie, une jeune actrice connue à peine au pied de la vingtaine. Lucien dépense sans compter, ses dettes se multiplient et il est blessé suite à un duel. Coralie de son côté également connaît une défaite sur la scène, elle en tombe malade. Lucien ne s'entend plus ni avec Lousteau ni avec D'Arthez et il est rejeté de tout son entourage. Coralie succombe à sa maladie, Lucien est littéralement ruiné et anéanti par la mort de Coralie. Bérénice, une prostituée lui donne vingt francs car elle a pitié de lui, cet argent va lui permettre de rentrer à Angoulême, totalement ruiné, démoli, brisé et ayant perdu toutes les illusions qu'il s'était faite de la vie mondaine, littéraire et parisienne.

On peut considérer doublement la perte des illusions dans ce roman, d'une part les illusions perdues de Lucien dans sa carrière littéraire puis celles de sa famille (en particulier sa mère et sa sœur) qui croyait plus que tout à la réussite de Lucien.

2.4.4. *Illusions Perdues, Les Transécritures*

Les œuvres analysées dans cette étude sont loin d'être les premières adaptations de Balzac, *Illusions perdues* également n'est pas adapté pour la première fois. Il existe en effet des centaines d'adaptations des œuvres de Balzac en passant par les films télévisés ou cinématographiques ou encore au théâtre, à l'opéra, au ballet et à la radio. On rencontre les nouvelles versions des œuvres de Balzac formulées sous différentes formes de systèmes sémiotiques. Les chercheurs estiment que l'œuvre de Balzac est appropriée à l'adaptation, Anne-Marie Baron dans son article *Ce que le cinéma doit à Balzac* le dit « Le roman balzacien constitue un véritable filon thématique pour le cinéma, on le sait depuis longtemps. Mais tous les cinéastes reconnaissent qu'il a surtout sa propre grammaire narrative, inspirée à la fois d'épopée et du théâtre, qui préfigure l'expression filmique » (Baron 2015 : 383).

L'appétence des réalisateurs à produire un film tiré d'un roman de Balzac le positionne comme étant l'un des auteurs français le plus adapté. Comme le dit Depaule dans son compte-rendu du numéro 173 de la revue *Cinémaction*, numéro consacré aux adaptations de Balzac, Balzac est en effet une source d'inspiration presque inépuisable pour les cinéastes

L'univers visuel, structuré en fonction des regards, permet une gestion de l'espace et du temps qui annonce le cinéma. Il semblerait que Balzac soit dans ses récits à la fois scénariste et metteur en scène. L'inventivité de ses intrigues, la fécondité de ses idées philosophiques et la nouveauté de sa technique narrative ont fait de celui-ci une inépuisable source d'inspiration pour le cinéma. (Depaule, 2020, p. 177)

C'est déjà en 1966 qu'*Illusions perdues* apparaît à l'écran sous forme de série télévisée réalisée par Maurice Cazeneuve, depuis cette date, diverses formes d'adaptations de ce roman ont été présentées, au ballet du Bolchoï en 2011 avec la chorégraphie de Alexei Ratmansky, sous forme de feuilleton radiophonique en 15 épisodes dans une radio française a été publié en 2022. Dans ce travail les deux transécritures du roman de Balzac

sont toutes les deux éponymes du roman. La première traduction intersémiotique étudiée est le film cinématographique réalisé par Xavier Giannoli sorti au cinéma en octobre 2021, puis nous analyserons la pièce de théâtre mise en scène par Pauline Bayle un an auparavant.

Dans la pratique intersémiotique d'un texte littéraire, une seule option ne se présente pas, comme lorsqu'un texte est traduit de manière interlinguale, il est possible de le traduire différemment mais ce qui diffère entre la traduction intersémiotique et interlinguale est que le texte d'arrivée peut être totalement différent en fonction de son adaptateur, même si on reconnaît que deux traducteurs peuvent également traduire un même texte différemment, il ne sera pas totalement différent. Dans l'adaptation, la part du traducteur, ici l'adaptateur, est très importante. Une grande partie de l'élaboration du résultat final va se former en fonction du but de l'adaptateur, il est utile de cerner dans quelle optique il se positionne pour formuler « sa création ».

Dans le film, tout le roman n'est pas transposé au cinéma, le film nous présente l'histoire racontée dans la deuxième partie : *Un grand Homme de province à Paris*, la plus longue des trois parties. Tout le cadre dressé dans la première partie du roman n'est pas traité dans le film, nous nous retrouvons immédiatement dans le décor décrit dans la première partie du roman. Le roman n'est pas la transcription du film, Giannoli n'a pas cherché à retranscrire mot pour mot les dires du roman en images mouvantes et en sons. Nous sommes cependant face à un producteur qui connaît très bien Balzac, son œuvre, son écriture et sa *Comédie humaine*. En restant fidèle à la trame de l'histoire, il offre au spectateur l'histoire de Lucien dans le monde de Balzac.

2.4.5. Les Adaptateurs / Traducteurs Intersémiotiques

Revue de ses diverses orientations professionnelles, l'écriture de Balzac a su traverser les siècles sans rien perdre de sa notoriété. Ses écrits sont marquants et on le ressent bien dans les reportages de ses adaptateurs. *Illusions perdues* qu'ils ont lu à une période de leur vie est resté encre en eux au point de nourrir pendant des années l'envie peut-être même le besoin de le transposer en attendant le moment arrivé.

Comme nous l'avons mentionné, le seul but de cette étude n'est pas de faire l'inventaire des différences entre l'œuvre écrite et les représentations filmique et théâtrale. Cependant, nous y ferons attrait pour cerner de quelles perspectives les producteurs et metteurs en scène ont traité et manié le roman pour le transposer en produit fini.

Étudier une ou plusieurs transcriptions implique l'analyse de l'œuvre littéraire, des transpositions mais surtout de s'intéresser en amont aux adaptateurs/traducteurs intersémiotique. Les adaptateurs ont une fonction principale dans cette étude, car ils ont un rôle primordial dans le processus de l'adaptation. Ils créent un lien indéniable entre l'auteur et le spectateur. C'est en partie grâce à l'adaptateur que l'auteur et le spectateur, ici un spectateur de deux siècles suivants le décès de l'auteur, se rencontrent à nouveau ou pour la première fois.

Les deux adaptateurs étudiés dans cette œuvre ont plusieurs points en communs. On remarque que les adaptateurs de Balzac sont de grands admirateurs de l'écrivain depuis leur jeunesse et qu'ils rêvent de donner vie à une de ses œuvres, celle-ci en particulier. Ils ont tous les deux, Pauline Bayle et Xavier Giannoli, choisi d'adapter la deuxième partie du roman, *Un homme de province à Paris* dans leur œuvre respective. Tous les deux ont choisi de transcrire, l'un au cinéma l'autre sur la scène de théâtrale le parcours de Lucien, sa quête de réussite, son ascension puis sa chute et la perte de ses illusions causées par ses choix erronés par son désir aveuglé de toute raison dans l'espoir de devenir un grand homme littéraire.

Adapter Balzac consiste à le comprendre à travers ses écrits et ce qui réside dans son plus profond mais également d'imaginer comment Balzac aurait adapté cette œuvre au cinéma ou au théâtre. Entreprendre une adaptation n'est pas un travail sans contrainte et sans difficulté, elle va impliquer un long travail réfléchi avec des choix et des décisions à prendre,

Beaucoup de réalisateurs qui ont choisi d'adapter une œuvre littéraire se sont retrouvés dans une situation inconfortable et assez paradoxale : s'ils s'éloignaient du texte à adapter on leur reprochait de l'avoir « trahi » (dans l'esprit ou dans la lettre), de s'être conduits sans gêne, en puisant dans l'œuvre accomplie d'un autre créateur des éléments disparates, comme s'il s'agissait d'une base de données fictionnelles, mais s'ils s'efforçaient de le respecter au plus près possible on leur reprochait le manque d'invention personnelle, une trop grande soumission aux règles du jeu d'un domaine et ils risquaient de se voir traités de simples « illustreurs » d'une histoire qu'il n'avaient pas su faire leur. (Chapelan, 2021, p. 31)

Même dans les cas où le scénariste et le réalisateur sont des personnes différentes les films sont souvent attribués au réalisateur, dans le cas du film *Illusions perdues*, le réalisateur et le scénariste sont la même personne, Xavier Giannoli a collaboré avec Jacques Fieschi pour l'écriture du scénario.

2.4.5.1. Xavier Giannoli

Adapter Balzac au cinéma ne consiste pas uniquement à reprendre ses écrits et les transposer à l'écran. Pour transcrire un auteur tel que Balzac en évitant de tomber dans de simples clichés ou d'être rué de critiques, il semble nécessaire d'élaborer un travail d'une optique plus large que celle des écrits et des dialogues que l'on peut retrouver dans la lecture du roman *Illusions perdues* car ce roman est en effet l'un des piliers de *La Comédie humaine*.

Pour bien comprendre l'esprit balzacien qui réside dans le film de Giannoli, il faut en premier lieu connaître le roman *Illusions perdues* évidemment mais également tout l'esprit balzacien qui en ressort de quatre coins.

Mais comment rendre intéressant le drame à trois ou quatre mille personnages que représente une Société ? comment plaire à la fois au poète, au philosophe et aux masses qui veulent la poésie et la philosophie sous de saisissantes images ? Si je concevais l'importance et la poésie de cette histoire du cœur humain, je ne voyais aucun moyen d'exécution ; car jusqu'à notre époque, les plus célèbres conteurs avaient dépensé leur talent à créer un ou deux personnages typiques, à peindre une face de la vie. (Balzac, avant-propos de *La Comédie humaine*)

Certaines informations préliminaires concernant Xavier Giannoli vont sûrement nous permettre de mieux comprendre son initiative. Diplômé des Lettres à l'université de la Sorbonne, le cinéaste Xavier Giannoli est le fils du journaliste Paul Giannoli et le petit-fils de Roger Frey, un ancien résistant devenu ministre du général De Gaulle lui-même également ancien journaliste. Ainsi baigné pendant son enfance et sa jeunesse dans ces deux mondes auxquels il y ajoute la passion pour la littérature et le cinéma, ces quelques lignes sur lui nous laissent penser que sa retrouvaille avec *Illusions perdues* de Balzac, qui allie le monde de l'écriture et du journalisme dans un contexte historique et politique particulier, est presque inévitable, comme une destinée.

Dans ses propos relevés de reportages pour différents journaux, revues ou programmes radiophonique, il dit avoir rêvé pendant presque 30 ans d'adapter cette œuvre au cinéma, ce qui lui a laissé du temps pour préparer minutieusement cette production qui se révèle être un réel défi. Il a donc réalisé son rêve s'approchant de la cinquantaine.

La filmographie de Giannoli est assez riche, composée de longs métrages, de courts métrages et il produit également après le film *Illusions perdues* une série pour la télévision. C'est un réalisateur qui aime produire des films ayant des sujets spécifiques, faisant parfois attrait au journalisme, à l'art ou même inspiré de faits divers.

2.4.5.2. Pauline Bayle

Munie de plusieurs chemises telle que comédienne, metteuse en scène et autrice Pauline Bayle n'a pas peur d'affronter les grandes œuvres sur la scène du théâtre. En effet, *Illusions perdues* n'est pas la première œuvre littéraire transposée au théâtre par Pauline Bayle, elle a auparavant mis en scène *Illiade* (2015) et *l'Odyssee* (2017) d'Homère.

Alors qu'elle est étudiante au Conservatoire national d'art dramatique, Pauline Bayle fonde déjà sa compagnie « À Tire-d'Aile » qui est également le nom de sa première pièce. Son adaptation au théâtre du roman *Illusions perdues* remporte le Grand Prix du meilleur spectacle théâtral de l'année du Syndicat de la Critique en 2022. Elle dirige actuellement le Théâtre Public de Montreuil.

Balzac a vraiment su comprendre comment le capitalisme allait avoir un impact sur les rapports humains et dans le monde de la culture où on pourrait croire que les gens sont avant tout passionnés par ce qu'ils écrivent et par leur art et ils le sont mais ils ont besoin aussi de survivre et c'est dans un monde sans pitié. (Reportage Pauline Bayle, Les Célestins, théâtre de Lyon)

2.5. DE L'ÉCRIT À L'ÉCRAN, D'UN MEDIUM À L'AUTRE

Il existe un lien indéniable entre le cinéma et la littérature, et cela depuis les premiers films cinématographiques, la littérature est une source pour le cinéma et différents arts depuis des siècles. Décrit par Marie-Ève Thérénthy comme étant « une formidable résurrection de l'esprit balzacien » (Thérénthy, 2022, p. 1), le film *Illusions perdues* a tout de suite connu une grande notoriété et a été couronné de 7 césars, notamment les

césars du meilleur film, du meilleur espoir masculin (Benjamin Voisin), le meilleur acteur de second rôle (Vincent Lacoste), la meilleure adaptation, de la meilleure photographie, des meilleurs costumes et des meilleurs décors.

Considéré comme l'un des chefs-d'œuvre de Balzac, adapter cette œuvre au cinéma est un grand pari pour un réalisateur qui est passionné depuis sa jeunesse de Balzac, de son œuvre et particulièrement de celle-ci. Car bien qu'il existe un grand nombre d'adaptation des œuvres de Balzac, les avis ne sont pas unanimes sur la réussite du résultat, Anne-Marie Baron présidente de la Société des amis de Balzac, le soutient en disant : « On sait combien sont rares les bonnes adaptations de Balzac, c'est-à-dire celles qui témoignent d'une vraie recherche de moyens d'expression spécifiques capables de traduire les textes en images, en actions, en personnages et d'en donner une lecture neuve, libre et personnelle » (Baron, 2023, p. 155).

Et elle ajoute ensuite, « On peut dire que Xavier Giannoli a relevé le défi en réalisant une mise en scène intelligente et raffinée qui a obtenu le succès du public et critique que l'on sait » (Baron, 2023, p. 156), qui disait pourtant en 2008 que le film « limite le rêve par la somme quasi infinie d'informations instantanées que nous livre l'image » (Baron, 2008, p. 7).

Passer d'un médium à un autre pour traduire une œuvre produite dans un système de signes vers un autre implique des modifications dont il faut tenir compte lors de la mise en œuvre de la transposition. Dans un premier temps, on ne s'adresse plus à un lecteur mais à un spectateur. Les attentes du lecteur et du spectateur peuvent montrer des divergences. Le lecteur est tenu de comprendre ce qu'il lit. Libre à son imaginaire de traduire intérieurement ou de mettre en image ce qu'il lit. Le spectateur lui, visionne ce qui lui est proposé, ce qui ne veut pas dire bien sûr qu'il n'a rien à comprendre ou rien d'insinué dans le film.

Dans la traduction interlinguale, il s'avère que certaines règles ne sont pas applicables à toutes les traductions en raison des différences et des divergences liées aux différentes combinaisons de traduction. Dans l'étude et le décryptage ou encore la théorisation des études des traductions intersémiotiques, le même cas de figure se présente. En d'autres

termes, l'étude ou l'analyse d'une traduction intersémiotique peut varier en fonction de la combinaison de traduction que nous étudions. Pour ainsi dire, si la traduction intersémiotique est établie d'un roman vers un film, les procédés d'analyse ou de théorisation vont être bien évidemment différents que s'il s'agit par exemple de la traduction intersémiotique d'un poème en ballet, en tableau ou en opéra.

Pour le cinéma et d'ailleurs pour toutes les formes d'art, chaque forme d'art qui est un moyen de communication, il existe au sein de chaque art, des signes, des codes propres à ce domaine. Nous pouvons ainsi nous arrêter sur le langage cinématographique. La principale différence entre le film et le roman est le canal d'expression utilisé. Même si le scénario est un texte écrit comme le roman, son expression ne se fait par le canal verbal écrit mais par le dialogue, les sons et les images. Le message écrit est donc transmis par la parole dans le film.

Comme nous le savons, la sémiotique permet l'étude de la production, de la communication et de l'interprétation des signes. Dans cette partie nous allons bien évidemment voir comment sont produits et comment communiquent les signes mais nous allons surtout essayer d'interpréter un « même » message sous diverses formes de signes.

Nous pouvons visionner un film comme étant une simple interprétation ou nous pouvons comme dans notre cas le considérer comme une traduction intersémiotique et étudier, décrypter le processus sémiotique encré dans le processus traductif. Bien évidemment la question est loin d'être une simple reconnaissance. On peut le remarquer par le fait que nous avons consacré toute une partie à l'enseignement théorique. Ainsi il va falloir décrypter l'acte traduisant intersémiotique en détail. Il peut notamment y avoir des points communs dans l'étude et l'analyse des différentes formules de traduction intersémiotique, « selon Dusi, la traduction et non seulement la traduction intersémiotique, se fonde sur des « règles de similitude », graduelles et localisées, qui sont construites à travers des *stratégies énonciatives* mises en œuvre par le *texte cible* » (Marchesi, 2006, p. 263).

2.5.1. Adapter la Littérature

Adapter la littérature est une chose, adapter des auteurs comme Balzac en tout une autre, l'entreprise de l'adaptation comme dans sa traduction nécessite en premier lieu une

maitrise totale, pour ne pas dire parfaite, de l'œuvre, de l'auteur mais également des conditions de l'époque du texte source, les conditions socio-économiques, politiques et littéraires dans lequel l'auteur a produit son œuvre.

André Helbo définit l'adaptation comme un :

processus impliquant des relations entre

- des textes (au sens large d'ensemble sémiotique) engendrant une même sémiose (en termes peirciens, le signe-source *representamen* et le signe-cible interprétant ont un objet commun),
- un observateur (fonction cognitive, discursive...),
- un dispositif culturel qui intériorise un certain nombre de contraintes sémiopragmatiques. (Helbo, 2006, p. 33)

Le texte littéraire et le texte cinématographique se rejoignent dans l'aspect général, c'est-à-dire qu'ils ont tous les deux comme but de raconter une histoire (le cinéma documentaire exclut). La littérature conte les faits par le biais du récit, le cinéma par le langage cinématographique. En effet, la même histoire est narrée au lecteur et au spectateur par un médium différent par les moyens de son mode de communication. Les personnages, les lieux, les voix, les sons, tous les éléments qui constituent le récit littéraire prennent vie et sortent de l'imaginaire pour se personnifier et prendre une réelle forme.

Une partie non négligeable des films qui sont réalisés au cinéma sont des adaptations, ainsi dit des traductions intersémiotiques. Parmi les diverses formes d'expressions artistiques, l'idée commune récurrente était souvent de mettre la littérature au-dessus de toutes autres formes artistiques, surtout lorsqu'il s'agit de critiquer une adaptation filmique d'un roman. Le livre et la littérature étaient toujours considérés comme étant supérieurs au film, en quelques sortes perçu comme si la littérature prêtait une faveur au cinéma. Cependant on peut remarquer que cette approche n'est plus la règle d'or dans l'approche des études des transpositions intersémiotique d'un roman vers un film. En effet, le secteur du cinéma a dû faire ses preuves pendant des années pour être évalué à la même hauteur que la littérature. Pour ce qui en est du théâtre, l'approche en général est un peu différente, c'est-à-dire que le cinéma était plutôt considéré comme une forme même si artistique plutôt inférieure à la littérature ou au théâtre. Le fait d'accepter ou non le cinéma comme étant un art a suscité des discussions pendant des années. Le théâtre a tout de même eu plus d'estime, même si moins fréquenté que le cinéma.

On a souvent tendance à comparer un texte littéraire et un texte filmique en mettant en avant la différence qu'il y a entre lire et regarder. Certes, des divergences existent inévitablement cependant on ne peut pas négliger les similitudes qui résident entre ces deux formes de productions artistiques, et surtout sur les effets sur le lecteur et le spectateur. Puisque l'un des principaux intérêts de l'art est de produire un effet. Lorsqu'on lit, on plonge dans un monde qui nous est servi par un auteur, il en va de même pour le cinéma. Toute une équipe réalisatrice met en œuvre un film qui possède une histoire, tout comme le roman. En effet, le roman nous laisse peut-être l'opportunité d'imaginer nous-même ce qu'on lit mais la trame de l'histoire, les événements, les lieux, les personnages, les décors, en résumé tout ce qui est lié à l'histoire nous est présenté, ce qui n'est pas valable pour toutes les œuvres littéraires mais en l'occurrence pour les romans comme celui sur lequel nous effectuons notre étude. Ce qu'il nous reste à faire est de les incarner dans notre imagination. Nous n'avons pas le choix entre plusieurs possibilités, l'intrigue ou même le récit tout entier nous est proposé et nous l'acceptons tel qu'il est. Le jugement que l'on en fera ne dépend que de nous lorsque nous sommes « entre quatre yeux » avec le livre, et peut-être également de la période de notre vie dans laquelle on se trouve, car il est en effet susceptible d'évaluer ou d'imaginer une œuvre différemment en fonction de la partie de notre vie dans laquelle on la rencontre et on la lit. Ensuite des éléments extérieurs peuvent également influencer notre jugement (critique, informations, reportages...). Pour le cinéma, il en va de même, une histoire, des personnages, des lieux, des décors sont présentés mais ici concrètement, même si nous avons imaginé certains éléments différemment, l'histoire racontée nous ne pouvons pas la modifier. Autant pour la littérature que le cinéma, il revient à la bonne envie du lecteur ou du spectateur de rêver d'une intrigue différente, ou de se mettre à la place des personnages par exemple. La principale différence entre ces deux arts est le moyen de faire passer le message, alors que la littérature ne dispose que du langage verbal, le cinéma transmet son message par le biais de plusieurs systèmes sémiotiques superposés.

L'adaptation, c'est à la fois le processus pour adapter et le résultat final : un nouveau texte ou une nouvelle œuvre (considérés équivalents ou du moins comparables). L'étymologie du mot rend bien compte de cette opération : ad, le mouvement vers ; aptus, ce qui est apte à faire passer le message. Adaptable n'est pas seulement un texte, linguistique ou littéraire, mais tout système de sens, tout texte au sens sémiotique du terme, toute œuvre ou tout genre artistique, tout média (remédiation,

intermédialité). L'adaptation est possible à l'intérieur d'un même média ou entre plusieurs médias. (Pavis, 2018, p. 29)

L'œuvre qui était écrite à l'origine pour être lu va être transformée pour être vu et entendu, ceci va donc impliquer une manière de procéder et évidemment des transformations dans le « résultat final ».

2.5.2. La Scénarisation d'une Adaptation : De L'intertextualité à L'intersémiotique

La production d'un film cinématographique engendre plusieurs étapes, le réalisateur entreprend un projet de réalisation de film (pour Giannoli, il dit projeter depuis de très longues années de produire un film issu du roman de Balzac), il faut dans un premier temps déterminer le type de film qui va être produit, court métrage, long métrage, film documentaire, film d'époque...

Ensuite l'écriture du scénario, ce dernier peut être soit une adaptation ou soit un scénario dit « original ». Après la scénarisation les étapes sont souvent similaires pour les deux types de films, la pré-production, qui inclut de déterminer le casting et toutes l'équipe de production, puis la production, ensuite le tournage et l'étape post-production (le montage, la promotion, les enregistrements audio, etc.) avant la diffusion.

Dans le secteur cinématographique, la scénarisation s'est vue être plus ou moins théorisée au fil des années. La scénarisation est divisée en plusieurs catégories en fonction du type de film. C'est-à-dire que la scénarisation est effectuée différemment si le film est une adaptation, si c'est un film de fiction ou un film original. Bien évidemment notre intérêt va se porter sur la scénarisation des adaptations littéraires. La première étape de la production filmique est la rédaction d'un scénario. Pour ce faire, plusieurs possibilités se présentent au scénariste : rédiger un scénario produit de son imaginaire, de son inspiration ou de son vécu ou scénariser une histoire existante dans un roman. Le roman n'est pas un scénario à part entière mais il donne néanmoins la trame principale de l'histoire. Rédiger un scénario à partir d'un livre n'est pas, comme nous l'avons mentionné plus haut, une activité rare ou isolée.

Dans l'étape de scénarisation, on divise les films en deux principales catégories : les films d'adaptation et les films originaux. Cependant qu'un film soit issu d'une œuvre littéraire, c'est à dire qu'il soit catégorisé de film d'adaptation ou qu'il soit un film dit « original », il n'en manque pas que le processus de production du film soit égal pour les deux catégories. Dans les deux cas, une fois l'étape de scénarisation terminée s'ensuit une étape de production autonome et qui est à peu près identique pour tous les types de films.

Le passage d'un médium à un autre se présente comme le passage de l'intertextualité à l'intersémiotique. Alors que le terme intertextualité était employé pour désigner les interactions conscientes entre au moins deux textes, l'interaction qui réside dans le passage d'un texte à une autre forme artistique est caractérisé comme intersémiotique. Évidemment, il paraît logique que les deux méthodes ne sont ni détachées et ni indépendantes l'une de l'autre. La seule différence qui les sépare est médiumnique : tandis que l'une est « verbale » l'autre est du type visuelle, auditive, etc. Nous pouvons dans ce cas en déduire naturellement qu'il existe un lien entre l'intertextualité et l'intersémiotique, l'intersémiotique peut être perçue comme un prolongement de l'intertextualité, dans certains cas, pour ne pas dire beaucoup de cas, l'intertextualité est l'étape préliminaire de l'intersémiotique. Nous allons voir ici comment se concrétise cette relation. Le lien fusionnel qui existe entre le roman de Balzac et le scénario du film n'est pas un secret car nous savons que ce dernier a été rédigé à partir du roman, ce qui établit un lien intersémiotique entre le roman et le scénario du film, bien que les deux formes soient inscrites dans la catégorie du verbal. Le film est réalisé à partir du scénario, les mots se transforment ainsi en images, sons et gestes, commence ainsi à opérer dans cette production la logique toujours intersémiotique. La relation qui est d'abord intertextuelle peut dériver vers une concrétisation intersémiotique. L'intertextualité est prolongée vers une forme intersémiotique, elles ne s'excluent pas l'une l'autre mais se complètent pour entraîner une nouvelle forme de création traduite dans un langage et support différents, donc neufs.

Le fait de savoir comment a procédé le scénariste dans l'adaptation d'un œuvre littéraire est une question importante, Xavier Giannoli et Jacques Fieschi ont collaboré pour scénariser le roman de Balzac. *Illusions perdues* n'est pas la première adaptation ni de

Jacques Fieschi ni de Xavier Giannoli, ils ont tous les deux auparavant adapter des œuvres littéraires au cinéma.

Le spectateur du film *Illusions perdues* n'est pas uniquement constitué des adeptes de Balzac, cependant les initiés reconnaîtront dans le film de Giannoli l'esprit balzacien et de *La Comédie humaine* qui y réside et ne qualifieront pas le film de trahison ou de mauvaise adaptation parce que des éléments y sont différents par rapport au roman de Balzac car pour scénariser une œuvre littéraire dans le but d'en faire un film, une condensation du livre est souvent nécessaire.

2.5.3. La Mise en Scène au Cinéma

Les longues et précises descriptions de Balzac comme s'il peignait un tableau peuvent faciliter comme rendre plus difficile la mise en scène au cinéma, faciliter dans le sens où une description nette tel un tableau est présente mais tout aussi difficile dans le sens où représenter tel qu'il l'a décrit peut s'avérer délicat pour des raisons matérielles ou même environnementales. Un regard, un geste, un mouvement précis de la caméra peut permettre de transposer dans un autre système sémiotique ce qui a été longuement raconté dans le système linguistique écrit. Ce qui permet de réaliser en quelques heures la traduction intersémiotique d'une œuvre verbale comportant 700 pages.

Dans la mise en scène cinématographique, plusieurs éléments auront une importance cruciale, ce sont ces éléments qui vont principalement permettre de définir l'idée générale que se fera le spectateur du film et ce qu'il en retiendra principalement. La mise en scène regroupe en majeure partie, les costumes, le maquillage, les décors, la musique ou encore la manière dont vont jouer les acteurs. Toute la mise en scène constitue un ensemble qui demeure d'être en harmonie avec le film réalisé.

2.5.4. Le Cinéma Au XXI^{ème} Siècle

Alors que les arts écrits tels que la littérature prônaient durant le XX^{ème} siècle, ce sont les arts et les formes de communication visuels qui ont pris le dessus au XXI^{ème} siècle. Néanmoins, très longtemps considéré comme le plus grand écran, le cinéma au XXI^{ème}

siècle a perdu sa notoriété et son accès au grand public avec l'arrivée des plateformes en ligne qui proposent des films cinématographiques 7/7 jours et 24 heures dans le confort de leur maison à tous ses abonnés. La crise sanitaire qui a débuté au début de l'année 2020 et qui a duré presque deux ans n'a pas été non plus à l'avantage du cinéma. Comme le mentionne Gaudreault et Marion dans leur livre *La fin du cinéma ? La résilience d'un média à l'ère du numérique*,

On peut ainsi soutenir l'hypothèse que le numérique a non seulement chamboulé l'ensemble de l'écosystème médiatique mais qu'il a, en plus, récemment « profité » des confinements à répétition pour s'installer durablement dans nos pratiques, pour asseoir sa légitimité au sein de nos écosystèmes et de nos repères « domestico-médiatiques. (Gaudreault, Marion, 2023, p. 23)

Le nouveau mode de vie qui a duré presque deux années dans une grande partie du monde avec les confinements et les quarantaines ont accentué l'habitude de s'occuper à l'intérieur des domiciles engendrée par les interdictions des activités regroupées dans les lieux fermés tels que le cinéma et le théâtre. Cependant, les spectateurs ont également ressenti un besoin de pouvoir revivre ce genre d'activité et après la pandémie et la levée de ce genre de restrictions.

2.5.5. Transfert d'*Illusions Perdues* au Cinéma

« Une comédie humaine où tout s'achète et se vend, la littérature comme la presse, la politique comme les sentiments, les réputations comme les âmes. Il va aimer, il va souffrir, et survivre à ses allusions. »

(Dossier pédagogique « Illusions perdues », p. 2)

Orné de 7 oscars, recensant plus d'un million d'entrées au cinéma, le film *Illusions perdues* est qualifié majoritairement comme une réussite, la réception est plutôt positive, le producteur et le casting sont généralement appréciés. On peut dire dans ce cas de figure que le livre et le film s'entremêlent pour ne former qu'un ou peut-être même pour former une œuvre plus puissante. Le lecteur est satisfait de se positionner en spectateur tout en admirant l'incarnation de son imaginaire au grand écran. On peut ainsi en déduire que

cette traduction intersémiotique ou cette transécriture est acceptée par la critique et le spectateur.

Pour qu'un tel succès puisse être créé, il est nécessaire que se forme un lien entre le film, l'auteur, le lecteur et le spectateur. Pour former ce lien, il faut en amont qu'il existe un lien entre le producteur et l'auteur initial. Giannoli mentionne le lien profond qui existe entre Balzac et lui-même, comment il rêve depuis sa lecture du roman de le réaliser un jour au cinéma. Évidemment, quel producteur voudrait produire au cinéma un livre qu'il n'a pas aimé ? d'autres parts, un producteur veut-il transcrire au cinéma chaque roman qui lui plaît ? Probablement non, il faut qu'il ait établi un lien profond avec le livre et l'auteur au préalable. Pour Xavier Giannoli il est certain que le lien profond entre lui et Balzac soit créé depuis sa jeunesse, il le dit lui-même dans un reportage recueilli par Jean-Claude Rapiengeas pour le journal quotidien français La Croix, à la question « Pourquoi Balzac ? Pourquoi ce livre ? » il répond,

J'ai lu Illusions perdues à 18 ans. J'ai tout de suite senti une vibration très intime avec le personnage et les enjeux. (...) Je lisais tout sur Balzac, l'écriture, le manuscrit, les rajouts, les biographies, les études... Je voyais littéralement toutes les scènes. Balzac, c'est une littérature du regard. C'est du cinéma. Je savais depuis toujours que j'en ferai un film. Je grandis, je mûris, je tourne et le roman circule dans mes films. Je rêve d'une adaptation viscontienne. Je voulais que le spectateur se trouve face à un grand spectacle d'une ville en ébullition. Spectacle de cinéma et mouvement de civilisation. Le spectacle des apparences, des costumes, des décors devait créer cet éblouissement. Comme spectateur, j'aime le ravissement. J'aime aussi la vibration documentaire dans les films. C'est très lié à la poétique du cinéma, surtout pour une reconstitution historique. (Rapiengeas, 20/10/2021)

2.5.5.1. Une Actualisation Fidèle à son Original

Le film de Giannoli, un film d'époque avec les costumes certes, mais on retrouve un goût actuel dans les dialogues, Giannoli décrit ses intentions ainsi :

Ça ne m'intéresse pas de colorier les images d'un grand classique de la littérature, ce qui m'intéresse c'est que le cinéma apporte quelque chose, qu'il exprime quelque chose de très subjectif. (...) Je ne vais pas adapter le livre, je vais le réorchestrer, je ne vais pas trahir la partition, je vais l'interpréter d'une façon subjective et c'est ce que j'ai essayé de faire. (Baron et Savigneau, 2021)

L'objectif de Xavier Giannoli n'est pas de transposer le roman mot pour mot en images, son projet est formulé sur une perspective plus large. Passionné de Balzac, de ses écrits,

dont il dit avoir tout lu. Il a lu *Illusions perdues* lorsqu'il avait environ l'âge de Lucien de Rubempré et dit qu'il savait toujours qu'il allait en faire un film. Parce que pour lui, ce roman écrit même avant l'invention du cinéma et déjà du cinéma « de la littérature du regard » de ces propres mots. En réalisant *Illusions perdues* au cinéma, il réalise un rêve qui le tourmente depuis des années et qui est présent dans tous ses films, « Je grandis, je mûris, je tourne et le roman circule dans mes films », il projette de mettre en œuvre un film qui actualise et qui reflète autant la lettre et l'esprit de Balzac avec un goût profond de *Comédie humaine*.

L'adaptation cinématographique d'ILLUSIONS PERDUES de Xavier Giannoli par sa fidélité à l'écriture balzacienne pourrait être un appui très pertinent pour une entrée dans l'œuvre de Balzac. En effet, on y retrouve, retranscrits à l'écran, à la fois le propos de l'auteur de *La Comédie humaine* sur l'espèce humaine et ses mœurs, certains grands thèmes balzaciens, mais aussi le style de la narration elle-même. Il convient donc de considérer le film de Xavier Giannoli non comme un aboutissement de l'étude de l'œuvre de Balzac mais comme une entrée à l'accès parfois difficile pour les élèves. (Dossier pédagogique « Illusions perdues », p. 8)

Dans la théorie de l'adaptation filmique de Patrick Cattrysse que nous avons vu plus haut, il est affirmé que :

Aucune adaptation littéraire n'adapte qu'un seul texte. Si au niveau narratif, elle s'inspire de l'histoire d'un roman, l'on peut supposer que d'autres aspects tels la mise en scène, le jeu des acteurs, le décor et les costumes, la photographie, le son, la musique, etc. ont été déterminés par d'autres modèles et conventions, qui ne sortaient pas du roman. (Cattrysse 1994 :71)

Son adaptation, même si tantôt critiquée, est à grande échelle acceptée, honorée et a suscité la reconnaissance de la critique et des spectateurs, Anne-Marie Baron, spécialiste de Balzac et directrice des amis de Balzac lui dira en personne lors de son interview à la radio RCJ,

Vous avez à mon avis transcendé l'adaptation en vous appropriant et en actualisant sans jamais le trahir une minute, le roman de Balzac. Votre film m'a fait comprendre ce que Jean Epstein a voulu dire en écrivant que le langage cinématographique est direct, concret, brutal, vivant et surtout rythmé et ça c'est dans ce rythme effréné que vous nous entraînez devant votre caméra les idées de Balzac c'est clair et nous frappent par leur actualité ces personnages deviennent des icônes de la société de consommation et Balzac disait l'idée devenue personnage est d'une plus belle intelligence, il a trouvé je crois le cinéaste capable d'incarner ses idées. (Baron et Savigneau, 2021)

Nous pouvons en déduire que Gianolli n'a pas uniquement adapté l'œuvre de Balzac mais qu'il l'a également adopté.

2.5.6. Les Costumes, les Décors, les Lieux

Étant un film d'époque, Le film *Illusions perdues* est un film où les costumes et le décor ont une importance primordiale. Pour les lieux, il est possible de tourner un film dans des lieux existants ou de créer des plateaux, dans ce film, les lieux sont réels et le film est tourné à Paris et dans l'Oise. On reconnaît dans le film des lieux culte de Paris tels que l'Opéra-Comique, le Palais Royal, le théâtre du Palais-Royal, également les grands boulevards ou encore le jardin du Luxembourg. Le César des meilleurs décors a été attribué au film César 2022.

Les costumes ont été créés par le couturier, costumier au cinéma Pierre-Jean Larroque, il lui a été attribué le César des meilleurs costumes pour les costumes utilisés dans le film. Les costumes et accessoires du film ont également été exposés dans le musée La Maison de Balzac qui se trouve à Paris, on y retrouve notamment des objets personnels, des portraits, des statuts, des écritures manuscrites de Balzac. On remarque ainsi que les costumes ont également été approuvés par le cercle balzacien.

Les costumes ont été préparés minutieusement et reflètent les goûts de l'époque de Balzac, notamment avec les chapeaux, les rubans, les gants et les robes, nous pouvons en voir quelques-uns issus du film :





2.5.7. L'importance des Lieux Dans L'œuvre de Balzac

Dans l'œuvre de Balzac, les lieux ont une importance fatidique sur les personnages et sur le déroulement des histoires. Giannoli le retranscrit bien au cinéma car on remarque que les soirées à l'opéra et au théâtre sont à chaque fois un renversement de situation pour Lucien.

À l'opéra : Il rencontre le monde parisien et il est rejeté par Louise de Bargeton, première perte d'illusion pour Lucien et sa première défaite. Il est même abandonné sur ce lieu par les deux femmes qui s'enfuient presque pour ne plus être vues avec lui.

Au théâtre du Panorama : Lucien devient journaliste, on assiste à son ascension dans le monde journaliste et artistique.

Au théâtre du Gymnase : lieu où se produit une nouvelle défaite de Lucien avec la vengeance des journaux libéraux.

2.5.8. Les Effets de la Traduction Intersémiotique sur L'œuvre Source

Une traduction intersémiotique bien qu'étant une « nouvelle » œuvre a des répercussions sur l'œuvre source.

Près de 200 ans plus tard, que pourrait faire rehausser la vente d'un roman classique ? Qu'est-ce qui peut faire qu'un roman publié près de 200 ans auparavant puisse à nouveau attirer l'attention du lecteur contemporain ? Deux siècles plus tard, un roman classique

reprend sa place à l'avant dans les vitrines des librairies. On assiste à un regain d'intérêt du lecteur contemporain face à une œuvre classique.

Mais regain d'intérêt ne se manifeste pas uniquement par une augmentation de la vente de livres, nous assistons également à un enclenchement de production artistique autour de cette œuvre de Balzac, qui en 3 années presque successives a été adaptée trois fois, au théâtre, au cinéma et à la radio avec un feuilleton radiophonique.

L'adaptation, en particulier l'adaptation filmique, permet aux jeunes lecteurs de découvrir l'auteur classique ou à l'inverse à l'auteur classique d'être connu par les jeunes lecteurs/spectateurs. L'adaptation, dans le cas d'une adaptation qualifiée comme réussie donne également la possibilité aux jeunes de comprendre l'esprit de l'auteur et de son époque et peut-être même de découvrir ses écrits. Comme le précise Helbo,

Là où la traduction des langues naturelles procède plutôt par ajouts et suppressions apportés par la cible à la source, la traduction intersémiotique ouvre une large part au pari interprétatif, qui montre à quel point l'équivalence d'effet est complexe, voire peut dégager des lisibilités nouvelles dans l'œuvre-source. La cible finit par inciter à relire la source. (Helbo, 2022, p. 9)

Bien évidemment cette rafale de traduction intersémiotique débutant sur une même œuvre n'est pas un cas isolé, nous pourrions en citer un grand nombre, et ce à travers le monde, mais pour celles qui reviennent peut-être le plus souvent nous pouvons mentionner *Germinal* de Zola ou encore *Arsène Lupin* de Maurice Leblanc, qui est très d'actualité ces dernières années avec la série sur une plateforme en ligne mondialement connue.

Un nombre important d'œuvres artistiques sont réalisées, ne le cachons pas, avec un but lucratif, ce gain financier se répercute également sur l'œuvre source car en effet l'année où le film est sorti au cinéma les ventes du livre de Balzac se sont multipliées par 25. Ce qui prouve que la traduction intersémiotique est capable de ressusciter ou de faire renaître l'intérêt pour une œuvre.

2.6. DE L'ÉCRIT A LA SCÈNE : *ILLUSIONS PERDUES* SUR LA SCÈNE THÉÂTRALE

L'adaptation de Pauline Bayle d'*Illusions perdues* est la première adaptation théâtrale de cette œuvre. Nous avons vu plusieurs formes d'adaptation d'*Illusions perdues* mais aucune n'a été au théâtre.

Pauline Bayle exprime ainsi ses sentiments concernant Balzac et son œuvre qu'elle adapte au théâtre,

Je crois que Balzac a des choses essentielles à nous dire de la condition humaine. Dans ce livre tout particulièrement, il a pressenti ce que le capitalisme allait avoir comme impact sur les relations humaines dans un contexte urbain. L'intrigue se passe à Paris, ville à l'époque la plus moderne du monde. On est en 1820, c'est la première Restauration. Il y a l'idée que tout le monde peut faire fortune même en étant parti de rien. Cette espèce d'appât du gain exacerbe la compétition et les tensions entre les êtres. Et ça crée un territoire ou plutôt une jungle, où chacun est prêt à bouffer son voisin pour arriver et pour triompher.

Je trouve ça c'est très très moderne, c'est même le fondement du tissu urbain et du tissu humain dans l'espace urbain. Et ça m'intéressait beaucoup. (Entretien avec Pauline Bayle, propos recueillis par Laure Dautzenberg pour le Théâtre de la Bastille, 2021)

Entreprendre l'adaptation théâtrale d'une œuvre littéraire comme celle de Balzac n'est pas une tâche simple à premier aperçu. En effet on se demande comment un roman classique, qui raconte une histoire dans une période historique spécifique qui comporte naturellement des lieux et des costumes spécifiques peut être transposé au théâtre. On pense alors à la réplique de Victor Hugo qui disait que « le théâtre est un point d'optique. Tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette magique de l'art » (Hugo, 1827, p. 26). En fusionnant cette réplique de Victor Hugo aux travaux de Balzac, on pourrait se demander si toutes les scènes de la vie présentées dans *La Comédie humaine* de Balzac pourrait être transposée au théâtre ? Cependant en précisant « sous la baguette magique de l'art » souligne bien le fait que la capacité productive et créatrice de la ou les personne(s) qui vont entreprendre ce travail d'adaptation va s'avérer crucial.

2.6.1. Une Arène sur la Scène Théâtrale

Pauline Bayle, comme nous l'avons dit plus haut, n'adapte pas un grand auteur pour la première fois, son projet balzacien, qu'elle nourrit depuis des années, se concrétise avec les difficultés que cela implique. Pour adapter une œuvre d'environ 700 pages comportant un grand nombre de personnages, certains choix s'imposent comme une évidence.

Pour adapter une œuvre qualifiée comme étant « *l'œuvre capitale dans l'œuvre* » par son auteur en personne, il est évident qu'il faille réfléchir à une adaptation « à la hauteur » de l'œuvre source. Un roman d'environ 700 pages, comportant un grand nombre de personnages et dans un décor décrit en détail, débutant à la campagne et continuant dans les lieux culte de la somptueuse capitale en plein milieu de la Restauration. Un défi pour une metteuse en scène qui s'équipe uniquement de sa troupe composée de 6 acteurs au total et son imagination. Il lui est alors essentiel de se munir de dialogues influent et attachant le spectateur à chaque instant. Pauline Bayle est également consciente de la difficulté de cette entreprise,

Oui, c'est un pari ambitieux parce que c'est un roman de sept cents pages avec plus de soixante-dix personnages. Mais ce qu'il raconte est très clair et je crois que l'on peut tout raconter sur un plateau de théâtre. Il faut simplement choisir. Je vais trahir l'œuvre à certains endroits, renoncer à certaines choses. De toute façon, écrire, mettre en scène, c'est une histoire de détails successifs. On crée. On se rend compte que ce n'est pas la bonne chose. Alors on recommence, on coupe, on réessaie. En ce qui concerne l'ambition, elle est clairement affichée chez Balzac. Ça ne s'appelle pas La Comédie humaine pour rien. Il a pour objectif de raconter La Comédie humaine quel que soit ce que l'on met derrière ces deux mots. C'est très ambitieux, ce qui est d'autant plus génial. C'est vaste et le théâtre permet et réclame des choses vastes. (Entretien avec Pauline Bayle, propos recueillis par Laure Dautzenberg pour le Théâtre de la Bastille, 2021)

Évidemment, Pauline Bayle a réfléchi à sa mise en scène également, l'un des aspects les plus marquants du spectacle est le positionnement de la scène. La salle de théâtre dans laquelle la pièce est présentée est préparée d'une manière différente.

Nous allons ainsi, dans un premier temps, tenter de retracer le parcours qu'a suivi la metteuse en scène pour transformer ce roman en texte théâtral. Nous allons ensuite étudier les transformations qu'a subi le texte romanesque pour devenir une pièce de théâtre.

La mise en scène, le positionnement des spectateurs, le nombre des acteurs, les costumes, les changements de costumes, tout est réfléchi pour créer l'effet souhaité, nous verrons dans la partie suivante les détails des diverses modifications effectuées par les deux producteurs dans leurs œuvres respectives.

2.7. LES TRANSFORMATIONS

Dans l'analyse d'une traduction intersémiotique, il est fréquent, pour ne pas dire quasi-systématique, de faire avant tout un inventaire des différences constatées entre l'œuvre écrite et son adaptation. Les personnes qui analysent, évaluent, commentent, critiquent ou font des recherches sur ce type de traduction ont d'abord tendance à évaluer cet aspect de la traduction. Ainsi dit, quel que soit le type de traduction, n'est-ce pas le sort de la traduction, c'est-à-dire d'être en premier lieu confronté aux différences entre les deux textes ? Ceci dit, aujourd'hui l'approche se modifie et nous cherchons justement à contribuer à cette profondeur en analysant d'une perspective différente la communication qui réside entre l'œuvre traduite et la traduction finale. On ne recherche plus la perfection dans l'équivalence, la correspondance ou la fidélité. Le seul enjeu à tenir en compte n'est plus simplement de rechercher les correspondances, les ressemblances et similitudes entre les œuvres. Le but principal n'est plus de faire la chasse aux erreurs ou aux différences. Nous sommes amenés à approfondir, à observer autrement et percevoir d'autres dimensions de la traduction en effectuant une lecture intersémiotique. Le but dans cette partie du travail n'est pas uniquement de faire un inventaire des différences qui résident entre l'œuvre source et sa traduction intersémiotique mais d'analyser les transformations qu'a rencontré le texte source dans sa transposition dans un autre système de signes, car en effet toute transposition implique des transformations et surtout de mettre l'accent sur les raisons de la présence de ces transformations.

Comme il est mentionné par Cleder et Jullier dans *Analyser une adaptation* :

Au quotidien, dès qu'il s'agit d'apprécier une adaptation, les connaisseurs de l'œuvre d'origine se mettent à jouer au jeu des sept erreurs. C'est qui énumèrera le plus d'éléments manquants et le plus d'éléments excédentaires – tous les passages du livre que le film a supprimés, et dans l'autre sens tous les personnages et les

péripéties qu'il a ajoutés... Sans parler des transformations : ils imaginaient l'héroïne sous d'autres traits, la maison meublée autrement... Tout se passe comme si la « traduction » des mots en images donnait le signal de la chasse aux changements. (Cleider, Jullier, 2017, p. 7)

Nous allons donc analyser les différentes transformations qu'à rencontrer le roman de Balzac dans ses transpositions au cinéma et au théâtre dans le but de comprendre pourquoi ces transformations ont été effectuées et tenter d'analyser leur effet sur la formation du texte d'arrivée, notamment le film cinématographique et la pièce de théâtre. Nous verrons dans un premier temps les transformations effectuées dans la scénarisation, la réalisation du film *Illusions perdues*.

Comme le dit André Helbo,

Pour le créateur, la notion de passage d'un système de signes à un autre suppose non pas une transformation linéaire mais une série de procédures qui sont de l'ordre de la réévaluation. Celle-ci concerne tant *le protexte* que *le métatexte* et leurs contextes, mais aussi le seuil à partir duquel s'établit cette réévaluation, le niveau de pertinence à partir duquel ses choix sont assurés. (Helbo, 2009, p. 2)

On peut diviser les transformations en deux catégories principales, premièrement les transformations matérielles, globalement la transposition des mots en images va générer une transformation que l'on pourrait qualifier d'obligatoire, elle dépend des divers moyens des systèmes de signes, les principales sont les conditions spatio-temporelles et matérielles qui obligent cette transformation. Deuxièmement les transformations que l'on pourrait qualifier d'aléatoires, elles dépendent de l'imagination et du désir du metteur en scène ou du scénariste, c'est lui qui va juger de leur nécessité.

2.7.1. Au Cinéma

Dans un procédé de traduction entre différents systèmes de signes, les transformations sont inévitables. « Il faut considérer le passage entre médias différents qui dans la traduction opèrent réflexivement, introduisant dans les langues sources et dans les langues cibles des transformations et des redéfinitions » (Fabbri, 2008, p. 30). Certaines transformations sont dues aux différences qui résident entre lire et regarder, écrire un texte et produire des images mouvantes à l'écran. Nous entendons par cela, la différence qui existe entre raconter avec les signes verbaux et les signes audio-visuels, tout comme

la différence qui existe entre la lecture et la spectature. Nous allons voir dans cette partie de notre étude les transformations qui ont été établies lors du passage de l'écrit à l'écran. Comme nous l'avons dit, certaines transformations sont du ressort du possible à transcrire à l'écran, dues parfois à des impossibilités matérielles, d'autres relèvent totalement du souhait du réalisateur, du metteur en scène ou peuvent être spontanées. Comme le dit Anne-Marie Baron, « toute adaptation doit faire des choix. Oscillant entre maintien de l'ancrage historique, la transposition locale et temporelle et une totale liberté, le récit filmique d'aventures romanesques doit toujours choisir des contraintes narratives spécifiques » (Baron, 2023, p. 156).

Il est fréquent de lire des critiques qui mentionnent les différences entre l'œuvre écrite et son adaptation au cinéma comme une trahison ou comme une adaptation non réussie, cependant modifier certains aspects qui existent dans le livre ou en ajouter ne correspond pas forcément à être infidèle au livre. Au contraire, par souci de mieux vouloir transmettre le message de l'auteur à un public différent, ici plus jeune de deux cents ans, le réalisateur peut prendre l'initiative de modifier, d'ajouter ou de supprimer certains éléments. Cela peut lui permettre de mieux transposer dans un système de signes différent l'esprit qui réside initialement dans l'œuvre source. Cet aspect créatif et libre de l'adaptation nous fait penser à la créativité en traduction que nous pouvons appliquer à la traduction intersémiotique. Rappelons les dires de Michel Ballard dans son article « *créativité et traduction* » qui dit « Pour nous, la créativité intervient tout autant dans la décision d'ajouter, retrancher au texte, vient ensuite le problème de justification de l'intervention » (Ballard, 1997, p. 94). Nous retenons dans ce cas qu'il est en effet possible d'ajouter, de supprimer des éléments dans le texte d'arrivée pour formuler une traduction créative mais soulignons tout de même le terme « justification », les transformations sont ainsi possibles mais les légitimer va dépendre de leur justification.

Dans chaque type de traduction, qu'elle soit effectuée d'une langue à une autre ou d'un système de signes à un autre, il semble primordial de bien comprendre le texte source pour effectuer une traduction. Pour transposer une œuvre littéraire dans un autre système de signes, ici au cinéma, en parallèle à être cinéaste, il semble essentiel d'avoir en amont été un bon lecteur de l'œuvre littéraire. Comme lorsqu'on procède à la traduction d'un

texte écrit, cette pratique va nécessiter une compréhension totale et presque parfaite de l'œuvre source.

André Bazin catégorise trois types d'adaptation en ayant comme critère de différenciation leur degré de fidélité par rapport à l'œuvre source, il utilise le terme « traduction » en parlant de l'adaptation d'un roman au cinéma et donne des exemples concrets :

Jusqu'ici le film tendait à se substituer au roman comme sa traduction esthétique dans un autre langage. « Fidélité » signifiait alors respect de l'esprit mais recherche d'équivalences nécessaires, compte tenu par exemple des exigences dramatiques du spectacle ou de l'efficacité plus ou moins directe de l'image. (...)

En marge de cette formule signalons aussi l'existence de l'adaptation libre comme celle de Renoir dans *Une partie de campagne* ou *Madame Bovary*. Le problème est résolu différemment ; l'original n'est plus qu'une source d'inspiration ; la fidélité : une affinité de tempérament, une sympathie fondamentale du cinéaste pour le romancier. Plutôt que de prétendre se substituer au roman, le film se propose d'exister à côté ; de former avec lui un couple, comme une étoile double. Cette hypothèse qui n'a du reste de sens que sous le couvert du génie, ne s'oppose pas à une réussite cinématographique supérieure à son modèle littéraire comme celle du fleuve de Renoir.

Mais le *Journal d'un curé de campagne* est encore autre chose. Sa dialectique de fidélité et de création se ramène en dernière analyse à une dialectique entre le cinéma et la littérature. Il ne s'agit pas ici de traduire, si fidèlement, si intelligemment que ce soit, moins encore de s'inspirer librement, avec un amoureux respect, en vue d'un film qui double l'œuvre, mais de construire sur le roman, par le cinéma, une œuvre à l'état second. Non point un film « comparable » au roman, ou « digne » de lui, mais un être esthétique nouveau, qui est comme le roman multiplié par le cinéma. (Bazin, 1951)

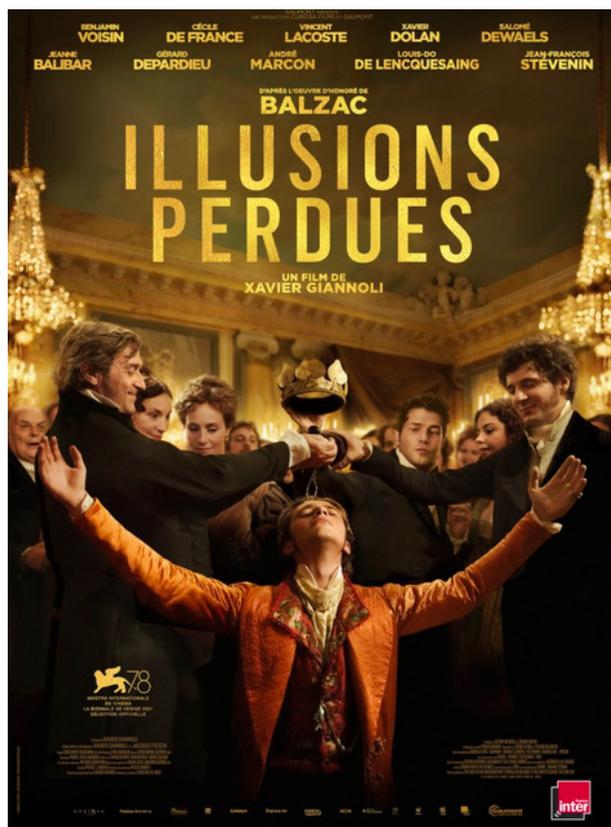
Bazin reprendra certaines de ces lignes dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* il condamne ainsi la traduction littérale et également celle qui est trop libérale, il encourage davantage la pratique traduisante qui va permettre de créer « un être esthétique nouveau » (Bazin 1959). On retiendra également de Bazin, la restitution de « l'essentiel de la lettre et de l'esprit », comme il le dit,

On peut poser que dans le domaine du langage et du style de la création cinématographique est directement proportionnelle à la fidélité. Pour les mêmes raisons qui font que la traduction mot à mot ne vaut rien que la traduction trop libre doit parvenir à restituer l'essentiel de la lettre et de l'esprit. (Bazin, 1959, p. 21)

Les transformations sont ainsi légitimes, inévitables et nécessaires, pour créer une œuvre à part entière, sans copier totalement le roman ni en s'en détachant complètement.

Nous pouvons énumérer les principales transformations qui ont été réalisées lors de la transposition en film, premièrement le film ne transcrit pas à l'écran la totalité du livre mais uniquement la deuxième partie du roman *Un grand homme de province à Paris*. Ensuite au niveau des personnages, des modifications ont été jugées nécessaires par le réalisateur-scénariste Xavier Giannoli. Chose fréquente dans les films, nous retrouvons dans le film cinématographique un narrateur, une voix-off superposée aux images, une modification au niveau des personnages puis s'ajoute dans le film une chose impossible à la littérature, la musique dans le film.

La première rencontre avec un livre va souvent passer par la découverte de sa couverture, de son titre, nous verrons d'abord le titre et la couverture, ils vont, ou non, attirer notre attention. Pour le film cinématographique ce sera l'affiche, avant d'analyser les transformations présentes entre les deux œuvres, il serait intéressant d'analyser l'affiche du film, premier contact avec le public d'arrivée.



Nous voyons sur l'affiche du film, en haut « D'après l'œuvre d'Honoré de BALZAC », le nom Balzac écrit en majuscule doit immédiatement attirer notre attention, en dessous,

toujours en majuscule et en plus grande taille le nom du film, exactement le même que celui du roman. BALZAC et le nom du livre en majuscule attire l'attention, l'écriture « D'après une œuvre d'Honoré de » est plus petite, à premier coup d'œil, le nom de Balzac et de son livre, qui ici est le nom du film, tape à l'œil. Au-dessus du nom de Balzac, les noms et prénoms des acteurs principaux sont donnés, le nom BALZAC centré juste en-dessous peut donner l'impression d'être le nom d'un des acteurs du film, ce qui nous laisse imaginer que même si Balzac ne fait pas partie des acteurs de ce film, n'en est-il pas en réalité le principal ?

Les dernières éditions du livre *Illusions perdues* ont pris comme couverture l'affiche du film, ce qui nous laisse imaginer d'emblée la notoriété de l'œuvre cinématographique et comment elle crée dans les esprits un renvoi direct, une référence à l'œuvre de Balzac.

Il s'avère que dans la littérature, au cinéma, au théâtre ou à la télévision le but est de mettre à la portée d'un lecteur, d'un spectateur ou d'un téléspectateur l'idée ou même l'idéologie d'une personne parfois d'un groupe. La vision de certains faits qui est proposée par le biais d'écrits, d'images, de sons ou de jeux sur scènes. L'auteur tout comme le cinéaste ou le metteur en scène du théâtre essayent de montrer une histoire imaginaire qui, pour la majeure partie des cas, comme étant réelle, une fiction comme étant réalité. Faire passer un message ou une succession de faits est très souvent l'un des buts de l'art. La manière de le faire peut varier, mais l'objectif reste le même. Nous retrouvons ici une des similitudes qui existent entre les diverses formes artistiques.

Plutôt que de considérer une adaptation où résident des différences avec le texte source comme une adaptation manquée, on parlera plutôt de variations entre le livre et le film et on pourrait essayer de comprendre pourquoi le producteur ou le scénariste a préféré procéder à cette variation entre les deux histoires. L'adaptation reste ainsi une adaptation mais elle sera une adaptation qui possède des variations par rapport au texte source.

Lorsqu'il y a plusieurs adaptations d'une même œuvre, concernant les personnages, les spectateurs ont tendance à plutôt préférer un personnage plutôt qu'à celui dans l'autre adaptation, même si elle est plus ancienne. Pour les œuvres qui sont adaptées dans plusieurs signes différents et surtout pour ceux qui atteignent une certaine notoriété, les spectateurs ou les lecteurs s'approprient l'une des adaptations plus qu'une autre.

Dans le film de Xavier Giannoli, la première transformation, qui est également valable pour la pièce de théâtre de Pauline Bayle (que nous verrons plus bas), est que la deuxième partie du roman *Un grand homme de province à Paris* est transcrit à l'écran. Giannoli choisit de ne pas transposer au cinéma la totalité de l'œuvre, ce qui peut être compréhensible pour une œuvre d'environ 700 pages. Rappelons les dires de Jerzy Brzozowski (2015) qui disait que « l'adaptation d'un roman pour le cinéma commence par les démarches liées à la condensation du texte » (p. 405).

L'intrigue du film repose donc essentiellement sur la deuxième partie du roman, le parcours de Lucien lorsqu'il quitte sa province pour s'installer à Paris dans le but de se créer une carrière littéraire et mondaine.

2.7.1.1. La Narration Dans le Roman et la Voix-Off Dans le Film

Chaque système de communication possède sa propre forme de narration, ainsi la littérature et le cinéma ont différentes formes de narration propre à leur genre. En parlant de la littérature et le cinéma, Mihaela Chapelan :

On met également en avant un autre trait commun qui relie les deux domaines artistiques, peut-être le plus saillant et celui qui, indiscutablement, a rendu possible la transmutation de la littérature à l'écran : la narrativité, avec tout ce qu'elle comporte (sujet, intrigue, personnages, coordonnées spatio-temporelles, voix énonciative, focalisation). (Chapelan, 2021, p. 35)

L'écriture balzacienne est souvent meublée autour d'un narrateur omniscient et récurrent. Le narrateur dans les œuvres de Balzac a une place primordiale dans le fondement et la compréhension du récit. Son savoir sur les personnages, les lieux, l'intrigue est souvent sans limite. Les longues descriptions des lieux, des personnages ou des situations permettent de mieux situer et comprendre l'intrigue, cependant dans les nouveaux romans cela est différent et le lecteur contemporain, surtout lorsqu'il est jeune, est susceptible d'être moins attiré par cette forme de narration, ce qui légitime le narrateur moins présent que dans le roman mais gardant néanmoins une place importante dans le film de Xavier Giannoli.

Une majeure partie des spectateurs ont probablement regardé le film au cinéma en le considérant comme étant une adaptation du roman de Balzac. La narration cinématographique peut être une entreprise délicate et risquée surtout pour un film d'adaptation littéraire ou au contraire elle peut être justement utilisée pour donner un goût littéraire à l'œuvre cinématographique.

Quelque chose me dit que le rôle d'une bonne voix est de creuser le sens des images, non de les répéter; c'est aussi de remplir les vides qu'elles ouvrent, sans entièrement les combler, qu'une voix (off ou non), même (ou surtout) envahissante, se doit d'ouvrir le sens, non de le fermer. (Gravel, 2011, p. 37)

Dans le film *Illusions perdues*, le narrateur, pour rester fidèle au langage cinématographique, est une voix-off, une voix superposée à la scène. C'est un personnage interne à l'histoire, sans être le personnage principal, il est donc homodiégétique s'adresse aux spectateurs d'une perspective interne. Ainsi le narrateur qui est omniscient dans le roman devient interne dans le film. Au début du film, il donne l'impression au spectateur que c'est Balzac qui s'adresse au spectateur, car il s'adresse comme un écrivain. Le narrateur ne se présente pas, ce n'est qu'à la fin du film que l'on apprend que c'est Nathan D'Anastasio qui narre l'histoire depuis le début et on comprend qu'il nous raconte rétrospectivement l'histoire de Lucien de laquelle il a écrit un roman.

Dans ses propos, on remarque que le narrateur essaye de guider la pensée du spectateur et d'attirer son attention aux bons endroits. Ce n'est pas un narrateur qui décrit simplement les images qui sont à l'écran mais plutôt un narrateur qui commente.

Parfois la narration au cinéma permet d'éviter de tourner de longues pages qui définissent le contexte spatio-temporel, elle permet de condenser un grand nombre de pages que l'on ne peut supprimer de l'histoire. Le narrateur dans le film introduit en début d'histoire le contexte politique dans lequel Lucien arrive à Paris. Le film débute sur des images de Lucien dans sa province, nous apercevons ses mains tachées d'encre, un crayon et un cahier de notes en main, le narrateur nous présente Lucien, « *Pour Lucien tout avait commencé avec de l'encre, du papier et le goût de la beauté* » (Giannoli, 2021).

Dès le début du film, on remarque qu'il narre les faits d'une manière rétrospective, lorsqu'il dit « *Aujourd'hui encore à Paris tous ceux qui l'ont connu se demandent*

comment son histoire a été possible, dans quel mouvement du monde il a été emporté » (Giannoli, 2021) alors que son histoire à Paris n'a pas encore débuté.

Le ton de la voix du narrateur est plutôt indifférent au début, on a l'impression comme dit que c'est l'auteur qui s'adresse aux spectateurs.

Lorsque Lucien arrive à l'opéra dans un style assez « honteux » en pensant être digne de la société de Paris, la voix-off commente les images qui défilent,

Toute une vie pouvait se jouer sur la première impression donnée à cette haute société, et on le sait, la première impression est souvent la bonne, surtout quand elle est mauvaise » Mais il ne se contente pas de commenter, il donne également des indices « *Lucien découvre alors la célèbre marquise d'Espard qui devait avoir un rôle essentiel dans le drame de sa vie.* (Giannoli, 2021)

Ou encore lorsqu'il dit « *Ce soir-là peut-être Lucien en avait-il déjà trop vu, trop bu, trop entendu* ». Le narrateur guide ainsi la pensée du spectateur, plutôt que de le laisser remarquer lui-même le début de la déchéance de Lucien, il commente pour marquer le début de cette déchéance.

Lorsque l'on échange de l'information par la voie du récit, on se place dans un cadre, dans un système codé. Un système où se tresse un réseau d'instructions et d'attentes cristallisant le jeu relationnel complexe entre narrateur et narrataire. Les partenaires de la communication narrative acceptent donc d'honorer respectivement les termes d'un *contrat* implicite, d'un *pacte* ou d'un *protocole* de lecture. (Marion, 1997, p. 64)

La narration dans le film est peut-être faite de cette manière à permettre au spectateur d'entrer plus facilement dans l'univers d'un film romanesque. Il est conscient qu'il visionne au cinéma une histoire mais cette histoire lui est donnée sans lui faire oublier totalement l'univers du roman. On peut également penser au fait que lorsque l'histoire présentée sur le rideau cinématographique ne donne pas le goût du roman, elle est souvent rejetée. Ainsi pour éviter ce rejet, le film englobe en lui la narration tel que celui d'un roman.

Le narrateur aide le spectateur à comprendre ce qui n'est ni montré ni dit dans le film, dans la scène où Lucien croit que la particule « de » a été refusé en dernière minute en

raison de sa signature qui se trouvait sur ses écrits dans le journal, il nous permet de comprendre la réalité que même Lucien ignore,

Ce document théâtralement brandi n'était en réalité qu'un banal papier qui trainait sur le bureau mais en le déchirant Lucien eu l'illusion qu'il était maître de son destin. Car jamais au grand jamais, il n'avait sérieusement été question qu'il puisse accéder au nom et au titre de ces chimères. La marquise d'Espard avait inventé ce jeu cruel pour amener Lucien à trahir ses amis, c'était chose faite. La trahison n'était pour rien, pour personne, comme si le mal se suffisant à lui-même ne poursuivrait plus aucun but terrestre. (Giannoli, 2021)

Cette pratique très ancienne de narration devient alors dans ce cas une mise en scène créative dans ce film, et comme le dit Marion (1997) « (...) raconter devient synonyme de l'art subtil de mélanger – de confondre volontairement – cognition et émotion, affect et information » (p. 65). On remarque que la voix-off dans le film permet de donner un goût de lecture à la spectature.

L'identité du narrateur se révèle à la fin du film où l'on découvre que Nathan est le romancier qui écrit en réalité l'histoire de la vie tragique et tourmentée de la perte des illusions de Lucien. Nous apercevons Nathan lors de l'enterrement misérable de Coralie en train d'écrire dans son carnet et la voix neutre de la voix-off se transforme en l'écrivain qui rédige la vie de Lucien avec une narration à la première personne. Après l'enterrement, Lucien se tourne vers Nathan et lui dit « *Je croyais que vous étiez mon ami.* », Nathan le regarde et lui répond « Je le suis Lucien, je vous rends à l'écriture, à ce que vous êtes, peut-être qu'un jour vous me remercirez. », C'est ensuite le narrateur qui s'adresse au spectateur « *Lucien devait quitter Paris, rentrer chez lui* » à ce moment précis, il sort un carnet de sa poche et il continue « *et c'est ce triste jour que j'ai commencé à écrire son histoire, histoire que je viens de vous raconter. L'histoire de ses illusions perdues* » (Giannoli, 2021).

Ci-dessous, dans le film *Illusions perdues*, la scène où l'on découvre que Nathan est le narrateur-écrivain de l'histoire de Lucien :



Face alors à cette découverte, il appartient au spectateur de le considérer ou non alors comme une possible réincarnation de l'auteur du roman *Illusions perdues*, c'est alors comme si Nathan était dans le rôle de Balzac. Nous avons analysé plus haut dans l'affiche du film que le nom de BALZAC était placé en-dessous du nom des acteurs comme s'il était l'un des acteurs du film.

2.7.1.2. Les Personnages

En général les personnages du livre sont interprétés dans le film de manière assez fidèle, surtout concernant les personnages principaux, les acteurs qui donnent vie aux rôles principaux sont majoritairement bien reçus par le spectateur et la critique. L'un des particularités connues des personnages de *La Comédie humaine* est leur caractère récurrent, on retrouve un personnage d'un roman dans un autre roman comme par exemple le personnage principal du roman *Illusions perdues* Lucien de Rubempré ou encore Vautrin et Madame D'Espard qui sont également dans le même roman et d'autres exemples comme le bien connu Eugène de Rastignac, le jeune homme pauvre qui assiste à l'enterrement du Père Goriot.

On peut faire un clin d'œil à ce trait des caractères de *La Comédie humaine* dans le film de Giannoli avec la présence de Gérard Depardieu et Jeanne Balibar, tous deux ont joué auparavant dans des adaptations cinématographiques de deux romans de Balzac, *Le Colonel Chabert* pour Gérard Depardieu et *Ne touchez pas à la hache* pour Jeanne Balibar, ils ne sont pas les mêmes personnages que dans les autres films dans *Illusions perdues*, mais pour les personnes qui suivent de près les adaptations de Balzac, revoir les

mêmes acteurs peut apparaître une sensation de renvoi aux personnages de *La Comédie humaine* de Balzac dont commençait l'histoire dans un roman et continuait dans un autre.

Xavier Giannoli participe au casting pour sélectionner un à un les acteurs qui donneront vie aux personnages de son film. Le choix des acteurs pour adapter un roman de Balzac est en effet un point important car Balzac dans ses romans les décrit minutieusement, chaque personnage dans les romans de Balzac incarne en effet un « type » qui représente un métier, un statut, une idéologie, etc. Il confie ainsi ces rôles à des jeunes talents tels que Benjamin Voisin pour incarner Lucien de Rubempré, Vincent Lacoste dans le rôle d'Etienne Lousteau, Salomé Dewaels qui interprètera la courte vie de Coralie, ou encore Xavier Dolan pour jouer Nathan D'Anastasio. Ces jeunes talents qui vont épauler la transposition de « l'œuvre capitale dans l'œuvre » seront accompagnés de visages plus familiers du cinéma français comme André Marcon en Baron du Châtelet, Jeanne Balibar dans le rôle de la Marquise d'Espard, Cécile de France qui incarne Louise de Bargeton et le grand acteur Gérard Depardieu dans le rôle de l'éditeur Dauriat. Une distribution qui va plutôt générer des critiques positives et qui sera récompensé de Césars, notamment le César de la meilleure révélation masculine pour Benjamin Voisin, et celui du meilleur acteur dans un second rôle pour Vincent Lacoste.

Cependant, à côté des personnages connus et les personnages contemporains qui donnent un goût de nouveau à l'œuvre en protégeant l'aspect classique avec les décors et les dialogues, un personnage qui n'existe pas dans le livre et qui a une double importance dans le film voit le jour en parallèle à la suppression d'un autre personnage. Nous ne verrons pas dans le film Daniel D'Arthez, l'écrivain qui incarne la vertu dans le roman de Balzac.

Giannoli justifie son choix en disant,

Le personnage de D'Arthez je n'ai pas voulu le faire vivre pour une raison purement cinématographique, c'est que ça m'ennuie de filmer la vertu ou alors il faut que cette vertu devienne folle et obsessionnelle et dangereuse mais sinon l'idée d'avoir un personnage qui passait son temps à donner des leçons. (Baron et Savigneau, 2021)

Mais il n'est pas totalement supprimé du film, car bien que Nathan D'Anastasio soit inventé pour le film, il n'a pas été créé indépendamment du livre. Le personnage de Nathan condense en lui trois personnages du livre, Raoul Nathan, le journaliste, Daniel

D'Arthez l'écrivain et Melchier de Canalis le poète, ce qui explique d'une part l'absence du personnage de D'Arthez dans le film, il possède ainsi les caractéristiques de ces trois personnages. Mais comme nous l'avons mentionné, l'intérêt et l'enjeu du personnage de Nathan D'Anastasio est double dans le film car il est également le narrateur, la voix-off de tout le film. Ce que l'on apprend à la fin du film. Giannoli décrit ainsi son projet pour le personnage de Raoul Nathan D'Anastasio :

Je voulais qu'il soit une figure mystérieuse, donc l'idée qu'il ait un nom un peu exotique m'intéressait, et qu'il ait quelque chose d'indéchiffrable (...) c'est un personnage qui devait incarner un mystère. (...) On a l'impression qu'il est là pour aimer et protéger Rubempré et en même temps je crois que le spectateur se dit qu'il est dangereux parce que c'est un rival. (Baron et Savigneau, 2021)

En effet le mystère qui réside pendant tout le film sur le personnage de Nathan se dévoile à la dernière scène du film et on peut ainsi penser que l'effet que voulait créer Giannoli est plutôt réussi.

Toute personne ayant lu ou entendu le roman *Illusions perdues* sera d'emblée mené à penser à Lucien Chardon cherchant à devenir Lucien de Rubempré, Balzac dans son roman le décrit ainsi :

Son visage avait la distinction des lignes de la beauté antique : c'était un front et un nez grecs, la blancheur veloutée des femmes, des yeux noirs tant ils étaient bleus, des yeux pleins d'amour, et dont le blanc le disputait en fraîcheur à celui d'un enfant. Ces beaux yeux étaient surmontés de sourcils comme tracés par un pinceau chinois et bordé de longs cils châains. Le long des joues brillait un duvet soyeux dont la couleur s'harmoniait à celle d'une blonde chevelure naturellement bouclée. Une suavité divine respirait dans ses tempes d'un blanc doré. Une incomparable noblesse était empreinte dans son menton court, relevé sans brusquerie. Le sourire des anges tristes errait sur ses lèvres de corail rehaussées par de belles dents. Il avait les mains de l'homme bien né, des mains élégantes, à un signe desquelles les hommes devaient obéir et que les femmes aiment à baiser. Lucien était mince et de taille moyenne. A voir ses pieds, un homme aurait été d'autant plus tenté de le prendre pour une jeune fille « déguisée, que, semblable à la plupart des hommes fins, pour ne pas dire astucieux, il avait les hanches conformées comme celles d'une femme. (Balzac, 2006, pp.67-68)

Cette description prend vie dans les traits de visage et du corps de Benjamin Lacoste dans le film *Illusions perdues* :



Dans le roman, Lucien écrit une lettre pour le journal où il décrit Coralie :

À la fin de l'acte, quelqu'un m'a demandé comment allait la pièce, je lui ai dit : « Elle a des bas rouges à coins verts, un pied grand comme ça, dans des souliers vernis, et la plus belle jambe de l'Andalousie ! » Ah ! cette fille d'alcade, elle fait venir l'amour à la bouche, elle vous donne des désirs horribles, on a envie de sauter dessus la scène et de lui offrir sa chaumière et son cœur, ou trente mille livres de rente et sa plume. Cette Andalouse est la plus belle actrice de Paris. Coralie, puisqu'il faut l'appeler par son nom, est capable d'être comtesse ou grisette. On ne sait sous quelle forme elle plairait davantage. (Balzac, 2006, p.390)

L'actrice choisie pendant le casting, le costume qu'elle porte, la manière dont elle joue forment la traduction intersémiotique de la description de Balzac, cette description prend vie dans le film par la prestation de Salomé Dewaels, le narrateur commente la scène du moment où Lucien voit Coralie sur la scène pour la première fois « *Elle s'appelait Coralie et elle n'avait pas 20 ans, ses bas rouge-sang étaient devenus célèbres en une saison à peine sur le boulevard. En la regardant, un désir profond envahi Lucien de prendre ce monde à la gorge et de le mettre à genou devant lui* » (Giannoli, 2021).



On peut souligner que le choix des acteurs pour interpréter les rôles des acteurs principaux n'a pas été fait sans tenir compte de la manière dont ils ont été décrits par Balzac dans son roman.

2.7.1.3. La Musique dans le Film

Le film est orné de musique classique, ainsi l'arrivée de Lucien à Paris se fait en compagnie de *La polonaise pour violon et orchestre D 580* de Franz Schubert, c'est au rythme de cette musique que le début de l'ascension sociale de Julien débute, elle accompagne le pas de Lucien par les notes.

Ensuite c'est *La valse bonbon* de Johan Strauss que nous entendons au bal où Lucien est invité, puis sa déchéance sera marquée par *La sérénade du chant de cygne* de Franz Schubert.

Enfin la scène finale se réalisera avec *La Sonate à trois parties* d'Henry Purcell accompagné de la voix du narrateur qui prononce ces dernières phrases « *Ce lac, il le connaissait depuis son enfance. En rentrant dans l'eau glacée, il ne savait pas s'il voulait se purifier ou mourir. Il allait cesser d'espérer et commencer à vivre* » (Giannoli, 2021). La musique dans le film est en harmonie avec le parcours des personnages. La musique, la voix et le ton du narrateur s'entremêlent pour permettre au spectateur de s'accommoder au rythme des images et de l'action qui se déroule.

2.7.1.4. Le Sens des Couleurs Dominantes dans le Film

On remarque également dans les couleurs dominantes des scènes du film, les couleurs sombres pour montrer la misère et la tristesse et les couleurs vives qui dominent dans les moments de richesse, de gloire et de bonheur.

Dans son article « *Le langage des couleurs dans les films de Zhang Yimou* » où il examine le sens des couleurs dans les films de Zhang Yimou, Xiaomin Giafferi affirme que

La valeur cognitive de la couleur consiste à rendre compte des informations narratives et des actions mises en scène en examinant leur pertinence pour la compréhension de l'histoire. Il s'agit, hormis la référence esthétique, d'introduire dans les éléments du décor les dignes qui représentent l'espace filmique.

L'espace filmique comme cadre offert à l'action n'est pas un support abstrait, il est construit en fonction des nécessités de la « mise en scène » du contenu figuratif. La couleur n'y est pas indispensable, certes, mais en tant que composante de l'image elle a une valeur d'évocation plus qu'une simple valeur de présence. (Giafferi, 2009, p. 2)

Si l'on considère les couleurs comme un signe on peut remarquer que les couleurs dominantes dans certaines scènes ont une représentation spécifique. Dans les scènes de richesse et de gloire, les couleurs vives dominent dans la soirée de Lucien, notamment le rouge et la couleur or. On déchiffre très facilement la connotation de la richesse sans même la nécessité d'une parole ou d'un commentaire.



Au contraire dans les scènes de tristesse, de déception ou de misère, les couleurs sombres, le faible éclairage sont plus dominants. Pour illustrer d'un exemple concret, on peut retenir l'image des pieds nus au début et à la fin du film qui marquent également le fait

que Lucien revient à son point de départ après son voyage en quête de réussite à Paris, le point d'arrivée étant même plus misérable que celui lors de son départ.

À Angoulême avant le départ pour Paris, après la prestation de Lucien à l'invitation de Mme de Bargeton :

(Giannoli, 2021) :



Après la mort de Coralie, Lucien avant de retourner à Angoulême après son échec à Paris :

(Giannoli, 2021) :



On remarque des feuilles de papiers par terre dans la première image qui peuvent nous renvoyer au fait que ses écrits n'ont peut-être pas bénéficié de l'attention qu'il attendait et dans la deuxième image, une paire de chaussures usées à côté de ses pieds nus qui marque davantage son état misérable vers la fin de son aventure à Paris.

Les couleurs, l'éclairage, la luminosité dans les scènes sont susceptibles de nous donner des indices quant à la situation des protagonistes. Tous ces éléments sont des codes ou des signes que nous offre le langage cinématographique.

2.7.2. Au Théâtre

Dans l'étude d'une pièce de théâtre, il est utile avant tout de se positionner quant à la pièce. Les théoriciens du théâtre se sont positionnés soit du côté de l'auteur dramaturge, soit du côté des acteurs ou du public pour évaluer et analyser une pièce de théâtre.

Analyse textuelle, art de l'interprétation, esthétique de la réception, tels sont les trois modes possibles d'approche du théâtre selon que l'on se situe du côté de l'auteur dramatique, de l'acteur ou du public. En fonction des époques, des théoriciens, l'un de ces trois modes a été privilégié. S'il est possible de les isoler, pour des raisons méthodologiques, il est impossible, quand on opte pour l'un d'entre eux, d'ignorer les deux autres, tant les trois partenaires, auteur, acteur, public, ont partie liée, au théâtre. (Hubert, 2016, p. 7)

Comme il a été précisé ici, dans notre cas, nous nous positionnons dans l'optique du spectateur mais également dans celle du metteur en scène/adaptateur pour essayer de comprendre ses choix car le texte initial n'est pas une pièce de théâtre. En tenant également compte du texte source.

Alors que le film et le livre sont des produits finis lorsqu'ils sont livrés aux lecteurs et aux spectateurs, le théâtre garde une vitalité différente car il est rejoué à chaque représentation.

Les principales transformations dans la pièce de Pauline Bayle sont le positionnement de la scène et des spectateurs, le nombre des personnages qui sont représentés dans la pièce, le décor et les costumes.

La beauté féminine de Lucien décrite par Balzac est justement incarnée par une femme sur la scène du théâtre, c'est à la comédienne Jenna Thiam qu'est confiée cette mission. On peut penser à deux effets : « beau comme une femme » mais également un théâtre « dégenré ». Ce n'est pas le sexe qui importe mais l'évolution de Lucien.

On peut dire pour l'adaptation théâtrale d'une œuvre littéraire qu'il semble difficile de donner avec la gestation le texte littéraire dans son intégralité. Il semble fréquent de présenter une partie ou d'abrégé la pièce autant que possible sans modifier l'intrigue. Dans *Illusions perdues* au théâtre, Pauline Bayle opte pour la première option. Comme nous l'avons vu plus haut, Xavier Giannoli a également procédé de la même manière.

Pauline Bayle et les acteurs présentent sur la scène la deuxième partie du roman de Balzac, *Un grand homme de province à Paris*, seules les cinq dernières minutes de la pièce vont jouer la troisième partie du roman avec Vautrin. Cependant, la grande transformation du roman sur la scène théâtrale n'est pas la partie traitée mais plutôt la manière dont elle est mise en scène.

2.7.2.1. Le Positionnement de la Scène

Dans un premier temps, le positionnement de la scène est souvent décrit dans la presse comme une arène.

Au début de la pièce, la scène est positionnée comme une scène classique de théâtre, cependant au bout de quelques minutes, le rideau se lève et apparaît derrière la scène des spectateurs, les acteurs et la scène se trouvent donc entourés des quatre côtés de scène, la scène est en fait positionnée au milieu de la salle, comme dans une arène, un ring de sport de combat ou comme le disent les journaux un « ring social », celui en fait dans lequel se trouve Lucien lorsqu'il arrive à Paris. Les acteurs et la scène se trouvent encerclés par les spectateurs, c'est surtout dans ce sens qu'il faut percevoir ce positionnement spécialement conçu pour cette pièce, il faut en ressortir le message qu'il comporte. Les acteurs n'ont plus la possibilité d'éviter le regard des spectateurs, chacun de leurs gestes et mouvements sont perceptibles, comme lorsque Lucien se retrouve encerclé et observé par les gens de Paris (Pour les photographies du positionnement de la scène cf. dossier artistique Compagnie À Tire-d'aile).

2.7.2.2. Les Personnages

Bien que sur la scène de théâtre on puisse compter au total cinq acteurs, les rôles présentés dans la pièce sont d'environ une vingtaine, c'est-à-dire que les acteurs jouent plusieurs rôles. Les rôles sur la scène, s'interprètent sans coupure, les acteurs se changent et continuent à jouer le rôle suivant devant les spectateurs. Évidemment, ce qui va marquer davantage le spectateur et la critique est la distribution particulière des rôles pour laquelle a opté Pauline Bayle car Lucien est joué par une femme. La metteuse en scène reprend les écrits de Balzac qui décrivait Lucien en disant qu'il était « beau comme une femme ».

L'effet que veut surtout donner Pauline Bayle avec les acteurs qu'elle choisit dans sa troupe de quelques personnes est de faire passer un message au-delà des genres. Ce n'est pas le sexe des acteurs qui importent mais ce qu'ils représentent sur la scène.

Comme nous l'avons précisé, dès le début de la représentation, les acteurs sont sur une scène et lorsque le rideau arrière se lève, des spectateurs sont également de l'autre côté de la scène, ce qui met en fait les acteurs en position central au milieu du théâtre. Ainsi les acteurs et les spectateurs sont en position quadri-frontale et peuvent se voir de tous les sens, les spectateurs sont de cette manière impliqués dans la pièce à laquelle ils assistent et cela accentue davantage la nécessité de la présence des spectateurs dans la présentation théâtrale.

2.7.2.3. Le Décor et les Costumes

Si Giannoli propose aux spectateurs un film d'époque avec ses costumes et son décor, Pauline Bayle préfère une scène nue, un clin d'œil au principe du théâtre qui privilégie le talent des acteurs au décor de la scène. Il semble en effet difficile d'orner une scène digne des descriptions de Balzac et de transposer sur la scène le décor qui change constamment dans l'histoire. Passant de l'opéra, au bureau du journal, à la maison de Mme de Bargeton, celle de Coralie, le théâtre, etc. on peut penser que Pauline Bayle laisse le décor se monter dans l'imaginaire du spectateur.

Au début de la pièce, Lucien Chardon est vêtu d'un haut noir et d'un pantalon qui n'est pas à sa taille et lui est trop court et lorsqu'il devient journaliste, il porte une chemise blanche. Lorsqu'il gagne de l'assurance dans son parcours, il (elle) lâche ses cheveux, de longs cheveux de femme, ceux de Jenna Thiam qui est dans le rôle de Lucien. Les cinq acteurs, Charlotte Van Bervesselès, Guillaume Compiano, Hélène Chevallier, Alex Fordja et Jenna Thiam avec la participation de Viktoria ou Pauline Bayle jouent les rôles d'environ 20 personnages, ne descendent pas de la scène lorsqu'ils changent de costumes et entrent dans un autre rôle. Ils passent de tenue en tenue et de rôle en rôle avec habilité et vitalité sur la scène devant les yeux des spectateurs. On remarque ainsi une créativité et une liberté dans la mise en scène de cette pièce.

Dans cette pièce, la scène bien que nue est remplie par les acteurs, par leurs mouvements, leurs gestes, leur habilité à remplir la scène, les dialogues et la manière dont ils entrent dans leurs rôles.

Comme nous pouvons le remarquer le but de l'adaptation n'est pas toujours la fidélité absolue, l'adaptateur est assez libre dans ses choix pour transposer une œuvre dans un autre système de signes. Évidemment Giannoli, passionné de l'œuvre balzacienne a fourni un travail réfléchi pendant des années pour transposer de son mieux l'esprit balzacien dans son film mais il a également modifié ou ajouté certains éléments car la production d'un film nécessite inévitablement une créativité. En effet dans le film, plusieurs éléments ressortent lorsqu'on le compare au roman, la narration, la présence d'un narrateur ou plus exactement d'une voix-off, un personnage créé pour le film, Nathan et la musique qu'il superpose aux scènes.

Pauline Bayle de son côté propose une pièce de théâtre où elle a effectué les transformations qu'elle a jugées nécessaires dans le but de représenter de la manière la plus poignante et « fidèle » avec les possibilités du théâtre qu'elle a su manier.

Les transformations jugées nécessaires ou indispensables par les réalisateurs sont fondées sur des arguments qu'ils défendent, passionnés de Balzac depuis leur plus jeune âge, on peut dire comme on l'a dit pour Giannoli que Bayle n'a pas seulement adapté Balzac mais qu'elle l'a également adopté.

On peut alors déduire que lorsque les transformations du texte d'arrivée n'influent pas la cohérence du texte d'arrivée avec le texte source, elles restent acceptables, raisonnables voire même nécessaires pour s'adresser à un nouveau public qui passe du statut de lecteur à spectateur.

Dans les deux systèmes de signes dans lesquels le roman de Balzac a été transposé, on remarque néanmoins, et il est utile de le souligner, la détermination des deux metteurs en scène pour créer une œuvre « digne » de l'auteur initial duquel ils sont tous les deux passionnés depuis leur jeunesse, et à mettre en œuvre une réalisation qui va montrer leur admiration envers ce roman culte de *La Comédie humaine*.

CONCLUSION

En soulignant le caractère interdisciplinaire de la pratique traduisante, l'objectif de cette thèse est de contribuer à rendre son étude et son analyse reliée de manière indissociable aux autres sciences et domaines dont elle est en relation car la traduction intersémiotique met indéniablement en avant l'aspect interdisciplinaire de la pratique traduisante.

Bien au-delà d'une simple transposition d'un système de signes vers un autre, on remarque que réaliser une traduction intersémiotique peut s'avérer devenir un réel défi. Elle demande un engagement total de la part des metteurs en scène pour les cas que nous avons analysés mais de la part des traducteurs intersémiotique et des adaptateurs dans un sens général. On remarque à travers les deux transpositions que nous avons étudiées qu'elle demande un long travail en amont, une lecture et une maîtrise parfaite autant de l'œuvre que de l'auteur de l'œuvre qui est traduite dans un nouveau médium puis ensuite autant d'efforts et de décisions à prendre en aval. On remarque ainsi qu'il faut que la pratique de la traduction intersémiotique apporte un nouveau souffle à l'œuvre source, une nouvelle manière d'être mieux comprise. Entreprendre une telle entreprise demande en effet un travail réfléchi et surtout créatif.

La traduction intersémiotique est un monde très vaste qui ouvre les portes de l'interculturel, l'interartialité et l'intermédialité et les intègre dans sa pratique. Nous comprenons que la problématique est au-delà de la considérer comme étant une traduction ou non. Dans l'étude de la traduction intersémiotique le postulat dépendra de quelle perspective se positionne le chercheur, la traduction intersémiotique pouvant toucher beaucoup de domaines, la perspective adoptée peut changer toute l'orientation du travail. Ainsi, nous avons plutôt tenté de mettre l'accent sur le lien entre les différents systèmes sémiotiques de communication. Nous avons essayé de montrer comment à travers la traduction intersémiotique la possibilité de la communication littéraire, cinématographique et théâtrale. À travers une étude des différents modes de communication artistiques entremêlant théories et pratiques, ce qui nous amène à penser que pour entreprendre une traduction intersémiotique, une connaissance théorique semble être requise.

De plus il faut remarquer que, dans le cas de la traduction intersémiotique, ce n'est plus la question de fidélité, longtemps discuté dans les études traductologiques, qui est le sujet principal. Aujourd'hui autour de la question de transmutation c'est plutôt vers d'autres spécificités que l'on se tourne et que l'on se concentre. L'intérêt est plutôt centré sur le fait de mettre à jour certaines notions et surtout d'essayer de s'adresser différemment à un public, un spectateur, un auditeur qui aujourd'hui n'est plus le même qu'il y a 100 ans, 50 ans ou même 20 ou 10 ans. Désormais le monde change à une allure plus rapide qu'autrefois. Les nouveaux moyens de communication, les nouveaux réseaux et médias sociaux modifient l'attente du public et la réception des différentes formes d'arts ou de productions. Tout comme il va falloir s'adapter aux besoins du nouveau public, il est essentiel de savoir adapter les différentes études, et parmi elles les études traductologiques, au besoins et attentes d'un public qui change et qui continue à changer.

D'un média à un autre pour avoir plus d'impact, pour atteindre un public plus large, parfois ou même très souvent dans une échelle internationale, plutôt que de chercher à limiter certaines formes de pratiques traductrices, si bien interlinguale qu'intersémiotique, il semble plus raisonnable de remarquer la relation qui est établie entre les différentes formes de création artistiques. La production artistique qui va de pair avec la créativité est une activité qui nécessite de se nourrir constamment des autres formes artistiques, au-delà d'une pratique c'est une nécessité indéniable. Ainsi, la traduction intersémiotique et bien entendu tous ses intervenants contribuent au développement des arts.

Les temps où chaque domaine, chaque art, chaque discipline ou chaque science étaient étudiés indépendamment de toutes autres perspectives sont restés derrière nous, sans doute à jamais. Aujourd'hui l'interaction est privilégiée, ainsi pour étudier l'effet d'un art on a souvent recours à l'intermédialité, pour étudier les avancés ou les impacts dans une discipline on aura tendance à élaborer un point de vue plutôt tourné vers l'interdisciplinarité. Comme nous avons pu le remarquer, l'étude de la traduction intersémiotique effectuée dans ce travail a également été réalisée dans une approche multidisciplinaire.

D'autres parts, nous soulignons également à travers ce travail qu'une mise à jour est nécessaire dans quasiment tous les milieux et tous les domaines et il serait utopique de

penser que la traduction en soit exclue. Surtout dans une période où elle est tant menacée par l'intelligence artificielle et les logiciels de traduction qui sont constamment développés et s'approchent à grand pas de la capacité humaine pour traduire et le remplacer dans beaucoup de types de traductions. Même si l'élargissement de la notion de traduction avec la traduction intersémiotique peut paraître comme étant une évolution dans le domaine, l'accepter n'est pas suffisant. Il semble nécessaire de l'intégrer dans les programmes de formation des traducteurs, on pourrait même aller au-delà et créer des programmes en alliance avec les facultés d'arts pour former des programmes de traduction intersémiotique ou d'adaptation d'œuvre littéraire au cinéma, au théâtre, à la peinture, à la poésie, etc. Il serait nécessaire d'ajouter des cours de traduction intersémiotique/adaptation/transposition intersémiotique dans les programmes de traductologie et dans les départements de traduction et interprétation.

À ce stade des avancées au niveau des traductions automatiques et des intelligences artificielles, l'une des questions que l'on se pose et que l'on se doit surtout de se poser est de savoir quel est l'avenir du métier de traducteur ? va-t-il pouvoir résister à cette concurrence « injuste » ? car en effet, face à une menace telle que l'intelligence artificielle, les traducteurs et les futurs traducteurs sont souvent préoccupés par le devenir du métier de traducteur.

Dans une époque où l'accès aux renseignements est très rapide, il nous semble très important d'étudier le rapprochement des sociétés lointaines à travers une analyse littéraire dans l'approche comparative liée à la traduction car les renseignements ou les informations qui sont facilement accessibles sont également éphémères tandis que la littérature, elle, est l'un des patrimoines les plus durables sur terre. En effet tout peut se perdre, s'éteindre, fondre, se dégrader mais les écrits, les idées transmises par la voie littéraires resteront toujours intactes. Et nous pensons que les études établies à travers la littérature sont aussi durables que la littérature. La découverte d'une culture à travers la littérature pourrait être plus intéressante que de lire quelques lignes sur internet. Et le produit fini dans le cas d'une traduction intersémiotique d'une œuvre littéraire ne coupe pas totalement le lien du lecteur avec l'œuvre littéraire, il est en effet question d'une lecture mais cette fois-ci intersémiotique. On peut dans ce cas dire que les adaptations des œuvres littéraires dans divers systèmes de signes permettent encore la lecture, une lecture

intersémiotique. La traduction intersémiotique d'un texte peut être perçue comme la continuité d'un texte, un regain de vie comme une résurrection dans le cas de texte tombé dans l'oubli.

Ce travail nous a permis de souligner les frontières illimitées de la traduction car elle nous permet en effet de passer d'un monde à un autre ou de fusionner différents mondes ou différents domaines. Comme nous avons pu le voir la traduction intersémiotique permet la fusion entre la littérature et le cinéma ou la littérature et le théâtre, ce qui nous laisse également remarquer que les frontières entre les arts et différents domaines sont également atténuées, parfois même soulevées et les différences qui constituaient autrefois des difficultés deviennent aujourd'hui des rapprochements légitimes et nécessaires pour la création d'un art peut-être plus enrichi ou au moins plus compréhensible et plus accessible au public contemporain. Ce travail peut être élargi en étudiant le passage entre d'autres domaines comme il est mentionné dans la définition de la traduction intersémiotique, tel que la peinture, la bande dessinée ou diverses formes de production et de communication artistiques. Étudier ces types de production d'une optique postmoderniste ou poststructuraliste pourrait également être envisageable dans le but d'approfondir davantage l'étude des traductions intersémiotiques en y incluant de nouvelles perspectives.

BIBLIOGRAPHIE

- Ablali, D. (2001). Hjelmslev et Greimas : deux sémiotiques universelles différentes. *Linx*, 44-2001, 39-53. Consulté en ligne sur <https://journals.openedition.org/linx/1031#authors>
- Aguiar, D., & Queiroz, J. (2009). Towards a model of intersemiotic translation. *International Journal of the Arts in Society* 4, 203–210.
- Aguiar, D., & Queiroz, J. (2010). Modeling intersemiotic translation: Notes toward a Peircean approach. *AS/SA* 9 (24): 68–81. <http://french.chass.utoronto.ca/as-sa/ASSA-No24/Article6en.htm>
- Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara : Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*. Ankara : Kanguru Yayınları.
- Aktulum, K. (2017). What is Intersemiotics ? A short definition and some examples. *International Journal of Social Science and Humanity*, Vol. 7, No. 1, January 2017.
- Aktulum, K. (2018). *Sinema ve Metinlerarasılık Filmlerarası Etkileşimler ve Aktarımlar*. Konya : Çizgi Kitabevi.
- Approches pour Gaumont (2021). Dossier pédagogique « Illusions perdues ». <https://www.zerodeconduite.net/ressource-pedagogique/dossier-pedagogique-illusions-perdues>
- Arpajou, R. (2021). *Illusions perdues*. [Photographe]. <https://www.gaumont.com/fr/film/illusions-perdues>
- Baker, M. & Saldanha, G. (2009). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. USA : Routledge.
- Balzac, H. (1842). *L'avant-propos de La Comédie humaine*. Paris.
- Balzac, H. (1845). Lettres à l'Étrangère. Dans *Revue des Deux Mondes*, 6^e période, tome 55, 1920.
- Balzac, H. (2006). *Illusions perdues*. Le Livre de poche Classiques.
- Baron, A-M. (2008). *Romans français du XIX^{ème} siècle à l'écran. Problèmes de l'adaptation*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal.

- Baron, A-M. (2015). Ce que le cinéma contemporain doit à Balzac. *L'Année balzacienne*, 16, 383-392. <https://doi.org/10.3917/balz.016.0383>
- Baron, A-M., & SAVIGNEAU, J. (18 octobre 2021). «L'Interview de Xavier Giannoli» par RCJ, Journal de midi, <https://www.lesamisdebaltac.org/illusions-perdues-film-de-xavier-giannoli/>
- Baron, A-M. (2023). Illusions perdues de Xavier Giannoli, ou le refus de l'académisme, *Revue Balzac*, no 6, 2023, *L'adaptation/Adaptation*, 155-169.
- Barthes, R. (1974). Théorie du texte. *Études à l'École pratique des hautes études*.
- Bastin, G. L. (1990). *La notion d'adaptation en traduction*. Thèse de doctorat (non publiée). Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III (E.S.I.T.), sous la dir. de M. Lederer.
- Bayle, P., & Compagnie À tire-d'aile. (2020). (Metteuse en scène) *Illusions perdues*. [Théâtre] D'après Honoré de Balzac.
- Bazin, A. (1948). L'adaptation ou le cinéma comme Digeste. *Esprit (1940-)*, 146 (7), 32-40. <http://www.jstor.org/stable/24251915>
- Bazin, A. (1951). Le Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson. *Cahiers du Cinéma n° 3*, 51-67.
- Bazin, A. (1959). *Qu'est-ce que le cinéma ?* Éditions du cerf.
- Beividas W. (2017). *La sémiologie de Saussure et la sémiotique de Greimas comme épistémologie discursive : une troisième voie pour la connaissance*. Limoges : Lambert-Lucas.
- Bellos, D. (2018). *La traduction dans tous ses états ou comment on inventa l'arbre à vodka et autres merveilles*. Flammarion.
- Benveniste, É. (1969). Sémiologie de la langue (1). *Semiotica*, 1(1), 1-12. <https://doi.org/10.1515/semi.1969.1.1.1>
- Bourdieu, P. (1982). *Langage et pouvoir symbolique*. Éditions Fayard.
- Bozbeyoğlu, S. (2003). *Manuel de traductologie*. İstanbul : Kekibeç Yayınları.

- Brisset, F. (2019). L'auteur de doublage, adaptateur du texte filmique : un traducteur-dialoguiste au service de la multimodalité. *Studia Romanica Posnaniensia. Traducteur et texte*, 45 (4), 23-45. <halshs-01907224>
- Broden, T. (2014). La sémiotique greimassienne et la sémiotique peircienne : Visées, principes et théories du signe. *Estudos Semióticos. Vol. 10 no 2*, 1-16. <http://revistas.usp.br/esse>
- Brzozowski, J. (2015). Les procédés de la traduction intersémiotique dans le cinéma espagnol contemporain, dans COLLANI (Tania), *Variations et inventions. Mélanges offerts à Peter Schnyder*, 405-413. Classiques Garnier.
- Casetti, F. (1999). *Les théories du cinéma depuis 1945*. Nathan, 374p. 149F.
- Cattrysse, P. (1994). Pour une approche systémique du cinéma. *JilBeil E. Milller (Ed.), Towards a Pragmatics of the Audiovisual, vol I*, 61 -75.
- Cattrysse, P. (1992). *Pour une théorie de l'adaptation filmique : le film noir américain*. Bern : P. Lang.
- Chalevelaki, M. (2008). Les théories du texte de François Rastier au service d'une lecture interprétative de la mode. *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 28(1-2), 235–252. <https://doi.org/10.7202/044598ar>
- Chapelan, M. (2021). De l'adaptation filmique à la transécriture. Un-Bording disciplinarity. *Trans-/Cross-/Post-disciplinary approaches to linguistic and literary research III-IV Conference Proceedings Edited by DRĂGUȘIN, D. & DUMBRĂVEȘCU D.-G*, 29-40. Milano.
- Chaume, F. (2004). Film studies and translation studies: two disciplines at stake in audiovisual translation. *Meta* 49 (1), 12–24.
- Cleder, J., & Jullier, L. (2017). *Analyser une adaptation Du texte à l'écran*. Champs arts. Cinéart. *Matériel de presse Illusions perdues*. <https://www.cineart.be/fr/presse/illusions-perdues>
- Compagnie À Tire-D'aile (2020). *Illusions perdues création d'après Honoré de Balzac*. Dossier artistique. URL : <http://compagnie-atiredaile.com/wp-content/uploads/2021/09/Dossier-artistique-Illusions-perdues.pdf>
- Courtes, J. (2001). *Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation*. 4^{ème} éd. Paris : Hachette.

- Curiosa Films Gaumont, (2021). Dossier de presse Illusions perdues. <https://medias.unifrance.org/medias/150/168/239766/presse/illusions-perdues-dossier-de-presse-francais.pdf>
- D'Aspre, N. (2014). Vers une critique du sens : sémiologie en traduction. *Meta*, 59(1), 8–23. <https://doi.org/10.7202/1026468ar>
- Daylight, R. (2012). The difference between semiotics and semiology. *Gramma: Journal of Theory and Criticism* 20, 37-50.
- Deledalle, G. (1990). Traduire Charles S. Peirce. Le signe : le concept et son usage. *TTR*, 3(1), 15-29. <https://doi.org/10.7202/037056ar>
- Depaule, L.-A. (2020). Balzac à l'écran. *CinémAction*, n° 173, dirigé par Anne-Marie Baron », *Littératures*, 83 | 2020, 177-181.
- Doct. Christ., II, 1, 1, trad. fr. Isabelle Bochet, *La Doctrine chrétienne*, Bibliothèque augustinienne (BA), 11/2, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 1997, p. 137.
- Dragović, M. (2019). La Traduction intersémiotique. Un retour aux sources. *Former des traducteurs et des interprètes : des prérequis au marché du travail*. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02491302/document>
- Dautzenberg, L. (automne 2021). « Balzac a pressenti dans ce roman ce que le capitalisme allait avoir comme impact sur les relations humaines » Entretien avec Pauline Bayle. https://www.theatredunord.fr/media/tdn/185237-programme_illusion_perdue.pdf
- Dusi, N. (2003). *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro : letteratura, cinema, pittura*. Torino : UTET. 333 p.
- Duteil-Mougel, C., & Rastier, F. (2009). Sémiotique des cultures. *Vocabulaire es études sémiotiques et sémiologiques*, 312.
- Eco, U. (1988). *Sémiotique et philosophie du langage*. PUF.
- Eco, U. (1992). *La production des signes*, Le livre de poche. Librairie générale française.
- Eco, U. (2006). *Dire presque la même chose Expériences de traduction*. Éditions Grasset. (2003 pour la version originale *Dire quasi la stessa cosa, esperienze di traduzione*, 2006 pour la version française.)

- Everaert-Desmedt, N. (1990). *Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*. Liège : Pierre Mardaga éditeur. 151 p.
- Fabrizi, P. (2008). *Le tournant sémiotique*. Paris : Lavoisier.
- Farcy, G.-D. (1993). *L'adaptation dans tous ses états*. Poétique n° 96. Paris : Seuil.
- Floch, J.- M. (1985). Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. *Pour une sémiotique plastique*. Amsterdam : Benjamins. 39-77.
- Fragonara, A. (2014). Les formes de la réappropriation du récit littéraire au travers d'autres médias: le cas de l'adaptation et de la narration transmédiate. *Les Cahiers de la SFSIC, 2014, Varia, 10*, <http://cahiers.sfsic.org/sfsic/index.php?id=599> . hal-03044432
- Fragonara, A. (2016). *La pratique de l'adaptation : Approches sémio-linguistique et cognitive*. Sous la direction de M. André Petitjean. Université de Lorraine.
- Gambier, Y. (1992). Adaptation : une ambiguïté à interroger. *Meta, 37.*, 421-425.
- Gambier, Y., & Gottlieb, H. (2001). *(Multi)Media Translation concepts, practices and research*. Philadelphia/Amsterdam : John Benjamins.
- Gambier, Y. (2003). Screen Transadaptation: Perception and Reception. *The Translator, 9, 2*, 171-189.
- Gambier, Y. (2004). Tradaptation cinématographique. In P. Orero, dir. *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam, John Benjamins. 169-181.
- Gambier, Y. (2021). Mutimodalité, traduction et traduction audiovisuelle. *Recherches en langue française, vol 2, n° 3, printemps-été 2021*, 5-44.
- Gaudreault, A., & Groensteen, T. (1998). *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*. In Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip. Colloque de Cerisy. Québec/Angoulême. Éditions Nota bene/Centre national de la Bande Dessinée et de l'image.
- Gaudreault, A. (1999). Pour une approche narratologique intermédiaire, *Recherches en communication, num. 11*. 133-142.
- Gaudreault, A., & Marion, P. (2023). *La fin du cinéma ? La résilience d'un média à l'ère du numérique*. 2^{ème} édition revue et augmentée. Armand Colin. Livre numérique.

- Genette, G. (1982). *Palimpsestes la littérature au second degré*. Éditions du Seuil.
- Giafferri, X. (2009). Le langage des couleurs dans les films de Zhang Yimou. *Cahiers de Narratologie*. [En ligne], 16/2009. mis en ligne le 25 mai 2009, consulté le 07 mai 2024. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/982> ; DOI : 10.4000/narratologie.982.
- Giannoli, X. (Réalisateur) (2021). *Illusions perdues*. [Film]. Curiosa Films Gaumont.
- Goethals, G. (2001). Images of translation in *(Multi)Media Translation concepts, practices and research*, Yves GAMBÏER et Henrik GOTTLÏEB, Philadelphia/Amsterdam : John Benjamins.
- Gorlée, D. L. (2000). *Göstergebilim ve çeviri sorunu Charles S. Pierce'ün göstergebiliminden özel alıntularla*. Traduit par Mine Mutlu GORLÉE, D. L. (2000). Semiotics and the problem of Translation).
- Gottlieb, H. (2005). La traduction multidimensionnelle : Multidimensional Translation : semantics turned semiotics. *Les défis de la traduction multidimensionnelle : Conférence Proceedings*. Copenhague.
- Gravel, J.-P. (2011). Notes sur l'image, la voix et le récit : la narration dans les films. *Ciné-Bulles*, 29(2), 36–39.
- Greimas, A. J. (1976). *Maupassant. La sémiotique du texte : exercices pratiques*. Paris : Seuil.
- Greimas, A. J., & Courtes, J. (1979). *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette.
- Groensteen, T. (1998). *Le processus adaptatif (Tentative de récapitulation raisonnée)*. La Transécriture : Pour une théorie de l'adaptation.
- Groussier, M.-L., & Rivière, C. (1996). *Les mots de la linguistique Lexique de linguistique énonciative*. Paris Éditions Ophrys.
- Guidère, M. (2009a). *Traduction et communication orientée*. Paris : Éditions Le Manuscrit.
- Guidère, M. (2009b). De la traduction publicitaire à la communication multilingue. *Meta : journal des traducteurs vol. 54, n° 3, 2009*, 417-430. <http://id.erudit.org/iderudit/038306ar>

- Guillaume, A. (2019). *La sémiotraductologie ou le transfert du sens implicite*. Dans D'HULST, L. et MARIAULE, M. et WECKSTEEN-QUINIO, C. Au cœur de la traductologie Hommage à Michel Ballard. Arras : Artois Presses Université.
- Güler, S. D. (2018). *Les enjeux de la créativité dans l'activité traduisante*. [Thèse de maîtrise]. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Güler, S. D. (2024). La traduction intersémiotique d'illusions perdues de Balzac au cinéma, traduction ou trahison ? *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (39), 815-824.
- Hébert, L. (2018). Introduction à la sémiotique, dans *Louis Hébert (dir.), Signo [en ligne], Rimouski (Québec), version du 14 décembre 2018*, <http://www.signosemio.com/introduction-semiotique.pdf>
- Hébert, L. (2021). Dictionnaire de sémiotique. En ligne URL : <https://semiotique.org/wp-content/uploads/2021/07/Dictionnaire-s%C3%A9miotique.pdf>
- Helbo, A. (2006). *Signes du spectacle : des arts vivants aux médias*, Éditions Peter Lang.
- Helbo, A. (2009). L'adaptation. La culture traversée. *Degrés /Janvier 2009*.
- Helbo, A. (2022). Traduire, adapter, trahir. *La Thérésienne. Revue de l'Académie royale de Belgique (2022-1)*.
- Hjelmslev, (1943). *Omkring Sprogteoriens Grundlaeggelse*, Copenhagen, Munksgaard, traduction américaine par F. Whitfield *Prolegomena to a Theory of Language*, Baltimore, Waverly, 1953, Indiana University Publications in Anthropology and Linguistics, Memoir n. 7, paru le 1er janvier 1953.
- Hollard, S. (2010). Interprétation de textes polysémiques: une étude expérimentale appuyée sur l'oculométrie. *Glossa*, 109, 16-41. hal-00554970
- Huault, K. (2023). Dans l'atelier de La Comédie humaine. *Acta fabula*, vol. 24, n° 4, Dans la bibliothèque de Fabula, Avril 2023, URL : <https://www.fabula.org/revue/document14018.php>, article mis en ligne le 28 Mars 2023, consulté le 10 Mars 2024, DOI : 10.58282/acta.14018
- Hugo, V. (1827). *Préface de Cromwell*.
- Humbert, B. E. (2000). *De la lettre à l'écran Les liaisons dangereuses*. Amsterdam. Atlanta, GA.

- Hubert, M. (2016). *Avant-propos*. Dans : M. Hubert, *Les grandes théories du théâtre* (pp. 7-8). Paris: Armand Colin. <https://www.cairn.info/les-grandes-theories-du-theatre--9782200613907-page-7.htm?contenu=resume>
- Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. *In On translation*, pp. 232-239. Harvard University Press.
- Jakobson, R. (1963). *Aspects linguistiques de la traduction*. Essais de linguistique générale. 1, 78-86.
- Jaubert, A., & Munoz, J. M. L. & Marnette, S. & Rosier, L., & Stolz, C. (dir.) (2011). *Citations I: Citer à travers les formes, intersémiotique de la citation*, Louvain-La-Neuve : Academia L'Harmattan.
- Kaenel, P., & Lugrin, G. (dir.) (2007). *Bédé, ciné, pub et art d'un média à un autre*. Dijon-Quetigny : Infolio.
- Kourdis, E., & Kukkonen, P. (2015). Introduction: Semiotics of translation, translation in semiotics. *Punctum. International Journal of Semiotics*, 1 (IKEEART-2016-569), 5-10.
- Kourdis, E. (2021). Le concept d'intersémiotité : une approche critique. *Degrés Sémiotique(s) et propédeutique*. I e-e 16.
- Kristeva, J. (1969). *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Coll. Tel Quel. Éditions du Seuil.
- Ladmiral, J.-R. (2004). Lever de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles. *Palimpsestes [En ligne]*, 16 | 2004, mis en ligne le 30 septembre 2013, consulté le 21 avril 2024. URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/1587> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1587>
- Larousse. Texte : Dans *Larousse en ligne*. Consulté sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/texte/77624>
- Lefebvre, M. (2008). Des images et des signes. À propos de la relation indexicale et de son interprétation. *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 28(3-1), 109–124. <https://doi.org/10.7202/1005865ar>

- Lefebvre, M. (2012). Christian Metz : entre sémiologie et esthétique. *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 32(1-2-3), 247–272. <https://doi.org/10.7202/1027781ar>
- Le Robert Micro, (2006). Dictionnaire de la langue française. Rédaction dirigée par Alain Rey. Paris : Poche.
- Les Célestins, Théâtre de Lyon. (23.05.2022). 10. *Illusions perdues*. [Vidéo]. <https://www.youtube.com/watch?v=BFXFFBdkVDE>
- Lozano, J-R., & Chaume, F. (2021). Peut-on traduire une image ? Implications de la créativité dans la traduction des textes audiovisuels. *StRoP* 48(4), 35-49. Adam Mickiewicz University Press, 2021.
- Lucbert, F. (1999). Traduction, transposition et adaptation dans le discours sur l’art des écrivains symbolistes. Dans MERCIER, A., & PELLETIER, E. (Dir.). *L’adaptation dans tous ses états*. Québec: Nota Bene, 1999. 75-109.
- Liotard, J.-F. (1979). *La Condition postmoderne Rapport sur le savoir*. Collection Critique, 128 pages. Les Éditions de Minuit.
- Maclean, I. (2006). *Le monde et les hommes selon les médecins de la Renaissance*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : CNRS Editions, (généré le 06 décembre 2022). URL : <http://books.openedition.org/editionscnrs/8945>
- Maingueneau, D. (1976). Initiation aux Méthodes de l’analyse du discours : problèmes et perspectives.
- Marchesi, E. (2006). Compte rendu de (Nicola Dusi, Il cinema come traduzione. Da un medium all’altro : letteratura, cinema, pittura, *Torino, UTET, 2003, 333p*. *Cinemas*, 16 (2-3), 267–271. <https://doi.org/10.7202/014623ar>
- Mariaule, M. (2007). L’adaptation à l’épreuve de la traduction, p. 235-253. *La traductologie dans tous ses états* Études réunies par Corrine Wecksteen et Ahmed El Kalali Mélanges en l’honneur de Michel Ballard. Arras : Artois Presses Université. 288 p.
- Marion, P. (1997). Narratologie médiatique et médiagénie des récits. *Recherches en communication* n° 7.
- Marty-Bruzy, C. (1989). La sémiotique de la mise en scène. *Études littéraires*, 21(3), 119–128. <https://doi.org/10.7202/500875ar>

- Meschonnic, H. (1990). Traduction, adaptation - palimpseste. *Palimpsestes Revue de traduction [En ligne]* (3). <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.421>
- Metz, C. (1966). Quelques points de sémiologie du cinéma. *La linguistique, Vol. 2, Fasc. 2*, 53-69. Presses Universitaires de France. URL : <http://www.jstor.org/stable/30248054>
- Metz, C. (1977). *Essais sémiotiques*. Éditions Klincksieck.
- Molinié, G. (1995). Sémiotique d'une esthétique comparée entre deux codes linguistiques et inter-sémiotique générale. *Thélème Revista complutense de estudios franceses vol. 8*, 117-125.
- Molinié, G. (1998). *Sémiostylistique L'effet de l'art*. Presses Universitaire de France.
- Montier, J-P. (dir.) (2007). *À l'œil des interférences textes/images en littérature*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Moser, W. (2007). L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité *dans Intermédialité et socialité, Marion Froger et Jürgen E. Muller (dir.)*, Münster : Nodus.
- Oustinoff, M. (2018). *La traduction. Collection « Que sais-je ? »* 6^{ème} édition : Paris : Presses Universitaires de France.
- Pavis, P. (1979). Fondements d'une sémiologie du théâtre sur la distinction de Peirce entre icônes, index et symboles. S. Chatman, U. Eco & J. Klinkenberg (Ed.), *A Semiotic Landscape. Panorama sémiotique: Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies, Milan June 1974 / Actes du premier congrès de l'association Internationale de Sémiotique, Milan juin 1974 (pp. 885-890)*. Berlin, Boston: De Gruyter Mouton. <https://doi.org/10.1515/9783110803327-170>
- Pavis, P. (1996). *Dictionnaire du théâtre*. 2^{ème} édition. Paris : Armand Colin.
- Pavis, P. (2018). *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. 2^{ème} édition augmentée. Paris : Armand Colin. Livre électronique.
- Peirce, C. S. (1978). *Écrits sur le signe*, Textes rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle. Éditions du Seuil.
- Pereira, N. M. (2008). Book Illustrations as (Intersemiotic) Translation: Pictures Translationg Words. *Meta. Vol. 53*, no 1, 104-119. <https://doi.org/10.7202/017977ar>

- Peeters, J. (1999). *La médiation de l'étranger : une sociolinguistique de la traduction*. Artois Presses Université.
- Queiroz, J., & Aguiar, D. (2015). C. S. Peirce and Intersemiotic Translation. In: *Trifonas, P. (eds) International Handbook of Semiotics*. Springer, Dordrecht. https://doi.org/10.1007/978-94-017-9404-6_7
- Raspiengeas, J-C. (20/10/2021). Xavier Giannoli : Il faut se battre pour faire de belles choses. *La Croix*. <https://www.la-croix.com/Culture/Xavier-Giannoli-Il-faut-battre-faire-belles-choses-2021-10-20-1201181441>
- Rastier, F. (2001). Sémiotique et sciences de la culture. *Linx [En ligne]*, 44 <http://journals.openedition.org/linx/1058> . DOI : <https://doi.org/10.4000/linx.1058>
- Réthoré, J. (2007). La pensée triadique du phénomène de communication according to Peirce », *Semen [En ligne]*, <http://journals.openedition.org/semen/5191> . DOI : <https://doi.org/10.4000/semen.5191>
- Roux-Faucard, G. (2006). Intertextualité et traduction. *Meta*, 51(1), 98–118. <https://doi.org/10.7202/012996ar>
- Rubec, E-J. (2015). *La traduction intersémiotique et l'hybridité dans la Nueva coronica. Analyse des rapports de pouvoir ethniques*. Saarbrücken : Éditions universitaires européennes.
- Sari Mohammed, L. (2015). De l'intertextualité a l'intersémiotique ou le croisement des imaginaires. *Milli Folklor* 27, pp. 31-51.
- Saussure, F. (1995). *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot.
- Savan D. (1980). La sémiotique de Charles S. Peirce. In: *Langages*, 14^e année, n°58, . *La sémiotique de C.S Peirce, sous la direction de François Peraldi*. 9-23. DOI: <https://doi.org/10.3406/lgge.1980.1844> www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1980_num_14_58_1844
- Seddaoui, F. (2023). Un cas de transmédialité de genre policier : Brouillard au pont de Tolbiac de Joël Séria, (1994) d'après la bande dessinée de Jacques Tardi (1985). *Plasticité [En ligne]*, 04 | 2023, mis en ligne le 22 mai 2023, consulté le 21 avril 2024. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/plasticite/552>

- Serceau, M. (1999). *L'adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lecture*. Belgique : Editions du CEFAL.
- Squatrito, (2023). Celle que vous croyez : du livre à l'écran, ou comment transcrire l'autofiction. *Transmédiagénies et transcriptions Liri Chapelan et Mihaela Chapelan*.
- Tcheuyap, A. (2004). *De l'écrit à l'écran Les réécritures filmiques du roman africain francophone*, Les Presses de L'université d'Ottawa.
- Thérenty, M.-E. (2022). Illusions perdues : la lettre et l'esprit. À propos de Xavier Giannoli, Illusions perdues (2021). *Écrire l'histoire [En ligne]*, 22 | 2022, mis en ligne le 22 mars 2023, consulté le 19 novembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/elh/3095> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.3095>
- Troqe, R., & Strasly I. (2018). Traduction interlinguistique et intersémiotique : le cas de la langue des signes. *Actes sémiotiques*, (121). <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/6089>
- Toosheh, E. (2021). *Traduction intersémiotique des quatrains d'Omar Khayyam*. Éditions notre savoir.
- Wildgen, W. (2015). Dynamique narrative du texte, du film et de la musique. *Cahiers de Narratologie [Online]*, 28 | 2015, Online since 03 November 2015, connection on 24 March 2024. URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/7243>; DOI: <https://doi.org/10.4000/narratologie.7243>
- Yapo, M. R. L'intersémiotique et la trans-sémiotique: deux théories transversales de la généricité des arts.

EK 1 : ORJİNALLİK RAPORU

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu Form No.	FRM-DR-21
		Yayın Tarihi Date of Pub.	04.01.2023
	FRM-DR-21 Doktora Tezi Orijinallik Raporu <i>PhD Thesis Dissertation Originality Report</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev.Date	25.01.2024

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA

Tarih: 11/06/2024

Tez Başlığı: GÖSTERGELERARASI ÇEVİRİ : BİR GÖSTERGELER DİZGESİNDEN DİĞERİNE
Tez Başlığı (Almanca/Fransızca)*: LA TRADUCTION INTERSÉMIOTIQUE : D'UN SYSTÈME DE SIGNES À UN AUTRE

Yukarıda başlığı verilen tezin a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 118 sayfalık kısmına ilişkin, 11/06/2014 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezin benzerlik oranı % 22 'dir.

Uygulanan filtrelemeler**:

- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- Kaynakça hariç
- Alıntılar hariç
- Alıntılar dâhil
- 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tezin herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumlarda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Sultan Dilek GÜLER /İmza

Öğrenci Bilgileri	Ad-Soyad	Sultan Dilek GÜLER	
	Öğrenci No	N18146732	
	Enstitü Anabilim Dalı	Sosyal Bilimler Enstitüsü / Fransız dili ve Edebiyatı Bölümü	
	Programı	Doktora	
	Statüsü	Doktora <input checked="" type="checkbox"/>	Lisans Derecesi ile (Bütünleşik) Dr <input type="checkbox"/>

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.
Prof. Dr. Sibel BOZBEYOĞLU

*Tez Almanca veya Fransızca yazılıyor ise bu kısımda tez başlığı **Tez Yazım Dilinde** yazılmalıdır.

**Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları İkinci bölüm madde (4)/3'te de belirtildiği üzere: Kaynakça hariç, Alıntılar hariç/dahil, 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç (Limit match size to 5 words) filtreleme yapılmalıdır.

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu <i>Form No.</i>	FRM-DR-21
		Yayın Tarihi <i>Date of Pub.</i>	04.01.2023
	FRM-DR-21 Doktora Tezi Orijinallik Raporu <i>PhD Thesis Dissertation Originality Report</i>	Revizyon No <i>Rev. No.</i>	02
		Revizyon Tarihi <i>Rev.Date</i>	25.01.2024

TO HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF FRENCH LANGUAGE AND LITERATURE

Date: 11/06/2024

Thesis Title (In English): THE INTERSEMIOTIC TRANSLATION : FROM ONE SIGN SYSTEM TO ANOTHER

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 11/06/2024 for the total of 118 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled above, the similarity index of my thesis is 22 %.

Filtering options applied**:

1. Approval and Declaration sections excluded
2. References cited excluded
3. Quotes excluded
4. Quotes included
5. Match size up to 5 words excluded

I hereby declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

Sultan Dilek GÜLER/Signature

Student Information	Name-Surname	Sultan Dilek GÜLER	
	Student Number	N18146732	
	Department	FRENCH LANGUAGE AND LITERATURE	
	Programme	PhD	
	Status	PhD <input checked="" type="checkbox"/>	Combined MAMSc-PhD <input type="checkbox"/>

SUPERVISOR'S APPROVAL

APPROVED
Prof. Dr. Sibel BOZBEYOĞLU

**As mentioned in the second part [article (4)/3] of the Thesis Dissertation Originality Report's Codes of Practice of Hacettepe University Graduate School of Social Sciences, filtering should be done as following: excluding refence, quotation excluded/included, Match size up to 5 words excluded.

EK 2 : ETİK KURUL MUAFİYET FORMU

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu Form No.	FRM-DR-12
		Yayın Tarihi Date of Pub.	22.11.2023
	FRM-DR-12 Doktora Tezi Etik Kurul Muafiyeti Formu <i>Ethics Board Form for PhD Thesis</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev.Date	25.01.2024

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA

Tarih: 06/06/2024

Tez Başlığı GÖSTERGELERARASI ÇEVİRİ : BİR GÖSTERGELER DİZGESİNDEN DİĞERİNE
Tez Başlığı (Almanca/Fransızca)*: LA TRADUCTION INTERSÉMIOTIQUE : D'UN SYSTÈME DE SIGNES À UN AUTRE

Yukarıda başlığı verilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır.
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne veya ruh sağlığına müdahale içermemektedir.
4. Anket, ölçek (test), mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme gibi teknikler kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen araştırma niteliğinde değildir.
5. Diğer kişi ve kurumlardan temin edilen veri kullanımını (kitap, belge vs.) gerektirmektedir. Ancak bu kullanım, diğer kişi ve kurumların izin verdiği ölçüde Kişisel Bilgilerin Korunması Kanuna riayet edilerek gerçekleştirilecektir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Sultan Dilek GÜLER /İmza

Öğrenci Bilgileri	Ad-Soyad	Sultan Dilek GÜLER	
	Öğrenci No	N18146732	
	Enstitü Anabilim Dalı	Sosyal Bilimler Enstitüsü / Fransız Dili ve Edebiyatı	
	Programı	Doktora	
	Statüsü	Doktora <input checked="" type="checkbox"/>	Lisans Derecesi ile (Bütünleşik) Dr <input type="checkbox"/>

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.
Prof. Dr. Sibel BOZBEYOĞLU

* Tez **Almanca** veya **Fransızca** yazılıyorsa ise bu kısımda tez başlığı **Tez Yazım Dilinde** yazılmalıdır.

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu Form No.	FRM-DR-12
		Yayın Tarihi Date of Pub.	22.11.2023
	FRM-DR-12 Doktora Tezi Etik Kurul Muafiyeti Formu <i>Ethics Board Form for PhD Thesis</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev.Date	25.01.2024

HACETTEPE UNIVERSITY	
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES	
DEPARTMENT OF FRENCH LANGUAGE AND LITERATURE	
Date: 06/06/2024	
Thesis Title (In English): THE INTERSEMIOTIC TRANSLATION : FROM ONE SIGN SYSTEM TO ANOTHER	
My thesis work with the title given above:	
<ol style="list-style-type: none"> Does not perform experimentation on people or animals. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.). Does not involve any interference of the body's integrity. Is not a research conducted with qualitative or quantitative approaches that require data collection from the participants by using techniques such as survey, scale (test), interview, focus group work, observation, experiment, interview. Requires the use of data (books, documents, etc.) obtained from other people and institutions. However, this use will be carried out in accordance with the Personal Information Protection Law to the extent permitted by other persons and institutions. 	
I hereby declare that I reviewed the Directives of Ethics Boards of Hacettepe University and in regard to these directives it is not necessary to obtain permission from any Ethics Board in order to carry out my thesis study; I accept all legal responsibilities that may arise in any infringement of the directives and that the information I have given above is correct.	
I respectfully submit this for approval.	
Sultan Dilek GÜLER /Signature	

Student Information	Name-Surname	Sultan Dilek GÜLER	
	Student Number	N18146732	
	Department	French Language and Literature	
	Programme	PhD	
	Status	PhD <input checked="" type="checkbox"/>	Combined MA/MSc-PhD <input type="checkbox"/>

SUPERVISOR'S APPROVAL

APPROVED
Prof. Dr. Sibel BOZBEYOĞLU

