

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA VOIX DES VOIX NARRATIVES DE L'ADAPTATION
CINÉMATOGRAPHIQUE DU ROMAN *LE BAISER DE LA FEMME-ARAIGNÉE*
DE MANUEL PUIG, RÉALISÉE PAR HECTOR BABENCO

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

CLAIRE GAUTHIER

JANVIER 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement n°8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

En premier lieu, je tiens à remercier sincèrement Johanne Villeneuve, directrice de cette présente recherche. Ses conseils, sa rigueur et sa très grande compétence ont permis la réalisation de ce travail.

Je veux également témoigner ma gratitude à mes amis enseignants, Suzanne Mancini et Christian Nolet, pour leurs corrections grammaticales et syntaxiques ainsi que pour les encouragements qu'ils m'ont chaleureusement donnés. Leur collaboration fut pour moi une aide précieuse. Merci aussi à Patricia Robin pour l'apport de ses connaissances dans le domaine du cinéma.

Finalement, pour leur soutien, leur compréhension et leur confiance tout au long de mon cheminement, je remercie mes amis et amies proches. À Solange St-Pierre et à Loudia Désaulniers, j'offre un merci tout spécial pour leur écoute et leur participation à la lecture du corpus de ce mémoire. En me faisant généreusement part de leurs commentaires et réflexions, elles m'ont permis d'avancer dans ce projet, avec plus d'intérêts. Merci aussi à Suzanne Girouard, responsable du Service d'aide en français écrit du cégep André-Laurendeau. En tant qu'employeur, elle m'a souvent facilité les choses en aménageant mon horaire de façon à me donner plus de temps pour terminer ce projet.

Aussi, je me dois de souligner que sans l'appui amical de toutes ces personnes, il m'aurait été extrêmement difficile de persévérer et d'atteindre les objectifs que je m'étais fixés.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1: THÉORIES DE L'ADAPTATION	
1.1 Récits littéraire, scénique et filmique.....	7
1.2 Transécriture - Traduction – Adaptation.....	9
1.3 Codes cinématographiques	11
1.4 Discours cinématographiques	11
1.5 Récit filmique versus récit écrit	12
1.5.1 La ponctuation.....	13
1.5.2 La description.....	14
1.5.3 La temporalité	15
1.5.4 La narration et la focalisation.....	16
1.5.5 Les dialogues.....	18
1.5.6 Les personnages	19
1.6 Passage du texte à l'écran	20
1.6.1 Approche essentialiste.....	21
1.6.2 Approche textualiste.....	22
1.6.3 Approche intermédiaire	23
1.6.4 Réécriture ou approche différentielle.	25
CHAPITRE II: VOCALITÉ CINÉMATOGRAPHIQUE	
2.1 Le Baiser de la femme-araignée : éléments narratifs.....	28
2.2 L'ekphrasis.....	30
2.3 La novellisation.....	33
2.4 L'auricularisation.....	36

2.5 La voix	39
2.6. Les voix cinématographiques du film de Babenco	43
2.6.1 L'acousmètre.....	44
2.6.2 La voix blanche	47
2.7 Le visage de la voix	48
2.8 L'identité vocale	51
FIGURE 1	53
CHAPITRE III: ORALITÉ, MISES EN ABYME ET ADAPTATION	
3.1 L'écriture et l'oralité cinématographique	54
3.2 La voix comme univers fictionnel	59
3.3 Une typologie vocale	63
3.3.1 La voix-attraction	64
3.3.2 La voix-narration.....	65
3.3.3 La voix-explication et la voix-action.....	67
3.3.4 Variations vocales	68
3.3.5 Le temps de la voix	69
3.4 La mise en abyme dans Le Baiser de la femme-araignée	70
3.4.1 Mémoire et mises en abyme filmiques.....	73
3.5 L'adaptation d'une adaptation	75
3.6 Une figure des puissances du faux	77
FIGURE 2	81
FIGURE 3	82
CONCLUSION	83
RÉFÉRENCES.....	89

LISTE DES FIGURES

FIGURE		PAGE
1	VALENTIN ET MOLINA REGARDENT UN FILM IMAGINAIRE SUR UN ÉCRAN ILLUSOIRE	53
2	L'INTERTEXTUALITÉ MANIFESTÉE DANS LES IMAGES MOUVANTES ET SONORES DES RÉCITS DE MOLINA	81
3	RÉCIT DE LA FEMME-ARAIGNÉE QUI EMPRUNTE QUELQUE PEU LE GENRE FANTASTIQUE	82

RÉSUMÉ

L'objectif de ce mémoire consiste à examiner l'apport de la vocalité et du verbal dans l'adaptation cinématographique du roman *Le Baiser de la femme-araignée*, de Manuel Puig. À partir de ce cas précis, ce travail interroge les caractéristiques dominantes relatives à la contribution de la voix sous son double aspect, matériel et narratif, dans la transposition des textes au cinéma. Il était d'abord nécessaire d'aborder le phénomène de l'adaptation en prenant particulièrement en compte les distinctions entre récits littéraire, scénique et filmique, et de faire part, par la suite, des diverses façons de concevoir le passage d'une œuvre littéraire à l'écran. Or, ce corpus permet non seulement d'observer la réécriture du roman par le film, mais aussi la transposition en images mouvantes et sonores des récits de plusieurs films verbalisés par un des protagonistes. Ainsi, le double mouvement de l'*ekphrasis* (présentation verbale d'une représentation visuelle) et de son renversement réunit l'art de la narration à celui de la projection.

L'utilisation de la voix caractérise fortement cette adaptation filmique du roman de Puig réalisée par Hector Babenco, en 1985. Dans un univers clos, en racontant des films à son compagnon de cellule, un des héros se prête à des batifolages vocaux qui, dans le roman, s'apparentent à de la novellisation, alors que transposés verbalement au cinéma, ils relèvent de l'*ekphrasis* et inspirent des images insolites. Celles-ci introduisent le spectateur à une expérience *esthétique-poétique* du cinéma et favorisent parfois le jeu entre le réalisme et un des aspects de ce que Gilles Deleuze nomme « les puissances du faux ». Mais c'est surtout la puissance de la voix à produire un imaginaire où se rencontrent le filmique et le verbal qui, dans ce mémoire, retient l'attention. Partant de l'idée que la voix identifie un personnage au même titre que son visage et que l'impact qu'elle produit est du même ordre qu'un gros plan facial, nous avons examiné ce parallèle du visage et de la voix sur la base de la distinction établie par Gilles Deleuze entre « *visagéification* » (unité réfléchissante de l'image) et « *visagété* » (traits expressifs).

Selon diverses théories concernant la voix en général et la voix au cinéma, nous avons pu constater que la voix constituait à elle seule un univers et que son expression au travers du dispositif filmique offrait un raffinement et une multitude de moyens dans l'expression artistique. La voix, à la fois en tant que son et parole signifiante, se révèle centrale dans la manifestation d'une œuvre, au même titre qu'un personnage.

Mots-clés : VOIX, ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE, NOVELLISATION, EKPHRISIS, MISE EN ABYME, LE BAISER DE LA FEMME-ARAIGNÉE, PUISSANCES DU FAUX.

INTRODUCTION

...Ce qui se perd dans la transcription, c'est tout simplement le corps – du moins ce corps extérieur (contingent) qui, en situation de dialogue, lance vers un autre corps, tout aussi fragile (ou affolé) que lui, des messages intellectuellement vides, dont la seule fonction est en quelque sorte d'accrocher l'autre (voire au sens prostititif du terme) et de le maintenir dans son état de partenaire. (Barthes, 1981, quatrième de couverture)

Manuel Puig, né à Buenos Aires en 1932, publie, en 1968, son premier roman, *La Trahison de Rita Hayworth*. En 1969, il remporte un grand succès auprès du public avec *Boquitas Pintadas*. Ces deux romans révèlent les mythes sexuels et sentimentaux de la classe moyenne de Buenos Aires en s'appuyant sur le cinéma, des paroles de chansons populaires (tangos et boléros), des revues de cœur et des séries radiophoniques de l'époque. Avant de publier son premier roman, Puig écrivait d'abord des scénarios pour le cinéma. Dans les années 70, il s'est installé au Mexique pour fuir les pressions de la censure argentine et aborder plus librement le sujet de l'homosexualité et de la répression politique. En 1976, il publie *El Beso De La Mujer Arana (Le Baiser de la femme-araignée)* où il exerce une grande maîtrise du dialogue, tout comme dans *Pubis angélical* (1979) et *Tombe la nuit tropicale* (1988) Il meurt à Cuernavaca (Mexique) en 1990.

C'est uniquement sous une forme dialoguée, livré dans un langage populaire, que le roman *Le Baiser de la femme-araignée* dépeint principalement la relation de deux prisonniers forcés de vivre dans la même cellule, dans une prison, en Argentine. Un des deux détenus (Molina), en racontant des films à son collègue (Valentin), devient, en quelque sorte, un narrateur omniscient. À partir de son imaginaire peuplé de

mythes, de légendes, de contes et de croyances, il brode autour de scénarios qu'il a antérieurement vus en films. La richesse de son expression et de ses images colorées de même que la portée poétique ou comique de ses métaphores séduisent. En tant que raconteur, Molina emprunte, dans le roman, les techniques d'une réappropriation littéraire de séquences filmiques. Cette activité provoque, chez les deux hommes, des discussions enflammées portant sur la loyauté, l'identité et les classes sociales.

Traduit en 27 langues, le roman se divise en seize chapitres comportant chacun une vingtaine de pages. À partir du cinquième chapitre, de longs récits sont présentés en italique, représentant ce que Molina se raconte à lui-même. La première partie se termine au chapitre huit lorsque nous comprenons que Molina a reçu du directeur de prison le mandat de soutirer de Valentin des informations à propos de ses groupes politiques. Au chapitre quinze, Molina sort de prison et toutes ses allées et venues sont transcrites sous forme de rapports télégraphiés donnant le compte-rendu quotidien de ses activités. Nous devenons alors les témoins de ses actions vues sous l'angle des représentants de l'autorité qui l'espionnent et qui finissent par l'abattre. Le dernier chapitre offre une transcription de trois pages décrivant la vision poétique de Valentin à son agonie. Écrit en italique, le texte reproduit et le style des monologues intérieurs de Molina, et le romantisme que ce dernier a réussi à insuffler à son compagnon. *Le Baiser de la femme-araignée* fut porté au cinéma avec beaucoup de succès. Hector Babenco, le réalisateur, est un brésilien d'origine argentine dont les films se démarquent surtout par leur réalisme. Dans cette adaptation, il dit avoir voulu parler des gens qui n'ont rien d'autre qu'eux-mêmes à donner. Les références aux séries B constituaient, pour lui, la voie la plus efficace pour réaliser plusieurs de ses objectifs : faire un film politique qui ne soit pas moralisateur; montrer comment deux hommes peuvent s'influencer mutuellement; parler de sacrifice en dehors du contexte religieux; aborder l'homosexualité et dire qu'on peut mourir pour quelque chose qui n'existe déjà plus. Il déclare :

Le roman de Manuel Puig évoquait admirablement comment deux hommes, aux backgrounds sociaux, politiques et psychologiques complètement différents, pouvaient devenir amis, et de quelle manière cette amitié affectait leur vie. Le fait qu'un de ces prisonniers était homosexuel n'avait, selon moi, aucune importance. Mon film vise à détruire les mythes de la masculinité. Un homme est digne de son nom dès lors qu'il se respecte lui-même et sait donner quelque chose aux autres.¹

Le Baiser de la femme-araignée a également été adapté pour le théâtre. En 1989, la pièce a été mise en scène à Montréal, par Alexandre Hausvater, et jouée à *La Licorne*. Pierre Curzi et Alain Zouvi en étaient les principaux acteurs. En 2006, elle a été produite par la compagnie Sun'Act, à Paris. Mais notre analyse se concentre sur son adaptation filmique qui forme une œuvre composite incorporant des scènes semblables à celles d'un bon nombre de films hollywoodiens des années 40. Pour ses multiples récits, elle fait principalement référence aux films *Cat People*, *The Nazie Movie* (film d'occupation allemande à Paris) et *The Spider Woman Movie*². Tourné au Brésil, le film raconte tout de même une histoire qui se déroule à Buenos Aires. En 1984, il est sélectionné au festival de Cannes où William Hurt reçoit alors le prix d'interprétation masculine. En 1985, l'Académie des Arts et de la Culture du cinéma décerne également à Hurt, pour ce film, l'Oscar du meilleur acteur.

Le film reproduit du roman l'essence et l'ambiguïté de la relation entre les deux personnages principaux, mais sa particularité repose sur la créativité avec laquelle les mises en abyme sont mises à l'écran. Ce qui, relativement aux différentes approches théoriques de l'adaptation, nous conduit à certaines questions. Qu'est-ce que le cinéma peut bien ajouter à un bon roman? Sans doute, une sensibilité : voir, non pas en imagination, mais en chair et en os; entendre, non pas dans notre for intérieur,

¹ Babenco, Hector : <http://www.commeaucinema.com/film=7216.html>. Consulté le 13-07-09.

² *Le Baiser de la femme-araignée*, DVD Supplément.

mais sentir le son retentir directement dans nos oreilles; percevoir et recevoir des images et des actions se déroulant sous nos yeux sans possibilité de les modeler ou de les adapter à notre guise; faire la connaissance de personnages, tout comme dans un roman, mais en mettant nos sens à contribution, de façon à ressentir encore plus concrètement dans nos corps leurs émotions, sentiments et ce qui, dans leur vie, les anime particulièrement.

Qu'il s'agisse d'images visuelles ou de vibration sonores, pour toutes formes matérielles, au cinéma, les dés sont déjà jetés. Parfois, une musique allant droit au cœur rend l'atmosphère d'un récit avec plus de précision que la plus belle des rhétoriques. Il en est de même pour l'expression d'un visage, la force d'un regard et la singularité d'une voix : tous permettent d'accéder rapidement à l'intimité d'un personnage. Tout en considérant que sons, visages et voix sont en constante interdépendance, ce mémoire se penche surtout sur l'aspect verbal de la narration et se concentre plus spécifiquement sur le rôle de la voix dans l'adaptation cinématographique de l'œuvre littéraire de Manuel Puig, *Le Baiser de la femme-araignée*.

Nous proposons d'abord une synthèse des diverses théories qui concernent la transposition filmique des romans en général. Ces données ont pour but d'éclairer la manière dont Hector Babenco adapte, au cinéma, non seulement l'intrigue principale du roman de Puig, mais aussi les histoires de films qu'un des héros raconte soir après soir à son collègue de cellule dans une prison argentine. Nous élaborons ensuite les procédés de l'*ekphrasis* et de la novellisation qu'impliquent ces enchâssements de récits filmiques qui ne sont pas présentés de la même manière à l'écrit et à l'écran. Puis, les concepts « d'ocularisation » et « d'auricularisation » développés par François Jost (1987) permettent d'élargir, pour le cinéma, la notion de focalisation afin d'aborder le problème de la voix dans l'adaptation de Babenco.

Comment, dans le film, s'exprime la vocalité narrative et quelle différence apporte-t-elle au contenu de la diégèse? De quelle manière la matérialité de la voix vient-elle confronter et/ou compléter le roman? Comment se manifeste son caractère métamorphique et de quelle façon agit-elle sur l'affect? Les analyses de la fonction sonore de la voix nous permettent de prendre en compte les dimensions de l'acousmètre, celles de la voix blanche et de la voix *over*, de même que les interrelations entre la vocalité, le visage et l'identité. En outre, en établissant une corrélation entre le montage des images filmiques et le mixage, il est possible de juxtaposer un gros plan visuel à un gros plan sonore et de dégager ainsi le côté unique qui caractérise à la fois le visage et la voix.

C'est à partir de cette unicité de la voix humaine et de la hiérarchisation des sons qui gravitent autour d'elle (ce que Michel Chion nomme le « vococentrisme »), que les personnages traduisent, au cinéma, les subtilités du roman. Mais l'étude du rapport entre écriture et oralité filmiques nous ouvre aussi à des horizons divers qui englobent le non-dit, le non-verbal, les discours et les monologues intérieurs. Dans ce roman qui parle de films et dans ce film qui raconte des romances, la voix passe tour à tour d'un mode attractif à un mode narratif et nous ramène, d'une certaine façon, à l'époque du bonimenteur³, nous faisant voyager dans le temps ainsi que dans le cœur et dans la tête des héros. Ces mises en abyme constituées de récits filmiques enchâssés dans une narration verbale et projetés à leur tour à l'écran réveillent l'imaginaire photographique hollywoodien enfoui dans la mémoire culturelle. Le contexte d'une des histoires du héros-narrateur se rapportant à la guerre, la mémoire historique se trouve également sollicitée. À la fin de l'intrigue, le prisonnier auditeur des récits se meurt et les rêveries suscitées par les paroles du narrateur viennent s'emmêler avec les scénarios de l'imaginaire du mourant. Les scènes qui se bousculent dans sa tête nous sont alors montrées en échappant à la narration continue,

³ Accompagnateur verbal des projections cinématographiques, au début du 20^{ième} siècle.

à ce que nous nous attendons généralement à voir. Elles entraînent des images qui, en désamorçant l'opposition entre le réel et la fiction, se rapprochent quelque peu du concept des « puissances du faux » proposé par Gilles Deleuze et illustrent la réalité de ce qu'expérimente alors le protagoniste.

Dans tous ces récits et métarécits, la voix demeure le principal fil conducteur de notre recherche. Par le biais des narrations d'un prisonnier passionné de cinéma, l'adaptation du roman de Puig et celles des récits du héros-narrateur de l'intrigue permettent de voir à l'œuvre la puissance de la représentation verbale et par quels stratagèmes peuvent s'exprimer les voix de l'*ekphrasis*.

CHAPITRE 1

THÉORIES DE L'ADAPTATION

1.1 Récits littéraire, scénique et filmique

Il y a un monde entre la *diègèsis* (transmission d'une histoire par un narrateur) et la *mimèsis* (évocation de cette histoire par des personnages en action). Ce constat incite à faire des rapprochements entre les différentes expressions et matérialisations des récits littéraires, scéniques et filmiques dans une optique comparative. S'informer alors d'un certain parcours effectué dans le champ de la narratologie apporte des clarifications utiles à cette question. Il en est de même des différents concepts élaborés sur le sujet. Car outre le fait de préciser les distinctions entre les récits scriptural, dramatique et cinématographique, la connaissance des termes et instances reliés à chaque forme narrative permet de comprendre les hypothèses émises par les différents théoriciens concernés. Ceux-ci, de Aristote à nos jours, ne cessent d'interroger les diverses façons de relater une histoire et cherchent précisément à cerner qui raconte quoi à qui, pourquoi, et surtout comment.

S'il est une subjectivité de l'énonciation, il en est une, aussi, de la narration, et toutes deux laissent des marques qui leur sont propres. Et l'on ne saurait, sans une transposition scrupuleuse et une adaptation stricte, tenter de trouver l'équivalent de ces marques d'énonciation dans des phénomènes non linguistiques comme ceux qui fondent le « langage » théâtral ou le « langage » cinématographique. (Gaudreault, 1999, p. 79)

L'épopée grecque étant de tradition orale, la *diègèsis* et la *mimèsis* n'étaient pas des concepts destinés, au départ, à des récits scripturaux. Aussi, aujourd'hui, pour dire qu'un écrivain nous montre les choses alors que tel autre ne fait que les énoncer, on recourt aux termes de *showing* (représentation/monstration) et de *telling*

(narration). Les termes « monstration » et « narration » auraient peut-être pu servir d'équivalents modernes aux catégories platoniciennes que sont la *diègèsis mimétique* et la *diègèsis non mimétique*, mais comme ces termes avaient été conçus par Platon uniquement en fonction de la scène, Gaudreault propose de ne les appliquer qu'à la seule monstration.

La diègèsis non mimétique se référerait à tous les cas d'utilisation, au sein même d'une prestation scénique, du verbe, de la parole, de l'oral, pour raconter. De même pourra-t-on éventuellement utiliser cette catégorie pour désigner la prestation du conteur qui est, ni plus ni moins, appelé à inscrire son récit oral dans une « gaine monstrationnelle ». (Gaudreault, 1999, p. 88)

Toute narration scripturale, scénique ou filmique résulte de cette tension entre les deux pôles que sont *l'univers diégétique*, soit le monde raconté, l'histoire, et l'agent organisateur de ce monde, c'est-à-dire l'instance qui raconte, le discours. C'est pourquoi l'étude de l'adaptation cinématographique requiert une certaine familiarité avec ces notions.

Le récit scriptural ne se communique pas de la même manière que le récit scénique. Pour identifier ce dernier, on recourt au terme de « représentation »; et pour désigner, dans ce champ, l'équivalent du narrateur fondamental du récit scriptural, Gaudreault suggère le terme de « monstrateur ». Narration scripturale et monstration scénique sont donc des activités distinctes relevant également d'instances distinctes. Ces deux modes narratifs de communication se combinent, cependant, au cinéma, où le pendant du narrateur fondamental devient celui qui détermine le point de vue à partir duquel l'action est présentée et se nomme « narrateur filmique » ou « grand imagier⁴ » (Gaudreault, 1999, p. 86). Par conséquent, cette combinaison de deux modes de communication, qui étaient autrefois distincts, rend complexe l'étude de

⁴ Gaudreault (1999, p.86) précise que l'expression est de Metz.

l'objet narratologique, particulièrement lorsqu'il s'agit de déterminer où commence sa narration et où s'arrête sa monstration. Pour Gaudreault, la narration d'un film débute avec le montage. C'est d'ailleurs principalement le montage qui fait la différence entre le cinéma et le théâtre. Ce dernier, fondé sur l'ici et maintenant de la représentation, ne relève que de la monstration et ne se limite qu'à la modalité temporelle du présent. À l'inverse, au cinéma, le montage permet une manipulation du temps diégétique, seules les images prises isolément se donnent à lire au présent (Metz, 1972, p. 73). Dans un premier temps, le tournage d'un film instaure des petits récits potentiels. La juxtaposition de ces micros-récits engendre ensuite un second niveau narratif, supérieur. « C'est de cette deuxième couche de narrativité dont on parle lorsqu'on dit que le cinéma s'est engagé dans la voie narrative ». (Gaudreault, 1999, p. 51). En articulant des segments spatio-temporels, le montage permet donc une maîtrise du temps et de l'espace que l'on retrouve dans le récit scriptural. C'est ainsi que même si divers liens de parenté coexistent entre les narrations littéraires, scéniques et filmiques, de par sa bande-images, le film ressemble davantage à un roman qu'à une représentation théâtrale.

1.2 Transécriture - Traduction – Adaptation

Si la lecture d'un roman permet de s'attarder aux détails, il en va tout autrement pour la visualisation d'un film, pression du temps oblige. Dans cette forme d'expression, la problématique se trouve liée à la matérialité des choses, des êtres et des paysages, à cette plénitude des détails relevée par Seymour Chatman (1980). En effet, de par la monstration directe des accessoires, vêtements, maquillages, décors et personnages, cette plénitude perce l'écran. Par conséquent, « [ces] différences de structures esthétiques rendent plus délicate encore la recherche des équivalences, elles requièrent d'autant plus d'invention et d'imagination de la part du cinéaste qui prétend réellement à la ressemblance » (Bazin, 1997, p. 95). En raison de ces paramètres distincts liés au médium, lors de la transposition filmique d'une œuvre

littéraire, le récit doit parfois se modifier. Il s'ensuit alors différentes conceptions concernant le passage de l'œuvre littéraire au film. Par exemple, pour Brian McFarlane (1996), au-delà du contenu narratif, l'adaptation concerne l'énonciation qui nécessite un ajustement médiatique. Pour cette même raison, André Gardies (1998, p. 80) estime que l'évaluation esthétique d'une adaptation ne doit pas s'effectuer dans le cadre d'une relation comparative avec le texte source. À partir de ces prémisses, une théorie de la transécriture vient alors consacrer les particularités des codes reliés au média exploité. L'idée relève du déterminisme technologique des années 60 marqué par la célèbre affirmation de Marshall McLuhan (1968, p. 25) : « En réalité et dans la pratique, le message, c'est le médium lui-même ». Toutefois, cette approche assujettit trop les œuvres aux médias. Alexie Tcheuyap (2005, p. 25) fait remarquer, à ce propos, que le choix d'un système sémiotique ne peut expliquer à lui seul la production, au cinéma, d'un si grand nombre de nouvelles versions (*remakes*) différentes d'un même titre. Par ailleurs, puisqu'il s'agit de communiquer dans un autre langage une même histoire ou un même contenu, nous pourrions faire, à l'instar de Patrick Cattrysse (1992), de l'adaptation cinématographique d'un texte, une analogie avec la traduction. Cependant, l'improbabilité d'une équation entre film et langue, démontrée par Metz (1971), et l'exigence, en traduction, d'une fidélité impliquant de ne rien retrancher au texte, rendent cette similitude peu pertinente. Tshishi Bavula Matanda (1988) parle plutôt de « traduction-interprétation », de « transmutation » ou de « traduction intersémiotique ». Si le mot [traduction] pose problème, c'est que contrairement à la réécriture, « le traducteur ne s'attribue pas le loisir de [tailler] ou de [taillarder] une œuvre » (Garcia, 1990, p. 91).

Enfin, à dessein d'éclairer davantage cette problématique relative à la transposition d'un texte à l'écran, il convient non seulement de poser un regard sur les similitudes et différences entre roman et film, mais de connaître avant tout les codes et discours propres au cinéma.

1.3 Codes cinématographiques

Parmi les codes cinématographiques, on répertorie des mouvements de caméra (travelling, panoramique, mouvement d'optique), une échelle de plans (gros, moyens, américains, etc.), des cadrages et une durée de plans (plan-séquence, de réaction), le montage des images et l'utilisation du hors-champ visuel et sonore. Sur ces codes se greffent des éléments non exclusifs aux films, tels des personnages et des acteurs, des décors, des accessoires et diverses situations. Pareillement, d'autres disciplines artistiques se distinguent, dans le domaine du cinéma. C'est le cas, par exemple, des musiques de film ou encore du jeu des acteurs susceptible de changer selon les époques et les cultures et qui diffère aussi du jeu des comédiens au théâtre. Les dialogues, entre autres, se structurent en fonction du montage. Et comme l'espace dans lequel œuvre l'acteur de cinéma est plus intime que celui du comédien, il lui est donc plus facile de tendre davantage vers l'introspection. Cette pluralité de moyens expressifs propres au cinéma contribue à créer des effets de contraste, d'opposition, de rupture et de distanciation. Bien plus, en fonction du réalisateur et du genre de film, le sens donné à ces codes peut encore varier considérablement (Vanoye, 1989, p. 34-37).

1.4 Discours cinématographiques

Un film ne peut raconter qu'en montrant. Sa narration passe donc nécessairement par l'utilisation de techniques visuelles ou audiovisuelles. La caméra, par exemple, en exécutant un travelling ou un cadrage, expose un point de vue spécifique. D'autres procédés viennent appuyer des stratégies narratives plus particulières, comme l'immobilité se référant à la pensée ou à la préparation d'un événement, ou encore, un rythme lent et des temps de silence favorisant la réflexion et l'intériorisation. Quant au gros plan, en particulier celui du visage, il donne à voir une gamme d'émotions nuancées et des plus complexes.

En ce qui concerne la représentation de la pensée d'un personnage, elle peut s'exprimer par un jeu singulier de lumière qui permet le partage entre l'univers intime du protagoniste et le monde de l'action. D'autres messages peuvent encore se manifester par le biais de la bande sonore, soit par les dialogues, les effets vocaux ou la musique. Cette dernière reconduit le discours en orientant la dimension affective de l'image. Par le mouvement de la caméra qui attire le regard du spectateur sur tel ou tel détail, le film parle, raconte, et livre une perspective esthétique, psychologique, idéologique ou sociologique. S'ajoute le montage par lequel se conçoit, grâce au choix des coupes et des raccords, le positionnement du « grand imagier⁵ ».

1.5 Récit filmique versus récit écrit

Si le roman n'a pour seul outil de communication que l'écriture, le film fait simultanément appel à du son et à des images mouvantes incluant bruits, musiques, dialogues et narration en voix synchro ou *off*. L'écriture y est aussi présente, ne serait-ce que dans le générique.

Le visionnement d'un film sollicite beaucoup plus de moyens de perception que la simple lecture d'un roman. L'immobilité du corps et la fixité du regard enregistrant passivement images et sons rendent le processus similaire à ceux de l'hypnose et du rêve. Tout comme pour les visions oniriques, le spectateur, au cinéma, ne choisit pas le contenu des projections apparaissant ou disparaissant devant lui. C'est d'ailleurs en raison de cette imposition de formes et de sons donnés d'emblée aux décors, situations et personnages de l'intrigue que le spectateur éprouve parfois une déception devant l'adaptation cinématographique d'un roman. Car ces images et ces sons sont confrontés à la version antérieure créée à partir de son propre imaginaire lors de la lecture du récit (Metz, 1977, p. 137).

⁵ Voir Gaudreault, 1999, p. 86

Visionner un film suppose la compréhension des relations entre ses divers éléments et leur lien en fonction du récit. Les associations d'idées que provoque le visionnage d'un film s'apparentent au processus de la pensée : « Il est impossible d'imaginer plus fidèle miroir de la représentation mentale » (Brunius, 1951, « L'âge du cinéma », no.4-5). La perception simultanée de ces interactions et le multicodisme autorisant différents points d'ancrage constituent la spécificité du récit filmique. En comparaison avec le médium filmique, l'écriture, elle, compte tenu de l'élaboration de sa syntaxe grammaticale, offre la possibilité de transmettre des abstractions complexes et sophistiquées. La transposition de l'écrit au domaine des images mouvantes et sonores nécessite donc un retranchement considérable d'informations concernant certains aspects logiques du discours comme, par exemple, ceux que supposent des alternatives ou des contradictions. À l'opposé, la traduction du langage filmique en langage scriptural appauvrit les composantes émotionnelles et relationnelles du récit. Cela dit, un aspect nouveau émerge parfois de la fusion même du contenu et de son expression (Vanoye, 1979, p. 49-50). Au sujet de cette relation entre le livre et le film, d'autres points méritent d'être observés. Puisés en grande partie dans les théories de Francis Vanoye (2005) et de François Jost (1987), nous retiendrons surtout ceux-ci : la ponctuation, la description, la temporalité, la narration, la focalisation, les dialogues et les personnages.

1.5.1 La ponctuation

L'arrêt de la musique sur un geste, le mouvement de la caméra accompagnant une note tenue ou encore la coupe d'une mélodie lors d'un raccord par collage entre deux bandes filmiques peuvent servir de ponctuation : « Tous ces traitements sonores qui jouent sur la temporalité de l'action, le rythme des énoncés visuels ou du montage, sont des occurrences ponctuelles d'un son musical » (Jost, 1987, p. 56). De même, une voix *off* intra ou extra-diégétique qui narre, commente ou décrit, peut

avoir un effet de ponctuation. Visuellement, le fondu au noir ou enchaîné, les effets de flou et les ouvertures et fermetures progressives de diaphragme sont autant de procédés utilisés créant des effets de rupture qui renvoient aux divisions d'un livre en différents chapitres. En fait, ces signes interviennent entre les séquences pour souligner les principales démarcations du film. Mais à plus petite échelle et de façon fortuite, ils peuvent aussi se glisser à l'intérieur de ces séquences et marquer le rythme des dialogues, l'expression des comédiens ou les mouvements du récit. Nonobstant le fait qu'il n'existe pas, pour la ponctuation du récit filmique, de normes définies comme celles qui structurent les règles syntaxiques d'une langue, des processus comme les coupes franches et le montage des images servent tout de même à départager le récit. Par exemple, l'alternance de différents plans (éloignés, courts, longs, fixes, etc.) et l'enchaînement rapide de plusieurs images consécutives viennent scander les scènes et sectionner le récit (Vanoye, 2005, p. 74-75).

1.5.2 La description

La description pourrait se concevoir indépendamment de la narration, mais en fait on ne la trouve pour ainsi dire jamais à l'état libre; la narration, elle, ne peut exister sans description, mais cette dépendance ne l'empêche pas de jouer constamment le premier rôle. (Genette, 1969, p. 57)

À l'écrit comme à l'écran, la description contribue à embellir le récit, à l'inscrire dans la réalité, à le rendre cohérent et à en exprimer l'idéologie. Elle sert, en outre, à retarder la découverte des solutions aux énigmes d'un suspense, car prendre le temps de décrire ralentit l'accès à la diégèse. Puisque dans un livre la description n'est communiquée que par des signes abstraits, la représentation de l'objet se trouve assujettie à l'imagination du lecteur et, de ce fait, est forcément arbitraire. « Même dans le cas où une description est introduite par un verbe indiquant une perception, l'équivalence entre une suite de mots et le référent décrit sera toujours le résultat

d'une convention, une sorte de contrat d'échange intersémiotique qui lie l'auteur et le lecteur » (Jost, 1987, p. 13). L'image, par contre, fait voir instantanément. Dès lors, dans un film, on décrit l'objet par la durée et le nombre de plans qu'on lui accorde, de même que par divers mouvements d'appareil. Au cinéma narratif, on favorise particulièrement le travelling et le panoramique. Enfin, par la façon de décomposer ou de présenter les images finales vues sur l'écran, le montage participe, à son tour, à la description filmique (Vanoye, 1979, p. 88-89).

On peut estimer que l'image a des potentialités descriptives immanentes, puisqu'elle montre les objets représentés. Toutefois, le processus descriptif relève à la fois de l'action du spectateur (du parcours de son regard, par exemple), et de la composition et de la dynamique de l'image, lesquelles induisent une hiérarchie, un ordre, des valeurs dans la présentation, la monstration des objets. Les images publicitaires tirent parti de cette sorte de programmation du regard, pour mettre en relief et en valeur le nom d'une marque ou l'apparence d'un produit. (Goliot-Lété *et.al.*, 2006, p. 107)

1.5.3 La temporalité

« L'image du film détermine de l'espace et du temps, parce qu'elle est mouvement, qu'elle n'existe pour le spectateur qu'en tant que perception de mouvement. » (Esquenazi, 1994, p. 99). Ce constat relève des trois aspects du cadre proposés par Jacques Aumont (1989, p. 107) : le noir de la salle de projection comme le cadre-objet n'existant que pendant la durée de la projection du film; le cadre-limite du mouvement correspondant à la durée pendant laquelle l'image est perceptible; et le cadre-fenêtre comme la durée contenue dans le mouvement, durée qui dépend de la rapidité, de la lenteur, de la continuité ou discontinuité dudit mouvement. En cherchant à montrer comment le film *Le mystère de Picasso*, réalisé par Henri-Georges Clouzot, parvient à révéler la genèse du tableau, André Bazin (1975, p. 194) réalisa que c'était par la création d'un temps « impliqué » grâce au montage que le film pouvait exprimer le temps du tableau. « Tout le temps du cinéma est fondé sur le libre morcellement du temps par le montage » (Bazin, 1975, p. 200). La différence

entre le temps racontant et le temps raconté dépend d'ailleurs entièrement des opérations du montage et la question se pose différemment selon que le récit n'est pris en charge que par des images filmiques ou par une ou plusieurs voix alliées à des images filmiques. Dans un roman, cet écart entre le temps de la narration et le temps de la fiction se manifeste par des repères linguistiques comme l'emploi des temps verbaux ou la mention de l'époque, d'une date ou du moment de la journée.

En ce qui a trait au temps historique, dans le récit d'époque, par exemple, on détecte la période de sa réalisation beaucoup plus facilement dans un film que dans un roman. Dans ce dernier, le contexte socio-historique dans lequel sa transcription a eu lieu se déduit surtout par la nature de l'énonciation et les thèmes abordés. Mais au cinéma, des matériaux tels que les vêtements, les maquillages et les décors, tout comme le choix de la musique, du style de montage, de la gestuelle et du langage donnent des indices clairs quant au moment du tournage. Par ailleurs, nous constatons aisément que ce dernier influence grandement la fiction lorsque, à des décennies d'intervalle, se confrontent, à l'écran, différentes versions d'une même histoire, se déroulant dans le même espace-temps. En fait, les films historiques révèlent davantage sur l'époque de la production du film que sur celle qui est représentée dans la fiction. (Vanoye, 2005, p. 186-187).

1.5.4 La narration et la focalisation

Dans les romans, les pensées, le savoir et les sentiments ne s'expriment qu'en mots. Les distinctions entre les réalités relatives à la psychologie, la cognition et l'affect s'en trouvent alors atténuées. En revanche, les multiples moyens d'expression déployés dans un film rendent possibles la démarcation de ces différentes perspectives. Car, comme nous l'avons vu, le cinéma peut raconter une histoire de multiples manières : par des images, des sons, des voix *in*, *off* et *over*, et, à l'occasion, du texte écrit. Le plus souvent, il montre l'action de façon instantanée. En divisant

l'écran, une scène illico montrée peut aussi se multiplier (*split screen*). Par écrit, cette simultanéité ne s'exprime que timidement, par quelques expressions comme « au même moment » ou « en même temps », etc., (Vanoye, 1979, p. 167). Au cinéma, ce sont les opérations du montage qui permettent le développement d'une narration : surimpression, montage parallèle, fondus, mouvements d'appareils, gros plan, etc.

En ce qui a trait au concept de focalisation, il consiste à identifier qui raconte et de quelle façon opère le savoir narratif : omnisciente (le narrateur sait tout), externe (seuls les faits sont présentés de l'extérieur, sans marques de subjectivité) ou interne (à travers le regard et la sensibilité d'un personnage). En littérature, les marques linguistiques telles que les temps verbaux, les démonstratifs, les possessifs, les adverbess et la présence ou non de déictiques indiquent le type de focalisation, et donc, la place qu'occupent le narrateur et le personnage dans une scène donnée. Mais au cinéma, l'image seule, sans repères grammaticaux et linguistiques, ne permet pas de se prononcer quant à l'unité grammaticale qui raconte.

S'il est possible d'annuler toute distance entre le filmé et le réel, ce n'est pas seulement parce que l'analogie de l'image avec la réalité occulte les codes techniques (focale, duplication, etc.), c'est aussi parce que l'énoncé iconique manque de critères grammaticaux qui lui permettraient de signifier la différence entre transcription de la réalité et discours sur la réalité (contrairement à la littérature qui distingue, par exemple, discours rapporté et discours transposé). (Jost, 1987, p. 17)

Dans cette optique, ce que le lecteur, les personnages et le narrateur fondamental savent, s'exprime autrement. La place de la caméra manifeste souvent la focalisation zéro, c'est-à-dire des plans généraux vus du point de vue d'un narrateur omniscient. Mais c'est au montage, selon des conventions et des procédures qui varient suivant les époques, que le narrateur filmique intervient plus ou moins pour s'effacer ou s'imposer; le cadrage occupe, pour ce faire, une place particulière.

La simple action de *cadrer*, inhérente à la genèse de la grande majorité des images, est le fruit d'une sélection et donc d'un fait « subjectif »; s'ajoute à cette orientation fondamentale du regard d'autres caractéristiques comme l'angle de prise de vue et la distance de l'objet. (Gervereau, 2006, p. 835)

Par ailleurs, dans le récit filmique, deux foyers définissent le point de vue: l'image et le son. L'attitude narrative doit donc se déterminer selon les données découlant de ces deux éléments. Si bien que, au terme de *focalisation*, Jost (1987, p. 14) propose d'ajouter celui d'*ocularisation* pour caractériser le rapport entre ce que la caméra cible et ce que le héros est supposé voir. Lorsque le spectateur voit quelque chose que ne voit pas le protagoniste placé dans le champ de la caméra, l'ocularisation équivaut à la focalisation. Puis, Jost segmente encore le concept de focalisation en envisageant également la bande-son par rapport au personnage. Il donne à ce point de vue sonore, le nom d'*auricularisation* (1987, p. 121).

1.5.5 Les dialogues

Dans le récit scriptural, le texte tente généralement de décrire les voix des interlocuteurs en indiquant leur intonation, leur accent, leur timbre et leur intensité. La transcription des dialogues inclut des didascalies pour indiquer les pauses, les silences et la gestuelle des personnages. Le texte élabore souvent sur les contenus des discussions qui, elles-mêmes, provoquent les événements. Ce phénomène se retrouve généralement dans les romans classiques où pour faire évoluer les scènes, l'intrigue et les descriptions de lieux et d'individus alternent. À l'occasion, la parole du narrateur entre en contradiction avec celle des protagonistes, car les propos énoncés ont également pour but de faire miroiter des perspectives différentes, passant de celles, soi-disant impartiales, de l'écrivain, à celles, plus personnelles, du héros.

Au cinéma, les dialogues ne trouvent leur signification que dans leur relation à l'image. En général, ils servent à expliquer ou à décrire les situations. Ils sont conçus en fonction d'un découpage qui dépend à la fois de la diégèse et des conditions matérielles reliées au tournage. Ces dernières permettent entre autres aux spectateurs d'entendre des propos chuchotés. Car en plus d'effectuer la sélection des sons, les techniques d'enregistrement et de mixage donnent la possibilité de jouer avec l'intensité de leur volume (Vanoye, 2005, p. 53). Et comme au cinéma le son renvoie souvent à la présence du hors-champ, l'utilisation de voix acousmatiques concourt à donner du relief aux expressions verbales. Cet aspect, comme celui de l'auricularisation, sera d'ailleurs plus intensément développé au chapitre suivant.

1.5.6 Les personnages

Le personnage se définit en premier lieu par la place qu'il occupe parmi l'ensemble des protagonistes. Il joue un rôle à la fois diégétique, comme participant de l'intrigue, et narratif, en ce qui a trait à sa position qui peut être principale, secondaire ou figurative. Son statut est en grande partie déterminé par la fréquence et la qualité de sa présence, sa personnalité, ses actions, ses paroles et tout ce qui le caractérise. Au centre de tous les récits, il se présente différemment à l'écrit et à l'écran. Ce sont les descriptions de sa personnalité, la narration et les dialogues qui, dans un roman, permettent de broser son portrait. Qualificatifs et figures de style tentent de le faire voir sous ses divers aspects; des images verbales permettent au lecteur de l'imaginer. La façon littéraire d'exprimer son évolution se révèle par des marques temporelles, des temps verbaux et les descriptions toutes en nuances des nouveaux paramètres qui le dépeignent.

Au cinéma, c'est directement que l'on entre en contact avec le protagoniste : nous voyons sa physionomie et son habillement, nous percevons le caractère unique de sa voix, son élocution verbale. De même, nous pouvons suivre son parcours en

observant non seulement ses actions, mais aussi le milieu dans lequel il évolue, le cadre spatial où se déroule son histoire ainsi que les décors et les objets des lieux qui l'entourent. En fait, tout changement morphologique, physiologique ou psychologique apparent témoigne, s'il y a lieu, de la métamorphose éventuelle d'un personnage. Celui-ci est représenté par des procédés filmiques, bien sûr, comme le nombre de plans, les cadrages ou les mouvements d'appareils spécifiques, mais aussi par d'autres artifices qui ne sont pas exclusifs au septième art, comme le maquillage, les costumes, les accessoires, une gestuelle ou une élocution orale particulière. En fait, la principale distinction entre personnage romanesque et personnage cinématographique tient au fait que le dernier, bien que fictif, est incarné par un être vivant, humain ou animal, en chair et en os, tandis que nous imaginons toujours l'autre de façon bien arbitraire, selon un ensemble de mots qui le décrivent. « Personnage littéraire et personnage filmique sont deux signes qui diffèrent par le signifiant (par la substance et la forme de l'expression), et par la forme du contenu » (Vanoye, 1995, p. 140).

Ainsi, à cause de l'impossibilité même de départager l'acteur de son rôle, il subsiste toujours une certaine ambiguïté dans la perception que nous avons d'un personnage cinématographique. En outre, le phénomène du star-système, dont l'origine remonte aux années vingt, a eu pour effet de peupler les récits filmiques de héros principaux déterminés par un certain nombre de critères : l'importance de leurs dialogues et de leurs actions, la fréquence des plans où ils apparaissent et la nature de ces plans qui les montrent souvent plus grands que nature.

1.6 Passage du texte à l'écran

Il existe, concernant l'adaptation des textes à l'écran, différentes approches qui peuvent toutes se retrouver, et le font d'ailleurs souvent, dans un seul et même film.

En fait, c'est le degré de liberté, de distance ou de fidélité au texte initial qui fait entrer l'adaptation cinématographique dans une catégorie plutôt que dans une autre.

1.6.1 Approche essentialiste

L'approche classique stipule qu'un texte exprime une essence et que la fidélité à cette essence est le critère premier pour juger de la qualité de l'adaptation. Pour Gene D. Phillips (1980, p. 158), le film doit refléter le projet de l'écrivain et aborder les thèmes de l'œuvre écrite. De même, pour Alain Garcia (1990, p. 15), l'écrit initial demeure la référence à laquelle le cinéaste doit se soumettre. François Baby (1980, p. 12) se situe également dans ce courant théorique pour lequel la liberté du créateur est délimitée par la fidélité à l'œuvre littéraire. Il considère que seules les modifications imposées par le changement de médium doivent apparaître dans le produit final. Geoffrey Wagner (1975, p. 222), de son côté, nomme « transposition » le fait d'adapter une œuvre romanesque au cinéma. Selon lui, un roman ne doit être porté à l'écran qu'avec un minimum d'interférence.

Les deux notions qui préoccupent les tenants de cette approche sont celles de l'esprit et de la lettre. Selon André Bazin, « la bonne adaptation doit parvenir à restituer l'essentiel de la lettre et de l'esprit » (1997, p. 95). Toutefois, les critères permettant de juger en quoi consistent l'esprit et la lettre font défaut.

Qu'est-ce dont que la lettre? Et l'esprit? Ne s'agit-il pas de critères purement subjectifs, surtout textuels, basés sur la capacité du spectateur à se souvenir du texte littéraire d'où a été tiré le film? Il est fondamental de le relever : celui qui prend l'initiative de porter un texte littéraire à l'écran a moins en vue de rendre justice à une œuvre fantôme que de faire un bon film à partir d'une lecture personnelle ou des goûts et nécessités du public. De plus, il est rigoureusement impossible de restituer à l'écran la lettre ou même l'esprit d'un texte littéraire, ce qui impliquerait un concept de « totalité » incompatible avec tout texte. (Tcheuyap, 2005, p. 19)

En réalité, les films issus de textes littéraires ont d'abord été envisagés de manière à faire prévaloir le mot plutôt que l'image. De ce fait, le soupçon d'infidélité au texte devient l'épée de Damoclès planant au-dessus de tout réalisateur qui cherche à transposer, au cinéma, un récit scriptural. Selon cette conception de l'adaptation, l'éventualité d'être accusé de trahison envers la création initiale pèse lourdement. L'original demeurant l'œuvre à imiter, il s'en dégage alors insidieusement l'idée d'une dégradation du texte par le film.

Contre cette approche essentialiste, nous pouvons plutôt concevoir l'adaptation cinématographique comme un processus de développement de l'écriture première, voire un enrichissement de sa lecture. Cela permet de sortir d'une trop grande servitude au texte, principale critique faite par plusieurs chercheurs dont Marie Claire Ropars-Wuillemier, Georges Bluestone, Linda Coreman et Jeanne-Marie Clerc. Ceux-ci parlent d'un effet de tribut (Tcheuyap, 2005, p. 17) au sens où, devant l'obligation de se soumettre au service du texte, le scénariste devient totalement tributaire de ce dernier, ce qui, il va sans dire, restreint son élan créateur.

Par ailleurs, l'idée intéressante de cette approche se révèle dans le rapport entretenu entre une œuvre maîtresse et une production, faisant ainsi référence à une compétence particulière concernant l'ajustement d'un média à un autre. Bref, en matière d'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire, la position à adopter ne fait pas consensus. Le débat témoigne, à ce propos, d'un malaise certain.

1.6.2 Approche textualiste

L'approche textualiste fait appel à la notion d'intertexte, c'est-à-dire qu'elle met l'accent sur la relation que peut avoir un texte avec d'autres textes. Dans ces rapports qu'entretiennent entre elles les formes textuelles, il s'agit de faire appel à des

références communes. Le procédé peut opérer à tous les niveaux du récit : images, actions, intrigue, contexte historique, personnages, idéologies, etc.

Ainsi, l'intertexte permet une complicité tacite avec le lecteur ou le spectateur. De plus, il favorise chez lui la compréhension du récit et en élargit les horizons. Cette approche nécessite donc de miser sur la culture du lecteur/spectateur. Ce dernier doit en effet posséder la connaissance des éléments auxquels réfère le texte d'origine, faute de rater un niveau de sens. Déjà, dans l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire, si on conçoit un film comme un texte, le premier rapport d'intertextualité s'instaure, bien que le terme d'« interdiscursivité » s'avère peut-être ici plus pertinent. En effet, le concept d'intertextualité, dans le contexte de l'adaptation, suppose que le film soit considéré comme n'importe quel autre texte. Tout comme le procédé entraîne le lecteur à lire, par association, entre les lignes, il incite le spectateur du film à percevoir des significations autres, induites par une sorte d'écho repéré dans le scénario et les images mouvantes et sonores des scènes. L'intertextualité inclut la transtextualité (relations manifestes ou secrètes avec d'autres textes), l'hypertextualité (formes d'imitations, comme le pastiche ou la parodie) et l'architextualité (appartenance d'un texte à une famille de textes, c'est-à-dire, à un genre). L'intertextualité peut aussi être ce qui ressort d'une citation, d'une référence, d'un film commentaire ou encore de la glose (Genette, 1982, p. 9).

1.6.3 Approche intermédiaire

Cette approche ne s'intéresse ni à l'essence d'une œuvre, ni aux relations des textes entre eux, mais plutôt aux relations d'un médium à un autre, soit aux rapports qu'entretiennent entre elles les différentes formes de représentation en fonction de leur support et des contraintes imposées par leur matérialité. Elle tient compte nécessairement de la pluralité médiatique du cinéma et de l'hétérogénéité de son langage verbal, sonore et visuel. Il s'agit de prêter attention aux croisements

significatifs du film avec l'opéra, le théâtre, les dessins animés, les comédies musicales, etc. Vu la complexité du cinéma, on ne peut pas se référer uniquement au concept de « texte » pour établir tout le jeu de différenciation entre film, livre et langage verbal. Par contre, avec et par la littérature, plusieurs médias peuvent interagir entre eux. Dans un article sur l'intermédialité littéraire, Jean-Christophe Valtat en parle en ces termes :

En participant à d'autres média [sic], (adaptations cinématographique, télévisuelles, écritures radiophoniques livre-audio etc..), [la littérature] a cherché à intégrer ceux-ci à ses modes spécifiques de représentation, souvent dans une perspective d'autonomie. Elle se découvre médiale une seconde fois lorsque sa matérialité subit, avec les autres média, la progressive unification qui les digitalise et les fait circuler par les mêmes canaux informationnels. (Valtat, 2002)

L'adaptation intermédiaire intègre le chant, la musique, la danse, la photographie, la sculpture, la peinture, etc., au film. Celui-ci peut comporter, par exemple, plusieurs figures mythologiques qui apparaissent sur des tableaux faisant partie du décor. De même, il est possible de voir, à l'écran, des personnages de dessins animés cohabiter avec des acteurs en chair et en os, faisant ainsi appel à la fois à un procédé photographique et à celui d'un film d'animation.

Genres et médias ont cette faculté de se marier et d'effectuer des entrelacements multiples. Cette convergence de supports médiatiques entraîne des pratiques de toutes sortes qui opèrent de diverses façons : par transposition, en pastiche ou en parodie, ou encore, en travestissant un texte en images mouvantes et sonores; par hybridation, en croisant deux médias; par métissage, en produisant une œuvre qui résulte de l'influence que s'apportent mutuellement différentes cultures; par recyclage, en réintroduisant d'anciennes formes artistiques dans de nouveaux contextes; enfin, par l'intégration de mise en abyme, en insérant un autre film à l'intérieur d'un récit

filmique principal. Tous ces croisements médiatiques offrent plusieurs lectures possibles du récit. Chacun de ces éléments pris isolément ne rend pas la même signification et n'offre pas la même expérience esthétique que leur reconfiguration respective. L'approche intermédiaire mise sur ce qui se dégage de la dynamique de ces interactions que l'on retrouve à l'intérieur d'un film ou d'un roman :

C'est la rencontre voulue de ces différents médias, de ces différents systèmes de signes à l'intérieur du texte littéraire, qui peut offrir une perspective différente sur ce que ces éléments disent individuellement mais partiellement. Le choix de l'intermédialité est celui d'une tentative d'expression totale incluant les images, les mots, les sons, le mouvement, en un mot la vie. (Mangoua, 2008, p. 2)

1.6.4 Réécriture ou approche différentielle.

Plusieurs théoriciens, dont André Gaudreault et Marie-Claire Ropars-Wuillemier, trouvent que le terme « adaptation » pose problème. Alexie Tcheuyap (2005, p. 30) pense que celui de « réécriture » permet de s'affranchir du malaise et donne aussi à cette voie le nom d'« approche différentielle ». Maurice Blanchot (1971, p. 67), pour qui l'écriture est forcément réécriture, faisait d'ailleurs de cette dernière l'acte sémiotique lié à toute création.

Nous parlons d'auto-réécriture quand le réalisateur du film est aussi l'auteur du roman. Marie-Claire Ropars-Wuillemier expose le phénomène en ces termes : « La réécriture cinématographique détient ce pouvoir contraire de lire en écrivant, commenter en modifiant, dévoiler en masquant et détruire sa propre originalité en réfutant l'unicité de l'origine » (1990, p. 170).

La réécriture ne se base pas uniquement sur un code ou un genre, mais plutôt sur une diversité de moyens pour disposer des reprises, ce qui la distingue des partisans

du déplacement sémiotique. Dans cette optique, il s'agit de considérer le texte original comme une potentialité plutôt que comme une donnée immuable. L'œuvre littéraire devient simplement une banque de données réordonnées suivant une perspective nouvelle, comme le souligne André Gardies (1998). Puisés à même cette banque de données, des éléments sont choisis et organisés par le créateur qui s'en inspire pour réécrire une œuvre novatrice.

L'adaptation dite « d'après » se révèle la moins fidèle au texte, l'auteur ne s'en inspire que plus ou moins directement, n'en retenant surtout que l'ossature (Baby, 1980, p. 12). Entraînant un important travail de création, cette libre adaptation tente tout de même de ne pas modifier fondamentalement le sens et la portée de l'œuvre originale. Son traitement place au centre la question de l'écriture et cherche l'effet de signature dans les écrits littéraires et filmiques tout en respectant les différents moyens d'expression. Dans cet ordre d'idées, les théoriciens du déplacement sémiotique admettent que la réalisation cinématographique d'une œuvre littéraire est un acte de subjectivité (on pourrait même dire d'intersubjectivité) puisqu'il implique toujours un « autre », comme le disent Jean-François Lyotard et Jacques Derrida (1983, 1972a). Ce dernier considère, du reste, que la doublure est un système de signification au même titre que le texte tuteur. Pour Jeanne-Marie Clerc (1985, p. 22), il s'agit d'une aventure intérieure qui permet au réalisateur de reporter sur son ego les motivations de la nouvelle aventure artistique. De ce point de vue, Christian Metz (1977, p. 137) attribue au fait d'assister au fantasme d'autrui la déception de certains spectateurs à la recherche de concordances avec le récit littéraire. Pour Alexie Tcheuyap, il ne faut pas situer la transformation d'une œuvre en fonction de son code, mais plutôt d'après la fréquence et la chronologie de sa parution, de même que par le facteur qui motive sa mutation : « Celle-ci fait intervenir dans le procès poétique une autre signature, un autre sujet, une autre sensibilité qui approche le texte source en se définissant comme altérité, par laquelle

s'esquisse un processus à part entière » (Tcheuyap, 2005, p. 26). Ce penchant pour la créativité marque une étape importante. François Baby, Brian McFarlane, Alain Garcia, Geoffrey Wagner et André Gaudreault concèdent aux réalisateurs la liberté de façonner l'œuvre originale, mais à des degrés divers. Toutefois, Baby, Garcia et Wagner optent pour une théorie essentialiste et se contredisent donc quelque peu. Jean-Pierre Esquenazi (1996, p. 37-44) parle de l'adaptation comme d'une lecture d'abord, d'un accueil à l'œuvre initiatrice et d'une interaction entre un texte et un lecteur. Bref, la vision, les critères d'évaluation et les façons de procéder pour passer du texte à l'écran ne font pas l'unanimité. Le roman, comportant plusieurs niveaux de sens, se prête à de multiples interprétations, ce qui ouvre plusieurs avenues à sa transposition filmique. À ce jour, la question demeure encore délicate. Pourtant, en définitive, nous pouvons avancer que du nouveau testament aux dessins animés, tout est toujours réécriture. Partant de là, il ne reste qu'à choisir le type d'aménagement que nous voulons donner à l'adaptation filmique; certains s'appuieront davantage sur la fidélité au texte intégral, d'autres préféreront miser sur l'originalité de l'expression. De toutes les façons, au cinéma, la réécriture permet aux différents genres littéraires et médias de se croiser et de nous faire ainsi percevoir d'un autre œil les reprises qui recréent un texte personnel, original et autonome, inspiré par ce nouveau regard.

Comme nous pouvons le constater, toutes ces façons d'approcher l'adaptation s'entrechoquent et se complètent à la fois. Or, si nous pensons le film en tant que texte, le passage du roman à l'écran relève nécessairement de l'intertextualité. Et dans ce croisement même d'une expression littéraire et filmique, l'intermédialité à l'œuvre nécessite une réécriture qui doit, à son tour, réajuster la communication en fonction des paramètres affectés au nouveau média. Dès lors, cette nouvelle composition se verra forcément teintée à nouveau d'intertextualité, alléguant « qu'on ne peut répéter sans varier, ni varier sans répéter » (Genette, 1985, no. 15, 11-16).

CHAPITRE II

VOCALITÉ CINÉMATOGRAPHIQUE

Au commencement était la Parole, la Parole était avec Dieu et la Parole était Dieu. Toutes choses ont été faites par elle, et rien de ce qui a été fait n'a été fait sans elle. En elle était la vie, et cette vie était la lumière des hommes [...] Et la parole a été faite chair; elle a habité au milieu de nous, pleine de grâce et de vérité. (*Les Quatre Évangiles*, Éditions Olivier Clément, Paris, Gallimard, 1998, p. 281-282)

2.1 *Le Baiser de la femme-araignée* : éléments narratifs

Le Baiser de la femme-araignée raconte l'histoire de deux prisonniers aux univers diamétralement opposés qui partagent la même cellule en Amérique latine. D'un côté, Valentin est un détenu politique révolutionnaire. Guérillero urbain et dévoué à sa cause, il est bien décidé à résister à la torture des autorités qui veulent lui arracher des renseignements sur ses groupes clandestins. De l'autre côté, Molina, un étalagiste homosexuel, a été arrêté pour détournement de mineurs et se passionne pour le cinéma, particulièrement pour les histoires d'amours romantiques. Aussi, le soir, il s'abandonne à son imaginaire en racontant des films d'un ton animé, voire théâtral, à son collègue de cellule. De toute évidence, le protagoniste cherche ainsi à fuir son quotidien en même temps qu'il sollicite désespérément une interaction avec son partenaire de cellule. Mais Valentin semble peu bavard, donnant parfois ses directives, d'une voix bourrue, sur ce qu'il veut entendre. Toutefois, petit à petit, il prendra goût à ces distractions et s'ouvrira à la dimension ludique du cinéma, au point même d'en redemander. Car si les récits filmiques sont pour Molina une soupape, Valentin réalise qu'ils peuvent également atténuer ses souffrances. Ces histoires de

films, revisités et verbalisés par le raconteur, constituent un univers des plus hétéroclites. Déjà, dans le roman, ces récits renvoient à plusieurs légendes dans lesquelles Dracula, bêtes féroces et loups-garous s'entremêlent avec de vieux films et des téléseries populaires. Femme-Chat, Femme-panthère, films d'Hitchcock et films de propagande nazie, le héros amalgame sans distinction des fragments de ces contes et fictions qu'il réinvente, y incorporant même des parcelles de son vécu. De cette façon, il crée d'insolites scénarios qu'il raconte à la troisième personne en pénétrant la conscience de ses personnages. Il joue, en quelque sorte, le rôle de narrateur omniscient. Racontés à voix haute, ces récits deviennent vite l'artifice par excellence pour échapper aux pressions d'un univers carcéral déshumanisé et s'évader d'une répression dictatoriale. Par ailleurs, ces escapades cinématographiques rapprochent intimement les deux hommes qui se révèlent alors l'un à l'autre. Pendant ce temps, les autorités carcérales tentent, par l'intermédiaire de Molina, de récolter des informations sur les groupes clandestins de Valentin. Au terme de l'aventure, chacun se retrouve transformé par l'univers de l'autre.

Au moment où il devient amoureux de son compagnon d'infortune, le cinéphile pédéraste obtient sa libération. La mort dans l'âme, il exprime à son ami qu'il souhaite demeurer à ses côtés. Pour qu'il se sente mieux, Valentin lui suggère de raconter, une fois de plus, un de ses films fétiches. C'est alors que Molina crée de toutes pièces le scénario de *La femme-araignée*, métaphore de son existence et de ses sentiments à l'égard de Valentin. Car la femme-araignée n'est personne d'autre que lui-même emprisonné dans la toile des nombreux pièges de sa vie : son corps d'homme qu'il dit être un accident; la prison où le directeur le force à moucharder son compagnon; la culpabilité qu'il ressent face à sa mère; le fait qu'il ne peut s'amouracher que d'hommes hétérosexuels, ce dont témoigne l'amour éprouvé pour Valentin au moment de le quitter. Sans aucun doute, l'image de cette femme prise dans une immense toile d'araignée qui grandit à partir de son corps, parle de lui,

tandis que le naufragé épuisé venant s'écrouler sur la plage représente Valentin. À sa sortie de prison, Molina se voit une fois de plus traqué, tant par les autorités policières que par les membres du groupe de Valentin. Au cœur de l'intrigue, une trahison provenant de l'un, de l'autre, ou des deux protagonistes, demeure incertaine, mais toujours possible. D'un côté, il y a le dilemme de Molina qui, pour recouvrer sa liberté, doit dénoncer Valentin qu'il semble commencer à aimer. D'un autre côté, lorsque Molina obtient sa libération, les sentiments de Valentin peuvent, pour le spectateur, apparaître quelque peu ambivalents, ne sachant trop s'il se réjouit pour son ami ou pour le fait que la situation lui offre peut-être la chance de renouer avec son groupe de guérilleros. De plus, Valentin aime secrètement une femme dont l'appartenance à la bourgeoisie le fait se sentir coupable de trahison à la fois face à son amie de cœur officielle et à la cause même qu'il prétend défendre. Pour les deux hommes, en fait, l'authenticité sans ambiguïté ne se révèle que dans la mort. Le premier enchâssement de film imaginaire accentue cette thématique en mettant en scène une histoire d'amour impliquant une trahison à la patrie. Enfin, le caractère illusoire des images filmiques provenant des récits de Molina questionne la propension du cinéma à afficher son caractère chimérique et, de ce fait, renvoie à une certaine forme de tromperie.

2.2 L'ekphrasis

Albert Bensoussan, traducteur français du roman *El Beso de la mujer araña*⁶, qualifie de « cinémathèque parlée » (1979, quatrième de couverture) les récits de films effectués par Molina. En tant que gardiens et diffuseurs d'œuvres filmiques, les récits oraux de Molina jouent effectivement ce rôle. La problématique de l'adaptation prend ici un sens particulier puisqu'il s'agit non seulement d'un roman mis en film, mais aussi de plusieurs films mis en mots. Ce procédé, qui consiste à rendre compte verbalement d'une représentation visuelle, est appelé *ekphrasis*. À ce titre, tout roman

⁶ *Le Baiser de la femme-araignée* est originairement écrit en espagnol.

comporte des fragments *ekphrasiques*, même si le terme est plus souvent utilisé pour une description d'œuvre d'art réelle ou fictive insérée dans un récit. La narration verbale de Molina décrivant des séquences filmiques constitue donc une longue *ekphrasis*, laquelle, pour WJT. Mitchell (1994, p. 152), sert de figure clef pour interroger les images, les textes et leurs rencontres. Pour lui, le procédé permet de dépasser les frontières entre différents médias et l'analyse de ses mécanismes peut en dévoiler les idéologies.

« [...] the 'workings' of ekphrasis, even in its classical form, tends to unravel the conventional suturing of the imagetext and to expose the social structure of representation as an activity and a relationship of power/knowledge/desire (representation as something done to something, with something, by someone, for someone). » (Mitchell, 1994, p. 180)

Dans *Le Baiser de la femme-araignée*, l'*ekphrasis* de Molina consiste à raconter en détails, commenter et mettre verbalement en scène des vieux films. Elle remplit des fonctions descriptives, symboliques, intertextuelles, psychologiques, narratives et rhétoriques. À la base, les connaissances cinématographiques communes aux deux hommes constituent le seul élément qui, en dehors des murs de la prison, les relie. Par ailleurs, le culte du héros-narrateur pour les stars de cinéma et les répliques moqueuses de son collègue Valentin révèlent la personnalité des interlocuteurs. C'est en effet parce qu'elle provoque une réaction chez son auditeur que l'*ekphrasis* permet aux lecteurs et aux spectateurs de connaître les pensées et les sentiments de celui qui écoute tout autant que de celui qui énonce. Les films racontés symbolisent toujours un aspect de ce que vivent ou ressentent les deux héros. Les liens intertextuels mis au jour par les histoires tirées de ces films reposent sur une mémoire à la fois individuelle, collective, cinématographique et historique. Par exemple, dès le commencement du film, tout de suite après le générique, le premier récit filmique, raconté par Molina et présenté à l'écran, en est un de propagande nazie qui pose

clairement la question de la trahison amoureuse au cœur de la répression qu'engendre un régime totalitaire. Se sachant potentiellement délateur de son compagnon, cette situation crée chez Molina un état d'esprit qui influence tant le contenu du scénario qu'il reconstruit que la façon dont il raconte ce scénario. Tout comme l'héroïne de ses films, il s'est engagé à trahir l'homme qu'il aime. Présenter une romance d'une autre époque pour exprimer ses sentiments offre à Molina une occasion de se distancier de sa dure réalité, mais surtout d'opérer en lui une sorte de catharsis. Cela permet à Valentin de critiquer cette réalité tandis que, pour les lecteurs et spectateurs, il s'agit d'approfondir, par analogie, la compréhension de la détresse des deux hommes et les enjeux de la situation dans laquelle ils se trouvent. Enfin, par le dialogue qu'elle instaure, l'*ekphrasis* donne aussi à son narrateur la possibilité d'être confronté et, par conséquent, d'évoluer. En effet, les réflexions de son partenaire dérangent Molina qui voudrait bien faire entrer Valentin dans son univers, mais celui-ci lui fait plutôt prendre conscience de la futilité de ses chimères. D'autre part, dans l'adaptation filmique de Babenco, la parole de Molina fait émerger des images de stars et des scènes d'amour stéréotypées. Sa mielleuse voix *over*, projetée comme s'il était au théâtre, coïncide avec les amoureux modèles qui apparaissent à l'écran. La monstration de ces éléments va encore plus loin que ce que le conteur décrit verbalement : les formes, couleurs, gestuelles, musiques, tons de voix et autres sons précisent ses dires et donnent directement accès à ses aspirations secrètes, illustrant ainsi la perspective du grand imagier⁷ concernant la psyché de son héros narrateur. Entre autres, la mise en scène de l'idylle fictive d'une femme fatale et d'un demi-dieu dans un décor fastueux accentue le caractère rêveur de Molina, le faisant apparaître visuellement dans toute sa splendeur. À cela s'ajoute son ton lyrique, tout aussi révélateur de son romantisme fantasmatique, si bien relaté par Bensoussan dans la préface du roman.

⁷ Le terme est de Metz (voir ch. I, Gaudreault, 1999, p. 86).

... les draps sont toujours en satin, les rideaux de tulle, les foulards sont de soie blanche, les lits sont moelleux ; quant au vestiaire, ce n'est que parures précieuses et débauche de strass ; toute musique est lente et mélancolique, les couples évoluent comme des fantômes et l'image dégouline de Rimmel ; (Bensoussan, dans *Le Baiser de la femme-araignée*, de Puig, 1979, p. II)

Molina pratique, en fait, ce que Jean-Marc Moura (1998, p. 172-173) nomme un « niveau ekphrastique secondaire », c'est-à-dire celui de l'interaction, de l'imprégnation et de l'appropriation du modèle, le niveau primaire ne concernant que sa citation littérale. Le visage de Valentin apparaissant dans un des films racontés illustre très bien ce phénomène qui consiste à intégrer sa vie personnelle à un scénario. Somme toute, si l'intrigue première donne accès aux univers intérieurs et extérieurs à la prison, l'*ekphrasis* des récits enchâssés, en dévoilant l'intimité du narrateur et de son auditeur, fait entrer le lecteur du roman et le spectateur du film dans l'univers psychique des personnages.

2.3 La novellisation

Dans l'adaptation cinématographique de Babenco, le procédé de l'ekphrasis, qui consiste à rendre verbalement compte des histoires de films préalablement visionnés, passe par un processus de mise en images. Par contre, dans le roman, la réécriture de ces films, teintée par l'imagination du narrateur, s'apparente à de la novellisation. Jan Baetens et Marc Lits définissent cette dernière comme « l'appropriation, la récupération scripturale de signes non scripturaux (images, sons, etc.), faisant partie, ou non, d'un tout (narratif ou autre) » (2004, p. 41). Il peut s'agir d'une œuvre littéraire qui, incluant les personnages, les thèmes et la diégèse d'un film, en propose une nouvelle version. Même si celle-ci s'appuie sur les clichés répétitifs de la forme originale de l'intrigue, elle n'en demeure pas moins autonome. Complètement indépendante du film, elle n'a rien à voir, non plus, avec son scénario dont elle se distingue par le contenu et la forme de son expression. L'écriture d'un scénario, en

effet, n'est pas littéraire, mais plutôt d'ordre technique : elle vise à fournir les indications nécessaires au tournage, des considérations sur la musique, les éclairages, les décors, l'interprétation des acteurs, le montage et la mise en scène. Mais surtout :

La littérature est un art complet alors que le scénariste n'est qu'un des collaborateurs d'une œuvre de collaboration dont l'adaptation paraît par nature aléatoire. Le scénario d'un film n'est pas le film. Ce n'est pas non plus de la littérature. C'est du merchandising, au même titre que les figurines ou les affiches. Si elle ne trahit pas de façon significative l'œuvre cinématographique, si elle ne la pervertit pas, bref si elle ne s'en éloigne pas radicalement, si elle ne devient pas une œuvre autonome, il n'y a pas littérature. (Baetens et Lits, 2004, p. 171)

Dans un récit littéraire, on retrouve fréquemment les réflexions et émotions des personnages, leur processus psychologique et l'idéologie qui les domine. De même, les objets, les lieux et les effets produits par divers éléments comme les couleurs, les odeurs, les ambiances et les symboles sont habituellement livrés de façon beaucoup plus détaillée que dans un film. Dans un sens, on peut dire qu'une sorte de « novellisation verbale » se retrouve dans l'œuvre de Puig, par l'intermédiaire de Molina qui, avec quelques emprunts à des fictions autres que cinématographiques, dispose de tous ses récits comme des films. En relatant les films qu'il a vus, Molina revit le romantisme dont il s'était enivré autrefois, adaptant les scénarios à ses fantasmes personnels. Pour transposer son récit, il s'inspire tout autant de l'expérience esthétique de ce qu'il a visualisé que du discours narratif. Par conséquent, nous pouvons nuancer les propos de Baetens et Lits au sujet du contenu de ce qui est transposé dans une novellisation : « Contrairement à ce que l'on croit savoir, la novellisation n'adapte pas le film (images et bande-son confondues), mais le scénario, voire une idée de scénario: ce qui se voit adapté est donc de l'ordre du texte, non pas de l'ordre de l'image » (Baetens et Lits, 2004, p. 12).

Sans prétendre à la novellisation intégrale, les prestations de ce passionné de cinéma relevées dans le roman à l'étude s'en approchent. Car dans son désir de faire voir le film à son compagnon, Molina en aborde, avec précision, non seulement la dimension scénique, mais aussi les pensées et les sentiments de ses personnages.

La pièce est vaste, avec plusieurs tables de dessin, chaque architecte en a une, mais maintenant les autres sont partis et tout est plongé dans l'obscurité, sauf la table du jeune homme, qui est vitrée, et c'est de sous la vitre que vient la lumière, ce qui fait que les visages sont éclairés d'en bas, les corps font une ombre assez sinistre sur les murs, des ombres de géants, et la règle à dessin ressemble à une épée quand l'un d'eux la saisit pour tracer une ligne. Ils travaillent en silence. Elle, de temps en temps, le reluque, et bien qu'elle brûle de savoir ce qui le préoccupe, elle ne pose aucune question. (Puig, 1979, p. 26-27)

En réalité, Molina reprend, en les modulant à sa guise, des fragments de scènes familières puisées dans des films de toutes sortes et plus spécifiquement dans ceux de série B ou de genre, comme le film noir, par exemple, où la voix off fait partie du procédé narratif. Mais plutôt que la novellisation d'une œuvre singulière, il s'agit d'un amalgame de textes, d'images et de scènes provenant d'une variété de récits. Dans ceux-ci, nous reconnaissons parfois certains passages de films, mais plus souvent, nous repérons l'appropriation des contenus d'un film par le protagoniste dont la relation avec les trames dramatiques tient de la poétique de l'esthésie, à savoir, de la mise en discours de la façon dont il perçoit les choses (voir Ouellet, 2000, p. 37). Toutefois, Molina n'écrit pas ses films, il les raconte, leur donne vie, mimant certaines scènes, à l'occasion. Le roman relève donc d'une écriture de l'oralité exposant les retours en arrière, les pannes, les hésitations et les silences que cela implique. Oralité empreinte d'une certaine recherche littéraire, car dans son désir d'amener son collègue dans son imaginaire, de le faire rêver, comme lui, aux étoiles d'Hollywood, Molina élabore ses histoires avec une certaine élégance et tente de

donner du style à sa narration. Son verbe veut se « faire chair ». Il fait, d'un cinéma non littéraire, de la littérature cinématographique. Si bien que l'attention du lecteur se trouve tout autant captée par ces « histoires dans l'histoire » que par le récit principal instauré à l'écrit par des dialogues. Il en va tout autrement lors de l'adaptation du roman à l'écran, car pour créer une distanciation avec la diégèse des récits enchâssés, des effets sont volontairement conçus au montage, impliquant le mouvement des images, mais surtout l'intégration de voix artificiellement « fabriquées » dont sont dotés les héros fictifs. Sons, musiques, images et voix forment, bien sûr, un tout indissociable. Si l'analyse de ces éléments les présente parfois séparément, ce n'est que pour mieux en élucider le processus.

2.4 L'auricularisation

Par le biais d'un montage parallèle, on passe de l'énonciation à la fiction enchâssée, montrant tour à tour le décor du film raconté et celui de la cellule des deux hommes comme s'il ne s'agissait que d'un seul lieu. Mais comme « le film ne peut se comprendre que si l'on envisage simultanément ses informations visuelles et verbales » (Jost, 1987, p. 61), les récits filmiques de Molina s'imprègnent, à l'écran, du langage cinématographique, et alternent entre narration et monstration, traçant clairement la frontière entre raconter et voir, incluant la bande-son. Et celle-ci ne comprend pas seulement les voix, quoique, dans l'ensemble, ce sont les conversations entre les deux prisonniers, les récits filmiques de Molina et les échanges entre ce dernier et les inspecteurs de prison qui forment l'avant-plan du point de vue sonore. Introduite au générique du début, une musique vieillotte se fait récurrente tout au long du film, traversant l'espace imaginaire des films racontés. Au premier récit de Molina, cette même ballade romantique plonge le spectateur dans l'univers des années quarante et se jumelle à l'image d'une très belle femme au regard et aux gestes affectés, se prélassant dans un bain mousse. Les arrêts brusques de la musique et les changements soudains de l'ambiance sonore soulignent les contrastes entre la

misérable cellule où se terrent les deux hommes et les décors luxueux imaginés par Molina et projetés sur écran. Ainsi s'affichent deux univers qui se démarquent davantage par la divergence de leurs sonorités que par leurs représentations visuelles, malgré les différences de luminosité dans les images qui tentent de les distinguer. En effet, c'est surtout grâce aux sons que le spectateur expérimente directement les lieux, en les ressentant physiquement. D'ailleurs, en ce qui a trait à la détermination du temps et de l'espace, Antoni Gryzik (1984) fait remarquer que dans un montage uniquement visuel réside toujours une certaine ambiguïté.

La nature du regard assume la discontinuité dans son fonctionnement. En revanche, ce n'est pas le cas de notre sens auditif car – cela va sans dire, mais encore mieux en le disant – l'oreille ne cligne pas. Elle est habituée à la continuité de la perception à tel point que chaque rupture, chaque changement brusque, sous forme de saut discontinu dans l'enregistrement, ne peut qu'y supposer la rupture qui concerne également l'espace et le temps représenté. (Gryzik, 1984, p. 75)

Outre la musique, des sons environnants tels que des clapotis dans l'eau, des bruits de pas et des klaxons de véhicules motorisés s'ajoutent à la mélodie d'époque pour redoubler l'image des romances racontées. « Les contours de la narration se profilent à l'horizon, et déjà nous oublions que le personnage de film a non seulement des yeux, mais aussi des oreilles » (Jost, 1987, p. 35). Les trames sonores de ces films insérés comportent également leurs sons extra diégétiques d'effets particuliers. Ces éléments auditifs s'interpénètrent avec ceux, intra diégétiques, du récit principal dans lequel on entend des résonances de portes métalliques, des frottements de chaînes aux pieds de détenus jetés aux oubliettes, des sonneries indiquant la fermeture des lumières, etc., bref, tout ce qui ramène nos héros à leur réalité. Dans ce lieu malfamé, crasseux, aux murs défraîchis et couverts de graffitis de mauvais goût, un bourdonnement vocal résonne aussi, de manière constante, en arrière-plan. Rappelant l'acoustique des lieux mal isolés, l'écho trop prononcé de ces bruits assombrit

l'atmosphère déjà passablement lugubre. Une fois Molina sorti de prison, des espions-policiers le suivent et un tapotement monocorde et répétitif perçu en retrait suggère la présence d'une machine à écrire ou d'un télégraphe lors de la dictée de leur rapport. Quant aux sons extradiégétiques de l'intrigue initiale, ils se manifestent par des résonances étranges, à des moments charnières du suspense. Il s'agit parfois de bruits soudains, inattendus, faisant penser à des morceaux de bois qui s'entrechoquent. De même, un vibrato aigu annonce le malaise physique de Molina qui s'écroule, intoxiqué par la nourriture. À nouveau, un bruit sec semblable à un claquement de mains survient au moment où le spectateur découvre le rôle de délateur du pédéraste cinéophile, comme pour dire « vlan, voilà la vérité sur le bonhomme ! ». D'autres sons accentuent le suspense, comme ceux qui expriment la peur de Molina risquant un coup de téléphone à l'organisation secrète de Valentin ou cette musique céleste qui accompagne la chute du héros tombant sous les balles.

Ponctuant les scènes, exprimant les sentiments et annonçant les événements, ces sons entendus dans le film et dans les récits de films contribuent à orienter à la fois la lecture de la fiction principale, celle des films racontés et « la lecture de la lecture » que Molina fait de ces histoires. Le plan sonore raconte donc tout autant que le plan visuel. Les sons qualifient affectivement les scènes cinématographiques qui, à leur tour, orientent l'interprétation de ce qui est entendu, tant il est vrai que la plupart du temps, l'idée que l'on se fait de la provenance du son, au cinéma, dépend des images qui l'accompagnent. « L'effet cinéma, dans le domaine du son, repose principalement sur la possibilité d'enchaîner, en simultanéité, des enregistrements divers, de faire jouer avec l'image leurs valeurs représentatives » (Gryzik, 1984, p. 70).

Par ailleurs, si ce que l'on voit ne dépend que de la direction de notre regard, en revanche, le son vibre à la fois au-dedans, au-dehors et tout autour de nous. Cette omniprésence de l'audible, qui englobe tout, unifie la perception. Autrement dit,

parmi une multitude d'éléments visuels, le regard de chaque spectateur peut se diriger en des endroits très différents, de sorte que des détails optiques relevés par les uns échapperont aux autres, alors qu'un son survenant ou s'arrêtant brusquement sera perçu par tous : l'ouïe, contrairement au regard, n'a pas cette capacité de se déplacer. Et les personnages de l'intrigue, tout comme le spectateur, sont habituellement soumis à ce même phénomène.

Désignant la focalisation sonore sous le terme d'« auricularisation », François Jost (1987, p. 121) soutient que, puisque l'attestation de l'ouïe, au cinéma, doit nécessairement passer par l'image, l'auricularisation s'ancre souvent dans l'ocularisation. Catégorisant différentes combinaisons audio-visuelles, il nomme « ocularisation modalisée », les vision-flash et images mentales du type de celles représentées dans *Le Baiser de la Femme-Araignée*, et « auricularisation interne primaire », le phénomène des déformations sonores qui les accompagnent. Quoi qu'il en soit, dans ce film, les sons, pareillement aux images et aux voix des acteurs, racontent et concourent à exprimer la distinction entre les conversations des protagonistes, les récits filmiques de Molina, ceux de son histoire personnelle et l'agonie de Valentin. Cependant, l'auricularisation de l'intrigue principale passe surtout par les dialogues et la voix de Molina débitant des récits de cinéma inventés qu'il s'évertue à « rejouer » avec le plus grand sens dramatique.

2.5 La voix

L'art de la rhétorique permet au romancier de peindre le tableau d'une scène, faire voir l'événement ou vivre la situation, ressentir l'émotion et rencontrer le personnage. Le conteur, le comédien, l'animateur ou l'acteur fait de même, en mettant à contribution la matérialité de sa voix. « La voix de l'acteur rend le fond du personnage, sa vibration intérieure, tandis que son corps lui donne sa vibration extérieure » (Boucher, 1996, p. 72).

Mais au-delà de toute considération artistique, qu'en est-il de cette personnification de la parole ? À l'origine des perceptions sensorielles, l'ouïe est le premier sens qui s'éveille chez l'humain. Berçant dans le liquide amniotique, déjà le fœtus vibre au rythme du cœur de sa mère et entend sa voix comme s'il était logé à l'intérieur de la caisse de résonance d'une guitare. Cette façon d'entrer en contact avec la présence maternelle teinte ses premières expériences relationnelles. Il entend également d'autres sons et d'autres voix émises dans son environnement proche. Ces perceptions auditives se refléteront dans l'expression vocale et prosodique de l'individu qu'il deviendra (Borelli, 1983, p. 20). Source première de relation, la voix de la mère s'avère aussi capitale, par la suite, dans sa fonction de raconter et de montrer à l'enfant.

Depuis la nuit des temps, ce sont les voix qui montrent les images et donnent au monde un ordre des choses, et qui le font vivre et le nomment. La première montreuse d'images est la Mère dont la voix, antérieurement à l'apprentissage (éventuel) des signes écrits, fait que les choses se détachent dans une temporalité vivante et symbolique. Dans la fonction de bonimenteur⁸ et de raconteur d'histoires comme dans la traditionnelle voix-off de commentaire, il subsiste toujours quelque chose de cette fonction originelle. (Chion, 1982, p. 47)

Conséquemment aux changements morphologiques et culturels chez les humains, la voix, au cours du temps, s'est métamorphosée. Son intensité, sa hauteur et son timbre ont subi d'importantes transformations. Notamment, la douceur et les tonalités aiguës associées aux voix de femmes, et les voix fortes et graves identifiant plus couramment celles des hommes ne sont plus des attributs aussi systématiques qu'ils l'étaient au début du siècle. D'ailleurs, nonobstant l'évolution des techniques

⁸ Voir « Introduction », page 5

d'enregistrement, on remarque d'importantes différences dans la voix des acteurs des premières années du cinéma parlant. On retrouve aujourd'hui une plus grande variété dans les tessitures vocales beaucoup moins régies par les normes sociales. Par ailleurs, coïncidant avec les maux de notre époque, nous entendons fréquemment des voix affaiblies, trop fortes et brisées (Boucher, 1996, p. 11-20), provenant d'un corps malade, comme celui de Valentin dans l'adaptation du *Baiser de la femme-araignée*. Quant à la voix de Molina, c'est au moyen de la mimésis qu'elle incarne les personnages fictifs de ses récits. Et lorsque, à l'écran, les héros de ses films racontés prennent directement la parole, ils le font avec des voix sans âme, comme celles de Leni et de Werber dont les expressions orales semblent toujours irréelles, s'apparentant aux voix synthétiques et informatisées.

Nous associons automatiquement une voix humaine à un individu que nous pouvons nous représenter en chair et en os. L'émission vocale d'une personne dépend d'ailleurs totalement de ses possibilités corporelles. Selon l'endroit du corps d'où provient la respiration, différentes nuances, tonalités et couleurs vocales se font entendre (Boucher, 1996, p. 67⁹).

La voix expose au grand jour l'intimité physiologique d'un être. Et pour cause, les manifestations sensibles du palais, de la langue, du nez et de tous les autres muscles faciaux, en plus du rythme et de la profondeur de la respiration, interviennent constamment dans la résonance vocale. « Il y a une corporéité généralisée de la voix » (Parret, 2002, p. 35). À lui seul, le son d'une voix agit sur nos perceptions et peut créer des effets de séduction, de peur, d'envoûtement ou de répulsion.

⁹ Voir aussi « Trouver la voix? Chercher l'oreille, de Annie Trottier sur le site <http://www.aiic.net/ViewPage.cfm/article/159>. Consulté le 20-03-2009.

Directement liée à la vibration du corps, la voix souffle aussi ses états d'âme et, lorsque pour ce faire elle utilise le langage, elle dévoile alors son double aspect : physique, concret et matériel versus abstrait, immatériel et conceptuel (Lamontagne, 1989, p. 56). Cette caractéristique confère à la voix sa sensibilité et son humanité, dépassant à la fois l'expression et la signification. Lorsqu'ils communiquent, pour produire un effet chez leur(s) auditeur(s), les êtres humains, peuvent donc miser tout autant sur le son de leur voix que sur les mots utilisés. Et même au-delà du sens littéral de l'énoncé, du style d'énonciation et des nuances vocales émises, la voix de chaque individu le révèle, malgré lui, dans son essence immuable. « Les cordes vocales et le diaphragme qui règle le souffle sont des muscles involontaires : aussi tout notre être se trouve-t-il engagé à notre insu dans nos communications vocales, et ce qui de nous est plus profond que notre conscience » (Payant, 1987, p. 10).

Bien avant la représentation conceptuelle du message, c'est le son unique d'une voix humaine que reçoit un locuteur, et qui le touche d'abord de manière significative. Donnant une forme à la vision du monde de celui qui s'exprime, le son d'une voix agit comme un pont permettant de passer d'un monde à un autre. « Il faut comprendre l'oralité en termes de « milieu » où ne saurait être séparé le dehors du dedans, le son ne connaissant pas de faille entre l'intériorité et l'extériorité » (Villeneuve, 2007, p. 42). En vue de provoquer chez l'autre une réaction, la voix peut être habitée de diverses façons dans sa dimension à la fois corporelle et linguistique. Molina donne dans un débordement excessif de paroles. Le rythme constant de son débit verbal procure une sensation de continuité, tandis que, par son discours et ses intonations, appuyant ici, faisant une pause là, il cherche à ce que Valentin voit, comme il le voit lui-même, le film qu'il lui raconte; il veut lui transmettre *son* regard, *sa* propre interprétation des scènes racontées. Pour faire frémir son partenaire à son diapason de cinéphile, il ne possède que sa voix. Le désir motivant Molina à utiliser

toutes ses stratégies vocales entre en jeu dans bien des communications verbales. « Il ne s'agit plus d'être simplement conscient que notre voix vibre en l'autre, mais de faire vibrer l'autre au maximum et prendre possession de son corps par la voix » (Boucher, 1996, p. 33)

2.6. Les voix cinématographiques du film de Babenco

De par son caractère métamorphique, la voix peut se briser d'émotion, ne plus se projeter, perdre sa qualité, en adopter d'autres, s'éteindre avec l'âge, révéler de la fatigue ou de la simulation. Cette inconstance se remarque chez Molina dont les modulations vocales se transforment selon qu'il parle d'un film, de son histoire personnelle ou de son état d'âme. Sa voix se projette comme au théâtre lorsqu'il s'agit de ses récits, accuse un ton moins spectaculaire quand il relate les faits de sa vie et baisse de tonalité pour exprimer ses sentiments intimes. Par ailleurs, devenant un locuteur extradiégétique lorsque le film qu'il raconte se déroule à l'écran, il passe de la voix *in* (émanant d'un individu visible) à la voix *over* (émanant d'un énonciateur absent en tant que source verbale). Cette dernière possède la faculté d'emprunter différentes formes. « Le narrateur en voix *over* peut parfois lire l'image, l'ignorer, s'éclipser dans certains segments du film, réapparaître dans d'autres et, plus encore, assumer des fonctions qui sont liées à la matérialité même du récit filmique » (Châteauvert, 1996, p. 18). En donnant l'impression d'être désincarnée, on peut penser que la voix *over* procure un effet de distanciation (Boillat, 2007, p. 323). Pourtant, elle donne plus souvent accès à l'intériorité même du personnage qui l'utilise. Spécialement dans l'adaptation de Babenco, à cause des voix fausses qui caractérisent les héros des récits racontés, la narration de Molina se démarque et sa voix *over* est celle qui s'ancre le plus dans la réalité. Au chapitre trois, nous développerons davantage sur la manière dont ce type de voix possède la faculté de se mettre au service des différentes voix narratives d'un film.

2.6.1 L'acousmètre

Par la voix concrète, parfois *in*, parfois *off* (hors-champ) et souvent *over* de Molina quand il se fait conteur, l'adaptation filmique de l'ekphrasis constitutive du récit de Puig implante, dès le début, ce réflexe naturel de l'écoute humaine appelé par Michel Chion (1993) *vococentrisme*. Il s'agit de cette caractéristique propre à la voix qui vient hiérarchiser la perception de tous les autres sons autour d'elle : « Qu'il s'y trouve une voix humaine, et infailliblement, l'oreille se porte vers elle, l'isolant, et structurant autour d'elle la perception du tout; s'efforçant de décortiquer le son pour en extraire le sens, et toujours cherchant à localiser et si possible à identifier la voix » (Chion, 1993, p. 19).

Le cinéma a tôt fait d'utiliser cette singularité liée à la voix dans une certaine syntaxe de relations possibles entre elle et l'image. L'illustration la plus marquante de cette syntaxe est celle où l'on ne voit pas celui ou celle que l'on entend alors que sa voix provient de la même source que tous les autres sons du film, c'est-à-dire du centre de l'image. C'est l'apparition de l'acousmètre.

Pour élaborer à propos de ce processus, nous nous référons aux théories de Michel Chion qui soutient que la voix a rapidement imposé son personnage acousmatique au cinéma, là où le jeu du champ et du hors-champ en permet une utilisation spéciale (1982, p. 32). Car l'acousmètre cinématographique se distingue de l'acousmètre-radio et de l'acousmètre-théâtre : sa zone acousmatique peut être remise en cause à n'importe quel moment et, contrairement à une voix de coulisse localisée ailleurs que sur la scène, c'est-à-dire, dans un cadre aux points de vue variables, les voix, à l'écran, ne se répartissent que dans la tête du spectateur, au fur et à mesure de ce qu'il voit.

On est donc loin de la voix de coulisse théâtrale, perçue réellement en retrait par rapport à une scène qui, elle, contrairement au champ cinématographique, ne vous fait pas sauter d'un point de vue à un autre, d'un gros plan à un plan lointain [...]. L'acousmètre de cinéma, lui, est à la fois « hors-champ », donc, pour le spectateur, en dehors de l'image, mais en même temps il est dans cette image de derrière laquelle il provient, réellement (cinéma classique) ou imaginativement (télévision, drive in, etc.). Comme si sa voix rôdait à la surface, à la fois dehors et dedans, en peine d'un lieu où se fixer. Surtout quand on n'a pas encore montré quel corps habite normalement cette voix [...]. Ni dedans ni dehors, c'est le destin, au cinéma, de l'acousmètre. (Chion, 1993, p. 34)

En fait, en ce qui a trait à l'utilisation des voix acousmatiques, la particularité, au cinéma, ne tient ni de la nature, ni de la présence, ni de la distance, ni même de la couleur du son, mais bien plutôt de la relation entre ce qui est vu et ce qui est entendu. Car il existe entre l'acousmètre et l'image cinématographique un rapport de force où pouvoir et possession interagissent dans les deux sens.

Chion (1993) relève trois types d'acousmètres : l'acousmètre intégral, soit celui qui n'est pas encore vu mais qui reste susceptible d'apparaître à tout moment dans le champ, l'acousmètre déjà-vu, temporairement sorti du champ, et l'acousmètre-commentateur, celui qui ne se montre jamais et qui n'a donc rien à risquer de lui-même dans l'image. Enfin, pour Chion, les quatre grands pouvoirs de l'acousmètre sont l'ubiquité, le panoptisme, l'omniscience et la toute-puissance. L'acousmètre est partout, voit tout, et sait tout parce que cette voix sans lieux nous ramène dans les premiers mois de notre vie et même au stade où nous étions fœtus, lorsque la voix était tout et partout (1982, p. 28-32). Plusieurs films jouent avec les propriétés conférées à la voix acousmatique. Son utilisation permet parfois de tenir le spectateur en haleine. À elle seule, une voix peut créer tout un suspense. Sa puissance s'amplifie généralement lorsqu'il nous est impossible d'en repérer la provenance. Dans *Le Baiser de la femme-araignée*, les trois types d'acousmètres sont présents. On recourt

aussi fréquemment à l'acousmètre partiel ainsi qu'à la « désacousmatisation », c'est-à-dire lorsque la source du son devient, tout à coup, visuellement repérable.

Tant que le visage et la bouche ne sont pas révélés complètement, et que l'œil du spectateur n'a pas « vérifié » la coïncidence de la voix avec la bouche (vérification d'ailleurs approximative et tolérante), la désacousmatisation est incomplète et la voix conserve une aura d'invulnérabilité et de puissance magique. (Chion, 1993, p. 38)

Le recours constant à cette voix acousmatique cristallise les récits de films du personnage-raconteur du *Baiser de la femme-araignée*. Le film débute directement avec un acousmètre intégral. Cette introduction illustre bien la faculté que possède la voix à rendre présent le hors-champ. L'attention est captée, le spectateur cherche d'où provient cette voix, veut lui donner un sens et la relier à l'image qui, ici, ne correspond nullement à un double, comme c'est fréquemment le cas. La voix raffinée, tout autant dans ce qu'elle relate que de la façon dont elle le relate, contraste fortement avec la vision de l'endroit hideux qui défile sous nos yeux. Car sous un éclairage sombre, cette voix s'exprime en même temps que la caméra opère un travelling qui s'attarde à montrer le désordre d'une cellule aux murs sales et barbouillés, ainsi que des vêtements défraîchis suspendus à une corde. Le personnage apparaît donc d'abord en tant que voix. Mais plus on s'approche de la source de cette voix, moins elle nous intrigue et nous captive. Il n'en demeure pas moins que cette première séquence illustre parfaitement la voix errante, située entre le champ et le hors-champ. Puis, lorsque la source vocale de la narration est repérée, Molina poursuit son récit avec un acousmètre déjà-vu, plus familier et rassurant. Ses paroles rejouent une séquence cinématographique. Par son ton exalté, il cherche à ouvrir sur l'imaginaire et à en imprégner son camarade qu'il veut faire vibrer au rythme de son univers. À cette fin, il mise davantage sur la matérialité de sa voix que sur les mots qu'il profère. C'est aussi par une voix partiellement acousmatique que le spectateur entre pour la première fois en contact avec Valentin, le collègue de Molina : nous

l'entendons, mais ne le voyons que de dos. Et la voix de chacun des héros exprime bien leurs contradictions réciproques. Valentin possède une voix dure et sèche, tandis que celle de Molina est empreinte de douceur, voire de fébrilité.

2.6.2 La voix blanche

Lorsqu'une véritable matérialité filmique expose les récits de Molina, les interventions parfois moqueuses de Valentin, dont les propos s'apparentent à un acousmètre-commentateur, soulignent à nouveau le fait qu'il s'agit d'un film dans le film. Dans cette monstration spéciale, la façon de bouger et de parler des acteurs ne colle pas au réel. En effet, au cœur des images suscitées par les récits filmiques, le spectateur observe un manque d'authenticité dans les scènes, produit par la gestuelle des personnages, d'une part, mais davantage par le fait que le timbre, le débit et le ton de leur voix sonnent faux. Ce qui, bien évidemment, empêche le spectateur d'adhérer à la diégèse. Il ne s'agit cependant pas d'une expérience de l'ordre du décrochage, car le spectateur n'accroche jamais à la diégèse du récit dans le récit, mais plutôt à ses effets volontaires de distanciation. On ne cherche d'ailleurs pas à dissimuler ces artifices mensongers qui s'assument en tant que tels. Cette expérience d'un faux tacite repose sur des moments particuliers qui font apparaître le rapport bipolaire entre fiction et réalité et le caractère dit illusoire de l'image cinématographique. Par exemple, les yeux de l'héroïne et de son amant ne clignent jamais. Il est difficile, ici, de s'y méprendre. Même la voix de Molina, quand il raconte son film, perd son naturel et devient empruntée. Mais de toutes ces supercheries volontairement montrées, si on peut dire, la plus flagrante s'entend dans le grain de la voix de tous les héros imaginaires, et particulièrement dans celle d'un personnage de femme dénommée Leni qui affiche ce qu'on appelle une « voix blanche ». Le terme désigne une voix abstraite, monotone qui, à cause de cette impression de dichotomie perçue entre elle et le corps, ne semble pas provenir d'un être humain. La voix blanche est

aussi appelée « masquée » ou voix du modèle parce qu'elle se comporte, effectivement, comme un modèle abstrait. Cette mise en scène sonore et visuelle d'acteurs qui verbalisent des mots sans manifestement les ressentir permet de garder à l'esprit qu'il s'agit d'une fiction, car l'attention du spectateur se concentre alors ailleurs que sur la psychologie des personnages et ce qui leur arrive. Parfois, cette voix-modèle se compose d'une teneur inquiétante ou terrifiante, mais dans l'exagération de son affectation, elle peut aussi faire rire. En outre, une parole comportant des effets de localisation crée, elle aussi, une sorte de distance. C'est le cas des expressions orales de plusieurs personnages appartenant aux films racontés par Molina, comme celles de Leni et de Werner. Même si le caractère exotique d'une voix peut parfois séduire, le phénomène instaure tout de même un écart entre le discours et la parole et peut donc procurer, à l'audition, un certain inconfort.

2.7 Le visage de la voix

La voix fait appel à une expérience originaire, fondatrice. En cela, elle a la même propriété que le visage, donnant la mesure humaine des choses. Voix et visages expriment tous deux cette même singularité de l'individu. Or, au cinéma, qui dit visage dit gros plan. En ce qui a trait à la notion du gros plan, nous souscrivons ici à la thèse de Balazs (1979, p. 56-81) pour qui le gros plan ne se résume pas à afficher une partie détachée de son tout, mais bien plutôt à faire de ce fragment un tout en soi en l'écartant de ses références spatiales et temporelles. Selon lui, cette synthèse de détails isolés forme une scène unitaire qui exprime le visage des choses cachées dans lesquelles nos sentiments et nos valeurs sont projetés. En mettant en relief des éléments passant normalement inaperçus, le gros plan permet de présager des événements. Sur un visage, il fait découvrir les motivations souterraines des personnages et de leurs actions. Le gros plan d'un visage a la capacité de donner à lire tout le vécu d'un être humain. En s'approchant aussi près d'un faciès, la caméra dévoile des mouvements inconscients et donc involontaires. Sur ce langage

physionomique, l'homme n'a aucun pouvoir. Les gros plans ébranlent certains jugements que nous nous faisons parfois a priori sur un individu. Par le gros plan, nous pouvons apercevoir ce qui nous est volontairement dissimulé. Ce procédé cinématographique nous a rendus habiles à observer plus en profondeur la physionomie des êtres. C'est comme si le gros plan nous faisait voir « l'angle mort » d'une expression faciale et que la passion animant un visage s'exprimait mieux ainsi plutôt que par le plus beaux des discours. Même la scène ne peut offrir une aussi grande transparence, en dépit de la verbalisation *live* de monologues, dialogues, apartés et soliloques de toutes sortes. Un gros plan circonscrit le cachet spécifique d'un visage, le fait se démarquer parmi des centaines d'autres. Il peut faire ressortir le sentiment de solitude qu'éprouve un être au milieu d'une foule. La « microphysionomique » (Balazs, 1979, p. 57) révélée par le gros plan fait voir les subtilités de l'expression dans leurs moindres nuances, de même que l'essence et le caractère personnel de chaque visage. Ce dernier aspect est capital. C'est lui que le spectateur reconnaît toujours. Il n'est pas nécessaire que l'individu soit beau, il peut même, à la limite, être carrément laid ou avoir tout simplement une tête de « monsieur tout le monde ».

Si Balazs affirme que le visage constitue par lui-même un tout intelligible, Deleuze (1983, p. 126) établit toutefois la distinction entre « visagification » et « visagéité », la première représentant l'unité réfléchissante de l'image et la seconde, les traits qui concernent l'expression. Il considère le visage comme une plaque nerveuse porte-organes qui recueille les petits mouvements locaux que le reste du corps tient d'ordinaire enfouis. Partant de là, il soutient que chaque fois que nous découvrons en quelque chose ces deux pôles d'une surface réfléchissante immobile et de « micro-mouvements » expressifs, nous pouvons dire que cette chose est « visagéifiée », c'est-à-dire traitée comme un visage.

Tantôt le peintre saisit le visage comme un contour, en une ligne enveloppante qui trace le nez, la bouche, le bord des paupières, et même la barbe et la toque : c'est une surface de visagéification. Tantôt, au contraire, il opère par traits dispersés pris dans la masse, lignes fragmentaires et brisées qui indiquent ici le tressaillement des lèvres, là l'éclat d'un regard, et qui entraînent une matière plus ou moins rebelle au contour : ce sont des traits de visagéité. (Deleuze, 1983, p. 126)

Parce que cet ensemble de « micro-mouvements » et d'une plaque nerveuse immobilisée constitue l'affect, Deleuze désigne le visage comme « l'image-affection » et conclut qu'il est en lui-même un gros plan et que le gros plan est, lui aussi, en lui-même, un visage, confirmant ainsi son « tout indivisible ».

Les sons et les chuchotements amplifiés de façon exagérée, dans un film, relèvent du même procédé que le gros plan où un élément est montré de façon démesurément rapproché : sons, objets et visages sont alors dénaturés. Et puisque par son intensité, sa hauteur et son timbre, le son, dans son ensemble, permet la création de représentations visuelles, par conséquent, ses opérations techniques de mixage, peuvent, dans une certaine mesure, correspondre au montage des images. On ne peut cependant pas faire un arrêt sur son comme c'est le cas pour l'image. Car le son en lui-même désigne toujours un « ici, maintenant ». Le cinéma exploite d'ailleurs cette *événementialité* dans sa fonction phatique, c'est-à-dire sa capacité à désigner une présence. Dans cette dimension, le son rejoint nécessairement l'acte de paroles qui, selon Deleuze (1983), se situe à la base de l'inventivité du cinéma, nous faisant redécouvrir l'art de la conversation. La voix, en tant que *son*, ne peut se délimiter, car celui-ci englobe tout l'espace. Parallèlement aux tracés périphériques des traits d'un visage, on peut tout de même en construire un prototype. La voix blanche de Leni, dans les récits de Molina, en présente un exemple. De même, on peut penser aux voix informatisées des boîtes vocales ou encore à d'autres voix robotisées qui constituent en quelque sorte une « visagéification vocale ». À l'autre pôle de cette analogie, la

voix perçue dans l'unicité de ses particularités, et qui, de plus, livre, à un moment précis, la vulnérabilité, l'émotion, la fébrilité ou la rage contenue d'un individu, s'oppose au modèle d'une voix neutre et fait entendre sa « visagété ». À l'écran, les scènes intimistes de l'univers clos dans lequel évoluent les détenus du roman de Puig favorisent grandement les prises de vues de leur visage en gros plan. Mais le film se concentre particulièrement sur les jeux de voix auxquels se prête Molina lors de ses narrations. En devenant une présence au même titre que le personnage, sa voix déclenche en écho les mêmes impacts que la monstration d'un visage. En s'incarnant dans de « gros plans sonores » (voix en avant-plan), elle crée ses propres effets de « visagété ». Et ce que Michel Chion nomme « vococentrisme » (1993, p. 19), soit, cette attention que nous prêtons toujours en premier lieu à la voix humaine, est du même ordre que l'intérêt que suscite l'unicité d'un visage.

L'adaptation de Babenco exploite largement cette voix qui, par sa singularité et son identité, produit au cinéma un « effet de visage » ou de « gros plan ». C'est là où la dimension vocale révèle sa capacité à produire de l'imaginaire, en plus d'agir sur l'affect, au même titre que le fait la force d'un regard ou d'une expression faciale. Dans *Le Baiser de la femme-araignée*, c'est par un gros plan vocal que les individus se caractérisent, reviennent dans leur passé et expriment leurs débordements d'émotions.

2.8 L'identité vocale

Chaque voix possède son propre grain et donne à entendre son chant personnel. Cette particularité permet de reconnaître l'identité d'une personne. Ainsi, par un jeu de voix affectées, on reconnaît et différencie les personnages des films racontés de ceux qui proviennent de l'histoire « véridique », première, du *Baiser de la femme-araignée*. La voix est ici, présence. Cette personnalisation se retrouve dans le visage en gros plan. De concert avec celui-ci, la voix signe, à l'instar des empreintes

digitales ou du code génétique, la marque individuelle et irremplaçable d'un être. C'est une question qui revient d'ailleurs fréquemment dans le texte à l'étude, que celle de l'identité : identité sexuelle, questionnement sur l'essence de l'homme, de la femme, et identité qui, chez Molina, se confond avec les personnages et les stars de cinéma. Ce dernier phénomène survient d'ailleurs fréquemment : l'état du spectateur d'un film, comme nous l'avons vu au premier chapitre, s'apparente volontiers à l'état du rêveur, l'agencement des images dans le temps étant similaire à celui qu'opère la pensée ou le rêve (Brunius, 1951). Une première confusion entre rêve et réalité se remarque d'ailleurs chez Molina par l'emprunt d'une identité autre, celle d'une femme, et plus spécifiquement celle d'une star. Et curieusement, lorsque sa confusion va jusqu'à faire en sorte qu'il enchâsse les événements de sa vie personnelle dans le scénario qu'il construit, sa voix n'emprunte plus un ton déclamatoire et l'authentique visage de Valentin, devenu sa nouvelle flamme, nous apparaît en gros plan. Tout se passe comme si pour mettre à nu sa réalité, Molina n'avait plus besoin d'artifice et pouvait laisser sa voix raconter de façon naturelle, les événements. Cette confusion identitaire se propage aussi chez Valentin qui se laisse séduire par la description d'images au point où il en vient même à percevoir un écran illusoire sur lequel les scènes filmiques, verbalisées par Molina, se trouvent projetées (fig. 1). L'ensemble de ces histoires accompagnera le guérillero jusque dans sa mort. La voix de ces récits le suivra jusque dans cette douloureuse réalité et l'imaginaire qu'elle suscite l'entraînera dans un « ailleurs » libérateur.

FIGURE 1



Figure 1 Valentin et Molina regardent un film imaginaire sur un écran illusoire.

CHAPITRE III

ORALITÉ, MISES EN ABYME ET ADAPTATION

Le texte littéraire est une écoute du monde et, ce faisant, il se laisse influencer par sa sonorité et souscrit à la logique de l'audible. Le texte littéraire saisit notre monde pour en faire un ensemble indéterminé de voix dont la performance rend possibles de nouvelles habitations de ce monde. Le texte écoute le monde pour le prolonger dans une performance vocale et pour chanter notre écoute du monde. (Mongrain, 2007, p. 308-309)

3.1 L'écriture et l'oralité cinématographique

Parmi les éléments du cinéma reliés à la monstration et qui saturent l'écran de détails (Chatman, 1980), la matérialité de la voix est certainement l'un des plus significatifs lors de la transposition d'un texte à l'écran. À la lecture d'un roman, d'après les descriptions ou selon nos intuitions, déductions ou références personnelles, culturelles et sociales, non seulement nous visualisons les personnages, mais nous les entendons également très bien. Dans notre for intérieur, nous leur prêtons tout autant une voix qu'une physionomie unique. Cette possibilité de décider nous-mêmes de la forme du héros de nos lectures n'existe plus lorsque celui-ci est incarné par un acteur, en chair et en os, faisant entendre la singularité de sa voix. Comme nous l'avons vu au premier chapitre, cette confrontation de la réalité avec notre imaginaire peut provoquer un désenchantement. Mais à l'inverse, la situation peut aussi susciter une agréable surprise. Quoi qu'il en soit, le spectateur qui a d'abord lu un roman avant de le voir adapté au cinéma risque d'être quelque peu déstabilisé, à tout le moins, au début de son visionnement.

Par ailleurs, nous prêtons des voix non seulement aux personnages directement impliqués dans la *diégèse*, mais nous dotons aussi de vocalité la narration : « Quand on lit, on entend une voix en soi, il y a une endophonie de la voix. On n'en a pas conscience, mais on a une voix en soi qui lit. Cette voix, c'est de la voix incorporée aussi des adultes ou des autres » (Chion, 2006, p. 19).

Dans l'adaptation filmique du *Baiser de la femme-araignée*, un autre phénomène relié aux voix des personnages entre en ligne de compte : la façon de raconter du héros-narrateur et les interventions de son compagnon-spectateur permettent de repérer leurs « discours intérieurs ». Eikhenbaum (1996) parle de ceux-ci en termes d'un processus mental prédisposé par le langage verbal, situé à un niveau pré-linguistique. Il s'agit d'une rencontre entre le langage filmique et la pensée du spectateur. Celui-ci, suivant la logique des actions présentées, accompagne le récit et y participe personnellement. Toutefois, « l'audiospectateur¹⁰ » qui interagit avec les pôles du dispositif cinématographique n'est pas totalement coupé du monde comme il l'est dans le cas de l'endophonie » (Boillat, 2007, p. 113).

Alors que les textes des récits filmiques du *Baiser de la femme-araignée* s'apparentent à une forme de novellisation, son récit principal met en scène le personnage de Molina qui joue, en quelque sorte, le rôle d'un bonimenteur dont une des fonctions consiste justement à intervenir au niveau du discours intérieur. En actualisant les films par sa parole, il élabore sur les éléments possibles du hors-champ, comblant ainsi les vides du récit (Eikhenbaum, 1996, p. 59). Mais tout en agissant au niveau du « discours intérieur », le bonimenteur qui explique le film et en oriente, par le fait même, la lecture, le rend aussi plus accessible à la collectivité, comme le souligne ici André Boillat :

¹⁰ Boillat nomme ainsi le spectateur d'un film pour marquer sa dissociation sensorielle (2007, p.43).

Le bonimenteur, facteur d'extériorisation du discours du film (il transforme en quelque sorte l'« endophonie » en phonie), se situe indéniablement du côté de la socialisation sans toutefois l'effectuer sur le mode conventionnel de l'écrit (à l'instar des livrets qui pouvaient accompagner la projection d'un film à l'époque muette). (Boillat, 2007, p. 111)

Conséquemment à cette fonction d'actualisation du récit, le bonimenteur doit adapter sa parole au public à qui il s'adresse ainsi qu'au rythme et à la poésie de l'oeuvre, intégrant à son débit verbal des figures de style suggestives. C'est un des aspects de ce que Paul Zumthor (1985) nomme la « poésie orale ». Ainsi, lorsqu'il s'articule verbalement devant des auditeurs, le « discours intérieur » du bonimenteur épouse des voies qui se rapprochent de l'écriture. Les mots qu'il choisit d'appuyer de même que les pauses qu'il prend délibérément servent généralement à mettre en valeur certains éléments et certaines séquences filmiques particulières.

Dans les grandes traditions orales, on cherchait surtout à décrire des actions. Au cinéma, en accompagnant les images, l'oralité a eu pour fonction de transmettre des pensées, des commentaires et des sentiments, évoluant dans le sens de l'intériorité, engendrant le concept des « discours intérieurs » élaboré par Eikhenbaum (1966). En littérature, cette notion d'intériorité prend, avec la lecture silencieuse, tout son sens, et se trouve présente au point de permettre l'accès aux pensées les plus intimes des protagonistes, à leurs « monologues intérieurs ». Désignés ainsi par Édouard Dujardin au début des années trente, il s'agit « d'une pensée-voix, qui n'a pas à se matérialiser dans le son et qui est une [couche préexpressive du sens] » (Derrida, 1967, p. 90). Contrairement au monologue théâtral, il n'est pas destiné à être entendu. Ainsi, à plusieurs reprises, dans le roman de Puig, certaines rêveries des protagonistes, écrites en italiques, surviennent fréquemment et s'étendent parfois sur plusieurs pages. Par exemple, en même temps qu'il raconte ses films à voix haute, Molina, laissant errer

sa pensée, se parle à lui-même : soit il extrapole ou invente carrément un scénario qui lui plaît, soit il garde pour lui seul des anecdotes qu'il juge croustillantes mais qu'il soupçonne n'avoir, pour son compagnon, aucune importance, ou encore, être susceptible de l'irriter ou de le faire décrocher de l'histoire. On peut aussi qualifier de « long monologue intérieur » l'exposé du mirage final de Valentin agonisant. Le procédé lui permet d'articuler sa vision du bonheur : sa bien-aimée le délivre de sa réalité infernale et l'entraîne dans des îles enchantées. Dès lors, la métaphore de son phantasme se teinte largement des fantaisies cinématographiques de Molina.

Lors de nos lectures, sans que nous en soyons conscients, se manifeste donc en nous une voix intérieure (Chion, 2006), concrète, ayant ses propres caractéristiques. Inspirés par les images qui défilent dans notre esprit, nous nous créons également notre « discours intérieur » (Eikhenbaum, 1996). Puis, nous attribuons aussi des voix aux personnages du roman. Si ces derniers deviennent à leur tour des spectateurs, il nous est alors possible de percevoir leurs propres discours intérieurs par les dialogues qu'engendrent les récits dont ils sont témoins. Enfin, nous entrons plus profondément en contact avec les cogitations les plus personnelles, voire inconscientes, des protagonistes, au cours de leurs « monologues intérieurs » (Dujardin, 1931). À l'écran, c'est souvent la voix *over* d'un narrateur qui tente d'approcher le discours intérieur du spectateur ou d'extérioriser les monologues intérieurs des personnages *diégétiques*. Cette voix *over*, ni vraiment littéraire ni aussi spontanée que la voix entendue lors des dialogues et localisée dans l'image, « se situe dans les [limbes], entre verbal et pensée » (Boillat, 2007, p. 346). Celle de Molina révèle tout un pan de son imaginaire lorsqu'en racontant, commentant et accompagnant les séquences filmiques de son choix, elle en fait naître les images. Cette magie s'opère non seulement par le contenu des histoires qu'il raconte, le style narratif utilisé et l'accent porté sur la sonorité des mots prononcés, mais aussi par la manière théâtrale avec laquelle il s'exprime, le rythme de sa parole et la musicalité de sa voix, ce dernier

élément ajoutant au lyrisme de l'énoncé. La parole de Molina fait entendre le langage musical de sa littérature. De façon similaire, un certain langage littéraire émane parfois de la musique qui, par exemple, représentait pour Vladimir Jankélévitch, « l'adverbe de manière de la pensée » (1961, p. 127). Dans le même ordre d'idées, la succession de leitmotiv de la mélodie infinie de Wagner inspira, à Édouard Dujardin, la forme du monologue intérieur.

À l'état pur, le motif wagnérien est une phrase isolée qui comporte toujours une signification émotionnelle, mais qui n'est pas reliée logiquement à celles qui précèdent et à celles qui suivent, et c'est en cela que le monologue intérieur en procède [sic]. De même que le plus souvent une page de Wagner est une succession de motifs non développés dont chacun exprime un mouvement d'âme, le monologue intérieur est une succession de phrases courtes dont chacune exprime également un mouvement d'âme, avec cette ressemblance qu'elles ne sont pas liées les unes aux autres suivant un ordre rationnel, mais suivant un ordre purement émotionnel, en dehors de tout arrangement intellectualisé. (Dujardin, 1931, p. 55, Mongrain, 2007, p. 182)

La mélodie de la voix communique, pour une large part, la dimension émotive d'un texte. Outre cet aspect musical, tout bon raconteur doit aussi tenir compte du genre de public à qui il s'adresse et adapter son niveau de langage en conséquence. D'autres références culturelles nécessitent également d'être prises en compte. En regard de celles-ci, le conteur doit parfois prendre des intonations particulières susceptibles d'alimenter une complicité tacite entre lui et son auditoire. De même, il se doit, selon le contexte, d'appuyer plus ou moins certains passages ou d'emprunter un registre de voix spécifique afin de correspondre à un type précis de personnage, singulariser un univers, etc. À l'instar de la littérature, l'oralité revendique ses propres codes d'expression. Il est tout de même paradoxal de constater que la voix *over*, extérieure à la diégèse, est celle qui nous parle souvent le mieux « de l'intérieur ». C'est ce qui se passe précisément avec la voix de Molina qui semble faire apparaître les images des scènes qu'elle décrit.

La seule énonciation d'un texte *over* au « je » favorise l'émergence de la conscience d'un personnage focal dont « l'intériorité » nous est offerte de façon privilégiée, tandis que la position surplombante des énonciateurs *over* confère à l'audiospectateur un pouvoir ubiquitaire dont se nourrit également sa pulsion scopique. (Boillat, 2007, p. 22-23)

3.2 La voix comme univers fictionnel

D'un côté, la voix *over* extériorise le « discours intérieur » du spectateur et, de l'autre, par le vibrato audible de sa sensibilité, elle engendre à elle seule un univers. Mais comment la résonance concrète, directe et subite du son de la voix crée-t-elle différemment de l'écriture?

A priori, la vocalité semble se situer aux antipodes de la construction réfléchie d'un texte. Mais en même temps, en désignant on ne peut plus clairement « qui » parle, l'oralité renvoie naturellement à un concept de voix narrative. C'est que sa parole s'exprime toujours à deux niveaux de sens : celui de la signification et celui de la sensation. C'est pourquoi le personnage de théâtre ou de cinéma, contrairement à celui du roman, transmet toujours deux messages, car ajouté au contenu, ce qu'il pense et ressent à propos de ce qu'il émet transparait toujours. La vibration de sa voix va bien au-delà de la signification des mots qu'il profère. Elle dévoile sa sensibilité et la mesure de son authenticité et témoigne de son enthousiasme ou de sa retenue. Par elle, nous accédons à son intimité la plus profonde, prenant le pouls de son être. Car, dans la vocalité, c'est le corps tout entier qui se trouve engagé. La musicalité de celle-ci parle autant et parfois plus que les mots qu'elle fait entendre. La présence sonore de la voix se manifeste de manière à la fois sensuelle et intellectuelle et avec elle, les images mouvantes nous rejoignent avec plus d'intensité.

La voix témoigne de ce qu'elle véhicule d'irreprésentable, de profondément enfoui et relie l'intimité de l'être au monde extérieur. Nous pouvons expérimenter, par le biais de la voix, ce que nous dit ce corps parlant. Il marque une extériorité par rapport au texte et inscrit ses empreintes lors de l'émission vocale. C'est-à-dire que le système linguistique reste ancré dans le pré-conscient (...) - branche le sujet sur le procès pulsionnel inconscient. (Kristeva, 1974, p. 212).

Donc, bien avant que ne se forge une conception abstraite, la voix fait vibrer le corps « ici et maintenant », suscite une émotion et stimule notre imaginaire. Aussi, l'impact de sa sonorité n'est pas négligeable. Un ton spécifique et une manière particulière de prononcer peut modifier considérablement la signification d'un discours. De surcroît, le même terme, selon la culture ou le contexte, ne revêt pas toujours le même sens. Pareillement, un même énoncé accompagné d'images différentes n'expose pas la même idée. Enfin, le non-verbal joue aussi un rôle crucial dans la transmission d'un message.

Car le signal expressif appartient au système de communication le plus évolué, la langue, mais en même temps relève du stade archaïque, autistique de ce que l'on appelle « l'acting », ou [sic] les mouvements corporels servent à réduire directement, immédiatement la tension (ex-pression = élimination de tout ce qui crée une tension). (Beller, 2005, p. 47)

Un autre aspect très important de la communication reste à considérer : le non-dit, volontaire ou involontaire. Celui-ci ne se dévoile pas plus dans le non-verbal que dans le verbal, ou alors dans un non verbal qui, rebelle, se dissimule et ne se perçoit plus que dans une observation minutieuse des mouvements subtils de l'organisme : dilatation des pupilles, rougeurs, odeurs corporelles, respiration saccadée, intensité de la projection vocale, etc. « L'oralité implique tout ce qui, en nous, s'adresse à l'autre : fut-ce un geste muet, un regard » (Zumthor, 1985, p. 193). C'est à la lecture de ces indices que se dévoilent les véritables motifs d'un comportement, en particulier ceux qui se nichent dans l'inconscient d'un individu. Autrement dit, les apparences

superficielles qu'affiche une personne permettent rarement de déceler les enjeux réels qui se terrent au fond d'elle-même. L'acteur qui entre dans la peau du personnage qu'il incarne fait siens les enjeux et les motivations de ce personnage au point que les perturbations qu'ils entraînent traversent son corps de la même manière que s'il les éprouvait de façon réelle. C'est là qu'au cinéma intervient, encore une fois, le gros plan, facial et sonore, qui montre les aspects cachés de l'être, misant sur sa totale impuissance à contrôler les tout petits mouvements à peine perceptibles et involontaires de son faciès et de sa respiration (Balazs, 1979, p. 56-81).

Le souffle de la voix fait écho à tous ces non-dits cachés entre les lignes d'un texte et les mimiques expressives d'un visage. C'est la raison pour laquelle le professeur de chant Louis-Jacques Rondeleux, citant Denis Vasse dans *L'Ombilic et la Voix*, réaffirme à la quatrième de couverture de son guide pratique de travail vocal (1983) que « c'est par la voix que le subconscient s'ouvre à l'inconscient et l'homme à lui-même et à l'autre ». À la recherche du ton le plus juste possible, l'acteur doit donc puiser dans cette dimension viscérale du texte qui va bien au-delà du signifiant et du signifié. Cet attribut essentiel de l'œuvre se trouve à la fois dans et au-delà de l'écriture. Il réside dans l'aspect sensuel et sensible de la voix de même que dans les diverses manières de l'habiter que sous-tendent les voix narratives. Cette justesse du ton renvoie principalement au corps et à son rythme respiratoire qui donne la pulsion émotionnelle du personnage : justesse du timbre, de la hauteur, de la tonalité et de l'intensité vocale. Dans l'œuvre littéraire, ces profondeurs souterraines sont livrées par les thèmes, les éléments récurrents, les lieux, les types de personnages et les formes textuelles. En devenant audibles, ces dimensions invisibles deviennent matérielles, vibratoires : même si nos yeux ne peuvent les voir ni nos mains les toucher, par la résonance des ondes sonores perçues illico dans notre corps, c'est physiquement que nous les ressentons.

Cette présence matérielle de la voix se démarque encore dans ce que Roland Barthes (1981) nomme le « grain de la voix ». Pour Jean Châteauvert (1996), ce grain est ce qui fait en sorte que nous associons des particularités vocales à un physique donné. Pour Chion (2006), c'est plutôt le timbre de la voix qui permet de se faire une idée sur la physionomie d'un individu. Mais ce que Roland Barthes désigne comme étant le « grain de la voix » est l'inscription du corps dans la langue, c'est-à-dire la musicalité spécifique d'une voix inscrite dans l'articulation tout aussi spécifique d'un langage codé. Pour lui, le grain ne révèle pas l'état d'âme ou la psychologie de la personne qui parle, mais cette jonction précise d'un corps et d'une langue. « [...] cette voix charrie *directement* le symbolique, par-dessus l'intelligible, l'expressif. [...] Le "grain", ce serait cela : la matérialité du corps parlant sa langue maternelle : peut-être la lettre; presque sûrement la signifiante » (Barthes, 1982, p. 238).

Il arrive que la voix d'un individu ne corresponde pas, selon nos associations préconçues, à sa physionomie. Le choc entraîne le même phénomène de déception produit par le fait de voir et d'entendre en chair, en os et en voix un personnage de roman trop différent de celui que l'on s'était figuré. Au début du cinéma, lorsque le bonimenteur parlait à la place des acteurs, une parole provenant directement de la salle humanisait les récits qui défilaient en images mouvantes. Grâce au boniment, le spectacle demeurait empreint de sensibilité, en dépit de l'origine mécanique de l'image (Coissac, 1908). Dans *Le Baiser de la femme-araignée*, l'attribut humain conféré aux récits des vieux films se manifeste par les déclamations et les explications de Molina authentifiant les images présentées à l'écran. Cette humanisation est réitérée avec la réception de Valentin. Et bien que celui-ci refuse d'adhérer à l'idéologie des films racontés, et encore moins à l'aspect *eau-de-rose* que Molina cherche à leur donner en faisant fi de leur contexte politique, le guérillero se laisse tout de même parfois prendre au jeu. En effet, à l'occasion, il lui arrive de s'identifier à des personnages et de faire des liens entre les intrigues racontées et sa

situation personnelle. Mais pour ce qui est des voix comme telles, le spectateur du *Baiser de la femme-araignée* entend celles que Molina prête aux personnages de ses récits et non celles que Valentin leur donne, car c'est Molina qui, en tant que bonimenteur, oriente ce qui peut être perçu comme voix.

À l'époque où l'on accompagnait verbalement les projections filmiques, la performance vocale de celui qui racontait le film exerçait une fascination tout aussi grande que la projection des images mouvantes. Et pour cause, les ondes d'une voix *live* touchaient directement, voire physiquement, les auditeurs. Or, c'est comme tel que Valentin reçoit la voix de Molina qui n'est préenregistrée que pour nous, audiospectateurs. La voix de Molina, pour Valentin, en est une d'attraction.

3.3 Une typologie vocale

Pour élaborer sur les différents types de voix à l'oeuvre dans *Le Baiser de la femme-araignée*, nous nous appuyons, ici, sur la théorie d'André Boillat (2007, p. 197-449) qui oppose, au cinéma, deux catégories verbales qu'il nomme voix-attraction et voix-narration. Les voix-attractions sont celles qui sont intégrées dans le film. Elles se font généralement entendre au cinéma parlant. Quant aux voix-narrations, ce sont celles qui, extérieures à la diégèse, racontent le film aux spectateurs. Boillat parle alors de cinéma parlé, soit le cinéma dont on parle. Le cinéma parlant a trait au dispositif et considère le film comme un sujet, tandis que le cinéma parlé le perçoit comme un objet. Un parallèle se dessine fort bien avec les termes de *showing* (monstration) et de *telling* (narration) évoqués par Gaudreault (1999) pour distinguer entre l'écrivain qui nous montre les choses et celui qui les énonce (voir chapitre 1). Le « cinéma des attractions », précisent Beau, Dubois et Leblanc,

c'est celui qui joue la monstration plutôt que la narration, la présentation plutôt que la représentation, la temporalité ponctuelle (*hic et nunc*) plutôt que l'organisation dans la durée, l'interpellation directe du spectateur plutôt que sa suspension et son conditionnement au suivi d'une diégèse, l'exhibition accrocheuse de ses propres moyens de figuration plutôt que l'effacement en vue d'une transparence de l'action racontée, l'excédent rhétorique plutôt que la norme classique, la recherche de l'événementialité visuelle « pure » par les formes les plus franches, etc. (Beau, Dubois et Leblanc, 1998, p. 84)

Ces deux régimes vocaux se manifestent par voix synchrone (synchronisée avec l'énonciation) ou *over*, et même si l'un d'eux domine à un certain moment donné, ils alternent souvent et le font systématiquement dans *Le Baiser de la femme-araignée*.

3.3.1 La voix-attraction

La voix-attraction de l'adaptation cinématographique du *Baiser de la femme-araignée* sert les personnages du récit principal et des récits enchâssés. Dans un numéro de cabaret d'un des récits filmiques racontés par Molina et dans le spectacle auquel assiste ce dernier une fois sorti de prison, elle est particulièrement mise en évidence. Ces deux prestations se déroulent dans un lieu attractif parfait où se marient musique, chant, danse et théâtre, c'est-à-dire le music-hall. Le chant fait évidemment partie de la voix-attraction. Misant sur le rythme et la mélodie, il délivre le texte de sa subordination au seul sens linguistique, exprime le sentiment ambiant et situe très vite le spectateur dans un lieu, une époque ou un genre. Lorsque, pour la première fois, la femme fatale décrite par Molina est représentée à l'écran, plusieurs stars hollywoodiennes viennent à l'esprit du spectateur. Par contre, dès qu'elle se met à chanter en français, d'une voix basse et sensuelle, sa voix rappelle celles des grandes diseuses françaises issues d'une tradition de chansons littéraires, poétiques, satiriques ou dramatiques dont font partie Piaf, Barbara et Gréco (Chauveau, 1999). Dans cette lignée, les artistes interprètent des chansons qui se présentent comme des petits numéros de théâtre. Il est clair que la voix-attraction s'adresse à un public qu'elle

cherche à stimuler. Elle relève d'un type de spectacle interactif où la communication s'établit à la fois au niveau du sens et de la sensation, dont les fonctions phatiques, expressives et conatives priment. L'attraction est d'autant plus forte si le décor et l'éclairage circonscrivent la silhouette, et particulièrement le visage de la star d'où provient la voix. Ce qui est le cas de Leni qui, en spectacle, fait corps avec sa voix. Dans les films noirs, il est monnaie courante d'y voir ce genre de cadre où chante une vamp qui perce l'écran. Le halo de mystère entourant ces femmes fatales se perçoit tout autant dans leur voix que dans leur regard. Cependant, malgré la forte valeur attractive que comportent ces tableaux, il reste qu'au cinéma, la voix fixée sur pellicule ne peut pas complètement en être une d'attraction à laquelle un public peut répondre directement, comme le fait Valentin, par exemple, ou comme pourraient le faire les spectateurs des cabarets dans lesquels Leni et l'animateur du music-hall s'exécutent. L'aspect inaltérable de la voix préenregistrée, fixée sur le support matériel du dispositif filmique, la rend, en quelque sorte, contre-nature. Sa richesse provient du fait qu'elle crée, avec les images mouvantes, de féconds rapports, intervenant dans la gestion de l'espace et de la mise en scène. Servant d'ancrage à l'énonciation d'un texte défini dans une structure donnée, la voix-attraction teinte de spontanéité le récit et lui permet de s'éclater dans une dynamique vivante. Au cinéma parlé (celui dont on parle) dont les paramètres sont beaucoup plus textuels que techniques, il y a aussi une voix-attraction, mais sa fonction consiste surtout à intégrer la narration et à en délimiter la frontière.

3.3.2 La voix-narration

Si le mode attraction laisse clairement voir le dispositif médiatique (scène, micro, musiciens, caméra), celui de la narration cherche plutôt à l'occulter et à attirer l'attention sur la diégèse. La fonction référentielle constitue sa priorité, se rapportant aux éléments qui décrivent, expliquent, articulent et poétisent un texte. En un sens, toutes les formes de communication racontant une histoire en continuité se

distinguent des intermittences du mode attraction. En voix *in*, dans une fiction traditionnelle, le mode narration produit un étrange effet de désincarnation. C'est pourquoi il est plus souvent exprimé au moyen de voix acousmatiques ou *over* qui sont généralement l'apanage du cinéma parlé (Boillat, 2007, p. 60). La *voix over*, à l'écart, absente de la diégèse, est, selon Mary Ann Doane (1980, p. 35) un « non-corps à revêtir qui est le corps du film ». Malgré son retrait, elle demeure très active dans *Le Baiser de la femme-araignée* où elle sert de fil conducteur pour relier les différents enchâssements de récits. Qu'elle provienne de la voix de Molina qui raconte un film ou confie ce qu'il ressent ou de celle de Valentin qui dévoile une partie de sa vie, elle agit comme une présence qui nous prend la main pour nous faire pénétrer non seulement dans l'environnement des héros, mais aussi et surtout dans leur conscience, nous dévoilant leurs discours et monologues intérieurs. Ainsi la voix *over* rejoint la voix narrative, et encore davantage quand le visuel se plie à ce qu'elle énonce, lorsque les images semblent jaillir directement de sa parole. Quand Molina s'adresse à Valentin, sa voix est plus près du pôle attraction. Il en est de même lorsqu'il raconte ses films et aussi longtemps que son personnage reste visible et participe de la diégèse première. Mais lorsqu'il poursuit son histoire en voix *over* et qu'il disparaît de l'écran pour laisser la place à l'animation des scènes qu'il décrit, à l'instar du bonimenteur, il fait du film son objet et en oriente la lecture. Pour exprimer cette façon de commenter verbalement les actions d'un film en voix *over*, Michel Chion (2003, p. 428) parle d'une *parole-écran*. Molina exploite cette *parole-écran* d'où émanent les images de son discours explicite et implicite. C'est elle qui rend cohérentes les séquences visuelles de son récit et qui nous transporte, comme par magie, dans son univers diégétique. Toutefois, il est vrai qu'au cinéma, la voix *over*, même si elle se situe à l'extérieure de la diégèse, demeure à l'intérieur du dispositif filmique. À la différence de la parole du bonimenteur d'antan, elle n'occupe donc pas l'espace de la salle où se trouve le spectateur, pas plus qu'elle ne met en scène une spontanéité propre à la voix synchrone. En revanche, s'apparentant à l'écriture, elle donne plus facilement accès à l'intériorité d'un personnage. La voix-narration peut

aussi être celle d'un protagoniste que l'on peut voir et entendre sans que nous percevions sur ses lèvres le moindre mouvement. Le procédé peut correspondre à un monologue intérieur inclus dans un roman, à cette différence que la voix est concrètement perçue et non imaginée, de façon arbitraire, par le lecteur. Mais parmi toutes les voix qui se rapportent aux actions montrées à l'écran, c'est la voix *over* dont on ne voit pas la provenance qui présente la plus grande autonomie. Car ainsi, et le texte, et la voix dans sa musicalité, se démarquent, et la possibilité de jouer avec cette dernière s'en trouve accrue. Par contre, le bonimenteur offre une performance vocale plus tangible que celle de la voix *over* qui procure à l'audiospectateur un effet semblable au processus de lecture effectuée en solitaire. Il reste qu'entre boniments et voix *over*, des liens de parenté subsistent : tous deux conjuguent l'image et le verbe avec une voix provenant d'un locuteur extérieur à l'univers diégétique; pour les deux, c'est d'abord à la parole que revient la fonction poétique. Notamment, l'énonciation orale confère aux figures de style un certain cachet. Aussi, tout boniment ou commentaire *over* oriente le contenu visuel présenté en simultanéité avec sa parole. Ce renvoi textuel peut extrapoler sur ce que l'image exprime au premier abord, en orienter le message ou aborder des propos sans rapport évident avec ce qu'elle est censé représenter. Finalement, boniment et voix *over* donnent la ligne directrice du film à la différence que la voix *over*, imbriquée dans l'image, dote la machine cinématographique d'une tonalité humaine.

3.3.3 La voix-explication et la voix-action

Entre la voix-attraction et la voix-narration, Boillat (2007, p. 202) insère deux autres catégories : la voix-explication et la voix-action. La voix-explication se manifeste lors des conférences ou sous formes de commentaires ou d'apartés. Elle abonde dans les documentaires qui ont pour but de décrire un aspect de la réalité plutôt que d'inventer à partir de celle-ci.

La voix-explication est souvent *over* et ne diffère de la voix-narration que par l'agencement de son énoncé qui ne suit pas tout à fait l'ordre habituel d'une fiction traditionnelle. Cependant, dans les récits filmiques de Molina, les explications concernant les époques et les enjeux politiques sont plutôt véhiculées par Valentin en voix synchrone et se retrouvent alors dans la catégorie de ce que Boillat nomme la voix-action. Celle-ci correspond à toutes les voix qui se synchronisent directement avec l'animation présentée à l'écran. Il s'agit d'un langage essentiellement diégétique, en conformité avec les séquences visuelles. Les voix-actions coïncident avec celles, décrites par Barthes, contenues dans les dialogues.

Rare dans l'image fixe, cette parole-relais devient très importante au cinéma, où le dialogue n'a pas une fonction simple d'élucidation mais où elle fait véritablement avancer l'action en disposant, dans la suite des messages, des sens qui ne se trouvent pas dans l'image. (Barthes, 1964, p. 45).

3.3.4 Variations vocales

Les mutations de modes vocaux qu'impliquent les enchâssements de récits, et dont la voix *over* facilite l'introduction, demandent à être organisées. Quand Molina passe de la voix-action à la voix-narration, il abandonne peu à peu la voix *in* pour narrer une représentation audiovisuelle en voix *over*. Se substituant, pour Valentin, à un bonimenteur, sa voix transite souvent ainsi, accompagnée des changements dans l'acoustique, la prise de vue, le cadrage ou l'éclairage. De même, la trame sonore se modifie de façon à supprimer progressivement les bruits diégétiques du récit principal et laisser plus de place à la voix narrative de Molina qui, extérieure au récit enchâssé, se pare alors de neutralité. Ainsi, elle se distingue de sa voix-action, entendue dans les dialogues qu'il entretient avec son compagnon de cellule. Mais lorsqu'il parle à la place de ses personnages, ses paroles relèvent, pour Valentin, de la voix-attraction, alors que pour nous, audiospectateurs, il s'agit d'une voix-action. Les deux sont généralement synchrones, mais la première se destine à un public et cherche à faire

diversion, alors que la seconde s'adresse à un autre personnage diégétique, souvent, lors d'une conversation où nous portons plus notre attention sur le contenu que sur le phénomène vocal comme tel.

Les voix-actions se font donc entendre par le biais des dialogues du récit principal de l'adaptation du *Baiser de la femme-araignée*. Puis, un des personnages principaux raconte, en voix *over*, des récits enchâssés, en empruntant le mode narration. Mais pour celui qui reçoit ces histoires en voix *live*, cette voix-narration se perçoit comme celle d'un bonimenteur qui se met parfois en mode attraction. Enfin, la perception auditive de ces voix préenregistrées de cinémas parlants et parlés inspire les spectateurs et contribue à la représentation de ce qui est projeté. Car la concrétisation de ces voix modifie à la fois le contenu de ce qui est énoncé et ce que l'image donne à voir d'emblée. À l'écran, en s'insérant de diverses manières dans le rythme des séquences filmiques, la matérialité vocale ajoute à la dimension poétique du texte et de l'image. Son caractère éminemment humain force, chez le spectateur, l'identification. Sa vitalité contagieuse suscite sa participation. Son souffle pousse à agir. À elle seule, la vocalité crée son univers : les conteurs le savent bien, eux qui nous transmettent, par elle, toute la magie d'une histoire. Ce pouvoir de la voix, Molina le flaire intuitivement comme l'ont fait, avant lui, les troubadours ou les griots africains, pour communier avec l'autre, dans l'imaginaire.

3.3.5 Le temps de la voix

En mode narratif ou attractif, la voix du conteur marque également le temps. Pour restituer une histoire vécue au préalable, plutôt que d'accentuer l'audible de sa présence, la voix-narration cherche à orienter le spectateur vers le sens de sa parole, l'invitant à se faire une conception de la durée, de l'époque et du temps représenté. Elle permet ainsi de voyager dans le temps. La voix-attraction, elle, constituant un événement en soi, se trouve toujours ancrée dans le moment présent. À son écoute,

l'intellect prend une pause, la quête de sens cesse d'être sollicitée (Boillat, 2007, p. 243). Or, si la nature événementielle de la voix en tant que *son* la situe dans le présent, la machine cinématographique l'a tout de même préenregistrée. Ainsi, la voix constitue une présence-absence, présente et passée : « La voix est à la fois [au présent] en raison de sa matérialité vocale et [au passé] parce qu'elle n'est que la trace d'une émission sonore désormais disparue » (Boillat, 2007, p. 327).

3.4 La mise en abyme dans *Le Baiser de la femme-araignée*

Être retirée de la diégèse permet à la voix *over* d'exceller dans l'enchâssement des *flashbacks*. Dans l'œuvre de Puig, les retours sur le passé des protagonistes expliquent, en partie, leur attitude générale face à la vie et les raisons pour lesquelles ils se sont retrouvés en prison. Le film transpose des fragments de leur vie, comme le procès qui a conduit Molina à son arrestation et le moment où il a fait connaissance avec un serveur dont il s'est amouraché. Le même procédé est à l'œuvre pour relater, à l'écran, la vie amoureuse et militante de Valentin. Il s'agit là de petites mises en abyme pour retracer leur parcours. Mais le *Baiser de la femme-araignée* comporte une multitude de mises en abyme qui vont plus loin que les récits des vies antérieures de ses personnages. Une des particularités de ces nombreuses narrations consiste au fait qu'elles traduisent aussi une pluralité de sujets. Dans le roman, la plupart du temps, ces mises en abyme font référence à d'autres films et parfois à des nouvelles, des contes ou des séries télévisées à la fois réelles et inventées, car Molina ajuste les contenus de l'intrigue de façon à ce que, symboliquement, son histoire et celle de Valentin s'y reflètent. Tout d'abord, il fait la description de personnages fictifs pour parler de lui-même. Puis, comme il s'éprend de Valentin, le protagoniste en vient à raconter au nouvel élu de son cœur, la naissance d'une idylle. Enfin, l'histoire qu'il lui raconte révèle une trahison amoureuse alors qu'il doit lui-même se faire délateur de celui qu'il aime. Couronnant le tout, le nazisme constitue le contexte historique de l'aventure qu'il rapporte au moment même où lui et son compagnon-auditeur

subissent la tyrannie d'un régime politique oppressif. Dans l'adaptation cinématographique, en projetant à l'écran les films de Molina, le phénomène de ces mises en abyme se décuple car s'y rajoutent des acteurs qui parlent d'acteurs et une adaptation incluse dans une autre. Le réalisateur Babenco adapte ces récits insérés en cumulant deux des films kitsch de Molina qui affichent à la fois le style de Molina-narrateur et les confusions des héros mystifiés par les pièges de leur vie. Mais si, par la mise en scène de l'image et du son, Babenco met nettement en contraste les films de Molina et la vie dite « réelle » des deux personnages principaux, à la lecture du roman, cette mise en relief n'est pas aussi évidente qu'elle y paraît et l'intérêt que suscite l'un ou l'autre des récits peut même varier considérablement en fonction du point de vue privilégié lors de la lecture : littéraire, sociologique, psychologique ou cinématographique. Le lecteur du *Baiser de la femme-araignée* peut parfois entrer plus profondément dans l'univers fictionnel du récit enchâssé que dans l'intrigue première. Car dans la poésie des descriptions détaillées, la sensibilité de Molina transperce et nous accroche.

Pour élucider les mises en abyme du corpus, nous nous limiterons uniquement à celles présentées dans l'adaptation filmique où, tout comme le lecteur, « l'audiospectateur » du film devient le témoin d'actions, de discours, de lieux et d'époques qui jaillissent virtuellement de la cellule dans laquelle vivent, isolés du monde, les héros. L'expression remonte à André Gide (1948, p. 41) pour décrire un récit secondaire qui reprend les actions et les thèmes d'un premier récit à l'intérieur duquel il est placé. Lucien Dällenbach (1977, p. 18), pour sa part, définit la mise en abyme comme « une enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient ». De façon générale, la mise en abyme répète, multiplie, souligne et redit autrement ce qu'elle imite. Les personnages et les aventures du récit inséré se présentent comme les homologues de ceux qui se trouvent dans le récit principal (Gagnon, 1999, p. 95). C'est le cas du premier film raconté par Molina dans

l'adaptation de Babenco. L'histoire de Leni et de Werner se déroule à l'époque de la Seconde Guerre mondiale, celle de Valentin et de Molina, en pleine dictature argentine. Il est question de loyauté envers la patrie et, de façon similaire, Valentin se fait un devoir de vivre en révolutionnaire et de lutter contre l'oppression. Leni est appelée, tout comme Molina, à trahir l'homme qu'elle aime et se fait tuer par les ennemis de son amoureux à la fin du récit filmique. Cette romance d'amour impossible, dans laquelle un des deux amants se fait tuer, revient encore dans une autre mise en abyme enchâssée dans cette mise en abyme même. En effet, Michèle, la serveuse du cabaret où chante Leni, confie qu'elle est amoureuse d'un officier allemand; mais travaillant pour la résistance française, elle doit, elle aussi, choisir entre sa patrie ou son amoureux et se faire tuer à son tour pour avoir préféré l'amour à son engagement politique. Le même scénario se reproduit avec Molina qui, de délateur obligé, finit assassiné, pourchassé par les ennemis de son guérillero bien-aimé, à la fin du film initial. Ainsi, les événements du récit secondaire annoncent et devancent ceux de l'intrigue première. Quant aux décors luxueux décrits et aperçus dans le film raconté - espace fantasmatique - ils forment un parfait contraste avec le milieu carcéral de l'histoire « réelle ». Par contre, le music-hall où nous voyons Molina lorsqu'il est sorti de prison, et qui semble, pour lui, un lieu très familier, est un rappel, en beaucoup moins glamour, du chic cabaret où chantait Leni dans le premier récit filmique visuellement présenté à l'écran. En dernier lieu, le récit de la femme-araignée, clin d'œil à un personnage d'une série fantastique¹¹, vient, en somme, symboliser toutes les formes d'emprisonnement vécues par les deux hommes, de même que la métamorphose de leur relation.

Mis en voix par un des personnages, ces « récits dans le récit » captent sensuellement l'attention : le physique du conteur, son débit et la sonorité de sa voix, ses intonations expressives et ses silences agrémentent la narration et la monstration

¹¹ Le réalisateur dit s'être inspiré, entre autres, de « Cat People » (supplément de DVD).

des actions s'y rapportant. La voix et l'élocution de Molina permettent de savourer son récit qu'il enrichit parfois d'une mise en scène improvisée, utilisant des pamplemousses en guise de seins ou des serviettes de bain comme rideaux de scène. Dans le trou désespérant de sa cellule, animer ces films est pour le pédéraste un rituel sacré qui finit par gagner aussi le cœur de Valentin. L'adaptation cinématographique du roman doit transposer ces mises en abyme constitutives de l'œuvre initiale qui servent de cadres aux allusions, parodies, pastiches et réécritures qu'elle comporte. Ces films satellites opèrent une transition entre différentes époques, reconstituent le passé des personnages, permettent de sceller leur relation. Ils donnent l'occasion d'introduire diverses formes d'intertextes caractérisant les protagonistes et les enjeux de l'action. Entre autres, s'identifiant à Leni, Molina se considère comme un grand amoureux. À vrai dire, ses propos laissent croire qu'il se prend tout autant pour l'actrice de son film (qui personnifie l'idéal féminin des années 40) que pour l'héroïne de son histoire. Cette femme fatale se révèle centrale dans le fantasme de Molina qui s'identifie à cette figure incontournable des films noirs. Il ne fait pas que l'idéaliser : lorsqu'il la dépeint à son collègue, il en emprunte la gestuelle et fait revivre les fascinantes icônes de la féminité et de la fatalité que sont les Dietrich, Garbo, Monroe, etc. Ce rêve de star, qu'il nourrit amoureuxment, constitue peut-être le leurre le plus pathétique de sa vie.

La Star, support de grandes aspirations au sein d'une société tournée vers le succès, apparaît comme un véritable miroir aux alouettes. [...] La Star est non seulement l'élue du public, mais aussi celle de Dieu, qui semble lui avoir permis de réintégrer le Paradis terrestre. Mise en orbite céleste, telle une idole, elle fait ainsi briller aux yeux du monde l'étoile de la démocratie américaine. (Cieutat, 2007, p. 170-174)

3.4.1 Mémoire et mises en abyme filmiques

Les images du cinéma sont incontestablement inscrites dans notre imaginaire. Les films ont réussi à fixer leurs scènes dans notre mémoire. Sous le mode d'un

roman-feuilleton populaire, le film de Babenco fait défiler sous nos yeux des scènes logées dans cette mémoire depuis le début de l'histoire du cinéma et qui, ayant été maintes fois recyclées, sont désormais devenues de véritables stéréotypes. L'intertextualité apparaissant dans ces tableaux militaires ou sentimentaux, ces images de femmes fatales et de patriotes extrémistes témoignent de cette persistance. Molina, fasciné par les histoires d'amour, rapporte à son collègue, soumis à l'oppression d'un régime dictatorial, un film dont l'intrigue se situe au cœur du régime nazi (dénonçant du même coup cette tyrannie militaire qui s'empara de l'Argentine de 1976 à 1982). D'une part, des images de stars nous transportent dans l'univers du cinéma des années 30-40, voire celui des années 1950. D'autre part, des allusions aux traitements cruels subis par des prisonniers politiques nous rappellent l'oppression des dictatures. Ces scènes cinématographiques habitent les deux hommes, mais si elles proviennent d'une même culture photographique, elles créent, pour chacun d'eux, des références qui se situent aux antipodes. Car à cause de leurs vécus respectifs, les deux hommes les colorent de manière différente. Leur mémoire opère, pour ces séquences filmiques, comme pour le souvenir de leur vie :

Si nous sommes ce dont nous nous souvenons, alors nous sommes les histoires que nous pouvons nous raconter à nous-mêmes. Nous avons, chacun d'entre nous, une life-story, un récit intérieur – dont la continuité, dont le sens fait notre vie. On peut dire que chacun d'entre nous construit et vit un récit et que ce récit nous forme, forme notre identité. Cette conception d'une organisation narrative de la mémoire et de l'auto construction vaut également sur le plan collectif. Les life-stories sont des « mythes ». Ce sont les histoires par lesquelles et dans lesquelles vivent un groupe, une société, une civilisation. (Assmann, 2001, p. 37)

Molina a emmagasiné dans sa mémoire les voix, les couleurs, les costumes et les lieux de plusieurs histoires romantiques. Le choix de se remémorer certaines étoiles de cinéma et certaines scènes d'amour naïves est un aveu de ce à quoi il s'identifie. Quant à Valentin, voyant le monde à travers le prisme de son engagement politique

par lequel il se définit au départ, il rejette toutes les fantaisies de son collègue qu'il juge tout à fait futiles. Ses réminiscences influencent forcément toutes ses lectures, filmiques ou autres, qui consistent à repérer toute oppression, injustice sociale et aliénation ayant pour but d'assujettir le monde.

3.5 L'adaptation d'une adaptation

Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, dans le roman, ce cinéma réinventé constitue plus ou moins une forme de novellisation qui, exprimée verbalement à l'écran, relève de l'*ekphrasis*. Par sa parole qui adapte les fantaisies que lui inspirent des fictions visionnées antérieurement, Molina procède à une forme de réécriture. Toutefois, Valentin, en tant qu'auditeur, porte son attention sur des éléments autres que ceux favorisés par le héros-narrateur. Les images qui se forment dans l'imaginaire de chacun des personnages varient donc. En réalité, ce que Molina raconte à son compagnon, soir après soir, n'est pas un film, mais plutôt sa propre vision d'un film. Pour ce faire, il procède de la même manière qu'un réalisateur qui propose sa lecture personnelle d'un roman lorsqu'il l'adapte au cinéma. Mais il y a plus : lorsque le contenu de ce langage décrivant « les films du film » apparaît matériellement sur pellicule cinématographique sous forme de représentations audiovisuelles, le phénomène devient alors ni plus ni moins que l'adaptation d'une autre adaptation, poursuivant la série des mises en abyme. Dans cette perspective, c'est l'action même de narrer qui façonne le scénario. Ce redoublement de l'instance narrative permet alors de questionner tant le cinéma que ses adaptations littéraires.

Si nous revenons aux diverses théories qui concernent le passage du texte au film (voir ch.1), nous pouvons observer que pour le récit principal de l'intrigue, le film entretient avec le roman une relation essentialiste, du moins en ce qui a trait aux dialogues et à la trame dramatique. De même, il respecte la thématique du roman et le style de relation et de conversations qu'empruntent les deux hommes dans un langage

populaire. Mais étant donné la très grande part d'intertextualité déjà présente dans l'œuvre originale, et que celle-ci se manifeste dans les images mouvantes et sonores des récits de Molina, force nous est de constater que l'approche textualiste se trouve fortement exploitée (fig. 2). On peut l'observer aux niveaux de l'intrigue, des personnages, du contexte historique et du genre cinématographique. Par exemple, le premier récit filmique de Molina adapté à l'écran donne à voir une ravissante chanteuse. Se complaisant dans une folle idéalisation du personnage, Molina la décrit comme la plus belle femme au monde, malgré les sarcasmes de Valentin qui décèle très rapidement la propagande nazie masquée par l'histoire d'amour de cette star. Ici, en matière d'intertextes, les prénoms de l'héroïne et de son amoureux renvoient à d'autres noms associés au nazisme mis en parallèle avec celui dans lequel évoluent les héros du *Baiser de la femme-araignée* : un des plus grands documentaires vantant les mérites du nazisme intitulé *Le Triomphe de la volonté* (1935) a été réalisé par Leni Riefenstahl, actrice et cinéaste, qui montre et glorifie d'« héroïques soldats ». Pour ce qui est du prénom de Werner, il rappelle cet acteur qui, malgré lui, représenta le régime national socialiste quand il fut nommé vice-président des théâtres allemands par Joseph Goebbels, Ministre de la Propagande sous le III^e Reich (1933-1945) et dont le nom est lié à l'emploi des techniques modernes de la manipulation des masses¹². Quant à l'intertextualité de genre, si, pour Molina, l'histoire de Leni et de Werner n'est que pur romantisme, les images cinématographiques qui la représentent en font un film noir, affichant un monde glauque, qui met en scène des individus louches. La femme fatale est une figure typique de ce genre cinématographique, tout comme la description extérieure des événements qui permet aux spectateurs de s'en distancier. En outre, les thèmes et plusieurs autres éléments font entrer cette fiction dans cette catégorie : meurtre, crime, infidélité, trahison, jalousie, fatalisme, éclairages contrastés, obscurité, espaces restreints, voix off, etc. Molina ne semble

¹² Voir Site Werner Krauss : <http://www.cineartistes.com/fiche-Werner+Krauss.html>. Consulté le 13-05-2009.

pas prêter attention au côté sombre du suspense : l'aspect politique ne constitue pour lui qu'un arrière-plan sans importance; seules lui importent la passion amoureuse, la magnificence des décors et la beauté des idoles. La sensualité qui se dégage des images qu'il a retenues l'inspire particulièrement. Avec le récit de la femme-araignée, il emprunte aussi quelque peu au genre fantastique (fig. 3). Mais même si l'intertextualité est nettement prédominante dans ce film, on peut également l'aborder dans une perspective intermédiaire, dans la mesure où l'on tient compte des performances théâtrales de Molina, des spectacles de music-hall, de la danse de Leni et de Werner ainsi que des graffitis et des photographies sur les murs de la cellule des héros. Enfin, une approche différentielle se remarque particulièrement dans l'esthétique visuelle et sonore des récits enchâssés, ce processus de mises en abyme de la « réécriture en films » des « réécritures en mots » de Molina. Celui-ci revisite à la fois les récits et le film de sa propre vie, corroborant les dires de Jeanne-Marie Clerc (1985, p. 22) en ce qui concerne l'apport de l'ego dans une nouvelle aventure artistique (voir chap. 1). Le caractère personnel du film de Babenco se déploie, en outre, dans le choix du réalisateur d'aborder la question des frontières entre le réel et la fiction en se servant de cette dernière comme médiation. La fiction permet à la fois une diversion de la réalité de même qu'un retour sur celle-ci.

3.6 Une figure des puissances du faux

Ce que Valentin expérimente à la fin de sa vie peut, à première vue, sembler toucher à la facette ludique du cinéma qui permet de s'évader dans un « ailleurs » pourtant façonné à même la réalité. Comme le souligne Rosset (2001), le cinéma permet de se distraire de soi-même par l'accès à un autre monde, mais un autre monde semblable au nôtre. Cette séquence finale révèle aussi la facilité avec laquelle le spectateur de cinéma s'intègre dans une fiction. À plusieurs reprises, dans le film, nous remarquons cette force d'immersion. Par exemple, assis dans leur cellule, les yeux fixés sur un écran imaginaire, les deux héros semblent visionner le film raconté.

Aussi, le corps de Valentin, apparaissant tel quel dans le récit de la femme-araignée, donne la mesure de l'identification à laquelle le spectateur participe lors de la réception d'un film. Mais dans le passage où il agonise et se laisse submerger par des rêveries dont les images sont tirées des films de série B, nous pouvons aussi y voir un aspect de ce que Gilles Deleuze (1985, p. 165-202) nomme « les puissances du faux ». Deleuze conçoit que ce qui est au cœur de celles-ci est une image qui abolit l'opposition entre l'irréel et le réel, une image où l'actuel et le virtuel se rencontrent, une image qu'il désigne sous le terme « d'image-cristal ». Par rapport à une description organique qui suppose l'indépendance de son objet, il présente la description cristalline comme le circuit dans lequel le réel et l'imaginaire ne cessent de se réfléchir l'un l'autre et de se courir l'un après l'autre (Deleuze, 1985, p. 165). Cela ne correspond-il pas aux jeux opérés par les récits de Molina? Pour Deleuze, ce qui, dans cette image, demeure central, est l'affect du spectateur qui peut entrer ou sortir malgré lui de l'univers fictionnel, ou encore, accéder à une expérience esthétique. Cette image, fondée sur un tout possible, force à réfléchir à la signification de la scène et permet de révéler l'existence de l'irréel, de l'imaginaire, du rêve et du cauchemar. C'est ce qui se passe lors de la dernière séquence de l'adaptation filmique du *Baiser de la femme-araignée* : Valentin, sur son lit d'hôpital, fuit vers des îles enchantées avec son amoureuse et crée ainsi une rupture spatiale et temporelle de la représentation pour nous amener vers un *ailleurs* situé en plein dans *son* univers.

Derrière l'homme véridique, qui juge la vie du point de vue de valeurs prétendues plus hautes, il y a l'homme malade, « le malade de lui-même », qui juge la vie du point de vue de sa maladie, de sa dégénérescence et de son épuisement. Et c'est peut-être mieux que l'homme véridique, car la vie malade est encore de la vie, elle oppose la mort à la vie, plutôt que de lui opposer des « valeurs supérieures ». (Deleuze, 1985, p. 184)

Cependant, dans cette image-cristal où nous visualisons les fabulations de l'agonisant, l'actuel et le virtuel ne sont pas indiscernables. Le spectateur, s'il passe

de la réalité à l'imaginaire, ne confond jamais les deux. L'expérience de Valentin avançant vers sa mort dans d'atroces douleurs nous fait entrer dans un monde irréel, certes, mais c'est un monde irréel qui se perçoit tout de même d'un point de vue réel, qui ne bouscule ni ne confond le spectateur sur ce qu'est la réalité et l'imaginaire, le factuel et le virtuel. C'est pourquoi les puissances du faux ne se révèlent que « partiellement ». Car dans le rapport cristallin développé par Deleuze, « l'actuel est coupé de ses enchaînements moteurs, ou le réel de ses connexions légales, et le virtuel, de son côté, se dégage de ses actualisations, se met à valoir pour lui-même » (Deleuze, 1985, p. 166). Or, comme ce déroulement final ne crée pas de rupture au niveau de la narration et de la logique, (cette indiscernabilité du réel et de l'imaginaire n'est vécue que par Valentin et non par nous, spectateurs), son faux raccord, cette « anomalie dans la continuité qui cherche à représenter autre chose »¹³, s'avère incomplet.

Sur le lit de mort de Valentin, une rupture se manifeste bel et bien, mais uniquement au niveau de l'image par laquelle le spectateur comprend qu'il s'agit de ce qui se passe dans la tête du mourant. Il n'en demeure pas moins qu'en principe, nous sommes censés faire l'expérience de l'univers fictionnel en termes de continuité spatiale et temporelle, et qu'aux derniers jours de la vie de Valentin, un changement de plan échappe à cette logique de transparence et dévoile ainsi quelque chose de la vie et du temps qui ne peut se divulguer autrement. Cette séquence procure donc les effets que l'on attribue habituellement au faux raccord, à savoir, une dynamisation du montage, une distanciation et un effet d'effervescence. Et ce qu'elle révèle ne va pas du tout à l'encontre de la fiction, à l'encontre du faux. C'est pour cette raison qu'on parle d'une certaine puissance du faux. Il ne s'agit pas d'un défaut de vérité ou d'une pure illusion dans le but de fuir la vie, ce que Valentin pensait du cinéma, au début,

¹³ Drouot, Martin : « Le Faux Raccord » sur le site http://www.cinefeuille.org/faux_raccord.htm. Consulté le 10-06-2009.

mais bien au contraire, de la potentialité même du faux comme possibilité de témoigner de l'avenir et de la vie, d'entrer dans un espace de liberté où aucun système, politique ou autre, ne peut venir brimer l'individu. D'ailleurs, l'ambiguïté de cette sortie de scène où l'on ne sait pas avec certitude si le guérillero meurt, permet à nous aussi, lecteurs et spectateurs, de voyager dans cet espace imaginaire, pour construire le scénario qui nous plaît.

Les fantaisies de Valentin souffrant offre donc ce moment esthétique et poétique qui ne fait pas signe vers l'illusionnisme du cinéma, mais vers une sorte d'authenticité qui repose sur du faux et qui mise sur la capacité de l'art cinématographique de nous introduire dans une fiction couleur réelle. C'est la raison pour laquelle les puissances du faux, se révèlent, en fait, « puissances du vrai », dans ce qui les sous-tend en tant que force de l'imaginaire, représentation d'un monde possible.

FIGURE 2



Michèle, dans un des films de Molina



Psychose, film d'Hitchcock



Léni, la star idéalisée du film de Molina



Marlene Dietrich

Figure 2 L'approche textualiste se trouve fortement exploitée dans la représentation des récits de Molina en images mouvantes et sonores.

FIGURE 3



Figure 3 Avec le récit de la femme-araignée, Molina emprunte quelque peu au genre fantastique.

CONCLUSION

Cerner de quelle façon la vocalité contribue à l'enrichissement d'un texte lorsqu'il est transposé à l'écran, tel est le défi que nous nous étions donné. Dans le passage du livre au film, les sons prennent une part tout aussi importante que les images. Quant à la voix des personnages - partie intégrante de leur corps – elle les représente tout autant que ce dernier. Mais même lorsqu'il ne s'agit que du visuel, de la musique ou du casting, l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire relève déjà d'une opération délicate. Depuis le cinéma parlant, avec la spécificité des voix incarnant des « êtres de papier », la difficulté s'est accrue. De voilées qu'elles étaient au temps du muet, les voix des acteurs, lorsqu'elles se sont fait entendre concrètement, ne sont d'ailleurs pas apparues sans une certaine onde de chocs : leurs caractéristiques venaient bousculer les spectateurs habitués à leur prêter celles de leur imaginaire. Le procédé consiste à s'ajuster à de nouveaux paramètres, tout comme lorsque nous visionnons des images mouvantes et sonores issues d'une histoire dont nous avons d'abord pris connaissance par la lecture.

En premier lieu, nous avons donc orienté notre recherche vers la question plus précise de l'adaptation filmique du roman en en résumant la variété des approches : reproduction intégrale, insertion d'intertextes, croisement de médias et réécriture. Nous intéressant particulièrement à la narration et à la monstration, nous avons souligné les similitudes et différences entre les récits littéraires, scéniques et filmiques. Ainsi, les codes et les discours qui, en général, déterminent un livre, une pièce de théâtre ou un film nous ont naturellement conduits de l'abstrait au concret et plus précisément, ici, de l'écrit à l'oral.

Mais s'il est courant de parler de l'adaptation cinématographique d'un livre, il est par contre plus rare d'aborder la transposition romanesque d'un film. Les récits enchâssés du roman de Puig permettaient d'observer, en outre, ce phénomène. La novellisation, même si elle s'inspire d'un scénario de film original, s'en distingue et constitue une œuvre de littérature à part entière. Elle recrée, dans une forme littéraire, l'expérience du visionnement d'un film et développe souvent davantage l'aspect psychologique des protagonistes. À partir d'une vision personnalisée du film, elle en présente une toute nouvelle version. Par le texte du *Baiser de la femme-araignée*, un rapprochement pouvait s'effectuer entre la novellisation et les narrations de films qui, adaptées au cinéma, nous introduisaient à l'expression de l'*ekphrasis*. Nous avons alors réalisé combien celle-ci enrichit la rhétorique narrative et apportent des précisions aux descriptions, symboles, liens intertextuels et personnalités des héros.

Examiner les fonctions de l'*ekphrasis* donnait la possibilité de circonscrire la voix de manière plus spécifique. Cherchant à découvrir comment cette dernière était exploitée, au cinéma, il était nécessaire d'en connaître mieux ses traits spécifiques. Nous avons alors relevé le caractère métamorphique de la vocalité, sa nature événementielle, son lien inéluctable avec le corps de celui qui la perçoit autant que de celui qui l'émet et surtout l'identité qu'elle donne à un individu, à l'instar du visage humain qui singularise une personne. L'impact d'une voix est aussi intense qu'un gros plan de visage au cinéma. Telle est la conclusion à laquelle nous en sommes arrivés en mettant en parallèle les sensations que procurent la substance vocale et les effets produits par un visage démesurément rapproché par la caméra. En voulant démontrer au départ que la vocalité concourt à créer un univers, nous avons réalisé qu'en fait, elle en constituait un en soi, tout comme le visage, cette « image-affection » désignée ainsi par Gilles Deleuze (1983).

L'unicité vocale est donc tout aussi porteuse de sens que le visage et rattachée à celui-ci, la parole se précise davantage. L'élaboration d'une typologie de la voix conçue par André Boillat a mis en évidence la créativité des jeux vocaux manifestés dans l'adaptation cinématographique du *Baiser de la femme-araignée*. Elle nous a démontré comment ceux-ci pouvaient articuler des monologues et des discours intérieurs tout comme le faisait, entre autres choses, un bonimenteur aux débuts du cinéma. La projection des mises en abyme, quant à elle, nous a permis de découvrir un autre aspect : parmi les représentations qui fixent les images, les sons et les musiques dans nos consciences et inconscients individuels et collectifs, visages et voix, porteurs de sensations, de significations et d'identifications, jouent, pour notre mémoire, un rôle primordial. Avec eux, des esquisses de la réalité et de l'imaginaire fusionnent et nous amènent ainsi « ailleurs » tout en nous laissant ici, telles des puissances du faux qui, faisant éclater les impossibilités, vont toujours plus de l'avant dans la communication des profondeurs. Enfin, l'analyse de cette adaptation opérée par le verbe de ses personnages nous a fait réaliser combien la parole, à la fois concrète et abstraite, offre un espace de libération pour l'être aux prises avec des conditions de vie intolérables. La voix, donnant accès à un monde invisible, témoigne de l'état psychique de son interlocuteur. Par la possibilité de communiquer sa vulnérabilité, elle lui ouvre ainsi une porte pour la guérison de son âme, authentifiant sa portée psychologique. Les nombreuses notes en bas de page du roman qui exposent diverses théories sur l'homosexualité ont d'ailleurs probablement pour but de nous amener sur la piste d'une certaine analyse psychanalytique. Mais nous pouvons supposer que la motivation de l'auteur à exposer ces informations provient surtout des pressions de la part d'une société plutôt intolérante face à l'homosexualité. N'empêche qu'il ajoute ainsi une autre forme à sa voix narrative.

De par son double aspect à la fois matériel et conceptuel, la voix, produisant sens et son, peut devenir personnage. Concrète et abstraite, elle s'apparente à tout

individu issu de la matière et de l'esprit, est identifiable dans son unicité et construit un monde en soi. À cause de cette particularité, sa fonction devient cruciale dans une transposition filmique de roman, là où pour pallier à sa limite de pure abstraction, l'écrivain en décrit souvent l'étoffe. Mais voilà que dans le roman de Puig, nous ne retrouvons justement aucune indication quant à la nature matérielle qui constitue les voix des personnages, pas plus que des informations concernant la physionomie de ces derniers. Comme si un certain langage impliquait tacitement une certaine musicalité vocale et que celle-ci, à son tour, délimitait le sens des mots et entraînait un certain langage corporel, une gestuelle et des images particulières.

Dans le même ordre d'idées, l'impact de l'oralité au sens plus large englobe le langage non verbal, le non-dit et la poésie spécifique à celle-ci. Cette recherche pose alors les jalons d'une étude qui pourrait développer l'interaction de tous ces langages qu'ils soient sonores ou gestuels, intellectuels ou poétiques, ouvrant la porte à de nouvelles façons d'adapter un texte au cinéma. Comme toutes ces expressions cohabitent en interdépendance et se situent les unes par rapport aux autres, il y a fort à parier que nous découvririons d'autres facettes à la vocalité, à l'*ekphrasis* et à la novellisation. Une nouvelle conjoncture dans l'ensemble de ces systèmes de communication les positionnerait différemment et ferait en sorte que nous pourrions les aborder sous d'autres angles.

Quoi qu'il en soit, les liens tissés entre vocalité et voix narratives donnent lieu de croire que des perspectives autres pourraient repousser encore, en matière de mutations de l'expression, les frontières de la créativité. Nous croyons, entre autres, qu'en ajoutant à cet agencement le langage du corps, nous pourrions approfondir davantage la variété de moyens dont disposent les êtres humains pour exposer l'originalité de leur univers personnel. Il serait, par exemple, intéressant de cerner les multiples combinaisons possibles entre les expressions faciales, sonores et gestuelles

et d'examiner de plus près les rapports existant entre les mouvements « microphysionomiques » d'un faciès révélés par Béla Balazs (1979, p. 57) et les « microréactions » du corps répertoriés par Philippe Turchet (2009, p. 168). Ce spécialiste de la communication non verbale explique pourquoi se gratter, tirer sur ses vêtements, poser ses mains sur une partie du corps, se jouer dans les cheveux ou se caresser ne sont pas des gestes innocents, mais plutôt révélateurs d'émotions réprimées : ces mouvements permettent de rendre atones les zones émotionnelles touchées. « Les microdémangeaisons sont, sur le corps, la voie de l'émotion réprimée. Grâce [à elles], les tensions émotionnelles sont gérées et le corps retrouve son homéostasie » (Turchet, 2009, p. 196).

S'il en est ainsi, nous pouvons supposer qu'étant donné que les vibrations émises par la sonorité de la voix agissent, elles aussi, sur différentes parties du corps selon leur hauteur et leur intensité, l'assemblage de ces facteurs décuplerait la compréhension d'un message. Les sons que nous émettons, de même que ceux que nous entendons nous caressent et nous font frémir de l'intérieur. Aussi, nous pourrions considérer la voix en tant que geste et en analyser les propriétés. Ces données aideraient certainement les réalisateurs et les acteurs quant à l'incarnation, au théâtre ou à l'écran, d'un personnage romanesque.

Un jour, le langage parlé est apparu, et ce jour-là qui aurait parié sur la longévité du geste? Contre toute attente, les gestes, qui auraient dû disparaître avec l'apparition des mots, vont au contraire se mettre à proliférer!

Ces gestes racontent la vie de l'inconscient. D'une certaine manière, ils sont toute sa vie. C'est une manne considérable ignorée et son décodage est crucial. Bref, le langage du corps est indispensable pour apporter des nuances, des subtilités, et pour cette raison non seulement les gestes n'ont pas disparu, mais ils ne disparaîtront pas. Leur rôle va s'élaborer. (Turchet, 2009, p. 223-224)

Afin d'enrichir et de mettre en lumière les adaptations cinématographiques des œuvres littéraires, qui sait, peut-être parviendrons-nous un jour à élaborer un schéma qui inclurait toutes les corrélations possibles entre les formes rhétoriques du langage et l'oralité dans son entièreté? Même s'il semble utopique d'établir, de manière exhaustive, une véritable typologie de toutes les formes de locutions humaines, dans ce domaine, il y aura toujours matière à explorer et à se surprendre. Le sujet, tout comme l'intérêt qu'il suscite, risque fort de ne jamais s'épuiser.

RÉFÉRENCES

ASSMANN, Jan. 2001, [1997]. *Moïse l'Égyptien. Un essai d'histoire de la mémoire*, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».

AUMONT, Jacques. 1989. *L'œil interminable*, Paris, Séguier, p.107-112.

BABY, François. 1980. *Du littéraire au cinématographique : une problématique de l'adaptation*, « Études littéraires » (avril 1980), 10-29.

BAETENS, Jan et Marc LITS, eds. 2004. *La novellisation, Novelization, Du film au livre, From Film to Novel*, Belgique, Leuven University Press.

BALAZS, Béla. 1979. *Le Cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, Paris, Payot.

BARTHES, Roland. 1964. « Rhétorique de l'image », *Communications*, N° 4, Paris, Seuil.

_____. 1981. *Le grain de la voix*, Paris, Seuil.

_____. 1982. *L'obvie et l'obtus : essais critiques III*, Paris, Seuil.

BAZIN, André. 1975. Un film bergsonien : Le mystère de Picasso, in *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Éditions du Cerf.

_____. 1997. *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf.

BEAU, Frank, DUBOIS, Philippe, LEBLANC, Gérard. 1998. *Cinéma et dernières technologies*, Paris, Bruxelles : De Boeck, coll. Arts et Cinéma.

BELLER, Grégory. 2005. *La musicalité de la voix parlée*, France, IRCAM, Centre Pompidou, Équipe Analyse Synthèse, Groupe de recherche : La voix. [http://recherche.ircam.fr/equipes/analyse-synthese/beller/doc/pdf/musicalite de la voix parlee.pdf](http://recherche.ircam.fr/equipes/analyse-synthese/beller/doc/pdf/musicalite%20de%20la%20voix%20parlee.pdf)

BENSOUSSAN, Albert. 1979. *Le Baiser de la femme-araignée*, (préface), France, Seuil.

BLANCHOT, Maurice. 1971. *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard.

BLUESTONE, George. 1966. *Novels Into Films*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

BOILLAT, Alain. 2006. In Laurent Gervereau (dir.) *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveau Monde.

_____. 2007. *Du bonimenteur à la voix over*. Suisse. Antipodes.

BORELLI, Nicole. 1983. « Voix et art lyrique » in *Quel corps? La voix : Nouvelles pratiques du corps*, no.23-24, Champigny, Éditions Complexe.

BOUCHER, Marie Danièle. 1996. « *Au-delà des mots* ». Mémoire de maîtrise en art dramatique, Montréal, Université du Québec à Montréal, 82 p.

BRUNIUS, Jacques-B. 1951. Le rêve, l'inconscient, le merveilleux, in « *L'âge du cinéma* », no.4-5, août-nov.

CATTRYSSE, Patrice. 1992. *Pour une théorie de l'adaptation filmique : Le film noir américain*, Bernes/New York, Peter Lang. Chapitre : « Essai de définition de l'adaptation ».

CHÂTEAUVERT, Jean. 1996. *Des mots à l'image. La Voix over au cinéma*, Paris : Nuit Blanche; Méridiens Klincksieck.

CHATMAN, Seymour. 1980. What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa) in "W.J.T. Mitchell, *On Narrative*", University of Chicago Press, p117-136.

CHAUVEAU, Philippe. 1999. La chanson française : une tradition bien vivante. http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/france_829/societe_19085/dossiers_19103/conso_mation-modes-vie_17128/chanson-francaise-une-tradition-bien-vivante-no-36-1999_53391.html

CHAUVEAU, Philippe et André SALLÉ. 1986. *Music-Hall et Café-Concert*, Paris, Bordas.

CHION, Michel. 1982. 1989. 1993. *La voix au cinéma*, Paris, Seuil.

_____. 2003. *Un art sonore, le cinéma*. Paris, Éditions des Cahiers du cinéma.

_____. 2006. Collège iconique du 7 juin 2006. « Le son et l'image ». Bry-sur-Marne Cedex, France. Institut national de l'audiovisuel.

CIEUTAT, Michel. 2007. « La Star au miroir ou l'insoutenable chute de l'empire hollywoodien » in *Le cinéma au miroir du cinéma*, France, CinémAction.

CLÉMENT, Murielle Lucie. 2008. *Andreï Makine, Présence de l'absence : une poétique de l'Art*, présentation d'une soutenance de thèse, Amsterdam, Université d'Amsterdam.

CLERC, Jeanne Marie. 1985. *Écrivains et cinéma : des mots aux images, des images aux mots, adaptations et ciné-romans*, Metz, Presses Universitaires de Metz.

COISSAC, G.M. 1908. *Manuel pratique du conférencier-projectionniste*, Paris, La Bonne Presse.

COREMAN, Linda, 1990. *La Transformation filmique. Du Contesto à Cadaveri Eccellenti*, Bernes / New York, Peter Lang.

DÄLLENBACH, Lucien. 1977. *Le récit spéculaire*. Paris, Seuil.

DE BOYSSON-BARDIES, Bénédicte. 2005. *Comment la parole vient aux enfants : De la naissance jusqu'à deux ans*, Paris, Odile Jacob.

DELEUZE, Gilles. 1983. *L'image-mouvement*, Paris, Minuit.

_____. 1985. *L'image-temps*, Paris, Minuit.

DERRIDA, Jacques. 1967. *La voix et le phénomène*, Paris, PUF, coll. « Quadrige ».

_____. 1972a. *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil.

DOANE, Mary Ann. 1980. "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space", *Yale French Studies*, No 60.

DUJARDIN, Édouard. 1931. *Le monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce*, Paris, Messein.

EIKHENBAUM, Boris. 1996. *Les Formalistes russes et le cinéma. Poétique du film*, Paris, Nathan.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. 1994. *Film, perception et mémoire*, Paris, L'Harmattan.

_____. 1996. De l'adaptation à l'ingestion, « *CinémAction* », no 76.

GAGNON, Maryse. 1999. « *Personnages lecteurs et lecture orale* ». Mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 113p.

GARCIA, Alain. 1990. *L'adaptation du roman au film*, Paris, I.F., Diffusion Dujaric.

GARDIES, André. 1998. Le narrateur sonne toujours deux fois dans « *La Transécriture : pour une théorie de l'adaptation* », coll de Cerisy, publié sous la direction de André Gaudreault et Thierry Groensteen, Québec : Éditions Nota bene ; Angoulême : Centre national de la bande dessinée et de l'image. p.65-80.

GAUDREULT, André. 1999. 1988. *Du littéraire au filmique*, Québec : Éditions Nota bene ; France : la France, Éditions Nathan/Armand Colin.

GENETTE, Gérard. 1969. *Frontières du récit dans « Figures II »*, Paris, Seuil.

_____.1982. *Palimpsestes*. « La Littérature au second degré », Paris, Seuil.

_____. 1985. « L'autre du même », *Corps Écrit*, no.15, 11-16.

GERVEREAU, Laurent. 2006. *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveau Monde.

GIDE, André. 1948. *Journal 1889-1939*, « Pléiade », Paris, Gallimard.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne et al. 2006. *Dictionnaire de l'image*, Paris, Vuibert.

GRYZIK, Antoni. 1984. *Le rôle du son dans le récit cinématographique*, Paris, Lettres Modernes Minard.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. 1961, 1983. *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil.

JOST, François. 1987. *L'œil Caméra*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.

KRISTEVA, Julia. 1974. *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, coll. Points.

LAMONTAGNE, Patricia. 1989. « *Einstein on the Beach de Robert Wilson : Description et analyse de la fonction représentative du langage; Étude des relations entre la parole, la voix et la musique* ». Mémoire de maîtrise en art dramatique, Montréal, Université du Québec à Montréal.

LYOTARD, Jean-François. 1983. *Le Différend*, Paris, Minuit.

MANGOUA, FOTSING, Robert. 2008. Écriture et intermédialité dans « *Fragments d'un crépuscule blessé* » de Célestin Monga, http://www.vad-ev.de/cms/images/stories/vad/downloads/panels/panel7/vad2008_panel7_mangoua.pdf

MATANDA, Tshishi Bavula. 1988. *Littérature et Cinéma, Contribution à l'étude de l'adaptation dans la culture négro-africaine*, Louvain-La-Neuve, CIACO.

MCFARLANE, Brian. 1996. *Novel to Film : An Introduction to the theory of adaptation*, Oxford, Clarendon Press.

MCLUHAN, Marshall. 1968. *Pour comprendre les médias*, Paris, Seuil.

METZ, Christian. 1971. *Langage et cinéma*, Paris, Larousse.

_____. 1972. *Essais sur la signification au cinéma*, tome II, Paris, Klincksieck.

_____. 1977. *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union générale d'éditions.

MITCHELL, W.J.Thomas. 1994. *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.

MONGRAIN, Daniel. 2007. *Sémiotique musico-littéraire de la voix. Cinq voix dans la mouvance de la musique vers le texte*. Thèse de doctorat en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal.

MOURA, Jean-Marc. 1998. *La littérature des lointains*, Paris, H. Champion.

OUELLET, Pierre. 2000. *Poétique du regard, Littérature, perception, identité*, Québec : Septentrion ; France : Presses Universitaires de Limoges, p.37-41.

PARRET, Herman. 2002. *La voix et son temps*, coll. « Le point philosophique », Bruxelles, DeBoeck Université.

PAYANT, René. 1987. *Vedute*, Montréal, Trois.

PHILLIPS, Gene D. 1980. *Hemingway and Film*, New-York, Ungar.

PUIG, Manuel, 1979. *Le Baiser de la femme-araignée*, France, Seuil.

RONDELEUX, Louis-Jacques. 1983. *Trouver sa voix*, Paris, Seuil.

ROPARS-WUILLEMIER, Marie-Claire. 1990. *Écraniques. Le film du texte*, Lille, Presses Universitaires de Lille.

ROSSET, Clément. 2001. *Propos sur le cinéma*. Paris, Presses universitaires de France.

TCHEUYAP, Alexie. 2005. *De l'écrit à l'écran. Les réécritures filmiques du roman africain francophone*, Ottawa, Presses Universitaires d'Ottawa, p.18-34.

TURCHET, Philippe. 2009. *Le langage universel du corps*, Montréal, Les éditions de l'homme.

VALTAT, Jean-Christophe. 2002. L'intermédialité littéraire, in «*Revue en ligne, art.3290* », *Fabula, la recherche en littérature* ». <http://www.fabula.org/actualites/article3290.php>

VANOYE, Francis. 2005. 1989. 1979. *Récit écrit, récit filmique*, Belgique, coll. Armand Colin Cinéma.

VILLENEUVE, Johanne. 2007. « L'enchantement ou ce que l'image doit à la voix. D'après le témoignage de Filip Müller », *Les espaces de la voix, Revue des Sciences Humaines*, no 288, Lille, Presses de l'université Charles-de-Gaulle.

WAGNER, Geoffrey. 1975. *The Novel and the Cinema*, Rutherford, (N.J.), Fairleigh Dickinson University Press.

ZUMTHOR, Paul. 1985. *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil.

Filmographie

BABENCO, Hector. États-Unis, 1985. *Le Baiser de la femme-araignée*, Production : David Weisman, Durée : 120 minutes.

RIEFENSTAHL, LENI. 1935. Allemagne. *Le Triomphe de la volonté*. Production : Leni Riefenstahl, Adolf Hitler, Durée : 114 minutes <http://video.google.com/videoplay?docid=4269905939943246915>