



Vers une approche discursive de l'adaptation : le plan-énoncé, unité minimale du discours cinématographique

Alfredo Segura Tornero¹

Recibido: 22-02-2023 / Aceptado: 14-07-2023

Résumé. Cet article traite de l'élaboration d'une méthode comparative entre la littérature et le cinéma à partir de l'analyse textuelle des discours de Jean-Michel Adam (2020), afin de créer une nouvelle catégorie discursive cinématographique : le plan-énoncé qui est l'unité minimale. Grâce à son format textuel ou cinématographique, la narratologie littéraire fait partie d'un tout –le discours– qui rassemble différents genres textuels, et qui pourrait également s'appliquer aux manifestations audiovisuelles. Gérard Genette (1989) ayant converti la science du récit en discipline autonome, il serait à présent nécessaire de l'introduire dans une autre science beaucoup plus générale. Cela dit, nous considérons que la narratologie intègre le discours et, en outre, que le cinéma est un type de discours. L'unité minimale du discours cinématographique serait le plan-énoncé. Dans l'acte même de l'énonciation filmique, un responsable du regard est toujours présent. Il a une prise en charge énonciative et observe ce qui se représente avec une intention bien précise. Autrement dit, une dimension énonciative contenant une perspective construite verbalement à partir d'un contenu référentiel crée un potentiel argumentatif et produit une force illocutoire. Le plan-énoncé est formé par ces trois composantes solidaires et complémentaires entre elles. Il ne peut exister qu'accompagné d'autres plans-énoncés donnant lieu ainsi à des catégories supérieures. Le plan serait de cette façon une unité de segmentation tandis que le plan-énoncé serait une unité d'union. Cette hypothèse sera illustrée à partir d'une séquence du film de Max Ophüls *Le Plaisir* (1952).

Mots clé : littérature; cinéma; adaptation; catégories discursives; plan-énoncé.

[en] Towards a discursive approach to adaptation: the plan-statement, minimum unit of cinematic discourse

Abstract. This article aims to develop of a comparative method between literature and cinema based on the analysis of the speeches of Jean-Michel Adam (2020). For this purpose, it was necessary to create new cinematographic discursive categories, the minimum unit of which I will present, namely the outline. With a textual or cinematographic format, literary narratology is part of a whole - the discourse - which brings together different textual genres, and which could also apply to audiovisual events. If Gérard Genette (1989) had transformed the science of narrative into an autonomous discipline, it would now be necessary to introduce it into another much larger science. Having said that, we consider that narratology incorporates discourse and, furthermore, that cinema is a type of discourse. The minimum unit of cinematic discourse will be the plan-statement. In the act itself of the filmic enunciation, a person responsible for looking is always present, he has an enunciative control and observes what is represented with a very precise intention. In other words, an enunciative dimension which contains a perspective constructed verbally from a reference content thus creating an argumentative potential and producing an unspoken force. The stated plan is formed by these three mutually supportive and complementary

¹ Universidad de Castilla la Mancha
Alfredo.Segura@uclm.es

components and can only exist with other stated plans and give rise to higher categories. The plan would thus be a segmentation unit while the plan-statement is a union unit. The plan will be placed in the grammatical level: the plan-set out in the speech. The model will be illustrated from a sequence of the film by Max Ophuls *Le Plaisir* (1952).

Keywords: literature; cinema; adaptation; discursive categories; plan-statement.

Sommaire : 1. Introduction ; 2. Les trois dimensions du plan-énoncé ; 2.1 Le point de vue : Pdv (perspective énonciative) ; 2.2 Représentation discursive construite par le contenu propositionnel (Rd) ; 2.3 Arguments (Ar) ; 3. Mise en application chez Maupassant et Ophuls ; 4. Conclusion ; 5. Références bibliographiques.

Cómo citar: Segura Tornero, A. (2023) “Vers une approche discursive de l’adaptation : le plan-énoncé, unité minimale du discours cinématographique”, en *Escritura e Imagen* 19, 9-24.

1. Introduction

Cet article traite de l’un des aspects développé dans l’élaboration d’une méthode comparative entre la littérature et le cinéma à partir de l’analyse textuelle des discours de Jean-Michel Adam (2020). C’est pourquoi une nouvelle catégorie discursive cinématographique a été créée. Je présenterai l’unité minimale, à savoir le plan-énoncé.

Il est bien connu que la comparaison entre cinéma et littérature doit partir de préceptes narratologiques auxquels s’ajouteraient d’autres aspects provenant de disciplines connexes. Le professeur Pérez Bowie de l’Université de Salamanca dresse le bilan dans *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica* de l’apport de la théorie littéraire à la théorie du cinéma grâce à ces catégories inventées :

Les spécialistes du septième art ont systématiquement recouru à de telles catégories afin d’éclairer l’objet de leur intérêt et de doter leurs analyses de la rigueur scientifique que leur procure sans doute l’appareil conceptuel élaboré par une tradition séculaire de pensée autour du fait littéraire. Un aperçu de l’histoire des théories cinématographiques met ainsi en évidence la présence récurrente des concepts théorico-littéraires les plus usuels et met en évidence la contribution apportée par ceux-ci à la consolidation comme art d’un moyen d’expression qui, ayant été lié à l’origine aux manifestations les plus infimes de l’industrie de la culture, a dû parcourir un long chemin pour obtenir la reconnaissance des élites intellectuelles.²

Jakobson³ proposait dans *La poésie russe* : “L’objet de la science littéraire n’est pas la littérature, mais la «littérarité» (*literaturnost*), c’est-à-dire ce qui fait d’une œuvre donnée une œuvre littéraire”. Dans le même sens, Todorov affirme : “La littérarité serait à la littérature ce que la langue est à la parole chez Saussure, c’est-à-dire ce que toutes les œuvres de la littérature ont en commun, dans l’abstrait, comme système”⁴. Umberto Eco, dans les années soixante, défendait “qu’il est possible

² Pérez Bowie, J.A., *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, p. 5. La traduction en langue française est assurée par l’auteur de l’article.

³ Jakobson, R., *Russie folie poésie*, Prague, Éditions du Seuil, 1986, p. 11.

⁴ Todorov, T., *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 37.

d'établir des comparaisons entre la forme d'un film et la forme d'un roman au moins sur le plan de la structuration de l'action"⁵. La sémiotique soutient que les langues naturelles sont des systèmes de signes particuliers, et que le récit est un phénomène universel. Ayant un format textuel ou cinématographique, la narratologie littéraire fait partie d'un tout –le discours– qui rassemble différents genres textuels. Ceci pourrait également s'appliquer aux manifestations audiovisuelles. Gérard Genette (1989) ayant transformé la science du récit en discipline autonome, il serait maintenant nécessaire d'introduire celle-ci dans une autre science beaucoup plus générale. Cela dit, nous considérons que la narratologie intègre le discours. En outre, nous estimons le cinéma comme un type de discours.

Le récit filmique et le récit littéraire ne sont pas exclusivement narratifs, le narratif étant un type de texte à distinguer de la description, de l'exposition, du dialogue ou de l'argumentation. À ce propos, Jean-Michel Adam⁶ propose cinq macro-propositions qui entrent dans la composition d'une séquence : narratif, argumentatif, explicatif, dialogal et descriptif.

Le fait que le narratif soit prédominant dans le roman et le film n'exclut pas les autres types de textes. L'analyse des discours ne distingue pas essentiellement la fiction et ce qui n'en est pas. C'est pourquoi tous les genres font l'objet d'études. La narratologie n'est pas conçue comme une discipline autonome, bien qu'elle doive être intégrée dans le type de texte narratif.

Le travail suivant propose une nouvelle unité linguistique minimale qui servirait de base pour les études comparatives littéraires et cinématographiques. Dans cette proposition, les discours littéraire et cinématographique, loin de s'opposer, s'expliquent et se complètent. Les avancées récentes dans le domaine de l'Analyse du discours permettent la création, la catégorisation et l'application d'un modèle unique pour l'étude de tout type de discours. En partant du principe qu'il n'existe pas de narratologie autonome par rapport à la théorie du discours en général, nous nous fondons sur deux disciplines afin d'élaborer notre réflexion. La première est le cadre théorique de l'analyse textuelle des discours que Jean-Michel Adam (2020) élabore dans son œuvre *La Linguistique textuelle*; la seconde est la classification spatio-temporelle des images cinématographiques réalisée par Gilles Deleuze (1983 et 1985) à partir de préceptes bergsoniens.

2. Les trois dimensions du plan-énoncé

La Linguistique textuelle de Jean-Michel Adam (2020) est une réflexion au sujet des catégories générales traversant un certain nombre de pratiques discursives diverses. Allant au-delà de la frontière de la phrase dans la linguistique classique, la proposition-énoncé y est proposée comme unité minimale entre la phrase et le texte. Adam⁷ propose de repartir de Benveniste, l'unité minimale du discours serait le produit d'un acte d'énonciation. Elle est énoncée par un énonciateur inséparable d'un co-énonciateur, et il s'agirait à la fois d'une micro-unité syntaxique et d'une micro-unité de sens.

⁵ Eco, U., « Cinema e letteratura: la struttura dell'intreccio », *Film Selezione*, pp. 13-14. 1962. *La definizione dell'arte*, Milano, Mursia, pp. 201-08, 1968, p. 203.

⁶ Adam, J.-M., *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, A. Colin, 4^e édition 2020, p. 131.

⁷ *Ibidem*, p. 68.

Toute proposition-énoncé comprendrait trois dimensions complémentaires : une prise en charge énonciative, un contenu référentiel et une potentialité argumentative. Ce cadre conceptuel d'Adam nous sert comme point de départ pour la création d'une approche innovante du littéraire vers le cinématographique.

En nous fondant sur les trois composantes de la proposition-énoncé d'Adam, nous proposons à notre tour le plan-énoncé. Dans toute prise cinématographique, dans l'acte même de l'énonciation, il y a toujours un responsable du regard qui adopte une perspective énonciative, une représentation discursive et une intention, c'est-à-dire une dimension énonciative qui contient la perspective construite verbalement d'un contenu référentiel et lui donne une certaine potentialité argumentative en produisant une force ou une valeur illocutoire plus ou moins identifiable. Ces trois aspects, comme cela a été fait pour la proposition-énoncé utilisée dans l'analyse du discours littéraire par Adam, composent l'essentiel de l'unité minimale du discours filmique que nous appelons "plan-énoncé". Les trois dimensions sont complémentaires et l'on envisage la possibilité de l'absence d'énoncé isolé : même en apparaissant seul, un énoncé élémentaire répond à un ou plusieurs énoncés puisque sa co(n)textualisation l'encadre. Cette condition de relation est en grande partie déterminée par l'orientation argumentative de l'énoncé.

Michel Foucault dans *L'Archéologie du savoir* (1969) note qu'une unité grammaticale telle que la phrase et la proposition deviennent une unité de discours unique qui se rapporte exclusivement à d'autres phrases et propositions et qui s'introduit dans un contexte. L'on passe ainsi des unités de segmentation à celles de création de sens :

Ce ne sont ni la même syntaxe, ni le même vocabulaire qui sont mis en œuvre dans un texte écrit et dans une conversation, sur un journal et dans un livre, dans une lettre et sur une affiche ; bien plus, il y a des suites de mots qui forment des phrases bien individualisées et parfaitement acceptables, si elles figurent dans les gros titres d'un journal, et qui pourtant, au fil d'une conversation, ne pourraient jamais valoir comme phrase ayant un sens.⁸

Ainsi, les unités dans la construction du sens ne peuvent apparaître isolées dans le discours, de la même manière qu'une proposition-énoncé ne peut apparaître toute seule. La première question qui se pose est de savoir quelles sont ses limites. Autant le plan que la phrase, étant des unités de coupe possèdent deux marques de segmentation bien manifestes. Dans le discours, ces deux catégories se transforment en deux catégories d'union puisque celles-ci ne disposent pas de pauses bien délimitées.

Au cinéma, pour sa part, Bergson démontrait dans *L'Evolution créatrice*⁹ que tout mouvement est absolument indivisible, c'est ce qui s'était déjà passé.

Le discours est l'énonçable, l'acte même. On ne peut absolument pas tout voir ni délimiter comme dans la segmentation. C'est une unité d'union, non de fragmentation:

Et pourquoi est-ce que la matière et l'image se concilient si bien ? C'est parce que la matière c'est ce qui n'a pas de virtualité, par définition. Bergson dit que dans la matière il n'y a jamais rien de caché. Il y a mille choses que nous ne voyons pas, mais il y a

⁸ Foucault, M., *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 133.

⁹ Bergson, H., *Œuvres* (1959), éd. André Robinet, préface de Henri Gouhier, Paris, PUF, 6e éd., 2001, p. 2001.

une chose que je sais, comme a priori, comme indépendamment de l'expérience, selon Bergson en tous cas, c'est que si dans la matière il peut y avoir beaucoup plus que ce que je vois, c'est en ce sens qu'elle n'a pas de virtualité. Dans la matière il n'y a et ne peut avoir que du mouvement. Alors, bien sûr, il y a des mouvements que je ne vois pas. C'est une reprise du thème précédent, il y a des images que je ne perçois pas, ce n'en est pas moins des images telles qu'il (Bergson) a défini l'image. L'image n'est nullement en référence à la conscience, pour une simple raison : c'est que la conscience est une image parmi les autres.¹⁰

Le fait de ne pas percevoir la division des plans-énoncés ne sous-entend pas qu'ils n'existent pas. Un plan-énoncé n'est pas donné seul, étant indivisible par la nature même de l'image. L'image-mouvement de Deleuze est durée, le temps n'est pas fait, le temps est ce qui est déjà fait. La seule chose réelle est la durée, le flux de ce qui suit d'un instant à l'autre. Le plan-énoncé est matière, mouvement et temps non divisible en lui-même. Mais à quel moment passe-t-on d'un plan à un autre? Nous considérerons que le changement est effectué lorsque l'un des paramètres change. Par conséquent, les limites sont conservées jusqu'à ce qu'une ou plusieurs dimensions, l'énonciation, la représentation discursive ou l'orientation soient modifiées. Enfin, étant le résultat d'un acte d'énonciation, l'unité minimale présuppose un énonciateur. Nous concluons en proposant que le plan-énoncé soit l'unité minimale du discours cinématographique dont les éléments sont formés par un point de vue (Pdv), une représentation discursive (Rd) et Arguments (Ar).

Schéma plan-énoncé à partir de la proposition-énoncé de Jean-Michel Adam

1. Point de vue (Pdv)

Photo : Où est placée la caméra ?

Narration : À qui appartient le Pdv ?

Permet de rendre compte de la polyphonie

Pdv+Rd créent la validité des énoncés



¹⁰ « La voix de Gilles Deleuze en ligne », Cours de 1981, URL : <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze>. [Dernière consultation 1/11/2022]

3- Arguments (Ar)

2.1 Orientation argumentative

2.1 Valeur illocutoire

Photo : Valeur de distance

Narration : Distance émotionnelle

2- Représentation discursive (Rd)

Photo : Quel est l'angle de la prise ?

Narration : Quel est notre rapport au sujet ?

Crée la vérité : a) opposition vrai/faux

b) fiction : ni vrai, ni faux

2.1 Le point de vue : Pdv (perspective énonciative)

Depuis les travaux de Zlatka Guentchéva (1994), on parle de marqueurs responsables du principe énonciatif en tant que résultat d'opérations de prise en charge. Guentchéva place une zone textuelle sous la dépendance de deux types de savoir, l'un cognitif –médiation épistémique– et l'autre de perception –médiation perceptuelle–. Compte tenu de la complexité du Pdv, nous aborderons sa pertinence sous trois angles : philosophique, cinématographique et polyphonique.

Le bergsonisme n'aurait pas été possible, et moins encore la structure théorique des images-mouvement et des images-temps de Deleuze, sans la célèbre intuition de Bergson. L'intuition, proposée par le bon sens, n'est rien d'autre qu'un point de vue sur quelque chose : "Bergson dit que cet univers des images-mouvement, finalement, c'est le point de vue du sens commun. Ne serait-ce pas plutôt le point de vue de la caméra ?"¹¹.

Il est important de souligner que, si le cinéma s'apparente à "l'illusion mécanique", c'est grâce au regard. L'explication de la perception humaine, la relation de la matière, le mouvement et l'image naissent du point de vue pris comme axiome puisque le monde des images n'existerait pas sans le regard de quelqu'un. En égalisant l'image, le mouvement et la matière, le point de vue nous est présenté comme l'élément principal et premier d'un plan-énoncé.

Dans une espèce d'ordre des raisons, il faudrait dire : je commence par montrer l'égalité de l'image et du mouvement, et c'est de cette égalité de l'image et du mouvement que je suis en droit de conclure l'égalité de la matière avec l'image-mouvement. Nous voilà donc avec notre triple identité.

Cette triple identité, image=mouvement=matière, c'est donc comme l'univers infini d'une universelle variation, perpétuellement des actions et réactions. Ce n'est pas l'image qui agit sur d'autres images et ce n'est pas l'image qui réagit à d'autres images, mais c'est l'image dans toutes ses parties et sous toutes ses faces qui est en elle-même action et réaction, c'est à dire vibration et ébranlement.¹²

Nous savons déjà que le principe de la théorie de Deleuze part de la perspective énonciative de Bergson, de la découverte par l'intuition de l'image-mouvement,

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*

soutenue par le bon sens. Le bon sens, celui de Bergson, étendu ici à tous les énonciateurs possibles, élimine la dualité phénoménologique de la conscience et des choses.

De quel point de vue est-ce que Bergson peut découvrir cet univers de l'image-mouvement? Bergson se le demande et il répond que c'est le point de vue du sens commun. En effet, le sens commun ne croit pas à une dualité de la conscience et des choses. Le sens commun sait bien que nous saisissons plus que des représentations et moins que des choses. Le sens commun s'installe dans un monde intermédiaire, dans des choses qui nous seraient opaques et dans des représentations qui nous seraient intérieures.¹³

L'identification du regard avec les choses est transférable à la littérature. Le monde créé dans la fiction existerait-il si l'on supprimait la perspective énonciative ? Ni la littérature ni le cinéma ne peuvent se passer du regard du "narrateur" compris comme processus phénoménologique de caractère cognitif, perceptif et auditif. Si, du point de vue philosophique, la question est plutôt de savoir ce qu'est le Pdv, les spécialistes du cinéma s'interrogent de préférence sur le comment. Un plan-énoncé est avant tout le résultat de trois regards possibles. Le premier appartient à l'un des personnages du récit : c'est une focalisation interne, une intrusion du narrateur homodiégétique, et dont la pertinence et la durée varient en fonction de l'importance accordée à la diégèse. Aumont considère qu'il est préférable d'appeler "plan regard" le "plan subjectif" puisque tout plan part du regard de quelqu'un, qu'il apparaisse ou non comme personnage. Dans toute prise, il y a un responsable du regard, un responsable de l'énonciation qui prend position avec ce qu'il voit et dit.

Dans ses conclusions, Francisco Javier Gomez (2009) considère à juste titre deux niveaux de narrateurs dans les énonciations déléguées. Il nomme "narrateurs" les personnages qui narrent. Le narrateur omniscient sera, ainsi, le méga narrateur. Le premier niveau est considéré comme un récit-cadre, composé à partir de la focalisation interne, ocularisation omnisciente ou interne dont le narrateur serait un spectateur. Il y aurait deux types de personnages, les homodiégétiques, si les personnages appartiennent à l'histoire qu'ils racontent et les hétérodiégétiques, s'ils n'y appartiennent pas. Le deuxième niveau intra diégétique est composé de focalisation interne, ocularisation interne ou omnisciente dont le narrateur serait un personnage. Le second regard est celui lié à un narrateur que Genette définirait comme hétérodiégétique et placé au-dessus de la diégèse. Paz Gago (2008), dans le cadre de sa méthode comparative de sémiotique-textuelle, le nomme ciné narrateur :

Il s'agit d'une entité textuelle, fictionnelle et visuelle, qui doit être comprise en parallèle avec la notion de narrateur verbal mais sans être confondue avec elle : le narrateur du roman est une projection fictionnelle de l'auteur réel, de sa voix, intégrée dans le monde de la fiction narrative, tandis que le cinématographique est une projection fictionnelle du système visuel et technique complexe de réalisation cinématographique. Puisque le narrateur se définit comme une voix qui raconte l'histoire, le narrateur de cinéma sera un regard sur l'histoire racontée par le film.¹⁴

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ (Paz Gago, 2008, p. 19) [La traduction en langue française est assurée par l'auteur de l'article]

Nous partageons pleinement l'idée que le narrateur filmique soit le regard, bien que nous soyons en désaccord sur la simplification de la catégorie.

Le troisième et dernier regard s'apparente à la tentative de ne pas montrer clairement qui voit ou raconte par une technique de dissimulation. André Gaudreault et François Jost dans *Le récit cinématographique* (1990) tentent de répondre entre autres à la question de savoir qui raconte et qui voit les images d'un film.

Le point de vue et la représentation discursive créent la validité des énoncés, ce qui a fait dire à certains spécialistes que le Pdv est le paramètre le plus important :

Le point de vue est peut-être le paramètre le plus important à l'échelle du plan, et ce pour deux raisons au moins : si les caméras gouvernées par l'électronique peuvent être mises en pilotage automatique, il faudra tout de même que leur opérateur sache ou décide à quelle place il va installer et sur quoi il va pointer l'objectif ; on peut échapper à beaucoup de réglages techniques, mais pas à celui-là.¹⁵

Le point de vue, affirment les auteurs, est inévitable dans une prise. Dans le roman, il en va de même, car l'on peut se contenter de se demander qui parle et dans quelle mesure on partage ce qui est dit. L'inévitable n'établit pas nécessairement une taxonomie. En outre, Aumont et Marie considèrent le Pdv comme important parce que c'est aussi un point de vue moral, idéologique ou politique, position que, comme nous le disons, nous avons du mal à accepter. Définir le Pdv comme l'origine du regard ne suffit pas à conclure qu'il détermine un positionnement moral. S'il est vrai que la force illocutoire est aidée par la polyphonie créée par le Pdv, il n'en reste pas moins que ce sont deux paramètres distincts.

La polyphonie, enfin, peut aider à comprendre comment le regard (focalisation et ocularisation) peut s'intégrer au Pdv. C'est la base de la technique du suspense et de la surprise. Traditionnellement, les styles direct, indirect et indirect libre se retrouvent dans la focalisation de certains des personnages sur des êtres ou des objets. Le style indirect libre engendre de l'ambiguïté en déconcertant l'allocution qui perd, un moment, l'auteur du regard. Si nous avons conclu que le Pdv émerge non seulement là où se trouve la caméra mais aussi à qui correspond le regard dans la narration, nous sommes en mesure d'établir les prises de vue les plus habituelles au cinéma :

Concept	Définition
Caméra subjective	Permet au spectateur d'adopter le point de vue d'un personnage, comme s'il voyait à travers ses yeux. Point de vue à la première personne.
Filtre léger	Faible subjectivité. Regarder avec quelqu'un.
Champ-contrechamp	Filmer une scène sous un angle donné, puis filmer la même scène sous un angle opposé.

¹⁵ Aumont, J. et Marie, M. *L'analyse des films*, Paris, Nathan, 1988, p. 12.

Plongée	Caméra placée au-dessus du sujet. L'effet produit est un tassement, un écrasement, qui donne une sensation d'enfermement, d'étroitesse, de difficulté et infériorise le sujet. La plongée totale est l'angle de vue à 180° au-dessus du sujet.
Contre-plongée	Caméra placée au-dessous du sujet. Ceci peut donner une impression de soumission, d'infériorité ou encore de malaise. Cela rend le sujet supérieur.

2.2 Représentation discursive construite par le contenu propositionnel (Rd)

Tout plan-énoncé possède une valeur descriptive. L'activité discursive de référence construit sémantiquement une représentation, un objet de discours communicable. Ce micro-univers sémantique se présente minimalement comme un sujet ou un objet du discours posé. Il est déterminé par le champ visuel que le Pdv envisage. Il s'agit de signifier que les images réfèrent et que tout récit cinématographique est une proposition du monde qui demande à quelqu'un de l'interpréter. On veut échapper à une conception binariste schématique selon laquelle le cinéma parle ou ne parle pas du monde. En termes de théorie linguistique de l'énonciation, nous dirons que le texte est à la fois une proposition du monde (Rd) et de sens, un système d'espace de réflexivité métalinguistique. Chaque locuteur sait, selon sa conscience épilinguistique, que la langue ne peut pas tout dire et que la communication est donc imparfaite. Mais il sait aussi que cela n'empêche pas la référence au monde, aux mots, à la situation d'énonciation elle-même et aux énonciateurs.

2.3 Arguments

Tout énoncé possède une orientation argumentative, même s'il s'agit d'une simple description. Afin de pouvoir rétablir une bonne interprétation, chaque représentation discursive, même étant différente, est inséparable de sa perspective énonciative. Pour qu'un même segment textuel puisse contenir deux sens contradictoires, les deux plans-énoncé doivent avoir deux énonciateurs différents (Pdv1 et Pdv2). Pour nous, il s'agit plutôt de la distance émotionnelle établie avec des personnes et des objets. L'orientation argumentative est responsable de deux grandes valeurs des plans-énoncé :

- C1 : l'orientation argumentative, les potentialités argumentatives des énoncés ;
- C2 : la valeur illocutoire.

3. Mise en application chez Maupassant et Ophuls

Pour illustrer le modèle proposé, on mettra en parallèle ci-dessous un extrait de la nouvelle de Maupassant *La Maison Tellier* (1881) avec l'adaptation de Max Ophuls dans son film *Le Plaisir* (1952). Il ne sera question d'étudier que la prise en charge

énonciative dans les plans-énoncés de la séquence¹⁶, et non pas d’offrir un aperçu global des phénomènes d’adaptation du film. L’aspect choisi concerne les manières d’aborder le point de vue dans les deux œuvres. Notre analyse sera fondée sur la prise en charge énonciative, à savoir le point de vue, l’une des trois composantes de l’unité minimale du discours cinématographique.

Max Ophuls se retrouve en 1951 dans une situation particulière de sa carrière lorsque se concrétise le projet de porter au grand écran trois contes –deux contes et un roman court– de Maupassant. Dans ses souvenirs écrits aux Etats-Unis en 1945, il manifeste son désir d’adapter Maupassant. Avec *Le Plaisir*, Ophuls réalisa ce rêve :

J’ai toujours été attiré par l’univers des souteneurs et des filles, cet univers où reposent tant de soldats inconnus de l’amour, qui forme pourtant la base honteuse et pourtant réelle de la morale bourgeoise... J’ai souvent rêvé de faire un film vraiment consacré à ce sujet. Un film dont le scénario serait dû à un Maupassant moderne.¹⁷

L’intention d’Ophuls est que le personnage de Maupassant raconte lui-même les trois contes. La voix de Maupassant suggère alors *Le Masque*, suivi de *La Maison Tellier* et pour terminer *Le Modèle*. Le scénario de *Le Modèle* commence cependant par un échange entre la voix de Maupassant et celle de un chroniqueur parisien qu’il dit prêter souvent sa voix.

La représentation discursive dans *La Maison Tellier* est la même dans la nouvelle que dans le film. Le texte y est repris littéralement, auquel sont ajoutées quelques phrases prononcées par un ciné narrateur. *La Maison Tellier* est représentée comme l’un des personnages dans la nouvelle et dans le film, néanmoins le point de vue n’est pas le même (la caméra restant toujours à l’extérieur de la maison close). Observons le schéma de la séquence dans les deux :

<p>La Maison Tellier</p> <p>1. Préface. Séquence narrative à mode d’exorde avec faible degré de narrativité</p>
<p>Le Plaisir</p> <p>1.1 Transition entre Le Masque et La Maison Tellier</p> <p>1.2 Séquence avec faible degré de narrativité : Présentation de la Maison Tellier</p>

La Maison Tellier :

Préface. Séquence narrative à mode d’exorde avec faible degré de narrativité

Situation initiale :

On allait là, chaque soir, vers onze heures, comme au café, simplement.

Développement :

Ils s’y retrouvaient à six ou huit, toujours les mêmes, non pas des noceurs, mais

¹⁶ Nous suivons ici de près le concept de séquence développé par Jean-Michel Adam dans son ouvrage *La Linguistique textuelle*, op. cit., pp. 131-160).

¹⁷ Ophuls, M., « Souvenirs », *Cahiers de cinéma*, n° 133, juillet, p. 30, 1962, p. 30.

des hommes honorables, des commerçants, des jeunes gens de la ville ; et l'on prenait sa chartreuse en lutinant quelque peu les filles, ou bien on causait sérieusement avec Madame, que tout le monde respectait.

Conclusion :

Puis on rentrait se coucher avant minuit. Les jeunes gens quelquefois restaient.

Le Plaisir

Séquence double composée d'une séquence explicative, la présentation du narrateur du deuxième conte suivie d'une séquence narrative.

1.1 Séquence explicative : transition faisant partie du périphrase de l'histoire

Nombre de plans	1
Numéro de plan dans le film	72
Durée de la séquence	24''
Temps filmique	16'06''

Voix-off du ciné narrateur :

Ne croyez pas que je n'ai écrit que des histoires tristes. Voulez-vous une chose plus joyeuse, plus cordiale et même, disons-le, plus gaillarde ? Un conte de fées pour grandes personnes ? C'est une excellente nouvelle qui se passe en Normandie. Elle commence dans une petite ville, un petit port de la Manche, et dans un quartier qui n'est pas précisément le quartier résidentiel. Je ne sais pas si je me fais bien comprendre.

1.2 Séquence avec faible degré de narrativité. Présentation de la Maison Tellier

Nombre de plans	1
Numéro de plan dans le film	73
Durée de la séquence	24''
Temps filmique	16'07''-16'52''

Voix-off du ciné narrateur et narrateur :

C'est¹⁸ l'histoire d'une maison. Pas une maison de rapports, du moins au sens où on entend parler généralement. C'était une maison... Je ne voudrais ni choquer ni vous effrayer. Enfin, c'était une maison. Mais c'était une maison très bien tenue. On allait là, chaque soir, vers onze heures, comme au café, simplement. Ils s'y retrouvaient à six ou huit, toujours les mêmes, non pas des noceurs, mais des hommes honorables, des commerçants, des jeunes gens de la ville ; et l'on prenait sa chartreuse en lutinant quelque peu les filles, ou bien on causait sérieusement avec Madame, que tout le monde respectait.¹⁹

¹⁸ Transcription de la voix-off. Le film commence avec la voix d'un narrateur omniscient.

¹⁹ Maupassant, G. de, *La Maison Tellier*, Paris, POCKET, 1991, p. 10. [En gras, le texte repris littéralement de la nouvelle de Maupassant]



1



2



3



4



5



6



7

Dans le roman ainsi que dans le film, la première séquence débute avec un faible degré de narrativité, séquence durant laquelle l'imparfait de l'indicatif sera dominant. Observons le texte commun à l'adaptation et à la nouvelle. La prise en charge énonciative (Pdv) du début du texte est particulièrement intéressante puisque celle-ci marquera la polyphonie ainsi que le narrateur dans toute l'œuvre.

Le texte littéraire commence *in medias res* avec la description de la maison ("on allait là"). Bien que le lieu ne soit pas nommé, il semblerait être connu par le narrateur et même partagé avec le récepteur. Ce début dont le lieu n'est pas cité crée une polyphonie de deux points de vue différents.

1. (Pdv1) Le narrateur et le lecteur connaissent la maison

2. (Pdv2) Le narrateur et le lecteur ne connaissent pas la maison

Une certaine ironie se dégage de l'ambiguïté créée par la polyphonie. Le lecteur est surpris par "on allait là". Dans le premier point de vue, le locuteur prend connaissance de la maison, tandis que, dans le deuxième point de vue, il ne la connaît pas. Le lien entre le point de vue et la représentation discursive –modèle du monde que propose le texte selon Todorov– produit la validité du monde représenté. Cette validité se trouve dans le co-texte, bien que celui-ci soit présent dans le film et non dans la nouvelle.

Ophuls cherchait à s'éloigner de l'ironie présente dans la nouvelle de Maupassant, c'est pourquoi il a créé un co-texte. Autrement, la polyphonie aurait inévitablement conçu une vision partagée du monde décrit. Pour ce faire, Ophuls insère un narrateur intermédiaire –ciné narrateur– qui introduit l'histoire. Ce n'est pas le même narrateur omniscient de *La Maison Tellier*. Dans le film, la voix du ciné narrateur crée un contexte ("C'est l'histoire d'une maison") et, quoique l'ironie soit sous-jacente dans le texte de Maupassant, et pas dans le film. Sans aucun doute, Maupassant nous montre, en jouant avec l'ambiguïté, qu'il était lui-même à la fois un connaisseur et un habitué des maisons closes.

D'ailleurs, il est intéressant d'observer le jeu isotopique du *on-ils* présent cette fois-ci dans les deux productions. La troisième personne du singulier "on" laisse penser que le narrateur pouvait faire partie des habitués tandis que l'utilisation de la troisième personne du pluriel "ils" établit une rupture entre ce qui se passe et ce qui est attendu. L'adaptation nous présente tout d'abord un Maupassant narrateur de sa propre histoire, et va au-delà en le situant en tant que spectateur, comme nous, de ce qui se passe dans la maison. Le narrateur de la nouvelle est beaucoup plus subtil que ce que l'on pourrait penser. Il partage la connaissance des lieux et des gens dont il parle. Un narrateur éloigné, omniscient, réaliste, raconte le récit à travers son expérience.

En parallèle, un autre élément nous interpelle. Le rythme de la première phrase semble imiter les pas des clients de la maison : *on allait là, chaque soir, vers onze heures, comme au café, simplement*. Ce sont les pas que la caméra parcourt lorsqu'elle suit d'un travelling l'un des passants qui semble se diriger, comme le narrateur, vers la porte d'entrée de la maison close, que Madame ferme en disant "*trop tard*"?

La précision est atteinte avec l'aide d'un style réaliste-naturaliste, en donnant un seul adjectif à un nom²⁰. Il y a en effet un lien, lorsque, dans le film, le travelling initial se mêle avec le texte. Les clients, le train, la charrette prennent la même direction.

²⁰ "Quelle que soit la chose qu'on veut dire, il n'y a qu'un mot pour l'exprimer, qu'un verbe pour l'animer et qu'un adjectif pour la qualifier" (Maupassant, G. de, *Pierre et Jean*, Paris, Belin, Livre de poche, 2011, p. 55).

Le rythme de la prose de Maupassant est marqué par la sérénité et l'équilibre, et les longs travellings et panoramiques omniprésents. Si à cela s'ajoute la musique dès le début, il en résulte un enchaînement parfait de l'imparfait, ce temps du passé, non achevé, qui s'allonge indéfiniment de manière naturelle.

En dernier lieu, l'adverbe "simplement" va au-delà du texte. Il fait référence au rythme. Il va de pair avec la simplicité avec laquelle la vie est abordée par la population de la ville. Le texte nous signale que les préjugés que l'on associe normalement à la prostitution n'existent pas dans la campagne normande. Personne n'est choqué par la vie nocturne de la maison close²¹. Est-ce le cas dans l'adaptation proposée par Ophuls ?

Le film commence avec un plan-séquence très significatif. Les bâtiments sont focalisés par la caméra en plongée. C'est un panoramique vertical descendant (photogramme 1-3). La séquence se termine lorsque Madame "que tout le monde respectait" ferme la porte. Le narrateur, lui, respecte Madame à sa manière, en n'entrant jamais chez elle. Son respect sera marqué par la distance. La caméra ne parvient jamais à y entrer, et nous pourrions nous demander si celle-ci a pris du retard, quand Madame Tellier ferme la porte, ou bien si ce fait est intentionnel. Une analyse générale du film nous montrerait que la caméra reste toujours en dehors de la maison.

Dans cette séquence, Max Ophuls propose, en ce qui concerne la composition textuelle, une adaptation filmique fidèle à la nouvelle de Maupassant. Les progressions thématique et narrative sont respectées sans changements apparents. Ce qui entraînerait des écarts infimes dans les structures séquentielles. Au niveau sémantique, la représentation du monde possède plusieurs points convergents. Aux niveaux énonciatif et perlocutoire les variations sont cependant plus significatives. Le metteur en scène introduit un narrateur intermédiaire, Maupassant lui-même, tel un personnage.

4. Conclusion

La comparaison entre la littérature et le cinéma à partir de théories discursives semble possible grâce à la création d'une unité linguistique minimale –le plan-énoncé–, élaborée à partir de la proposition-énoncé de l'analyse textuelle des discours d'Adam. En dépassant l'analyse de la phrase dans la linguistique classique, on propose comme unité minimale la proposition-énoncé. L'analyse textuelle sert à catégoriser ce qui se trouve entre la phrase et le texte. Ce cadre théorique nous permet d'aborder d'une nouvelle manière l'analyse du phénomène littéraire et cinématographique. L'utilisation d'un modèle unique pour tous types de textes, et son application dans les discours littéraire et le cinématographique, nous permet de conclure que la narratologie fait partie de l'analyse du discours sans être pour autant une discipline autonome. Les deux types de discours, le littéraire et le

²¹ Maupassant décrit Madame Tellier un peu plus loin dans sa nouvelle : "Madame, issue d'une bonne famille de paysans du département de l'Eure, avait accepté cette profession absolument comme elle serait devenue modiste ou lingère. Le préjugé du déshonneur attaché à la prostitution, si violent et si vivace dans les villes, n'existe pas dans la campagne normande. Le paysan dit : «C'est un bon métier»; –et il envoie son enfant tenir un harem de filles comme il l'enverrait diriger un pensionnat de demoiselles" (Maupassant, G. de, *La Maison Tellier*, op. cit., p. 12).

cinématographique, malgré leurs différences, se rejoignent au niveau discursif. En effet, dans le discours littéraire, le co-texte est la donnée la plus immédiate dont dispose le lecteur tandis que, dans le discours cinématographique, une concomitance existe entre le co-texte et le contexte de l'énonciation.

D'une part, le fait d'utiliser un cadre méthodologique commun facilitera la comparaison entre la littérature et le cinéma. D'autre part, leur intégration dans le modèle d'analyse proposé confirme la cohérence de l'unité minimale.

5. Références bibliographiques

- Adam, J.-M., *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, A. Colin, 4^e édition 2020.
- Aumont, J., « Points de vue : l'œil, le film, l'image », *Iris*, 1/2, 1983, pp. 3-13.
- Aumont, J. et Marie, M. *L'analyse des films*, Paris, Nathan, 1988.
- Bergson, H., *Œuvres* (1959), éd. André Robinet, préface de Henri Gouhier, Paris, PUF, 6^e éd., 1 628 p., 2001.
- Bowie, J.A. *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.
- Briselance, M.-F. & Morin, J.-C., *Grammaire du cinéma*, Paris, Nouveau Monde. 2010.
- Deleuze, G., *L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- Deleuze, G., *L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- « La voix de Gilles Deleuze en ligne » Cours de 1981 URL : <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze>. [Dernière consultation 1/11/2022]
- Eco, U., « Cinema e letteratura: la struttura dell'intreccio », *Film Selezione*, pp. 13-14. 1962. *La definizione dell'arte*, Milano, Mursia, pp. 201-08, 1968.
- Foucault, M., *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- Gago, J.-M.P., «Propuestas para un planteamiento metodológico en el estudio de las relaciones entre literatura y cine», en *Signa* n° 13 (2004), Madrid, 13, pp. 199-232
- Gaudreault, A. & Jost, F., *Le récit cinématographique*. Paris, Nathan, 1990. [*El relato cinematográfico. Ciencia y narratología*. Barcelona, Paidós, 1995]
- Genette, G., *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972. Édition révisée 1989.
- Gómez Tarín, Fco. J., « ¿Quién narra en un film? Herencias teóricas, jerarquías e hibridaciones varias », en Actas del VI Sopcom / IV Congreso Ibérico de Comunicación, Lisboa, Universidade Lusofona, pp. 3487-3504, 2009.
- Guentchéva, Z., « Manifestations de la catégorie du médiatif dans les temps français », *Langue française* 102, Paris, Larousse, pp. 8-23, 1994.
- Jakobson, R., *Russie folie poésie*, Prague, Éditions du Seuil, 1986.
- Maupassant, G. de, *Pierre et Jean*, Paris, Belin, Livre de poche, 2011.
- Maupassant, G. de, *La Maison Tellier*, Paris, LGF, Livre de poche, 1983.
- Maupassant, G. de, *La Maison Tellier*, Paris, POCKET, 1991.
- Maupassant, G. de, *Contes et nouvelles I*, Paris, Edition de Louis Forestier, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1974.
- Maupassant, G. de, *Contes et nouvelles II*, Paris, Edition de Louis Forestier, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1974.
- « Max Ophuls par lui-même », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, 34-35 | 2001, URL : <http://1895.revues.org/203> [Dernière consultation 01/10/2022]
- Ophuls, M., 1952, *Le Plaisir*, Paris, Gaumont. Coffret Max Ophuls, 2009.
- Ophuls, M., 1955, *Lola Montès*, Paris, Gaumont. Coffret Max Ophuls, 2009.

- Ophuls, M., « Souvenirs », *Cahiers de cinéma*, n° 133, juillet, p. 30, 1962.
Todorov, T., *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.
Todorov, T., *Les genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.