

TOMÁS GONZALO SANTOS, M^a VICTORIA RODRÍGUEZ NAVARRO
ANA T. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ y JUAN MANUEL PÉREZ VELASCO (Eds.)

TEXTO, GÉNERO Y DISCURSO EN EL ÁMBITO FRANCÓFONO



AQUILAFUENTE
A

Ediciones Universidad
Salamanca

TOMÁS GONZALO SANTOS
M^a VICTORIA RODRÍGUEZ NAVARRO
ANA T. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ
JUAN MANUEL PÉREZ VELASCO
(Editores)

TEXTO, GÉNERO Y DISCURSO
EN EL ÁMBITO FRANCÓFONO

SEPARATA

Alain Corneau, interprète cinématographique
du discours littéraire d'Amélie Nothomb
Ángeles Sánchez Hernández



Ediciones Universidad
Salamanca

AQUILAFUENTE, 216

©
Ediciones Universidad de Salamanca
y los autores

1.ª edición: marzo, 2016
I.S.B.N.: 978-84-9012-516-8
Depósito legal: S.115-2016

Motivo de cubierta:
Antigua Librería de la Universidad de Salamanca (detalle)

Este volumen ha sido editado gracias a la colaboración del Ministerio de Ciencia e Innovación,
la Asociación de Francesistas de la Universidad Española
y el Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Salamanca

La obra ha sido coordinada por
Tomás Gonzalo Santos

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito, s/n
E-37002 Salamanca (España)
<http://www.eusal.es>
eus@usal.es

Impreso en España - Printed in Spain

Composición:
Cícero, S. L.
Tel.: 923 123 226
37007 Salamanca (España)

Impresión y encuadernación:
Imprenta Kadmos
Tel.: 923 281 239
37002 Salamanca (España)

*Todos los derechos reservados.
Ni la totalidad ni parte de este libro
pueden reproducirse ni transmitirse sin permiso escrito de
Ediciones Universidad de Salamanca*



CEP. Servicio de Bibliotecas

TEXTO, género y discurso en el ámbito francófono / Tomás Gonzalo Santos [y otros] (editores).
—1a. ed.—Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2016

976 p. — (Colección Aquilafuente ; 216)

Textos en español y francés

Recoge parte de las comunicaciones presentadas en el XVII coloquio de la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española.

1. Francés (Lengua)-Análisis del discurso-Congresos. 2. Francés (Lengua)-Estudio y enseñanza-Congresos. 3. Literatura francesa-Historia y crítica-Congresos. I. Gonzalo Santos, Tomás, editor

811.133.1'42(063)

811.133.1:37(063)

821.133.1.09(063)

Índice general

| | |
|-------------------|----|
| PRESENTACIÓN..... | 17 |
|-------------------|----|

ANÁLISIS DEL DISCURSO, COHESIÓN Y PROGRESIÓN TEXTUALES

| | |
|---|----|
| Les concepts de <i>Textes, Genres, Discours</i> pour l'analyse textuelle des discours JEAN-MICHEL ADAM..... | 21 |
| Gramática(s) y discurso JESÚS F. VÁZQUEZ MOLINA..... | 39 |
| El funcionamiento de las formas relativas: de los usos normativos a los no prototípicos JUAN ANTONIO COMPANY RICO..... | 51 |
| Structure pseudo-clivée et proforme. Étude contrastive : français/ espagnol M ^a JOSEFA MARCOS GARCÍA | 63 |

GÉNERO Y DISCURSO, TRADUCCIÓN Y CONTEXTO INTERCULTURAL

| | |
|---|-----|
| L'interprétariat en milieu social comme nouveau genre de médiation interculturelle : l'exemple de la Banque interrégionale d'interprètes de Montréal JUAN JIMÉNEZ SALCEDO..... | 75 |
| Los medios de comunicación en una comunidad bilingüe: factores sociales que influyen en la elección de lengua. El caso de Sudbury (Canadá) M ^a TERESA PISA CAÑETE | 85 |
| Genre et construction énonciative dans le discours scientifique JOËLLE REY..... | 97 |
| Dénomination, définition et traduction en contexte interculturel : exemple du siège de repos DANIELLE DUBROCA GALIN..... | 109 |

| | |
|--|-----|
| <i>On demande traducteur sachant repasser : pour un apprentissage de la traduction</i> | |
| NORMA RIBELLES HELLÍN | 117 |

DISCURSO PEDAGÓGICO Y ADQUISICIÓN DE COMPETENCIAS EN LA ENSEÑANZA DE LENGUAS

| | |
|--|-----|
| La enseñanza de las lenguas vivas: visión metodológica de los pensionados de la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (1908-1935) | |
| M ^a INMACULADA RIUS DALMAU..... | 125 |
| Didactique de l'intercompréhension plurilingue par l'exploitation des structures discursives | |
| ISABEL UZCANGA VIVAR | 137 |
| Les gestes emblématiques comme un composant dans le processus communicatif | |
| AHMED MALA | 149 |
| Criterios para la adquisición de la competencia fraseológica en FLE | |
| ANA TERESA GONZÁLEZ HERNÁNDEZ..... | 155 |
| Las paremias en la competencia comunicativa del francés actual con vistas a la enseñanza de lenguas | |
| JULIA SEVILLA MUÑOZ, MARINA GARCÍA YELO..... | 169 |
| Le discours comme aide à la progression de l'apprenant dans ses rapports à la parole étrangère : le cas du FLE en milieu universitaire | |
| JACKY VERRIER DELAHAIE..... | 179 |

HIPERTEXTO, ENSEÑANZA DE LENGUAS Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

| | |
|--|-----|
| Reflexiones sobre las aplicaciones pedagógicas de las nuevas tecnologías en la enseñanza-aprendizaje del FLE | |
| JUAN MANUEL PÉREZ VELASCO | 191 |
| Aprendiendo y enseñando una lengua extranjera desde Internet: herramientas y recursos | |
| SEVERINA ÁLVAREZ GONZÁLEZ | |
| JUAN ÁNGEL MARTÍNEZ GARCÍA | 201 |

| | |
|--|-----|
| Edublogs: ¿un nuevo reto en FLE? | |
| MERCEDES LÓPEZ SANTIAGO | 209 |
| Propuesta de actividades en la clase de lenguas extranjeras desde Internet | |
| JUAN ÁNGEL MARTÍNEZ GARCÍA | |
| SEVERINA ÁLVAREZ GONZÁLEZ | 221 |
| Mise en place d'un dispositif de formation en FLE/FLS sur une plateforme d'enseignement institutionnelle | |
| BRISA GÓMEZ ÁNGEL | |
| FRANÇOISE OLMO CAZEVIEILLE | 235 |
| Modelos de análisis para recursos lexicográficos en línea en el ámbito de la traducción | |
| ALFREDO ÁLVAREZ ÁLVAREZ..... | 247 |
| L'utilisation de l'hypertexte dans l'enseignement de la littérature d'enfance et de jeunesse | |
| M ^a LUISA TORRE MONTES | |
| M ^a JOSÉ SUEZA ESPEJO | 257 |

TEXTOS, GÉNEROS Y DISCURSO EN LA EDAD MEDIA

| | |
|---|-----|
| El vino y las viandas de la mesa medieval. Presentación | |
| M ^a JESÚS SALINERO CASCANTE | 269 |
| Tipología textual en la obra de Huon Le Roi de Cambrai | |
| GLORIA RÍOS GUARDIOLA..... | 281 |
| Las imágenes del discurso de Razón en algunos manuscritos del <i>Roman de la Rose</i> | |
| DULCE M ^a GONZÁLEZ DORESTE..... | 293 |
| El discurso y la imagen del discurso en <i>Le Roman de la Rose</i> de Guillaume de Lorris | |
| M ^a DEL PILAR MENDOZA RAMOS..... | 315 |
| La ruta jacobea como espacio bélico: la batalla de Nájera (1367) | |
| IGNACIO IÑARREA LAS HERAS | 327 |
| Carta de Vicente Ferrer a Benedicto XIII sobre el anticristo: apuntes sobre la versión española | |
| SALVADOR RUBIO LEAL | 341 |

TEXTOS Y GÉNEROS DE LOS SIGLOS XVII A XIX
EN FRANCIA: DE LA AUTOBIOGRAFÍA A LA NOVELA

| | |
|--|-----|
| La autobiografía en el método cartesiano JESÚS CAMARERO ARRIBAS | 351 |
| Escuchar <i>L'Astrée</i> . La recepción oral de la novela TOMÁS GONZALO SANTOS | 365 |
| La nouvelle du XVII ^e siècle, une technique en évolution : <i>Anaxandre et La princesse de Monpensier</i> M ^a MANUELA MERINO GARCÍA | 377 |
| El género del cuento en la segunda mitad del siglo XVIII: <i>Le Songe</i> , cuento alegórico de Loaisel de Tréogate ANTONIO JOSÉ DE VICENTE-YAGÜE JARA | 391 |
| Lo fantástico a partir de un texto inaugural: <i>Vathek</i> de Beckford MARÍA DOLORES RAJOY FEIJÓO | 405 |
| La Tierra o el eterno renacer: <i>Le Marteau Rouge</i> de George Sand M ^a TERESA LOZANO SAMPEDRO | 419 |

TEXTOS Y GÉNEROS DEL SIGLO XX EN FRANCIA:
DEL RELATO POÉTICO AL AUTOBIOGRÁFICO

| | |
|---|-----|
| La <i>Salomé</i> de Claude Cahun CRISTINA BALLESTÍN CUCALA | 435 |
| Del poema al relato poético en Jules Supervielle LOURDES CARRIEDO LÓPEZ | 449 |
| <i>Histoire d'un Blanc</i> de Philippe Soupault : une autobiographie sur- réaliste ? MYRIAM MALLART BRUSSOSA | 461 |
| Le genre épistolaire et le discours de soi et de la guerre : le cas d'Henri Thomas MARÍA PILAR SAIZ CERREDA | 471 |
| De <i>L'amant</i> de Mireille Sorgue à <i>L'amante</i> de François Solesmes : désir de l'être entre deux mains s'écrivant ou l'entre-deux dé- sirs d'être s'écrivant AMELIA PERAL CRESPO | 479 |
| J.M.G. Le Clézio et la quête de soi CRISTINA SOLÉ CASTELLS | 489 |

TEXTOS Y GÉNEROS DEL SIGLO XX: ESCRITURA
DRAMÁTICA Y POÉTICA EN LENGUA FRANCESA

| | |
|---|-----|
| L'adieu à la « pièce bien faite » dans l'œuvre de Michèle Fabien DOMINIQUE NINANNE | 501 |
| L'écriture dramatique en langue française de Matei Visniec : une exploration poétique du monde d'aujourd'hui à travers le prisme grossissant du surréalisme CÉCILE VILVANDRE DE SOUSA..... | 509 |
| Lucidité et pessimisme dans l'œuvre de Natacha de Pontcharra CLAUDE BENOIT | 521 |
| Yasmina Reza y el teatro "invisible". A propósito de <i>Une pièce espa- gnole</i> IGNACIO RAMOS GAY, STÉPHANIE LÓPEZ | 527 |
| Jean-Pierre Verheggen ou de l'art de mélang(u)er en Babelgique ANDRÉ BÉNIT | 537 |

TEXTOS Y GÉNEROS DEL SIGLO XX:
NARRATIVA EN LENGUA FRANCESA

| | |
|---|-----|
| La présence du corps dans l'écriture de Marie-Claire Blais EVA PICH PONCE | 551 |
| <i>Les Lettres chinoises</i> de Ying Chen: dos voces para una escritura mestiza OLAYA GONZÁLEZ DOPAZO..... | 561 |
| Les intertextualités garyennes dans la littérature québécoise hyper- contemporaine, nouvelle vague ? GENEVIÈVE ROLAND | 571 |
| Philippe Blasband : un romancier de la « littérature-monde » en français ? JULIE LÉONARD..... | 585 |
| Solitude et violences dans <i>Plus loin que la nuit</i> de Cécile Oumhani YOLANDA JOVER SILVESTRE..... | 599 |
| Mujeres y erotismo en la obra de Ahmadou Kourouma I. ESTHER GONZÁLEZ ALARCÓN..... | 607 |
| Las digresiones de los "griots" en las epopeyas africanas VICENTE ENRIQUE MONTES NOGALES | 617 |

RECEPCIÓN DE TEXTOS Y GÉNEROS FRANCESES EN ESPAÑA

| | |
|--|-----|
| Maupassant y su obra en la prensa de Girona de finales del siglo XIX ANNA-MARIA CORREDOR PLAJA..... | 631 |
| La réception du naturalisme français en Espagne dans <i>La Ilustración española y americana</i> de 1880 à 1890 GABRIELLE MELISON-HIRCHWALD..... | 647 |
| El paso del naturalismo al espiritualismo en la revista <i>La Ilustración española y americana</i> (1891-1899) ÀNGELS RIBES DE DIOS | 653 |
| Influences de lectures françaises dans l'œuvre poétique d'Antonio Aparicio FABIENNE MARIA CAMARERO DELACROIX | 665 |

GÉNERO DE VIAJES E IMAGOLOGÍA

| | |
|--|-----|
| Eugène-Louis Poitou: una visión negativa de la Andalucía del XIX ELENA SUÁREZ SÁNCHEZ..... | 683 |
| Sentido metafórico de la ilustración en el género de la literatura de viajes: el viaje a España de Poitou M ^a ELENA BAYNAT MONREAL | 695 |
| Il était une fois l'Afrique. Le discours sur la colonie dans les manuels de lecture de l'école primaire belge (1900-1939) LAURENCE BOUDART..... | 709 |
| La descripción en el relato de viajes modernista: la prosa impresionista de Enrique Gómez Carrillo MARÍA JOSÉ SUEZA ESPEJO | 721 |
| Representaciones de Canarias en la narrativa francesa reciente JOSÉ M. OLIVER CLARA CURELL | 731 |

TRASVASE DE GÉNEROS: INTERTEXTUALIDAD Y REESCRITURAS

| | |
|--|-----|
| <i>La Commère</i> de Marivaux, ou la transposition du roman à la comédie M ^a TERESA RAMOS GÓMEZ..... | 745 |
| Le transfert de genres. Au sujet de deux épigraphes dans les <i>Odes</i> de Victor Hugo JOSÉ MANUEL LOSADA GOYA | 759 |

| | |
|--|-----|
| Ironie, pratique réflexive et jeu intertextuel dans <i>Le pauvre chemisier</i> de Valéry Larbaud MARIBEL CORBÍ SÁEZ..... | 769 |
| <i>Seul ce qui brûle</i> , de Christiane Singer : réécriture d'un conte de Marguerite de Navarre. LÍDIA ANOLL VENDRELL | 781 |
| Le jeu de l'intertextualité dans <i>Le vieux Chagrin</i> de Jacques Poulin LLUNA LLECHA LLOP GARCIA..... | 793 |
| Recreaciones contemporáneas de un mito literario: el detective de Baker Street ROSARIO ÁLVAREZ RUBIO..... | 803 |

TRASVASE DE GÉNEROS: LITERATURA Y BELLAS ARTES, DISCURSO LITERARIO Y RELATO FÍLMICO

| | |
|---|-----|
| Tras las huellas del gato: De Manet a Baudelaire M ^a VICTORIA RODRÍGUEZ NAVARRO | 815 |
| El reflejo de la sociedad quebequesa a través de las películas de Denys Arcand M ^a ÁNGELES LLORCA TONDA..... | 827 |
| L'art de parler français à travers les films de Denys Arcand CHRISTINE VERNA HAIZE | 837 |
| Alain Corneau, interprète cinématographique du discours littéraire d'Amélie Nothomb ÁNGELES SÁNCHEZ HERNÁNDEZ..... | 845 |

EL DISCURSO MEDIÁTICO: TEXTOS, GÉNEROS Y SUBGÉNEROS

| | |
|--|-----|
| El género del suceso mediático (<i>fait divers</i>) y las características de la narración del acontecimiento en los textos de la prensa francesa: la mitificación del personaje y la proyección e iden- tificación del lector JUAN HERRERO CECILIA | 859 |
| El maillot y su simbología en la lengua del ciclismo JAVIER HERRÁEZ PINDADO..... | 875 |
| L'adaptation publicitaire : la valeur ajoutée de la communication internationale ESTHER KWIK..... | 885 |

| | |
|---|-----|
| Le message publicitaire en français et en espagnol d'Europe chez Danone. Stratégies communicatives et fonctions langagières CAROLINE LARMINAUX | 897 |
|---|-----|

EL DISCURSO POLÍTICO: TEXTOS, GÉNEROS Y SUBGÉNEROS

| | |
|---|-----|
| Neologismos y eufemismos, a propósito «du borbier irakien et autres dégats collatéraux» PERE SOLÀ..... | 907 |
| Avatares castellanos de <i>La Carmagnole</i> (I) ALBERTO SUPLOT RIPOLL | 915 |
| Avatares castellanos de <i>La Carmagnole</i> (II) ELÍAS MARTÍNEZ MUÑIZ | 925 |
| El discurso político en la canción comprometida ANA M ^a IGLESIAS BOTRÁN | 939 |
| Les Lumières en politique JEAN-MARIE GOULEMOT..... | 951 |
| ÍNDICE DE AUTORES | 969 |

ALAIN CORNEAU, INTERPRÈTE CINÉMATOGRAPHIQUE DU DISCOURS LITTÉRAIRE D'AMÉLIE NOTHOMB

ÁNGELES SÁNCHEZ HERNÁNDEZ
Universidad de Las Palmas

I. INTRODUCTION

NOTRE ANALYSE SOUHAITE FAIRE UNE approche de deux types de discours : le littéraire et le cinématographique ; le roman et le scénario constituent, en prime abord, deux genres différents, mais souvent le récit filmique est créé sur le canevas d'un texte littéraire. L'adaptation d'œuvres littéraires faite par le cinéma naît d'une lecture qui témoigne du dialogue qu'une époque, une catégorie socioculturelle ou une société entretiennent avec la substance vive de la littérature. Le cinéma a toujours été un moyen d'accès du public à la matière littéraire, pourtant on ne saurait dire que le cinéma reste dans le domaine de la simple dépendance de la littérature, car il contribue à la construction de l'imaginaire collectif dans ce monde de la communication audiovisuelle et de la globalisation de manière distincte. Il s'agit d'une autre forme de codification comme l'affirme Michel Serceau :

Il ne suffit plus de dire, donc, que l'adaptation s'inscrit dans les alternatives *Illustration/création, fidélité/originalité*. Intersection et non seulement confluence, de la littérature et du cinéma (mais aussi de la littérature et du théâtre, du théâtre et du cinéma, de la peinture et du cinéma...) intersection de modes différents de sémiotisation, elle pose le problème de l'articulation, du retour, de l'obsolescence ou de la pérennité de diverses formes de représentation (Serceau 1999 : 10).

Il est certain que le cinéma est devenu un instrument privilégié pour la création de culture, mais il est aussi dépositaire et diffuseur de celle-ci dans un monde caractérisé par la prééminence de l'image sur l'écrit. Au sens inverse, le cinéma a nourri la littérature et, dans cette perception des rapports possibles entre cinéma et littérature, on constate que dans les livres des romanciers actuels nous retrouvons la trace de cet imaginaire formé par le cinéma. Jean Échenoz, par exemple, introduit ce type de référence dans bon nombre de ses romans où il utilise la transposition de la technique du cinéma pour la mettre en relation avec une expérience directe. Et avant lui encore, Claude Simon, répondant à une enquête des *Cahiers du cinéma*, déclarait : « comme pour tous, le cinéma a enrichi la vision que nous avons des choses (angles et distances de 'prise de vue', panoramiques, plans fixes, travellings, gros plans). Et naturellement, cette nouvelle façon de voir se retrouve dans ce que j'écris » (Clerc, 2001 : 318). Il semble que l'enchevêtrement des deux genres constitue une réalité qui met en évidence la modification de certaines règles propres de chaque genre pour atteindre un but communicatif spécifique.

La création d'un film à partir d'une œuvre littéraire mène forcément à la transformation de celle-ci pour produire une œuvre cinématographique équivalente ou, au moins, ressemblante. Il ne faut pas oublier que l'adaptation suppose un transfert sémiotique à trois degrés d'appropriation déjà distingués par Vanoye : socio-historique, esthétique, esthétique individuel (Serceau, 1999 : 63), mais ces rapports doivent être considérés du point de vue d'une dialectique des références, du contexte idéologique et des modes sémiotiques. Adapter un texte littéraire pré-suppose une interprétation de la matière littéraire qui répond à une dialectique des référents d'après laquelle on effectue une opération de transposition qui peut produire des déplacements du récit ou du statut du personnage. Dans les documents audiovisuels, en plus, le discours linguistique s'insère dans le canal sonore qui accompagne le canal visuel, et c'est justement sur ce point que notre intérêt s'investit puisque l'adaptation mène un rapport dynamique qui alimente les deux systèmes. Il est vrai qu'il y a autant d'adaptations possibles qu'il existe de romans, de réalisateurs ou de films ; le tout est forcément contrôlé par la subjectivité du réalisateur. Nothomb considère « qu'une fois que le livre est né, elle doit couper le cordon, ne plus y toucher » (Zumkir, 2003 : 56), elle se sent incapable de modifier quoi que ce soit. Cette impossibilité d'enlever deux mots à son texte a été ressentie au moment où Gérard Désarthe lui a demandé d'adapter *Hygiène de l'assassin* au théâtre. Elle n'a pas participé à l'adaptation à l'écran de *Stupeur et Tremblement* non plus, bien qu'elle en ait aimé le résultat (Verhaeghe, 2003 : 1).

Dans l'adaptation cinématographique, le texte littéraire laisse peu à peu la place à un texte filmique dans lequel s'insèrent la bande-image et la bande-son en

construisant ainsi une œuvre polyphonique qui a besoin des différents spécialistes pour transmettre dans la projection filmique ce que l'écrivain communique à travers les techniques langagières. L'image traduit le monde de façon différente aux mots (Clerc, 1993 : 119), cette remarque a conduit certains chercheurs à refuser l'emploi du terme *adaptation* pour qualifier l'opération de transposition à l'écran d'une histoire déjà racontée dans une œuvre antérieure.

Ce travail examine le discours littéraire du roman d'Amélie Nothomb en essayant de cerner les particularités de celui-ci pour relever ensuite la manière dont le texte romanesque a été transposé à l'écran dans le film d'Alain Corneau (2003) à fin de vérifier si le sens de l'œuvre romanesque s'y retrouve et d'observer de quelle façon les deux récits se relient, s'éloignent ou se complètent. Il faut tenir compte du fait que les créateurs des deux œuvres impliquées dans ce procès – romancière et réalisateur – évoluent dans un contexte socio-historique très rapproché ; les deux œuvres, roman et film, sont créées dans un bref délai temporaire. Alain Corneau semble suivre de près le texte de Nothomb, comme s'il s'était borné au travail du directeur d'orchestre qui dirige la bande de manière personnelle mais qui reste toujours sur les notes écrites.

2. LE ROMAN *STUPEUR ET TREMBLEMENTS* D'AMÉLIE NOTHOMB

Le titre de ce roman vient de l'ancien protocole impérial stipulant qu'on s'adressera à l'Empereur avec «stupeur et tremblements» (Nothomb, 1999 : 172). Cette perspective de cadrage de l'histoire offre déjà au lecteur le leitmotiv de l'intrigue qui se développera dans le récit. Roman autobiographique où l'héroïne s'appelle Amélie comme l'auteur, elles gardent la même appartenance d'origine : la Belgique, et le même émerveillement des années d'enfance passées au Japon. Cette fascination la fait revenir pour s'installer au pays à l'âge adulte et elle y demeure pendant un an. L'histoire raconte ce pan de sa biographie personnelle ; en particulier, la période passée après avoir fini ses études de Philologie romane à l'université de Bruxelles, moment où l'auteur-narratrice-personnage qui aurait pu être professeur de français trouve sa voie dans la vie : écrire. C'est la chronique d'une formation dans laquelle cette femme se propose de devenir romancière. Le personnage maîtrise tout à fait la langue japonaise ce qui lui permet de décrocher un contrat dans une prestigieuse entreprise, la compagnie Yumimoto, où elle espère réussir une vie professionnelle comme traductrice.

La narration s'étale au long d'une année et n'est pas divisée en chapitres, elle est racontée à la première personne et évolue à l'intérieur d'un cadre physique assez étouffant puisqu'elle se réduit au bâtiment de l'entreprise et plus précisément au

44^e étage où elle travaille, sauf pour ce qui est des promenades chimériques qu'elle entreprend pour planer sur la ville de Tokyo qu'elle adore ; pour la survoler, elle se défenestre de façon imaginaire quand elle sort sur le corridor de l'étage au bout duquel se situe une baie vitrée. La métaphore de la fenêtre, c'est un signifiant nothombien qui traverse toute son œuvre comme l'a remarqué Michel David (2006 : 148) : elle exprime le désir de l'auteur de souligner l'inscription du récit dans un cadre fantasmatique et poétique. La narratrice livre ses impressions sur le monde japonais dans cette chronique qui place deux cultures face à face, deux façons antagonistes de percevoir le monde et de réagir face aux événements.

Le cadre du récit reste dans l'entreprise et la vie professionnelle, il n'y a pas d'indications sur la vie personnelle d'Amélie à cette époque. La jeune femme est captivée par l'organisation japonaise, précise et méthodique, mais surtout fascinée par Fubuki, sa supérieure directe. Ses débuts dans l'entreprise sont déconcertants et la suite encore davantage. Elle va vite être déçue à la découverte d'une culture qu'elle croyait posséder mais qu'elle ne connaît certainement pas. Les humiliations et les vexations se succèdent et la soumission s'installe en se pliant aux exigences des chefs ; et pourtant elle continue d'aimer ce pays et désire que ce monde qui n'est pas le sien devienne son monde d'adoption. Amélie-san défie le côté obscur du Japon qui constitue pour elle une composante de son altière beauté et elle tente de tout faire pour s'insérer dans ce monde japonais peu adapté à sa nature spontanée et à sa culture occidentale.

Le Japon de l'enfance de l'écrivaine devient « sa mythologie fondatrice » et il marque autant sa personnalité que son œuvre (Amanieux, 2005 : 36). À cause de cet amour inopiné, elle se lance mentalement de la fenêtre du bâtiment et survole le paysage si admiré, masquant ainsi la détresse éprouvée suite aux humiliations subies. Du poste initial de traductrice pour lequel elle a été embauchée, elle achèvera son séjour dans l'entreprise à un poste beaucoup moins reluisant, aux 'chiottes' du 44^e étage. Malgré tout, elle ne démissionne pas de sa charge car un Japonais ne le ferait jamais et, de ce fait, elle se démontre le degré d'intégration de cette culture qu'elle croit acquise.

Les chercheurs ont souligné dans la personnalité de Nothomb un univers de dualités qui vient de l'éducation de son enfance ; le Japon lui tend une image complexe engendrée par la surveillance des deux gouvernantes très différentes (Amanieux, 2005 : 38-41 ; Zumkir, 2003 : 95). L'une, Nishio-san, que l'enfant ressent comme sa propre mère et l'autre, Kashima-san, ancienne princesse déchue à la fin de la Seconde Guerre mondiale qui lui inflige de nombreuses cruautés. Cette bipolarité se voit dans bien des sujets : fascination/déception envers le pays, beauté/laideur du corps humain qui reste toujours au centre de ses œuvres (représenté ici

par Fubuki et M. Omochi), Dieu et le Diable (personnifiés par M. Haneda et M. Omochi).

À travers les invectives amusantes contre les coutumes japonaises, l'auteur décor-tique une à une leurs règles sociales : l'annulation de l'individualité, le respect inouï de l'obéissance à la hiérarchie, la soumission de la femme, le harcèlement moral dans les bureaux (éléments qui, par ailleurs, ne sont pas exclusifs aux entreprises orientales). Amélie semble régler ses comptes avec la culture d'entreprise nipponne, si difficile à vivre pour un esprit occidental comme le sien, même si, pour elle, ses humiliations deviennent des défis personnels pendant son stage à Yumimoto. Fubuki révèle à Amélie en parlant des Occidentaux : « Vous placez votre vanité personnelle plus haut que les intérêts de la compagnie » (Nothomb, 1999 : 67), fait d'autant plus inconcevable pour elle qui a tant bataillé pour s'imposer dans cette compagnie.

La condition de la femme est un autre aspect du roman qu'il convient souligner et qui est exposé par le personnage de Fubuki et son vécu. L'auteur nous rend ses observations sur la situation de la femme dans cette société d'entreprise : « Dans la compagnie, pour une centaine d'hommes, il devait y avoir cinq femmes, au nombre desquelles Fubuki était la seule à avoir accédé au statut de cadre » (Nothomb, 1999 : 137). Elle parle de son parcours professionnel mais aussi de l'effort et la solitude de cette femme de vingt-neuf ans condamnée par cette réussite au célibat, à la fois une honte sociale et personnelle.

Le conflit entre les deux femmes est aussi la conséquence de cette condition et de l'incompréhension mutuelle, manifestée explicitement au moment où, son contrat arrivant à expiration, Amélie présente, selon la coutume nipponne, sa démission à sa supérieure hiérarchique. Ainsi se parlent-elles (Nothomb, 1999 : 167-169) :

- Nous approchons du terme de mon contrat [...] que je ne pourrai plus [le] reproduire.
- [...] Ah ? Et pourquoi ? me demande-t-elle sèchement.
- [...] Je n'ai pas pu me montrer à la hauteur de l'honneur qui m'était accordé.
- [...] C'est exact. Selon vous, pourquoi n'étiez-vous pas à l' hauteur ?
- [...] Parce que je n'avais pas les capacités intellectuelles.
- [...] Je le pense aussi.

Ces mots du dialogue entre les deux femmes sont repris par le scénario de Corneau, car y sous-tend l'impossibilité d'entendement.

Nothomb emploie un ton humoristique et mordant tout au long du livre, elle n'oublie même pas de se moquer d'elle-même tout en montrant de façon amusante la dimension que certains principes prennent dans une culture obsédée par le code

de l'honneur. Elle montre une société qui ne doute jamais ; la narratrice réfléchit sur cet aspect de la personnalité nipponne et affirme (Nothomb, 1999 : 173) : « Un Japonais qui s'excuse pour de vrai, cela arrive environ une fois par siècle » C'est déjà une remarque de sa déception à la fin de son stage à Yumimoto qui dévoile la répercussion de l'expérience nipponne, à l'issue de laquelle elle décidera de devenir écrivaine et surtout d'être publiée, ayant en quelque sorte touché fond dans l'avalissement le plus absolu. Être arrivée à ce degré de négation de l'Autre va lui donner la force d'écrire pour être publiée à tout prix (David, 2006 : 136). On a reproché à l'auteur d'avoir dressé un tableau sans complaisance du Japon et des Japonais, mais il ne faut oublier que ce qui est dépeint dans cet ouvrage décrit une expérience personnelle, vaguement fantasmée de surcroît.

3. LE FILM *STUPEUR ET TREMBLEMENTS* D'ALAIN CORNEAU

Ce réalisateur possède une certaine expérience dans l'adaptation d'œuvres littéraires¹ quand il entame celle d'Amélie Nothomb. Le film reste fidèle à l'esprit mais aussi à la lettre nothombienne. Il déclare que lorsqu'il adapte un livre cela signifie d'abord qu'il l'aime en entier (Zumkir, 2003 : 35), or il ne rectifie la trame narrative que légèrement pour de buts bien précis qu'on tentera de discerner ci-après.

Les experts de l'adaptation filmique conseillent de fixer l'attention sur certains axes pour analyser ces documents ; plus précisément, dans le cas d'une adaptation en apparence fidèle, ils conseillent d'étudier le rapport entre pages du livre et durée du film, de synthétiser la structure des deux œuvres, de récapituler les scènes supprimées, concentrées ou rajoutées, de noter les transformations de la structure temporelle ou de l'espace filmique, d'examiner l'organisation du récit, le statut les personnages ou la visualisation de leurs sentiments intérieurs (Sánchez Noriega, 2000 : 138-140 ; Goliot-Lété et Vanoye, 2005 : 119). Nous allons tenter de réviser les points cités ci-dessus.

Dès le début, le spectateur qui a déjà lu le roman est surpris à cause d'un aspect qui en est absent : la musique. D'ailleurs, on s'attendrait à une musique évocatrice de l'ambiance orientale, mais on perçoit la sonorité du clavecin. Toutefois les sons de cet instrument qui nous déconcertent initialement vont donner la note au spectateur pour comprendre le panorama sociologique sur lequel se développe la trame. Alain Corneau explique ainsi cet élément original du film (Zumkir, 2003 : 36) :

¹ *Nocturne Indien* de A. Tabucchi (1989) ou *Tous les matins du monde* de P. Quignard (1991).

À la lecture je suis arrivé très vite à l'idée de Bach. J'ai pensé qu'il était dans le livre. Qu'il avait dans le roman cette espèce de tu et de toi avec la transcendance qu'on trouve dans la musique, ainsi que l'espèce de mathématique qu'il y a dans ces variations.

On pourrait y ajouter que le spectateur occidental reconnaît cette musique – même s'il n'est pas un musicologue mais, tout simplement, un curieux amateur de cinéma – et il la relie automatiquement à d'autres films qui retracent l'époque absolutiste de la royauté française. À part la qualité mathématicienne de la composition de Bach pour rendre l'exactitude japonaise, l'imaginaire sonore occidentale rétablit une situation précise dans une autre culture bien éloignée et cette musique évoque le raffinement intérieur qu'on accorde habituellement à l'esprit nippon. Les compositions de Bach gardent en plus un côté sacré que retient la société japonaise dans certaines de ses traditions. Le réalisateur pratique une interprétation occidentalisée du rythme et de la musique qui se dégage du livre de Nothomb. L'écrivain Pascal Quignard s'est prononcé sur l'aspect de la musicalité des romans², en précisant qu'un bon livre est musique par son intonation et par son rythme, et en considérant que cette réalité sonore se concrétise dans l'acte de la lecture car, s'il n'y a pas de passerelle directe entre musique et littérature, il en existe une pourtant très serrée entre musique et lecture ; d'après lui, quand on lit, on écoute. C'est précisément cet effet qu'a produit Corneau dans son exégèse cinématographique.

La perception auditive rejoint un léger ajout, en ce cas visuel, dans l'aspect de la gesticulation qui ne manque pas d'indications dans le livre mais que le spectateur perçoit dès le début du film – ce qui n'est pas le cas pour le roman – au moment de présenter la chaîne hiérarchique de la société Yumimoto. Ils défilent un à un face à la caméra et font la révérence courtoise à leur interlocuteur : le public ; on suppose donc une interaction directe entre personnage et spectateurs. Et puis, on insiste sur les gestes de soumission constante de certains personnages pour montrer physiquement leur obéissance ; à l'instar de M. Saito face à M. Omochi, ou bien de M. Tenshi au moment de la dure réprimande qu'il subit à cause de l'affaire du dossier du lait allégé rédigé par Amélie. Le rapport de pouvoir passe avec une force étonnante grâce au choix du travail d'adaptation qui se retrouve aussi dans la mise en scène et le découpage de certains plans ; par exemple, Fubuki Mori se lave les mains aux toilettes où elle a banni Amélie et nous apercevons le corps recroquevillé de celle-ci dans le coin inférieur de l'image, entre les avant-bras de Mlle Mori et le rebord du lavabo.

² Supplément *Babelia* du journal *El País* du samedi 5 avril 2008, 11.

Au début du film, les images fixées sur le visage de l'actrice Sylvie Testud maquillée en *geisha*, souligné par ses traits et ses yeux bleus qui dévoilent l'origine occidentale, sont superposées au visage d'une autre femme aux traits et aux yeux orientaux pour marquer la personnalité dichotomique du personnage qui est présenté. Ces représentations de la protagoniste composent le cadre pour les titres de crédits qui nous permettent de savoir que le film est tiré du roman de Nothomb. Une *voix-off*, appartenant à la narratrice à l'âge adulte, s'approche d'une enfant qui se trouve assise sagement face au bassin d'un jardin japonais ; la voix suit le mouvement de la caméra pour introduire les coordonnées de la protagoniste et ses données identitaires. La formule permet de comprendre dès le début la double appartenance culturelle qu'elle s'attribue ; dans le roman, on commence à comprendre après une vingtaine de pages, car le récit romanesque s'ouvre directement sur les dirigeants de l'entreprise et sur la vie du bureau. Ensuite, la petite fille se transforme en adulte dans un fondu-enchaîné, puis elle prend la parole pour se diriger de vive voix au spectateur dans un premier plan et continuer ainsi le récit d'une période de sa vie. À partir de là la *voix-off* devient donc une *voix-je* – d'après la terminologie de Michel Chion et Christian Metz (Goliot-Lété et Vanoye, 2005 : 36) – qui s'identifie à la narratrice et le discours reprend alors le texte littéraire de façon assez fidèle.

Cette *voix-je* revient souvent dans la narration cinématographique, notamment à deux moments précis et avec un traitement filmique différent : d'abord, aux moments où elle se défenestre et au moment du blâme (Nothomb, 1999 : 116-125) de Monsieur Omochi envers Fubuki. Dans ce dernier cas, la pensée d'Amélie se matérialise en cette voix hors-du champ qui accompagne l'histoire dans une espèce de sous-récit qui expose une focalisation mentale. Sur ce point de l'histoire se produit un changement important par rapport au récit littéraire. Dans le roman, dix pages durant, la narratrice raconte, naturellement en langue française, sa perception de ce qu'elle considère une violation verbale de M. Omochi à Mlle Mori devant les quarante employés du bureau ; par contre, sur la bande-son on écoute : « mes oreilles se fermèrent à la langue japonaise » et donc à partir de là on n'écouterait qu'un discours en japonais accompagné des sous-titres en français. Or cette compression narrative tente de rendre au spectateur cette totale incompréhension de l'acte, la perplexité devant ce que Nothomb reconnaît comme « des méthodes d'un autre âge » (Nothomb, 1999 : 117).

Dans le roman, une longue réflexion sur les comportements japonais suit cet événement, mais trop de monologue intérieur de suite ralentirait extrêmement l'action filmique et, à l'écran, on choisit un procédé qui passe par le dialogue en ajoutant des séquences nouvelles qui n'existent pas dans l'œuvre littéraire. Mon-

sieur Tenshi tente de prévenir Amélie et de lui expliquer pourquoi elle n'aurait pas dû aller consoler Mlle Mori après la grave vexation endurée. Ce personnage masculin, M Tenshi, devient plus étoffé à l'écran qu'il ne l'est dans le roman. Cette technique sert à activer la trame et ainsi le spectateur s'accroche au film par une meilleure identification à l'héroïne. D'ailleurs, le réalisateur semble tenter d'équilibrer la vision négative des pratiques et des responsables de l'entreprise nipponne par ce personnage en contrepoint.

Le réalisateur utilise les séquences les plus cinématographiques du roman pour en tirer un profit narratif. Les défenestrations fantastiques d'Amélie au cours desquelles elle plane au-dessus de la ville servent au réalisateur pour rendre au public les réflexions d'Amélie tout au long des pages du roman. Il le fait par cette *voix-je* simultanée aux survols de la ville de Tokyo qu'elle réalise à plusieurs moments de la journée pour s'évader de la réalité vécue. D'autres situations propices bénéficient de ce statut narratif et c'est ainsi qu'on exploite la théâtralité d'un court paragraphe littéraire par des séquences rallongées sur l'écran qui tentent de développer le côté drôle de l'action mais, surtout, pour souligner une raillerie qui est présente dans les mots du texte et qui devient une nuance laborieuse à être représentée en images. C'est le cas de l'affaire des calendriers, l'une des premières tâches qu'Amélie exerce dans cette entreprise. La romancière écrit (Nothomb, 1999 : 32) :

J'assassinai le mois de février avec de grands gestes de samouraï, mimant une lutte sans merci contre la photo géante du mont Fuji enneigé qui illustrait cette période dans le calendrier Yumimoto. Puis je quittais les lieux de combat, l'air épuisé, avec des fiertés sobres de guerrier victorieux, sous les banzaï des commentateurs enchantés.

Le film consacre quelques bons moments à ce bref passage car cela constitue une façon plastique de rendre l'inouï de cette situation au spectateur au travers d'un plan moyen où l'on peut contempler les employés, le calendrier et Amélie en guerrière contre le temps. Ce développement visuel du paragraphe rend aussi hommage à l'attraction du combat dans l'imaginaire de Nothomb qui, petite enfant, aimait contempler les luttes de sumo. En contrepartie, ces samouraïs, considérés comme des personnages énigmatiques et inquiétants, reviennent souvent dans ses livres sous une autre conception, celle des corps excessifs de certains héros, capables de cruautés démesurées. Le personnage d'Omochi représente justement ce modèle, donnée bien retenue dans le film par un choix juste d'acteur. Tous ces épisodes déjà présents dans le roman et capables d'être mis en scène de façon amusante s'amplifient pour produire une partie de la raillerie romanesque. Les changements physiques subis par Fubuki sous le regard d'Amélie mutée en coiffeuse mentale ou la nuit passée à l'entreprise en danseuse nue offrent des exemples pour appuyer nos affirmations.

De même, on exploite le texte narratif sur l'intertextualité provenant de l'univers cinématographique. Le film du réalisateur japonais Oshima, *Furyo*, qui se passait au cours de la guerre dans le Pacifique en 1944 est retenu dans la scène où le chef militaire japonais contemple l'agonie du prisonnier anglais dont le corps est enseveli et dont seulement la tête émerge du sol pour ainsi le faire mourir de trois façons en même temps : de soif, de faim et d'insolation. Le film de Corneau reproduit la séquence au détail près pour montrer le raffinement tortionnaire qu'elle croyait souffrir de la part de ses supérieurs dans l'entreprise.

D'autres épisodes sont mis en images d'après l'interprétation du réalisateur du texte de Nothomb. À ce sujet, il convient de signaler l'affrontement ascendant des deux femmes, Amélie et Fubuki, qui devient de plus en plus agressif de la part de cette dernière puisqu'elle ne comprend pas, d'un côté, le comportement de la femme occidentale et, d'autre part, cette conduite lui rend en miroir tout ce qu'elle n'a pas pu accomplir intimement en tant que femme. La lutte entre elles deux, décrite brièvement dans le livre comme « une rixe enragée de passion » (Nothomb, 1999 : 144), phrase clarifiée par l'allusion directe à l'enclos d'une tragédie racinienne en rapport avec la situation présente, va se transposer à l'écran par une séquence aux toilettes de Yumimoto où elles vont se battre en duel au pistolet, un combat qui finit avec du sang éclaboussé partout ; pourtant, elles en sortent indemnes. Cette représentation sanglante révèle la pulsion de vengeance violente présente dans le texte littéraire et qui témoigne de la haine de Fubuki dans un passage plein d'humour (Nothomb, 1999 : 126) : « Elle marcha vers moi avec Hiroshima dans l'œil droit et Nagasaki dans l'œil gauche. J'ai une certitude : c'est que si elle avait eu le droit de me tuer, elle n'eût pas hésité ». Alain Corneau développe la pensée nothombienne en images selon sa conception de la situation qui se rapproche du surréalisme.

Cette scène donne le ton d'irréalité pour exacerber l'antagonisme et pour éclairer le malaise intime de cette femme qui avait tout sacrifié pour être promue dans son travail face à l'attitude d'une autre femme au comportement inouï pour Mlle Mori. Dans le roman, la condition de la femme au Japon est éclairée dans une trentaine de pages dans un livre qui n'en compte que cent-quatre-vingt. La narratrice s'attarde sur ce sujet à partir des circonstances de la vie de sa séduisante supérieure qui reste célibataire à force d'être irréprochable, ce qui lui avait permis d'effectuer « une ascension professionnelle rare pour un être du sexe féminin » (Nothomb, 1999 : 104). De ce fait, elle avait gâché sa vie personnelle.

Sur ce point s'opère une transformation importante à l'écran, car une partie de la pensée d'Amélie se transforme en dialogue avec M. Tenshi, symbole de l'homme moderne et indépendant ; et, d'un autre côté, on efface des épisodes qui per-

mettent de souligner davantage la problématique féminine japonaise. La réflexion sur la condition féminine se délaye, la narratrice prononce la phrase : « Je rêve » dans le film, deux mots pour bien montrer le caractère inconcevable de cette soumission qu'elle n'arrive pas à concevoir. Le thème de la situation de la femme est bien abrégé dans le film où l'affaire du Hollandais Piet Kramer, dernier espoir pour cette vieille fille, est supprimé ; l'épisode sert aussi à dévoiler certaines perceptions nipponnes sur les Occidentaux.

4. CONCLUSION

Pour tenter de synthétiser notre article, il faudrait revenir encore au titre du livre et du film qui rassemble l'objectif que les deux œuvres partagent : la stupeur et le tremblement qu'autrefois les gens éprouvaient devant l'empereur se transformant à la fin du XX^{ème} siècle en stupeur consternée de la protagoniste face à des situations humiliantes, héritage d'anciennes traditions dans une société au sommet technologique et économique du monde. Il s'agit d'une vision occidentale qui juge inacceptable ces conditions de vie puisqu'on laisse de côté la dignité humaine d'après une conception européenne de l'existence.

Cette ambiance claustrophobe qu'on respire dans le film tient du roman puisque tout se passe à l'intérieur de l'entreprise, il n'y a pas d'autre vie que la professionnelle et les liens humains qu'on y tisse. Les contradictions sont rendues par le film aussi bien que par le roman et on constate que le discours cinématographique a su faire comprendre l'esprit du roman de Nothomb par la dynamique qu'impose la méthode discursive propre du cinéma qui fait passer l'information davantage par l'image que par le mot. Il est vrai aussi que l'écriture permet une représentation de l'œuvre beaucoup plus personnelle et variée que le film où l'on retrouve déjà la limitation d'une version plus intime, en ce cas celle d'Alain Corneau, qui est matérialisée de façon bien précise. Les portraits des personnages décrits dans le roman sont transposés à l'écran par le casting des acteurs bien dirigé quant aux caractéristiques physiques décrites. Certaines condensations narratives servent à faire progresser la narration cinématographique de façon plus vive.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AMANIEUX, L. (2005) : *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*. Paris, Albin Michel.
- CLERC, J.-M. (1993) : *Littérature et cinéma*. Nathan, Paris.
- (2001) : « Où en est le parallèle entre cinéma et littérature ? », *Revue de littérature comparée*, 298, v. 2, 317-326.

- DAVID, M. (2006) : *Amélie Nothomb. Le symptôme graphomane*. Paris, L'Harmattan.
- GOLIOT-LÉTÉ, A., VANOYE, F. (2005) : *Précis d'analyse filmique*. Paris, Armand Colin.
- NOTHOMB, A. (1999) : *Stupeur et Tremblements*. Paris, Albin Michel.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J.-L. (2000) : *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación cinematográfica*. Barcelona, Paidós.
- SERCEAU, M. (1999) : *L'adaptation littéraire des textes littéraires*. Liège, Céfal.
- VERHAEGHE, M. (2003) : "Tout le miel d'Amélie", *Webzine*, 71 : www.cinergie.be/critique.php [26-03-2008].
- ZUMKIR, M. (2003) : *Amélie Nothomb de A à Z*. Bruxelles, Le grand Miroir.

IMPRIMIOSE ESTE LIBRO, TRAS ÍMPROBOS ESFUERZOS,
EN LA CIUDAD DE SALAMANCA, EN LOS TALLERES
DE LA IMPRENTA KADMOS, AÑO DE DOS MIL
DIECISÉIS, EN TORNO A LA FESTIVIDAD
DE SAN ANSELMO, PADRE DE LA
ESCOLÁSTICA

