

**UNIVERSITE BABES-BOLYAI DE CLUJ-NAPOCA
FACULTE DES LETTRES**

Anamaria Colceriu Milonean

***Le Guépard* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa
ou
Du récit romanesque au récit filmique
– approche sémiotique –**

**Thèse de doctorat dirigée par
Monsieur Corin BRAGA, Professeur des Universités**

**Cluj-Napoca
2012**

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS / 6

1. Pour une approche sémiotique textuelle de la recherche / 10

1.1. Éléments sémiotiques / 10

1.1.1. Le statut de la sémiotique dans le cadre du paradigme culturel contemporain / 10

1.1.2. Le signe et la sémiosis / 13

1.1.3. Une typologie schématique des signes / 14

1.1.4. Le langage verbal sur la scène de la sémiosis / 17

1.2. Linguistique textuelle, sémiotique, pragmatique : la linguistique du sens textuel / 18

1.2.1. Texte, contexte, intertextualité / 18

1.2.2. Le texte comme un tout sémantique cohérent / 20

1.2.3. La passage à l'écran comme traduction intersémiotique / 23

2. Le langage cinématographique / 28

2.1. L'écrit et l'écran / 28

2.1.1. Le langage du cinéma / 29

2.1.2. Le langage cinématographique et le langage verbal / 30

2.1.3. Une langue « cinéma » ? / 32

2.1.4. Pour une sémiotique du texte filmique / 35

2.2. Le langage cinématographique : les codes spécifiques / 38

2.2.1. Les plans, le cadre, la caméra, les angles de prise de vue / 40

2.2.2. Les raccords / 45

2.2.3. Le montage / 46

2.2.4. Le rythme / 48

2.2.5. Les structures sonores / 50

2.2.5.1. Voix du film / 54

2.2.5.2. Bruits / 55

2.2.5.3. Musique / 56

2.2.6. L'éclairage : lumières et couleurs / 58

3. Le récit verbal et le récit filmique comme espaces pluri-codés / 61

3.1. Les significations musicales / 62

3.2. Parole et gestuelle / 64

3.2.1. La typologie gestuelle / 65

- 3.2.2. Langage gestuel et langage verbal / 66
- 3.2.3. Le langage mimico-gestuel du personnage principal, Fabrizio de Salina / 67
- 3.3. Le langage gestuel et la proxémique / 75
- 3.4. Gestualité et proxémique dans *Le Guépard* / 76
- 3.5. Valeurs sémiotiques de l'espace / 81
- 3.6. La symbolique des palais et des jardins / 83
- 3.7. Synergies textuelles / 86

4. La narration verbale et la narration filmique : traits de l'acte référentiel / 88

- 4.1. L'image filmique / 89
- 4.2. L'image cinématographique et le langage verbal / 90
 - 4.2.1. Le message iconique non-codé / 91
 - 4.2.2. Le message iconique codé / 92
 - 4.2.3. L'image et le message verbal / 93
- 4.3. Spécificité de l'acte référentiel dans l'image filmique / 94
- 4.4. Valeurs indicielles de l'image / 96
- 4.5. La production de l'« effet de réel » / 97
 - 4.5.1. L'image en mouvement / 97
 - 4.5.2. L'image simulacre / 99
 - 4.5.3. L'image fictionnelle / 100
- 4.6. Narrativité et effet de réel / 101

5. *Le Guépard* : récit verbal versus récit filmique / 104

- 5.1. Aspects du récit / 105
- 5.2. La structure temporelle et événementielle / 109
 - 5.2.1. La syntagmatique des séquences narratives dans *Le Guépard* / 109
 - 5.2.1.1. La trame du roman / 110
 - 5.2.1.2. La syntagmatique des séquences narratives dans le film / 111
 - 5.2.2. « La paire cardinale » des fonctions / 116
- 5.3. La configuration actantielle / 122
- 5.4. Coordonnées spatio-temporelles / 129
 - 5.4.1. Le chronotope romanesque / 130
 - 5.4.1.1. La description représentative / 131
 - 5.4.1.2. La description métonymique / 141
 - 5.4.1.3. La description métaphorique / 148

5.4.1.4.	La « métaphore » filmique /	152
5.4.2.	L'espace filmique /	154
5.4.3.	Le « conglomérat » espace-temps /	157
5.4.4.	La temporalité dans le roman et dans le film /	159
5.4.5.	Du texte au film : la spatialisation des énoncés temporels /	164
5.4.5.1.	La structure temporelle des incipits dans le roman /	164
5.4.5.2.	La structure spatiale de la scène inaugurale dans le film /	165
6.	La configuration énonciative dans <i>Le Guépard</i> /	170
6.1.	Le concept <i>d'énonciation</i> dans la linguistique du texte verbal /	170
6.1.1.	L'instance narrative (une approche structuraliste) /	172
6.1.1.1.	Genette et l'instance narrative /	173
6.1.1.2.	Lintvelt et la problématique de la perspective /	174
6.1.2.	L'énonciation dans la pragmatique textuelle /	176
6.1.2.1.	Le concept <i>d'énonciation</i> chez Ducrot /	177
6.1.2.2.	Le concept <i>d'énonciation</i> dans la <i>ScaPoLine</i> /	177
6.1.2.3.	Énonciateurs <i>versus</i> points de vue /	180
6.1.2.4.	Types discursifs /	180
6.1.2.5.	Le discours indirect libre comme espace polyphonique /	182
6.2.	L'instance narrative dans le roman <i>Le Guépard</i> /	184
6.2.1.	Le discours du narrateur /	184
6.2.2.	Le discours du personnage principal /	186
6.2.3.	L'alternance des discours /	188
6.2.4.	Thématique et polyphonie /	191
6.3.	L'instance narrative dans le film <i>Le Guépard</i> /	197
6.3.1.	<i>L'énonciation</i> cinématographique /	198
6.3.2.	Les voix du <i>Guépard</i> /	201
6.3.3.	La focalisation dans le récit filmique /	203
6.3.4.	Le « regard » du spectateur /	209
6.3.5.	<i>Le Guépard</i> : énonciation romanesque <i>versus</i> énonciation filmique /	212
	Conclusion : LES INFÉRENCES TEXTUELLES /	215
	Corpus /	222
	Documents vidéo /	222
	Bibliographie /	222
	Sitographie /	229

RÉSUMÉ DE LA THÈSE

Mots-clés : discours, discours filmique, adaptation cinématographique, langage verbal, langage cinématographique, textualité, linguistique textuelle, « négociation » du sens, intertextualité, traduction intersémiotique, référentialité, configurations textuelles / réseaux textuels, chronotopie, structure actantielle, structure événementielle, énonciation, focalisation, discours indirect libre, caractère textuel réticulaire / pluricodique / inférentiel / synergique.

Il n'est pas rare que le passage à l'écran d'un roman entraîne des réactions critiques contradictoires – des discours valorisants ou axiologiques qui peuvent être regroupés, le plus souvent, en deux catégories. Dans la première catégorie entreraient ceux selon lesquels le film, en tant que produit « secondaire » ou « dérivé », serait nécessairement inférieur au roman qu'il cherche à transposer dans un autre médium. Par contre, les opinions appartenant à la seconde catégorie insistent systématiquement sur l'originalité du nouveau produit artistique, qui modifie le sens du texte initial sur une échelle de la fidélité allant d'un simple nuancement du contenu vers une véritable recréation.

S'appuyant sur les instruments mis à sa disposition par la sémiotique textuelle et filmique, notre démarche se propose de surprendre les rapports qui s'établissent entre le récit verbal et le récit filmique – deux systèmes sémiotiques différents tant dans leur structure que dans leur mode de fonctionnement – dans le cas du roman *Le Guépard* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa et de son adaptation cinématographique réalisée par Luchino Visconti en 1963. Nous voulons mettre ainsi en lumière à la fois les similarités et les différences qui s'insinuent entre les deux types de récit suivant deux grands directions interprétatives : la nature des signes et les spécificités de la sémosis, d'une part, et la reconstruction des configurations narratives (actantielles, événementielles, spatio-temporelles et énonciatives) dans le cadre du processus de la transposition intersémiotique, de l'autre.

Le premier chapitre de la thèse est consacré à des aspects théoriques de la recherche, visant d'une manière plus générale le domaine de la linguistique et, en particulier, celui de la sémiotique. Une analyse sommaire du statut de la sémiotique dans le cadre du paradigme culturel

contemporain reprend et tente de définir des notions sémiotiques générales, tout en exposant le rôle du verbal dans la sémiotique. La légitimité d'une approche sémiotique dans le cas que nous avons retenu pour l'analyse relèverait du fait que l'adaptation cinématographique est une forme de traduction intersémiotique fondée sur un processus de « négociation » du sens. Même s'il s'agit d'une transposition *intersémiotique* ou *intersystémique*, le passage à l'écran d'un roman concerne en fait non pas des systèmes linguistiques, mais des textes. Le rapport qui s'établit entre le texte source (le roman) et le texte cible (l'adaptation cinématographique) appartient ainsi au champ des relations intertextuelles, vues comme une forme de « réverbération » d'un texte dans un autre texte.

Notre recherche se focalise, par conséquent, sur la manière dont se construit le sens du texte romanesque, d'un côté, et le sens du texte filmique, d'autre côté, de même que sur les processus sémiotiques spécifiques qui interviennent dans le cadre de la transposition intersémiotique. Insistant sur la dimension dynamique de la production du sens textuel, notre analyse prend comme point de départ le modèle théorique proposé par Carmen Vlad dans son ouvrage *Textul aisberg* [Le texte iceberg], où le sens est défini selon son caractère *réticulaire, inférentiel, pluricodique et synergique*.

Le principal enjeu de notre approche consiste à *saisir* et à *comparer la dynamique de la production du sens* dans le récit romanesque et, respectivement, dans le récit filmique du *Guépard*, à travers une analyse des structures événementielles, actantielles, chronotopiques et énonciatives. Au-delà de certains principes structuraux et de certains aspects visant la cohérence argumentative, le choix a été fait selon le degré de pertinence des changements opérés dans les réseaux susmentionnés lors du processus de la transposition intersémiotique, le permutation des codes entraînant implicitement un recalibrage du message. Ces changements sont réclamés par les spécificités du nouveau système de connexions locales et globales liées à des phénomènes comme la cohésion ou la progression, la cohérence ou la pertinence du discours filmique.

La transposition intersémiotique ne suppose donc pas un transfert ponctuel des éléments, des structures ou des fonctions, mais une « décantation » des contenus qui revêtiront des formes et des structures signifiantes nouvelles, spécifiques au nouveau langage (celui du cinéma), selon la configuration globale du sens textuel. L'adaptation cinématographique implique, par conséquent, un processus de « négociation » du sens, caractéristique de toute forme d'acte « traductif ».

Jamais entièrement fidèle au texte source, la traduction implique toujours des rapports (au texte traduit) définis en termes de polarité *similaire/différent*. Toute traduction est censée trouver les valeurs appropriées de ces rapports. L'agent adaptateur (à savoir, dans notre cas, le metteur en scène, le scénariste ou les producteurs du film) devient la figure « centrale » qui, prenant en compte les valeurs du texte source (l'œuvre littéraire), le contexte de la production et les valeurs visées par le texte cible (le film), opère la « négociation » du sens textuel. C'est le metteur en scène qui, à partir des possibles équivalences superstructurelles des deux systèmes, fait un tri ou opère un choix parmi les éléments du texte source afin de les transmuter ensuite dans le texte cible.

En tant qu'objet à double dimension, à la fois linguistique et non linguistique (et ce, en raison de l'interaction de divers codes signifiants), le film se présente comme un texte, comme une structure discursive obligée de se forger des moyens spécifiques de production de sens, en cherchant à répondre en particulier à l'exigence de narrer ou de raconter. Divisé en deux grands volets, **le deuxième chapitre** de notre travail commence par reprendre et soumettre à un examen critique des points de vue théoriques sur les concepts de *langue* et de *langage* en cinématographie, sur les relations entre le verbal et le visuel et sur le statut textuel de l'objet filmique. Plus technique, le second volet de ce chapitre offre une description des codes spécifiques impliqués par le langage cinématographique.

En ce qui concerne la relation entre le langage cinématographique et le langage verbal, il convient de remarquer tout d'abord que la référence au « langage naturel » ne devrait pas viser les structures de la langue, ni même pas celles du langage verbal en général. Par contre, il s'agit plutôt de chercher des méthodes et des instruments qui soient spécifiques au plan du discours ou du texte et qui permettent de s'approcher de l'objet filmique à partir de la perspective d'une linguistique textuelle du sens. Ce faisant, nous nous inscrivons dans le sillage des recherches théoriques récentes (Basso, 2003M ; Bertetto, 2010 ; etc.) insistant sur le dépassement des approches classiques – pour la plupart critiques – de la cinématographie, et sur l'adoption d'une perspective sémiotique de l'analyse textuelle du film. Cette dernière serait la seule en mesure de relever des aspects importants liés à des *effets de sens* découlant des configurations visuelles et figuratives ou des structures énonciatives du texte.

Se fondant sur les équivalences superstructurelles impliquées par une grammaire narrative de profondeur, non discursivisée, la transposition intersémiotique du roman dans le film entraîne,

selon nous, le traçage de certaines zones de signification. Afin de récupérer une grande partie de la signification du texte source, ces zones devraient être adaptées, voire reconstruites pour convenir au nouveau langage, à travers une prise en compte constante de la cohérence textuelle dans son ensemble.

Dans le second volet du deuxième chapitre, nous répertorions les éléments et les techniques spécifiques du langage cinématographique, avec une insistance particulière sur leurs caractéristiques structurelles et sur les valeurs sémantiques qu'ils véhiculent. Des notions techniques comme celles de *plan*, *mouvement de la caméra*, *angle de prise de vue*, types de *montage* ou *raccords* seront d'un grand intérêt méthodologique dans l'analyse effective des séquences du film *Le Guépard*.

Structuré selon un code visuel (inscrivant des messages appartenant à des codes sémiotiques différents comme l'éclairage, les couleurs, la gestuelle, la mimique, la proxémique, les vêtements, etc.) et selon trois codes sonores (la parole, la musique, les effets sonores), le récit filmique est un texte pluricodique supposant une perception simultanée de divers types de langages. À l'encontre du récit romanesque fondé, en principe, sur la parole écrite, dans lequel les éléments appartenant à des systèmes sémiotiques non verbaux peuvent pénétrer seulement sous une forme verbalisée, le récit filmique est capable de transmettre des messages par le biais de codes significatifs hétérogènes qui se chevauchent. La perception simultanée de tous ces codes contribue de manière significative à la création d'un « effet de réel », tout en offrant une profondeur à l'image.

Le troisième chapitre de la thèse prolonge l'examen du caractère pluricodique du texte verbal, analysant la manière dont certains éléments provenant de différents codes sémiotiques (musique, gestuelle, proxémique, arts visuels) jouent ensemble dans le roman de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Des analyses ponctuelles sont faites concernant la façon dont ces nébuleuses de signification « se matérialisent » dans le passage à l'écran.

Se focalisant sur l'aspect linguistique, l'herméneutique du texte verbal ne saurait reconstruire le sens de l'œuvre qu'en faisant appel à d'autres disciplines, projetées sur le canevas commun de la sémiotique. L'interprétation suppose des inférences qui oscillent sans cesse entre parole et image, texte et gestualité, lettre et tracé pictural.

Même si le discours romanesque est constitué, par excellence, de mots, il se peut que le texte soit perméable à des éléments appartenant à des systèmes sémiotiques non verbaux qui

contribuent, parfois d'une manière décisive, à la production du sens global. Dans le troisième chapitre, nous nous proposons de montrer comment fonctionne, dans le roman de Lampedusa, le syncrétisme des signes renvoyant à des codes sémiotiques différents (musique, langage mimico-gestuel, proxémique). Dans quelle mesure leur présence facilite-t-elle l'échange des contenus dans le cadre de la transposition intersémiotique ? Nous mettons en évidence, en particulier, les effets de sens induits par le langage mimico-gestuel du prince de Salina et par les rapports proxémiques entre les personnages, de même que les valeurs sémantiques des espaces symboliques (les jardins, les palais, la Sicile).

Étant donnée l'impossibilité d'épuiser toutes les formes et toutes les fonctions des systèmes sémiotiques non verbaux impliqués par le roman, notre intérêt s'est tourné plutôt vers les phénomènes qui se produisent dans la zone de convergence (de « suture ») de ces systèmes. D'ailleurs, il est intéressant d'observer la façon dont s'accomplit la transposition verbale des divers messages non verbaux agissant d'une manière à la fois syncrétique, synergique et synesthésique. Tous ces phénomènes ne sauraient être saisis qu'à l'intérieur de processus inférentiels dans une approche pragmatique du texte/discours romanesque.

Inhérent à toute structure communicationnelle accédant au statut de *texte*, c'est-à-dire une entité signifiante dotée d'un sens unitaire, le caractère synergique rend compte de la mise ensemble de différents réseaux et codes sémiotiques dans le processus du « tissage » du sens. Le récit filmique serait ainsi une forme d'expression artistique complexe dans laquelle agiraient ensemble différents codes iconico-plastiques et sonores. Ce qui le différencie par rapport au récit romanesque, ce serait précisément sa capacité de mettre en évidence, de « ramener à la surface » son caractère synergique, syncrétique grâce auquel le spectateur, sous l'emprise d'un puissant « effet de réel », tend à prêter au contenu perçu le degré de cohérence de l'existence réelle.

Le **quatrième chapitre** de la thèse est consacré à l'analyse des aspects découlant de la capacité du discours filmique de créer et de maintenir cet « effet de réel » et examine la nature des signes impliqués par les deux types d'entités sémantiques (le roman et le film) de même que la spécificité de l'acte référentiel. Le but de cette démarche serait de circonscrire les traits spécifiques de chaque type de texte, afin de mieux observer le plus de signification impliqué par le processus de transposition intersémiotique.

Il convient aussi d'évaluer le potentiel de l'image en tant que système de signification par rapport au langage verbal afin de pouvoir se tourner, par la suite, vers le processus de la

production de la référence par rapport à deux autres systèmes sémiotiques proches du texte filmique, à savoir la photographie et la peinture. Leur analyse met en évidence des éléments et des phénomènes essentiels dans l'interprétation de l'image filmique, tout en exposant la spécificité de cette entité textuelle par rapport aux structures verbales de sens.

Le débat sur la relation entre image et langage verbal est nuancé par l'examen des caractéristiques de deux messages non linguistiques présents tous les deux dans une seule image (le message iconique non codé, respectivement le message iconique codé) et par une analyse des rapports qui s'établissent entre le niveau dénotatif et le niveau connotatif de l'image. Considérant la relation entre le contenu figural des images et le contenu notionnel du discours verbal des personnages, l'analyse de différentes séquences du texte filmique privilégie la perspective sémiotique qui, dans le sillage de Pierce, reconnaît la présence dans l'image filmique des trois types de signes : iconiques, indiciels et symboliques.

Définie comme « image-simulacre », « image-fiction », l'image cinématographique s'impose en premier lieu par les aspects décelables de son caractère d'« image en mouvement » ; or, le mouvement implique une transformation continue et, donc l'inscription dans la temporalité. C'est sur cette toile de fond de la durée et de la transformation que s'est produite en grande mesure la rencontre du film avec la narration. Le succès mondial du film s'explique par sa capacité extraordinaire à illustrer les configurations narratives avec lesquelles le spectateur a tendance à identifier son propre parcours existentiel.

Partant de la prémisse de l'identité des structures narratives « aurorales » dans les textes romanesque et dans le texte filmique, notre thèse décrit la manière dont « s'incarnent » certaines formes et certaines fonctions narratives au niveau figuratif de l'œuvre littéraire et, respectivement, filmique, en regardant de près les transformations qui ont lieu en vertu des spécificités de deux objets textuels dans l'espace de la « traduction » intersémiotique.

Le **cinquième chapitre** met en évidence la manière dont se définissent les configurations/réseaux événementiel, actantiel et spatio-temporel dans le texte du roman, d'une part, et dans le texte filmique, d'autre part, tout en soulignant les changements qui se produisent dans le processus de mise à l'écran.

Puisque l'étude comparative discours romanesque et du discours filmique prend comme point de départ le caractère narratif des deux méthodes de reproduction signifiante du monde, nous commençons par un inventaire de quelques-unes des significations de la notion de

narrativité. La thèse ne se propose pourtant pas une analyse de type structuraliste des deux textes, le bref passage en revue de quelques théories et modèles de narration partant de la nécessité de mettre l'accent sur l'importance de certains éléments et des structures de type narratif (le « couple cardinal » de fonctions *manque – élimination du manque*, le rapport actantiel – protagoniste – antagoniste) dans l'élaboration du sens global du texte.

Dans le cadre du processus de transposition sémiotique, les choix du metteur en scène en matière de contenu narratif sont dictés, à notre avis, par les exigences de la nouvelle forme de mise en discours. Le texte-discours filmique doit harmoniser des aspects qui tiennent à un substrat commun – *la narration comme mode discursif* (située à un niveau supérieur à l'« incarnation » dans différentes formes textuelles) – avec les aspects typiques de la discursivisation cinématographique et du type de réception correspondant, tout cela dans une tentative de fournir un produit (objet filmique) qui ait une cohérence d'ensemble (qui lui confère, d'ailleurs, son statut textuel).

L'analyse de réseau événementiel du *Guépard* souligne que, par rapport au roman, le film : a) choisit de supprimer les scènes à faible intérêt sur le plan du dynamisme narratif (qui, dans le roman, constituent de simples toiles de fond pour le déroulement de la « bataille » intérieure du personnage principal, contenu rendu par des fragments de discours indirect libre) ; b) modifie l'ordre des événements sur l'axe syntagmatique et la modalité dont ceux-ci sont insérés au récit ; c) modifie les déterminations causales de certaines actions ; d) modifie la quantité d'informations présente dans certains mini-épisodes du roman.

Toutes ces transformations sont requises par l'impossibilité de trouver un moyen d'expression équivalent, qui puisse transmettre la même complexité du contenu. Par exemple, puisque le texte-discours filmique ne peut pas transposer (ou ne le fait que partiellement, par le recours à d'autres formes de discursivisation, tel le discours direct dans les dialogues) la multitude de fragments au discours indirect libre, qui présentent les pensées du personnage au sujet des transformations politiques et sociales de l'époque (le temps historique se reflète dans le roman avant tout comme drame d'une conscience), le film choisit une « extériorisation » du phénomène et réserve une place importante aux scènes de luttes qui se déroulent pendant la révolution.

Du point de vue du réseau spatio-temporel, les spécificités deux textes – le roman et le film – sont, en grandes lignes, les suivantes : a) pour élaborer le chronotope, le roman *Le*

Guépard s'appuie sur des fragments descriptifs représentatifs, auctoriaux ou actoriaux ; dans la plupart des fragments descriptifs, nous assistons au passage d'une description auctoriale à la description actoriale à travers un transfert d'autorité énonciative, marqué au niveau textuel-discursif par l'ouverture du personnage principal envers le discours indirect libre ; b) la description représentative romanesque actualise trois fonctions textuelles : mimésique, mathésique et sémiosique ; c) la description mimésique comprend aussi des descriptions mathésiques (en général, de nature mythologique), qui glisse souvent vers une description expressive de nature ironique ; d) dans la description représentative, il y a des descriptions d'actions à fonction sémiosique d'ancrage du fragment narratif dans la narration) ; e) à ces fonctions s'ajoute une surfonction à rôle indiciel qui renvoie à l'oblicité de la description par métonymie ou par métaphore ; f) le texte romanesque illustre le lien osmotique entre les personnages et leur espace vital dans certaines parties prolongées par des descriptions représentatives métonymiques ; g) le roman actualise certaines isotopies métaphoriques qui suivent deux modèles configurationnels différents : le modèle syntaxique (la mort de la monarchie, la dissolution du monde aristocratique) et le modèle sémantique (la métaphore de la mort du personnage principal comme ascension vers l'espace céleste, comme voie vers les étoiles) ; h) même si, au niveau des rapports temporels, le film ne bénéficie pas de la souplesse qui caractérise l'alternance des temps verbaux présente dans le texte écrit, il assure quand même une temporalité fluide par la manipulation des moyens d'expression qui lui sont propres (différents types de raccord ou le montage rapide) et par les passage d'un plan temporel à l'autre dans le cas des diverses formes d'anachronisme ; i) comme le texte-discours filmique est image par excellence, il a le privilège de dominer l'espace en vertu de plusieurs qualités spécifiques des structures cinématographiques signifiantes : le flux audio-visuel, le jeu champ – contrechamp, la profondeur du plan, les mouvements du caméra, etc. ; j) pour décrire l'espace, le film utilise surtout les plans objectifs neutres, filmés en général par travelling en avant ou par travelling latéral ; il est très rare qu'il recoure à des plans subjectifs, qui pourraient indiquer le point de vue du personnage – phénomène équivalant au transfert d'autorité énonciative du roman ; d'habitude, le caméra accompagne les personnages qui traversent différents intérieurs espaces (les salles des palais) ou extérieurs (le jardin du palais, la Sicile – la route vers Donnafugata, la chasse, etc.), sans se laisser remplacer par l'œil du personnage ; k) comme il est fait d'images en mouvement, le texte-discours filmique décrit et raconte en même temps, il « mélange » les dimensions

spatiale et temporelle et les présente en tant que « conglomérat » indivisible ; l) le film actualise la plupart des fonctions de la description du texte romanesque, mais, comme il a le privilège de raconter et d'illustrer en même temps, il n'a pas besoin des effets d'une fonction sémiotique, de suture des espaces de convergence entre la narration et la description ; m) étant donné que le film montre une forme de communication directe entre le personnage et l'espace dans lequel l'action se déroule, l'image filmique a un caractère métonymique quasi-permanent; n) si, dans le cas du roman, nous pouvons parler tant de métaphores que d'isotopies métaphoriques, en ce qui concerne le film, il s'agit plutôt d'un « effet métaphorique » engendré par une certaine structuration des éléments du contenu, souvent doublée par la valorisation des valences techniques de l'équipement cinématographique (les mouvements du caméra, en premier lieu) ; le film accorde une importance plus grande à l'isotopie métaphorique de la dissolution de la classe aristocratique (par l'ampleur qu'acquiert la séquence narrative du bal du Ponteleone grâce à l'insistance sur des images qui sont un symbole de la décrépitude, du glissement vers la mort), qui suggère aussi la mort du personnage principal.

En termes d'éléments composants et de relations, les différences qui apparaissent dans le cadre des réseaux événementiel, actantiel et spatio-temporel des deux objets textuels – le roman et le film *Le Guépard* – sont dues y compris aux stratégies de communication spécifiques du discours verbal, d'une part, et du discours filmique, d'autre part, et à la variété des attitudes des entités énonciatrices et des points de vue.

Le **sixième chapitre** de cette thèse décrit la manière dont le réseau énonciatif s'actualise dans le texte romanesque et les transformations qui s'imposent au niveau de cette configuration au moment de la transposition intersémiotique.

Pour bien définir la terminologie utilisée dans l'analyse textuelle, nous illustrons brièvement les acceptions des concepts d'*énonciation* et de *perspective narrative* dans le domaine de la linguistique du texte verbal (l'approche structuraliste est dépassée ici par l'adoption d'une perspective pragmatique du phénomène d'énonciation, ce qui permet de nuancer les concepts et d'étudier les valeurs des différentes formes) et, respectivement, de la linguistique cinématographique.

A partir de la *structure polyphonique* des énoncés (support linguistique qui accueillera la description sémantique, c'est-à-dire la *configuration polyphonique*), l'analyse de quelques échantillons textuels du roman *Le Guépard* met en évidence le rapport entre les instances

énonciatrices (en particulier la voix narrative et la voix du personnage principal), ainsi que le rapport entre l'instance énonciatrice et les entités responsables des différents points de vue qui s'actualisent au sein de structures discursives spécifiques. L'accent est mis sur la façon d'insérer le discours intérieur du personnage principal, Fabrice de Salina (en soulignant les marques textuelles du transfert d'autorité perceptive) et sur le rôle du discours indirect libre (avec comme source énonciatrice le personnage principal) dans l'élaboration du modèle de réseau de communication et de la configuration polyphonique, mais aussi dans l'établissement du sens global du texte romanesque – des phénomènes qui sont, plus tard, mi en rapport avec la structure énonciative du film *Le Guépard*.

Comme *l'énonciation* a des acceptions différentes dans le texte-discours cinématographique, il a été nécessaire de présenter en premier lieu certaines clarifications conceptuelles. A la différence du phénomène de l'énonciation spécifique du texte verbale, le film connaît une multiplication des formes et des structures énonciatives dont l'hétérogénéité entrave la définition même du concept.

Du point de vue des configurations énonciatives, la mise en miroir du roman et du film *Le Guépard* souligne encore une fois les différences entre les deux types textuels-discursifs à valences expressives particulières. Cette comparaison met en évidence la grande diversité des formes et des structures énonciatives et focalisatrices du texte filmique, diversité due à son caractère d'unité discursive pluricodique.

En même temps, tant dans le cas du texte-discours romanesque que dans celui du texte filmique, il y a un lien étroit entre le réseau temporel et le réseau énonciatif. Les valeurs temporelles et la progression narrative (le jeu temporel) sont rendues mais de manières différentes, en fonction, encore une fois, des caractéristiques des éléments et des structures signifiantes spécifiques des deux types de langage.

La variété des structures signifiantes spécifiques au texte filmique permet la multiplication, par rapport au roman, des mécanismes d'énonciation et de focalisation narrative, qui, à côté du phénomène d'enchaînement des images-en-mouvement (le flux audio-visuel), contribuent à rendre les effets du dispositif cinématographique plus efficaces par la capacité d'éliminer dans une certaine mesure les traces de l'énonciation et de renforcer l'illusion de la réalité : le film est une histoire qui semble se raconter elle-même tout comme la réalité, imprévisible et surprenante.

L'analyse appliquée au roman de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Le Guépard*, et au film du même nom, réalisé par Luchino Visconti, dessine un possible itinéraire herméneutique dont les piliers de soutien sont représentés par l'illustration de quelques configurations/réseaux textuels (ayant un impact plus grand dans l'élaboration du sens global).

Souligner la nature processuelle de l'élaboration du sens en se penchant sur son caractère réticulaire, volumique et syncrétique et en mettant en évidence les structures textuelles et les valences de sens des configurations/réseaux temporel-événementiel, chronotopique et énonciatif permet d'illustrer dans le film la relation entre deux objets textuels (le roman et le film), qui mettent réciproquement en lumière leurs valeurs respectifs sur le fond d'un dialogue que nous avons appelé à la fois intersystémique, intersémiotique et intertextuel.

Au-delà de cette quête du sens textuel (romanesque et filmique) – quête menée en accord avec les principes visés par une compétence que suppose le texte lui-même et qui se manifeste par ce système complexe de stratégies textuelles ou d'instructions pour la production de signifiants – il y a aussi certains aspects d'ordre inférentiel qui font que la réception des deux soit différente. Nous nous sommes arrêtée sur ces aspects dans un *excursus* qui fait office de conclusion de la thèse et qui, partant d'une étude de Nicole Everaert-Desmedt (1994) sur la *ressemblance* et la *similitude* dans l'oeuvre de Magritte et du concept de *punctum* illustré par Roland Barthes (2005), lance un possible débat sur la spécificité de l'image cinématographique telle que révélée par la réception du texte filmique.