



# GLOTTOPOPOL

Revue de sociolinguistique en ligne  
n° 12 – mai 2008

*Pratiques langagières dans le cinéma francophone*

Numéro dirigé par Michaël Abecassis

## SOMMAIRE

Michaël Abecassis : *Avant-propos*

Michaël Abecassis : *Langue et cinéma : Aux origines du son*

Renaud Dumont : *De la littérature au cinéma, itinéraire d'une médiation didactique*

Carmen Compte & Bertrand Daugeron : *Une utilisation sémio-pragmatique de l'image animée cinématographique et télévisuelle pour l'apprentissage des langues : éléments pour un plaidoyer*

Pierre Bertoncini : *Mise en scène de situations sociolinguistiques dans Mafiosa*

Germain Lacasse : *L'audible évidence du cinéma oral ou éléments pour une étude sociolinguistique du cinéma québécois*

Gwenn Scheppler : *Les bonimenteurs de l'Office national du film*

Vincent Bouchard : *Claude Jutra, cinéaste et bonimenteur*

Karine Blanchon : *La pluralité langagière et ses contraintes dans le cinéma malgache francophone*

Thérèse Pacelli Andersen & Elise Pekba : *La pratique des surnoms dans Quartier Mozart de Jean-Pierre Bekolo : un cas de particularismes discursifs en français camerounais*

Cécile Van Den Avenne : « *Les petits noirs du type y a bon Banania, messieurs, c'est terminé.* »  
*L'usage subversif du français-tirailleur dans Camp de Thiaroye de Sembène Ousmane*

Noah McLaughlin : *Code-use and Identity in La Grande Illusion and Xala*

Jean-Michel Sourd : *Les représentations de la francité dans le cinéma hongkongais*

John Kristian Sanaker : *Les indoublables. Pour une éthique de la représentation langagière au cinéma*

Pierre-Alexis Mével : *Traduire La haine : banlieues et sous-titrage*

Gaëlle Planchenault : « *C'est ta live !* » *Doubleage en français du film américain Rize ou l'amalgame du langage urbain des jeunes de deux cultures*

Cristina Johnston : « *Ta mère, ta race* » : *filiation and the sacralisation of the mother in banlieue cinema*

Anne-Caroline Fiévet & Alena Podhorná-Polická : *Argot commun des jeunes et français contemporain des cités dans le cinéma français depuis 1995 : entre pratiques des jeunes et reprises cinématographiques*

### Comptes rendus

Salih Akin : Bonnafous S., Temmar M. (éds.), 2007, *Analyse du discours et sciences humaines et sociales*, Paris, Ophrys, 165 p., ISBN 2-7080-1158-8

Didier de Robillard : Légglise I., Canut E., Desmet I., Garric N. (dirs.), 2006, *Applications et implications en sciences du langage*, Paris, L'Harmattan, 334 p., ISBN 2-296-02743-5

Claude Caitucoli : Robillard D. de, 2008 (sous presse), *Perspectives alterlinguistiques*, vol. 1 : *Démons*, vol. 2 : *Ornithorynques*, Paris, L'Harmattan, 302 p., 202 p.

Régine Delamotte-Légrand : Tournier M., 2007, *Les mots de Mai 68*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, collection « Les mots de », 123 p., ISBN 978-2-85816-892-7

# **DE LA LITTÉRATURE AU CINÉMA, PROPOSITIONS POUR UNE NOUVELLE DÉMARCHE INTERCULTURELLE**

**Renaud DUMONT**

**Université des Antilles et de la Guyane**

Aujourd'hui, nombreux sont les spécialistes qui remettent en cause les stratégies didactiques traditionnelles, de type généralement transmissif, prévalant en matière d'enseignement de la littérature. En effet, il arrive souvent que l'enseignement littéraire se réduise à une simple présentation historique au cours de laquelle le contact du sujet apprenant avec le texte auquel il est confronté (généralement un extrait et presque jamais une œuvre intégrale) ne laisse que rarement la place au dialogue, que celui-ci soit de type intra ou interculturel, entre le lecteur, le texte et l'enseignant.

C'est pour tenter d'améliorer cette situation et dans le but de favoriser la mise en place d'une réelle interaction triangulaire (enseignant, texte, apprenant) que nous allons proposer ici d'avoir recours à la médiation didactique d'œuvres filmiques conçues à partir de l'adaptation d'œuvres littéraires. Nous tenterons, dans une première phase, de poser les bases théoriques de notre démarche didactique, puis, dans une deuxième partie, nous illustrerons notre propos par une analyse du film de Patrice Chéreau, *La Reine Margot* et, enfin, nous essaierons de tirer les conclusions de cette nouvelle approche en proposant quelques pistes de réflexions nouvelles liées au traitement de ce produit culturel d'un type particulier qu'est le film.

## **De la littérature au cinéma, itinéraire d'une médiation didactique**

### **Le produit culturel en contexte**

Il y a un trait commun à la littérature et au cinéma, trait dont le didacticien doit tirer parti dans son approche interculturelle. L'un et l'autre transcrivent en termes esthétiques, dans une opération de création culturelle (l'œuvre littéraire sous toutes ses formes, comme le film) des éléments qui appartiennent à l'Histoire. Or, le contexte social, dans lequel apparaissent les créations culturelles, fait partie de cette Histoire. C'est toujours ce contexte qui moule les formes du texte, et de tout produit culturel en général. La forme est toujours première et non l'intention de l'auteur, car cette forme relève du non-conscient.

Tous les objets culturels sont donc à envisager dans leur matérialité première à cause de cette primauté de la forme sur l'intention. Il s'agit d'étudier l'organisation interne de chaque

œuvre, son système de savoirs et de discours liés au social, mais repérables à travers les seules formes textuelles. Là encore, une explication est nécessaire. Le « texte » doit ici s'entendre au sens très large de document culturel produisant du sens à un moment donné, dans un lieu donné, au sein d'une société particulière, dont il est le produit. Le « discours » lui-même n'est présent, comme forme d'expression sociale et collective, qu'en tant qu'il s'oppose à la langue, expression immatérielle qui ne produit aucun sens parce qu'elle se situe toujours en dehors de la prise de parole. Or, la création culturelle, qu'elle soit roman, poème, pièce de théâtre ou production filmique, est une prise de parole. Seule expression possible de la réalité, qui n'existe pas en dehors d'elle. « *Il n'est de réalité que linguistique* » affirme R. Lafont (1978), la création culturelle transforme, transpose, interprète, mais ne transcrit jamais.

Entre la réalité et la fiction (car la création culturelle suppose toujours une part de fiction, ne serait-ce qu'au niveau imaginaire), il y a toute une chaîne d'altérations, de codages, de modélisations qui constituent autant d'obstacles à franchir par le didacticien s'il veut parvenir à bien faire comprendre l'œuvre qu'il explique. Il n'existe jamais de transcription directe du donné social dans lequel s'ancre l'objet culturel. L'écriture, quelle qu'elle soit, y compris cinématographique, « encode » la réalité qu'elle décrit. Mais le premier encodage, avant même celui de l'écriture (au sens le plus large du terme, celui qui fait dire à l'écrivain qu'il « écrit sa vie en la vivant »), est la manière dont chacun vit son appartenance au groupe social. Un second faisceau de médiations tient à tout ce qui gravite autour de l'écriture (mais cette fois-ci au sens d'utilisation graphique d'un instrument de communication à la fois verbal et non verbal), et en premier lieu le langage, qui nous arrive déjà avec tout un passé.

Car c'est bien au langage lui-même qu'il faut remonter pour tenter de comprendre le sens du rapport de l'œuvre culturelle à la réalité, puisqu'en dehors du langage, il n'est pas d'œuvre concevable. Et rien ne permet de dire que le langage correspond terme à terme à la réalité objective. Le langage n'acquiert même son statut propre que par les failles depuis toujours constatées entre lui et le monde référentiel, c'est-à-dire celui de la réalité la plus tangible. Le langage n'est-il pas capable d'exprimer l'objet absent, niant ainsi toute réalité, toute référentialité immédiate ? Le langage n'est-il pas utilisé aussi pour mentir sur cette même réalité (c'est la fonction dite « égarante » du langage, bien connue des psycholinguistes), ce qui revient à la nier une seconde fois ? Il apparaît donc de plus en plus clairement que le langage n'est qu'une représentation, un « spectacle » substitué au réel. Le sujet est pris et en quelque sorte « détourné » par le « spectacle linguistique », celui d'une réalité qui lui échappera éternellement et dont il n'aura jamais une vision objective. La seule solution imaginée, dans toutes les sociétés, pour échapper à cette « spectacularisation du vécu », condamnant à vivre dans l'illusion d'une réalité inaccessible, est la mise en place d'un certain nombre de « convenances », permettant une certaine adéquation entre la réalité et le sujet parlant. Ce sont ces convenances qui doivent faire l'objet de l'approche interculturelle dans toute exploitation d'un produit culturel par le didacticien. L'apprenant ne pourra sans doute jamais atteindre le sens des choses, mais il a la possibilité de « donner un sens » aux choses en se fixant et en assimilant certaines règles, comme la règle de non-contradiction, selon laquelle, par exemple, il lui sera toujours interdit d'affirmer : « Cette vache est bleue ». C'est en fonction de ces règles, nées dans des contextes socioculturels bien particuliers, que devrait, peu à peu, émerger la définition didactique de l'objet culturel. Tel est l'objet de notre itinéraire lorsque nous proposons, comme ici, d'utiliser l'analyse d'œuvres cinématographiques nées de la littérature.

### **Le cinéma, produit culturel**

Ce qui va, par conséquent, nous intéresser au premier chef dans la réflexion que nous conduisons ici sur l'adaptation cinématographique, ce n'est pas tant le discours individuel du sujet, que son discours collectif. L'objet didactique est donc constitué par le discours du sujet

auteur trans-individuel (écrivain ou réalisateur), sujet qui s'adresse au lecteur comme au spectateur et qui les atteint même au plus profond d'eux-mêmes lorsqu'il est en parfaite adéquation avec ce qu'ils sont en tant qu'êtres sociaux.

Ce discours, objet d'enseignement, mais aussi et surtout d'investigations didactiques, est lui-même constitué par la parole collective des différents sous-groupes sociaux (politiques, culturels, religieux, idéologiques, régionaux, familiaux, etc.), auxquels appartient simultanément l'auteur, ou le réalisateur. Ces sous-groupes ne sont jamais isolés, mais coexistent dans le texte, comme chez chaque individu, de façon généralement conflictuelle : ce sont ces conflits qui font sens, dans la vie sociale comme dans la production culturelle, littéraire, cinématographique et, plus généralement, artistique. C'est donc à ce niveau que doit se situer l'intervention du didacticien, pour installer l'apprenant dans la culture qu'il découvre à partir de l'analyse d'une œuvre cinématographique. Cette installation n'est pas nécessairement en parfaite harmonie avec la culture de départ de l'apprenant, mais doit le conduire à une compréhension éclairée de l'Autre.

Donc, par-delà les contenus de surface, nous pensons pouvoir affirmer que l'œuvre filmique, comme l'œuvre littéraire, redistribue, sous forme verbale ou iconique, des discours et des représentations existants, caractéristiques d'une société donnée à un moment donné. C'est l'inter discours qui constitue l'essence de l'objet culturel tel qu'il nous intéresse ici (œuvre linéaire et/ou filmique), fait d'une étroite imbrication des différents discours sociaux et culturels identifiables à une époque donnée, mais, et c'est là toute la difficulté de notre entreprise, re-travaillés, ré-énoncés par le texte, qu'il soit littéraire ou cinématographique.

### **La démarche didactique**

Dans cette perspective, la démarche du didacticien pourrait donc s'articuler en trois étapes complémentaires.

#### *Démarche 1 : les concepts fondamentaux*

Cette première démarche serait consacrée à une présentation des concepts fondamentaux utilisés par les spécialistes de l'analyse littéraire, comme par ceux qui sont intéressés par l'étude des documents filmiques, qu'ils soient tirés d'œuvres littéraires ou non.

#### *Démarche 2 : la mise en valeur de la spécificité des modes d'expression*

La deuxième démarche du didacticien pourrait être constituée par une confrontation de deux modes d'expression différents. D'une part le mode littéraire, de type linéaire, essentiellement représenté par le roman (ou la nouvelle) et, d'autre part, le mode cinématographique représenté par des œuvres qui peuvent être considérées comme des adaptations de productions romanesques, même si nombreux sont les réalisateurs à récuser le terme même d'adaptation, souvent réduite, il faut bien le dire, au simple choix d'un sujet jugé porteur par le réalisateur. Pourraient alors être traités les principaux paramètres de la construction textuelle, qu'elle soit d'essence verbale ou iconique : énonciation, espace, narrativité, temps et personnages, présents aussi bien dans l'œuvre romanesque que dans l'œuvre cinématographique. Le cinéma français offre, à cet égard, de très nombreuses illustrations du passage d'une construction textuelle à une construction filmique. C'est le cas, par exemple, du film *Le Colonel Chabert*, adaptation-type, qui a donné lieu, depuis le film d'André Calmettes et de Henri Pouctal en 1911, à au moins six adaptations filmiques différentes.

Nous sommes conscient que cette espèce d'approche porte en elle-même ses propres limites, car elle risque de ne pas permettre de mettre suffisamment en lumière le cœur de notre questionnement didactique initial, c'est-à-dire la mise en évidence de l'autonomie de

l'expression filmique par rapport à l'œuvre littéraire, même dans le cas avéré d'une volonté d'adaptation clairement affichée par le réalisateur.

### *Démarche 3 : l'autonomie de la création culturelle cinématographique*

Notre troisième étape didactique portera donc, beaucoup plus concrètement, sur l'autonomie de la création culturelle cinématographique, consécutive à un travail d'adaptation.

Au cours de notre deuxième partie, nous nous appuyerons donc principalement, pour ce faire, sur une œuvre qui a particulièrement retenu notre attention. Il s'agit du film de Patrice Chéreau, *La Reine Margot*, d'après le roman d'Alexandre Dumas.

## **La Reine Margot**

A travers *La Reine Margot*, c'est donc la problématique de l'adaptation que nous aborderons, d'abord d'un point de vue historique, en essayant de démontrer que le septième art doit beaucoup à la littérature, sous toutes ses formes. Nous essaierons, pour enrichir le débat et, peut-être contribuer très modestement à le faire progresser, d'étudier en quoi certaines propositions théoriques, comme celles de la sociocritique montpelliéraine que nous exploiterons, sont de nature à nous proposer une vision renouvelée de l'adaptation cinématographique et à nous permettre d'affirmer qu'elle est une création culturelle à part entière, qui demande à être connue, explicitée, explorée au même titre que toutes les autres. Et même plus, puisqu'elle allie deux arts majeurs au cœur de l'âme de toute société : le cinéma et la littérature.

L'interview de Patrice Chéreau, publiée dans la version DVD de *La Reine Margot*, fournit une illustration étonnante des propositions théoriques formulées par la sociocritique et reprises par la didactique et vient donc confirmer notre hypothèse selon laquelle le cinéma est un lieu de productions d'œuvres non seulement authentiques, mais encore totalement autonomes, même (et peut-être surtout) quand il s'agit d'adaptations.

Nous nous appuyerons donc ici sur les apports des théories les plus récentes, en particulier sur la démarche proposée par la sociocritique, pour bien dégager l'originalité du travail d'adaptation par rapport à l'œuvre littéraire initiale, notamment à partir des trois critères suivants : le contexte génétique, la médiation et le système modélisant.

### **Le contexte génétique**

Le contexte génétique est l'étude des conditions socio-historiques de production des œuvres de fiction, qu'elles soient littéraires ou cinématographiques. Ces conditions sont à prendre en compte de façon prioritaire par le didacticien dans sa présentation de l'œuvre objet d'étude.

Interviewé sur son film *La Reine Margot*, Patrice Chéreau se défend d'avoir fait un film historique pour ne pas multiplier, selon lui, les obstacles entre la narration et le spectateur. Ce point de vue nous paraît particulièrement positif lorsqu'on sait que toute approche exclusivement historique des produits culturels en classe de langue, telle qu'elle se pratiquait il y a encore une quinzaine d'années dans les centres de langues, est désormais fortement déconseillée au praticien. Un film historique, pour Patrice Chéreau, est donc défini en creux (en quelque sorte) comme une œuvre qui se situerait hors contexte par rapport à l'époque à laquelle il est réalisé et livré au public, œuvre que le spectateur ne pourrait sentir que comme extérieure à lui. Au plan de la réalisation, le film historique se trouve comme alourdi par des aspects purement descriptifs qui, dans *La Reine Margot*, auraient pu concerner les rues de Paris, la vie quotidienne de ses habitants à la veille de la Saint Barthélemy, l'architecture des

palais et des maisons, et constituer une espèce de reportage sur la vie en France au temps de Charles IX. Alors qu'en réalité, Patrice Chéreau, et en cela son point de vue ne peut être que celui du didacticien, veut actualiser l'histoire de *La Reine Margot* et la traiter cinématographiquement comme on traite aujourd'hui un film policier, un film d'aventure ou, mieux encore, un film sur la mafia. Ce n'est pas un hasard si, à plusieurs reprises, au cours de cette interview, le réalisateur se plaît à reconnaître sa dette vis-à-vis de Francis Ford Coppola, par exemple lorsqu'il explique comment il rajoute un dîner à son intrigue (alors que ce dîner n'existe pas dans le roman de Dumas), idée qui lui est venue en revoyant *Le Parrain* et, notamment, la scène des retrouvailles familiales autour d'une bonne table.

En ce qui concerne les personnages, Patrice Chéreau les veut proches du spectateur, comme ils seront présentés par l'enseignant. Proches au sens propre et au sens figuré. Proches de la caméra, mais aussi proches de chaque spectateur. Ce ne sont pas des rois et des reines qui sont peints, mais des gens comme nous, auxquels nous pouvons nous identifier. Des êtres pleins de contradictions, mais qui n'en sont pas moins « lisibles ».

Quelles influences ont pu peser sur le réalisateur et, par conséquent, constituer ce que le courant sociocritique dénomme le contexte génétique ? C'est d'abord, Patrice Chéreau l'affirme sans ambiguïté, l'influence de l'actualité la plus immédiate : le fanatisme religieux qui continue à sévir en Iran au moment de la mort de l'Imam Khomeini, puis les massacres en Bosnie et en ex-Yougoslavie. Mais il ne s'agit pas de confondre cinéma et reportages télévisés. Le rôle du film, nourri des horreurs de l'actualité, va consister à transformer cette horreur en beauté, mais sans pour autant tomber dans l'esthétisme.

Le deuxième ressort de la création, chez Patrice Chéreau, sera son goût pour la peinture, autre contexte génétique, mais culturel celui-là (au sens où la peinture est à la fois un objet et un produit culturel habituellement reconnu comme tel). Le cinéma est donc un art qui se nourrit d'autres arts. *La Reine Margot*, c'est le Goya des *Désastres de la guerre* ou le Géricault du *Radeau de la Méduse*.

Le réalisateur, s'il se défend de faire un film historique, veut néanmoins travailler pour que les crimes commis revivent dans les mémoires des spectateurs, trop souvent anesthésiés, surtout quand il choisit de traiter de thèmes historiques qui ont marqué à jamais l'histoire de notre culture. La couleur rouge de *La Reine Margot*, le rouge qui salit la belle robe blanche d'Isabelle Adjani, c'est la couleur du sang de la nuit de la Saint Barthélemy, nuit d'horreurs que nous n'avons pas le droit d'oublier, pas plus que les camps de concentration nazis. Nuit d'horreurs au cours de laquelle plus de six mille innocents furent massacrés au seul prétexte qu'ils étaient protestants.

## La médiation

La médiation est le poids de l'auteur (écrivain ou réalisateur) sur son œuvre : rôle de l'écriture proprement dite (y compris de « l'écriture filmique »), importance de l'idéologie (très présente en littérature comme au cinéma), prise en compte de l'expérience vécue par l'auteur, soit à titre individuel soit à titre collectif, puisque tout auteur est façonné par le groupe auquel il appartient. Là encore, le didacticien ne peut que reprendre à son compte un tel éclairage.

Au cours de l'interview à laquelle nous nous référons en guise d'illustration aux approches sociocritiques qui nous servent ici de fil conducteur, Patrice Chéreau nous conduit à nous poser la question suivante : dans le contexte obligé (historique) qui cohabite avec le contexte le plus contemporain (références à l'Iran, à la Bosnie et à l'ex-Yougoslavie), que devient le réalisateur, sujet énonciateur de l'adaptation du roman d'Alexandre Dumas ?

La violence, dont on pourrait dire qu'elle constitue la thématique essentielle de l'œuvre linéaire de départ, prend dans le film deux aspects complémentaires très intéressants. Le premier consiste à nous faire « voir » la brutalité, la sauvagerie d'événements qui ont marqué

au fer rouge l'histoire de la France. Les charniers, dont la peinture était inévitable, sont bien là parce qu'ils doivent être là. Comment peindre autrement cette nuit d'horreurs et d'atrocités ?

Mais il y a un second volet de la violence, revue et corrigée non par le contexte historique qui n'a donc plus, ici, aucun caractère génétique (il n'engendre pas), mais par le réalisateur lui-même, qui se projette dans son film. C'est exactement la définition de ce que l'école de sociocritique nous propose sous le terme de « médiation ». Patrice Chéreau, il le dit lui-même dans le texte de son interview, n'est pas un adepte de la violence brutale et sauvage telle qu'elle explose dans *La Reine Margot*. Chez lui, cette violence se mue en une envie charnelle, en une sensualité très puissante qui marque profondément l'atmosphère du film tout entier. C'est bien sa façon de raconter l'Histoire à travers la passion charnelle d'Isabelle Adjani et de Vincent Pérez. Ici la violence n'est donc plus synonyme de mort, mais de vie. Elle n'est plus simple brutalité sauvage, mais force du pouvoir de la chair, choc des corps qui se rencontrent et se retrouvent, enlacements des amants qui jouissent de la vie. Nous nous trouvons donc en présence de deux expressions de la violence : une violence brutalité et une violence sensualité, la première née du contexte historique (le contexte génétique de l'œuvre littéraire de Dumas), la seconde née du tempérament de l'auteur, du re-créateur, un certain Patrice Chéreau, coauteur d'une œuvre seconde bien différente de la fresque historique de départ.

### **Le système modélisant**

Le système modélisant est le poids du mode d'expression sur l'œuvre elle-même. Autrement dit, le poids du « genre » cinématographique, sur l'œuvre « film ». Ainsi, c'est, d'abord, à travers la vie qu'il insuffle à ses personnages (représentés par des acteurs en chair et en os, mais aussi en sentiments et en intelligence) que le film impose un autre modèle que celui de l'œuvre linéaire inspiratrice de départ. En effet, c'est à travers les personnages qui émergent de l'œuvre de Chéreau (et non plus de celle de Dumas), mais qui semblent très vite lui échapper (il l'avoue lui-même dans son interview), que l'on voit, peu à peu, s'infléchir la thématique voulue par Alexandre Dumas, en particulier à partir des mutations qui traversent le personnage de Margot tout au long du film. L'adaptation s'autonomise, mais cette autonomisation est, en quelque sorte, façonnée par le mode d'expression particulier qu'est le film, au sein duquel le personnage prend un relief qu'il n'atteint jamais dans l'œuvre littéraire. C'est, en effet, un personnage nouveau qu'on voit apparaître, celui d'une *Reine Margot* créée pour Isabelle Adjani. Patrice Chéreau n'hésite pas à parler d'une invention (par rapport au texte de Dumas) qu'il revendique. Seul, le genre cinématographique peut donner assez de puissance à un acteur (initialement simple interprète d'un personnage) pour lui permettre de créer un autre personnage que celui qui lui préexistait. *La Reine Margot*, alias Isabelle Adjani, évolue, de l'arrogance à la compassion. Isabelle reçoit, comme nous aujourd'hui (parce qu'elle partage notre culture contemporaine), les massacres de la nuit de la Saint Barthélemy en pleine face et elle refuse le massacre (comme nous le refusons) tout en se sentant toujours appartenir (en tant qu'héroïne de Dumas), de chair et de sang, à la famille des massacreurs, des assassins, des sauvages. Ce personnage, qui se métamorphose peu à peu, n'existe pas dans le roman de Dumas. Il s'agit bien d'une création de Patrice Chéreau, mais pas de lui seul. A ce stade, le génie créateur est comme guidé, poussé, motivé dans son élan, comme entraîné inexorablement sur la voie de la créativité, par la personnalité même de l'acteur qu'il dirige, mais qui, en vérité, le dirige. C'est le miracle du cinéma qui devient alors système modélisant, matrice d'une création qui n'a même plus de modèle, comme nous essaierons de le démontrer dans notre dernière partie.

## Le rôle de l'image

C'est pour cette raison que nous nous permettrons de proposer une légère modification à la dénomination de ce troisième critère proposé par la sociocritique pour caractériser l'adaptation cinématographique d'œuvres littéraires. Au contexte génétique, générateur d'une œuvre qui se veut toujours en phase avec l'époque de sa création tout en rendant fidèlement compte des événements historiques qui ont accompagné la création de l'œuvre littéraire originale, et à la médiation du réalisateur, coauteur de cette même œuvre originale, il convient d'ajouter non pas un « système » modélisant, susceptible de faire croire à l'enfermement de l'œuvre filmique dans un carcan formel, mais une « matrice » modélisante, attestant de l'autonomie de l'œuvre cinématographique par rapport à l'œuvre littéraire.

Il nous resterait alors seulement à démontrer, comme en complément de ce que nous venons de proposer, en quoi le rôle de l'image est déterminant pour façonner l'œuvre cinématographique dans la plénitude de son autonomie.

C'est encore dans une interview, réalisée par Serge Toubiana le 27 mars 1994 et publiée dans *Les Cahiers du cinéma* (n°479/80), que Patrice Chéreau nous révèle sa conception de l'image dans *La Reine Margot*. Il commence par reconnaître, comme nous l'avons déjà signalé précédemment, qu'il y a une dimension picturale très importante dans ce film, puisque la créatrice des costumes dit s'être inspirée de Zurbaran, pour les robes des femmes, et de Rembrandt pour les vêtements portés par les hommes. Mais l'imitation s'arrête là. Le reste appartient en propre à l'œuvre filmique elle-même où le jeu des couleurs que revêtent les images proposées au spectateur fait partie de la création cinématographique et iconique en tant que telle. C'est le réalisateur et ses collaborateurs qui décident que la scène de chasse serait turquoise et rouge, à l'exception du roi qui est en blanc. C'est l'image filmique qui est à la source de la transposition, de l'invention d'une Renaissance imaginaire, comme personne ne l'avait jamais tournée avant Patrice Chéreau : un cloître à Senlis, les combles de l'Ecole Militaire de Paris, un château inconnu en Bourgogne. La personnalité du film est donc également due à la façon dont Philippe Rousselot, l'éclairagiste, sait éclairer des rues qui, à l'époque, ne l'étaient pas, ou filmer des intérieurs de maisons uniquement éclairés par des bougies. C'est l'image seule qui fournit au réalisateur les aubes et les crépuscules dont il a besoin ou encore les éclairages de visages captés par la caméra, entre deux mouvements aussi brefs qu'imperceptibles. L'image, rendue possible par le jeu de la caméra, fournit donc au réalisateur le mouvement lui-même, c'est-à-dire tout ce à quoi il n'a pas accès par la peinture (ou par le théâtre si l'on veut prendre un autre exemple d'adaptation filmique). Deux atouts sont dus à l'image : la proximité des visages et le hors champ qui, lui, n'existe pas au théâtre, pas plus que le découpage, c'est-à-dire, d'une certaine façon ce que nous pourrions appeler « l'écriture filmique », expression que ne rejeterait pas Patrice Chéreau lui-même, puisqu'elle lui échappe au détour d'une phrase de son interview. « Lorsque j'ai écrit *La Reine Margot* », dit-il... Et, un peu plus loin, il n'hésite pas à plagier Flaubert et à s'écrier : « *La Reine Margot*, c'est moi ! »

Tout est dit alors : l'œuvre cinématographique a pris son envol, un autre créateur est né, un autre objet culturel s'offre à notre culture collective.

L'analyse de *La Reine Margot* à laquelle nous venons de nous livrer, grandement aidé par Patrice Chéreau lui-même, nous a donc permis d'aller beaucoup plus loin dans notre réflexion initiale sur l'exploitation didactique du produit culturel cinématographique.

En effet, l'œuvre cinématographique n'apparaît plus seulement comme une œuvre constituée à la manière de n'importe quelle œuvre artistique obéissant à des règles purement

rhétoriques, singulièrement pour les œuvres littéraires, mais comme un produit culturel autonome véhiculant un sens à part entière allant bien au-delà d'une simple adaptation et débouchant sur plusieurs lectures possibles d'une même œuvre initiale.

C'est ce renouvellement qui est la marque distinctive de ce que nous appelons produit culturel, fruit d'une situation particulière avec laquelle il doit être en parfaite cohésion. C'est parce qu'il se rattache à l'actualité et à notre perception du monde d'aujourd'hui que *La Reine Margot* est un grand film. C'est parce qu'elle nous touche par sa féminité, sinon par son féminisme, que la « nouvelle » Comtesse Ferraud, alias Fanny Ardant, nous émeut. Le monde change, la culture est mouvante, l'adaptation est une création sans cesse renouvelée, en prise directe avec l'actualité sous toutes ses formes, non seulement celle du monde qui se transforme sous nos yeux, mais aussi celle qui s'exprime à travers le prisme trans-individuel du créateur observateur réalisateur.

C'est cette mouvance perpétuelle qui justifie que l'on continue de conduire des recherches et de recueillir des témoignages nous permettant de mieux appréhender les mécanismes de l'adaptation cinématographique d'œuvres littéraires. La résurgence de l'interaction dans le champ de la didactique des langues et des cultures est peut-être la justification première de cette nouvelle piste que nous nous sommes permis de proposer ici. L'interaction se présente comme un circuit communicatif où les différents interactants sont soumis à un réseau d'influences mutuelles singulièrement développées par la médiation didactique de l'œuvre littéraire revue à travers le prisme de l'œuvre cinématographique faisant du texte non plus la simple transmission d'un message pré-structuré, mais une sorte de champ de négociation permanente du sens par tous les protagonistes. L'adaptation cinématographique, et d'une façon beaucoup plus générale l'utilisation de l'image, permet d'orienter tous les enseignements vers une communication multilatérale qui conduit en définitive au respect et au développement de la compétence discursive et sociale de l'apprenant.

## Bibliographie

- CLERC J.-M., 1985, *Ecrivains et cinéma*, Paris, Klincksieck.  
 GREIMAS A. J., 1966, *La Sémantique structurale*, Paris, Larousse.  
 CROS E. 1983, *Théorie et pratiques sociocritiques*, Montpellier, Editions du CERS.  
 GRUCA I., 1996, « Didactique du texte littéraire, un parcours à étapes », *Le Français dans le monde*, n°285, décembre 1996, pp. 56-59.  
 LAFONT R., 1978, *Le Travail et la langue*, Paris, Flammarion.

# GLOTTOPOL

Revue de sociolinguistique en ligne

**Comité de rédaction :** Mehmet Akinci, Sophie Babault, André Batiana, Claude Caitucoli, Robert Fournier, François Gaudin, Normand Labrie, Philippe Lane, Foued Laroussi, Benoit Leblanc, Fabienne Leconte, Dalila Morsly, Clara Mortamet, Danièle Moore, Alioune Ndao, Gisèle Prignitz, Richard Sabria, Georges-Elia Sarfati, Bernard Zongo.

**Conseiller scientifique :** Jean-Baptiste Marcellesi.

**Rédacteur en chef :** Claude Caitucoli.

**Comité scientifique :** Claudine Bavoux, Michel Beniamino, Jacqueline Billiez, Philippe Blanchet, Pierre Bouchard, Ahmed Boukous, Louise Dabène, Pierre Dumont, Jean-Michel Eloy, Françoise Gadet, Marie-Christine Hazaël-Massieux, Monica Heller, Caroline Juilliard, Jean-Marie Klinkenberg, Suzanne Lafage (†), Jean Le Du, Jacques Maurais, Marie-Louise Moreau, Robert Nicolai, Lambert Félix Prudent, Ambroise Queffelec, Didier de Robillard, Paul Siblot, Claude Truchot, Daniel Véronique.

**Comité de lecture pour ce numéro :** Jacqueline Billiez (Grenoble), Philippe Blanchet (Rennes 2), Sarah Cooper (King's College, London), Reidar Due (Oxford), Pierre-Philippe Fraiture (Warwick), Emmanuelle Labeau (Aston), Gudrun Ledegen (La Réunion), Martin O'Shaughnessy (Nottingham Trent).

Laboratoire LIDIFra – Université de Rouen  
<http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol>

ISSN : 1769-7425