

Narrateurs non fiables: de l'écrit à l'écran*

Narradores não confiáveis: do papel à tela

Enora Lessinger¹

RÉSUMÉ: L'étude présentée ici explore l'adaptation cinématographique de trois romans britanniques caractérisés par un narrateur non fiable, afin de déterminer dans quelle mesure et à travers quels outils cette stratégie narrative est maintenue dans la traduction intersémiotique de l'écrit à l'écran. Le corpus est composé de *Never Let Me Go*, par Kazuo Ishiguro, *The Little Stranger*, par Sarah Waters, et *My Cousin Rachel*, par Daphné du Maurier, ainsi que de leurs adaptations filmiques respectives. Les résultats montrent que la non-fiabilité du narrateur est dans l'ensemble maintenue à l'écran, mais que les techniques employées pour la mise en scène de la narration non fiable ne se recoupent que partiellement avec celles du texte source, et sont dans l'ensemble propres au cinéma: tics langagiers, voix-off, cadre narratif, effets visuels, effets sonores, et angle de la caméra.

MOTS-CLÉ: Traductologie. Traduction intersémiotique. Adaptation. Narration non fiable. Narratologie.

RESUMO: O presente estudo explora as adaptações cinematográficas de três romances britânicos caracterizados por uma narração não confiável, a fim de determinar em que medida e por meio de quais ferramentas essa estratégia narrativa é mantida na tradução intersemiótica. O corpus consiste em *Never Let Me Go*, de Kazuo Ishiguro, *The Little Stranger*, de Sarah Waters, e *My Cousin Rachel*, de Daphné du Maurier, e suas respectivas adaptações. Os resultados mostram que a falta de confiabilidade do narrador é mantida na tela por meio de seis técnicas principais: hábitos verbais, narração, enquadramento da narrativa, efeitos visuais, trilha sonora e perspectiva da câmera. A análise mostra ainda que estas técnicas que encenam a falta de fiabilidade narrativa se sobrepõem apenas parcialmente às utilizadas na literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos de tradução. Tradução intersemiótica. Adaptação. Narração não confiável. Estudos de narração.

¹ Docteure en traductologie, maîtresse de conférences à Oxford Brookes University. E-mail: enora.less@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8168-1180>.

*Artigo recebido em 30 de outubro de 2023 e aceito para publicação em 30 de novembro de 2023.



Introduction

Cet article a pour but d'explorer l'adaptation cinématographique de trois romans britanniques au narrateur non fiable, et en particulier les stratégies de traduction intersémiotiques employées pour la représentation à l'écran du silence narratif et de l'ambiguïté caractéristiques de cette technique narrative. Cette étude s'inscrit dans le cadre de la traduction intersémiotique telle que définie par Jakobson (1959) comme une des trois principales branches de la traduction².

La narration non fiable (« *unreliable narration* » en anglais) est une notion narratologique dont la principale définition remonte à Booth (1961). Selon lui, le narrateur est non fiable lorsqu'il existe un décalage perceptible entre sa posture narrative et celle de l'auteur implicite³, créant une certaine complicité entre ce dernier et le lecteur. Ce décalage peut prendre de nombreuses formes, mais celle qui nous intéresse ici est avant tout la présence de blancs dans le récit appelant le lecteur implicite (qui correspond au lecteur tel que le texte lui-même semble l'envisager) à effectuer un travail herméneutique sur le texte. En effet, les trois textes sources du corpus sont des narrations non fiables faisant la part belle au non-dit et à l'ambiguïté.

Dans le premier, *My Cousin Rachel*, de Daphné du Maurier, 1951 (trad. *Ma cousine Rachel*, Denise Van Moppès, 1952), le narrateur Philip reçoit sur son domaine dans les Cornouailles la veuve de son cousin Ambrose, Rachel, dont il soupçonne qu'elle l'a empoisonné. Il s'éprend rapidement d'elle alors que sa propre santé commence à décliner, et ses suspicions vont et viennent au gré des indices et contre indices semés dans le texte. La question de la culpabilité de Rachel n'est jamais résolue de façon tranchée.

Dans *Never Let Me Go*, de Kazuo Ishiguro, 2005 (trad. *Auprès de moi toujours*, Anne Rabinovitch, 2006), la narratrice revient sur des souvenirs d'enfance et de jeunesse dans l'institut de Hailsham, où elle a grandi avec ses amis Ruth and Tommy, avec qui le lecteur apprend seulement à la fin du livre qu'elle a formé un triangle amoureux. Il devient également clair au fur et à mesure que le récit avance que les élèves d'Hailsham, y compris les protagonistes, sont en réalité des clones créés pour faire des dons d'organe une fois arrivés à maturité.

² Selon Jakobson, il existe trois grands types de traduction: la traduction intralinguale, ou reformulation ; la traduction interlinguale, entre différentes langues ; et la traduction intersémiotique, entre différents systèmes de signe. Ici, les deux systèmes de signe en jeu sont le langage écrit et le cinéma.

³ L'auteur implicite, selon Chatman (1978), correspond à la figure de l'auteur que le texte dessine en contrepoint, plutôt qu'à l'auteur en chair et en os à l'origine du texte.



Enfin, *The Little Stranger*, de Sarah Waters, 2009 (trad. *L'indésirable*, Alain Defossé, 2010), se passe en 1948 en Angleterre et est écrit dans un style rappelant le genre gothique. Le narrateur, un médecin de campagne, devient de plus en plus investi dans les affaires familiales et personnelles d'une famille bourgeoise déchue résidant dans le manoir de Hundreds Hall, qui semble fasciner le narrateur. D'étranges et inquiétants événements aux apparences surnaturelles se multiplient au manoir, et les membres de la famille subissent tour à tour un sort tragique qui laisse le narrateur, profondément travaillé par sa conscience de classe, seul maître des lieux. Un faisceau d'indices suggèrent la responsabilité du narrateur, mais seule la toute fin l'indique de façon presque incontestable.

En plus de ces trois romans, le corpus comprend également leurs adaptations cinématographiques, respectivement *My Cousin Rachel* (2017) de Roger Michell (seconde adaptation cinématographique du roman, après celle de 1952) ; *Never Let Me Go* (2010) de Mark Romanek ; et *The Little Stranger* (2018) de Lenny Abrahamson.

Nous proposons d'aborder un état des lieux de la littérature sur les questions soulevées par le présent article, notamment sur la notion de non-fiabilité narratologique au cinéma, avant de présenter les résultats du travail d'analyse du corpus (cf. Lessinger & Hirsch 2023).

Bref état des lieux de la littérature

Narration non fiable en littérature

Selon Booth (1961), la narration non fiable correspond à un pacte narratif dans lequel le narrateur s'abstient de partager des informations qui seraient attendues dans un pacte narratif classique. Les silences du narrateur sont souvent en lien avec des éléments cruciaux de son identité et de son histoire, tels que des traumatismes enfouis ou des sentiments inavouables. Néanmoins, pour que la narration soit qualifiée de non fiable, le lecteur implicite doit avoir les moyens de recomposer une ou plusieurs réalités fictionnelles alternatives à l'aide d'un faisceau d'indices textuels et de sa connaissance du monde.

Ce concept narratologique a été repris par Chatman, qui voit la narration non fiable comme une représentation distordue des événements fictionnels, contredite par la réalité fictionnelle telle que reconstruite par le lecteur implicite (Chatman, 1978, p. 233): la réalité fictionnelle est donc caractérisée par un décalage entre le discours du narrateur et l'histoire sous-jacente.



Narration non fiable au cinéma

La question de la pertinence même de la notion de narrateur au cinéma a fait l'objet de nombreux travaux, et celle de narrateur non fiable en particulier est hautement débattue. La définition du narrateur cinématographique peut varier selon le genre filmique, du récit autobiographique à l'œuvre fictionnelle comprenant une voix-off à la première personne (Ferenz, 2009). Anderson (2010) propose une définition selon laquelle le narrateur cinématographique correspond à la présentation de la réalité fictionnelle qui est faite aux téléspectateurs, par opposition aux personnages qui ne peuvent présenter que leur point de vue (85-86).

Quant au narrateur cinématographique non fiable, il est typiquement intradiégétique mais peut également se situer en dehors du récit. Selon Donovan, la non-fiabilité au cinéma se manifeste comme une distance inconfortable entre le monde fictif tel que présenté par le narrateur et par les autres personnages, l'image à l'écran et/ou la connaissance du monde et les croyances du spectateur (2008, 2-4). Ferenz, de son côté, affirme que seuls les films présentant un personnage-narrateur en contrôle du récit peuvent être qualifiés de non fiable. En effet, en l'absence d'une instance narrative perçue comme faisant autorité sur la présentation des faits, les spectateurs sont plus susceptibles d'attribuer une quelconque incongruité à la tradition ou au genre filmique qu'au narrateur lui-même (Ferenz, 2009, p. 135). Ce contrôle peut s'exprimer à travers la présence d'une voix-off, comme c'est le cas pour les trois films de notre corpus, mais également par toute sorte d'indices et de techniques de récit, ainsi que nous le montrerons dans les prochaines sections.

Panorama des principales stratégies de non-fiabilité cinématographique

Les films étudiés dans cet article sont tous trois caractérisés par la présence d'un point de vue dominant, celui du personnage-narrateur qui apparaît être en charge du récit, de sa présentation et de l'agencement des événements fictionnels. Ici, nous proposons un panorama des principales techniques qui permettent l'inscription de cette non-fiabilité dans la mise en scène des films du corpus. Ces stratégies sont au nombre de six: tics langagiers, voix-off, cadre narratif, effets visuels, effets sonores, et angle de la caméra⁴.

⁴ Pour une analyse comparée des stratégies utilisées dans les romans et les films de ce même corpus, y compris sur la question de l'explicitation et celle du travail de détective effectué par le lecteur *versus le spectateur*, cf. Lessinger & Hirsch (à paraître).



Tics langagiers

Dans son analyse du discours de Stephen dans *The Remains of the Day* d'Ishiguro, Wall (1994) décrit l'emploi récurrent de certains maniérismes ou tics de langage (*verbal habits*) comme l'un des principaux marqueurs de la narration non fiable en littérature. Notre analyse des adaptations filmiques du corpus à l'étude montre que ces tics langagiers font également partie des principales techniques de mise en scène de la narration non fiable à l'écran. Dans la mesure où elle se situe exclusivement au niveau de la parole, il n'est guère surprenant que cette stratégie soit partagée entre les deux systèmes de signe différents que sont le roman et le film.

Ces tics langagiers prennent plusieurs formes dans les différents films du corpus, et est particulièrement employé dans *Never Let Me Go*, qui est textuellement relativement proche du texte source. Ainsi, l'emploi d'euphémismes est récurrent aussi bien dans le roman que dans le film ; la narratrice emploie par exemple le terme « to complete » (compléter, achever) pour désigner le décès des clones suite à leurs dons d'organe successifs. Quant à la directrice de Hailsham, l'établissement où les protagonistes ont grandi, elle décrit les étudiants de l'institution comme « spéciaux ». Cette forme de silence narratif est centrale dans le cadre d'une narration non fiable, et est reproduite à l'identique à l'écran.

Par ailleurs, dans *Never Let Me Go* tout comme dans *My Cousin Rachel*, l'ambiguïté linguistique joue un rôle clé dans la stratégie narrative. Dans le film *Never Let Me Go*, dans une scène remplie de silences littéraux, la narratrice échange avec Tommy à mots couverts sur sa relation avec Ruth. La rumeur veut qu'une relation amoureuse sérieuse entre deux clones leur permette de postuler pour un délai supplémentaire avant de commencer leurs donations, pourvu qu'ils puissent prouver la profondeur de leurs sentiments à travers des productions artistiques produites par leurs soins et exhibées dans une mystérieuse « galerie ». Dans cette scène, alors qu'ils sont seuls tous les deux, Kathy demande à Tommy si lui et Ruth comptent y postuler:

“Are you thinking of applying with Ruth?”

“No. Wouldn't work.”

“Why?”

“Because... you forget that... you got lots of stuff in the gallery over the years, and if I applied, they wouldn't have anything to go on⁵.”

⁵ « Tu as l'intention de postuler avec Ruth? » / « Non. Ça marcherait pas. » / « Pourquoi ? » / « Parce que... tu oublies que... tu as plein d'œuvres qui ont été affichées dans la galerie toutes ces années, mais si je postulais, il n'y aurait rien à voir. » (notre traduction).



L'ambiguïté de la réponse de Tommy, qui mentionne les travaux de Kathy au lieu de ceux de Ruth, est renforcée par son ton hésitant et entrecoupé de longs silences, ainsi que par le visage bouleversé des deux protagonistes. Cette scène ne figure pas telle quelle dans le roman, mais dans la mesure où la stratégie narrative globale du film est plus explicite que celle du roman, l'introduction d'une certaine ambiguïté linguistique absente du texte source peut être perçue comme un phénomène de compensation.

Voix off

Cette technique narrative peut se recouper avec celle décrite ci-dessus et permet un transfert relativement direct des techniques de narration non fiable utilisées en littérature, dans la mesure où elle est également linguistique avant tout. Selon Ferenz, si l'usage de la voix-off comme outil cinématographique est particulièrement adapté à la mise en scène de narrations non fiables, c'est également qu'elle présente le récit sous un format hollywoodien classique que les spectateurs ont appris à percevoir comme la réalité fictionnelle (Ferenz, 2009, p. 267).

La présence d'une voix-off contribue en effet à créer l'impression d'une instance narrative qui prend le récit en main, surtout s'il s'agit d'une voix intradiégétique faisant partie du récit. Bien qu'elle ne soit pas la seule technique permettant cet effet, cette responsabilité assumée par la voix-off est l'une des stratégies les plus efficaces pour créer la possibilité d'un schéma narratif non fiable. Sans surprise, elle est employée dans chacun des trois films du corpus, faisant écho à la narration à la première personne des romans adaptés. Les spectateurs ont ainsi accès à la subjectivité d'un personnage s'exprimant à la première personne. Ajoutée aux autres techniques décrites ici, la voix-off met en avant cette subjectivité et l'exploite pour créer en contrepoint un récit alternatif qu'il revient au spectateur de mettre à jour, de même que dans le pacte narratif des romans source.

Dans *Never Let Me Go*, par exemple, le contraste entre les canaux visuel et auditif (la voix-off et l'image à l'écran) constitue un indice pouvant permettre au spectateur de prendre conscience d'un décalage entre le discours narratif et la réalité sous-jacente du monde fictionnel représenté. On entend en voix-off la narratrice, Kathy, revenir sur sa courte vie touchant déjà à sa fin, car il est temps pour elle de commencer à faire des dons d'organe. Elle évoque tout ce qu'elle a perdu, y compris l'amour de sa vie, Tommy, récemment décédé à la suite de son troisième don. Elle s'exprime de manière calme et posée et sa voix, malgré le caractère poignant de ses paroles, est relativement dépourvue d'émotion:



*"I remind myself that I was lucky to have had any time with [Tommy] at all. What I'm not sure about is if our lives have been so different from the lives of the people we save. We all complete. Maybe none of us really understand what we've lived through, or feel we've had enough time."*⁶

Le film s'achève sur ces mots, mais le visuel qui accompagne cette réplique contraste fortement avec le ton détaché et les paroles mesurées de la voix-off, car l'image qui apparaît à l'écran est celle de Kathy en train de pleurer alors qu'elle contemple l'horizon. De plus, la profondeur des paroles prononcées contraste avec l'absence de commentaire de la narratrice sur sa condition de clone tout au long du film: à l'écrit comme à l'écran, on n'apprend que vers la moitié du récit la réelle nature des protagonistes, et même après cette révélation, aucun commentaire évaluatif n'est proposé sur cette nature de clone et le système de dons d'organe qui lui donne sa raison d'être.

Ce double contraste contribue ainsi au caractère non fiable de la narration, tandis que le fait qu'elle apparaisse tout à la fin, formant partie de l'encadrement du récit, montre que les différentes stratégies de mise en scène de la non-fiabilité se recoupent par endroits. En effet, ainsi que nous nous efforcerons de le montrer dans la prochaine section, le cadre narratif est un autre outil central dans le passage à l'écran de cette stratégie narrative.

Cadre narratif

Par cadre narratif, nous entendons les scènes d'ouverture et de fermeture qui encadrent le film et jouent un rôle crucial dans le pacte narratif: la scène d'ouverture définit les attentes du spectateur, tandis que la scène finale détermine si le récit est ouvert ou fermé (cf. Eco, 1985). Par ailleurs, la notion d'encadrement est particulièrement pertinente dans le présent corpus, dans la mesure où l'une des découvertes marquantes de notre étude est le fait que chacun des trois films fait appel à une même technique: la réutilisation de la scène d'ouverture ou d'une variante de cette scène à la fin du film, créant un effet circulaire qui invite le spectateur à une réinterprétation du récit.

Par exemple, dans *My Cousin Rachel*, une version remaniée de la scène initiale est rejouée à la fin du film. Les images d'ouverture sont celles d'une falaise et le narrateur Philip, enfant, de dos, jouant avec son grand cou-

⁶ « Je me dis que j'ai eu de la chance d'avoir eu ne serait-ce qu'un peu de temps avec [Tommy]. Ce dont je ne suis pas sûre, c'est que nos vies soient si différentes de celles des personnes que nous sauvons. Nous nous éteignons tous. Peut-être qu'aucun de nous ne comprend ce qu'il a vécu, n'a l'impression d'avoir eu assez de temps. » (notre traduction).



sin et père adoptif. Une version retravaillée de la scène apparaît à la toute fin du film: la falaise est vue d'un angle quelque peu différent et l'homme vu de dos est Philip jouant avec son propre fils. La bande audio de cette scène reprend également celle de la scène d'ouverture, avec une musique à suspense et le bruit des vagues, et un commentaire en voix off qui offre un écho distordu des premiers mots du film, comme on peut le voir dans la transcription ci-dessous:

Scène d'ouverture:

*"Did she? Didn't she? Who's to blame? I was an orphan. Ambrose took me in. He was my cousin, but I loved him like a father"*⁷.

Scène de fermeture:

*"Who's to blame? I was an orphan. Ambrose took me in. He was a cousin, but I loved him like a father. Now I'm a father. What can I teach them? What can I tell them? Headaches blind me. Was she? Did she? Didn't she? Rachel, my torment"*⁸.

Cette ressemblance frappante entre les deux scènes encadrant le récit lui donne une structure de type circulaire, et invite à le réinterpréter. La complexité du message narratif est particulièrement réhaussée par la dimension visuelle de la scène de fermeture, qui fait indubitablement de l'adaptation filmique du film ce qu'Umberto Eco décrit comme une *fabula* ouverte (Eco, 1985)⁹. En effet, tout au long du film, le spectateur est amené à envisager différents scénarios pouvant expliquer la mort du cousin du narrateur ainsi que les maux de tête persistants du narrateur lui-même: maladie génétique accompagnée de traits paranoïaques, ou résultat de la malveillance de Rachel qui, après avoir séduit les deux cousins, chercherait à hériter de l'un comme de l'autre ? Dans la dernière scène, la voix-off nous informe que Philip est désormais père, et que malgré la mort de Rachel – par la faute du narrateur – il continue de souffrir des maux de tête qu'il attribuait aux tisanes de cette dernière. Par ailleurs, une troisième explication est indirectement suggérée: Louise, une amie de Philip secrètement amoureuse de lui, apparaît à l'écran dans la scène finale et semble être la mère de ses enfants.

⁷ « Était-ce elle ? Ou était-elle innocente ? À qui la faute ? J'étais orphelin. Ambrose m'a recueilli. C'était mon cousin, mais je l'aimais comme un père. » (notre traduction).

⁸ À qui la faute ? J'étais orphelin. Ambrose m'a accueilli. C'était un cousin, mais je l'aimais comme un père. Désormais je suis père. Que puis-je leur enseigner ? Les migraines m'aveuglent. Était-ce elle ? Était-elle innocente ? Ou coupable ? Rachel, mon tourment. » (notre traduction).

⁹ Eco qualifie d'*open fabulae* les récits dont le dénouement, plutôt que de donner toutes les réponses aux questions posées par le texte, reste ouvert à l'interprétation du lecteur.



Elle arbore un sourire pouvant paraître à la fois malveillant et satisfait, ce qui introduit une troisième lecture possible des faits dans laquelle elle aurait conspiré à éloigner définitivement sa rivale afin de conquérir Philip. La structure circulaire du film est également présente dans le roman, dont l'épilogue reprend les mots de l'incipit ; en revanche, cette interprétation alternative ne figure pas dans le roman. La macro-stratégie de traduction intersémiotique à l'œuvre résulte donc en une complexification du récit, à contre-courant de l'hypothèse de l'explicitation qui postule que la traduction consiste le plus souvent en un mouvement explicatif et simplificateur (Blum-Kulka, 1986; Heltai, 2005).

Effets visuels

L'usage d'effets visuels dans la mise en scène de la non-fiabilité narrative suit également un schéma de complexification dans *My Cousin Rachel*, mais fonctionne davantage comme une stratégie d'explicitation dans les deux autres films. Cette catégorie comprend tous les éléments de nature visuelle venant sous-tendre ou faire écho à la stratégie narrative de non-fiabilité du texte source.

Le thème du double, en particulier, est présent dans le corpus tout entier, comprenant aussi bien les romans que leurs adaptations respectives. Le film *Never Let Me Go*, par exemple, est parcouru de plans montrant une succession d'images identiques ou de variations de la même image, faisant écho au motif du clone et au pacte narratif caractérisé par le non-dit: d'ininterminables rangées de chaises vides, une série de maisons quasiment identiques, les variations sans fin d'animaux-machines dessinés par Tommy, etc.

Dans *The Little Stranger*, le thème du double est particulièrement présent sous la forme de la double représentation du narrateur comme enfant et comme adulte, suggérant la relation complexe que le Dr Faraday entretient avec le manoir de Hundreds Hall et la force du complexe de classe qu'il a développé par rapport à la famille qui y réside, et pour laquelle sa mère travaillait autrefois en tant que servante. Des séquences filmiques situées à des moments-clé du film et montrant en alternance l'adulte et l'enfant semblent vouloir conduire le spectateur à la conclusion que le narrateur lui-même est selon toute vraisemblance à l'origine des événements funestes qui frappent la famille. Dans une scène pivot du film, le dialogue entre le narrateur et son collègue, qui ne constitue qu'un subtil indice de plus dans le roman, est autrement plus explicite dans le film, du fait des images qui s'y superposent. Alors que le docteur évoque la possible culpabilité d'un esprit



malveillant, sorte de double inconscient et autonome de quelqu'un de lié au manoir, on voit à l'écran le narrateur alors enfant arracher un morceau de plâtre dans le manoir d'un air mauvais. Les mots « the nasty impulse the mind wants hidden »¹⁰ prennent alors une tout autre dimension, et permettent au spectateur de faire le lien entre le ressentiment du narrateur et la série de catastrophes ayant frappé les résidents du manoir.

Enfin, dans *Ma Cousine Rachel* où le dialogue est souvent plus explicite dans le film que dans le roman, l'ambiguïté visuelle est utilisée comme stratégie de compensation faisant écho à l'ambiguïté linguistique présente en d'autres endroits du corpus. Vers la fin du film, alors que de nombreux éléments semblent suggérer que Rachel est effectivement responsable de la mort d'Ambrose et a pris un amant Italien en parallèle de sa relation avec Philip, ce dernier se met en tête de la confondre et la suit en ville pour la surprendre avec son amant. On voit à travers les yeux de Philip l'Italien arriver et se pencher vers Rachel, apparemment pour l'embrasser, mais une voiture tirée par des chevaux passe au moment crucial du baiser. Le visage horrifié de Philip apparaît alors à l'écran, et une musique dramatique renforce la confirmation de l'hypothèse d'une liaison. Néanmoins, peut après cette scène, une série de nouveaux indices semblent remettre en question cette version des faits, et il devient apparent que l'Italien est en réalité homosexuel. La scène du baiser est alors rejouée, mais bien que les images soient identiques, l'impossibilité de visualiser le supposé baiser apparaît criante. Ici, on voit donc que la répétition d'une même scène à différents moments du film permet de jouer sur la présence de plusieurs interprétations possibles du récit, une caractéristique fondamentale de la narration non fiable.

Effets sonores

Une autre technique cinématographique impactant directement le pacte narratif est celle des effets sonores. Cette technique est le pendant auditif à celle des effets visuels, et est également étroitement liée à celle de la voix-off dans la mesure où toutes deux font partie de la bande-son. L'analyse de ces effets sonores dans le corpus montre que dans l'ensemble, cette technique vient renforcer la stratégie narrative globale du film.

Ainsi, dans *Never Let Me Go* qui est généralement plus explicite que le roman correspondant (voir Lessinger & Hirsch, à paraître), la musique et l'ensemble des effets sonores viennent renforcer ou clarifier les sentiments

¹⁰ « l'impulsion maléfique que l'esprit cherche à refouler » (notre traduction).



de la narratrice. Ainsi, lorsque cette dernière aperçoit sa meilleure amie Ruth donnant la main à Tommy, dont elle est secrètement amoureuse, une musique triste en mode mineur accompagne les images. Ainsi qu'argumenté par Weissbrod (2004, p. 12), « *what [films] cannot achieve through pictures they can achieve through sound* »¹¹. Les émotions de la narratrice sont passées sous silence de même que dans le roman, mais contrairement à ce dernier, elles trouvent un canal d'expression à travers la bande-son, qui vient mettre en valeur l'émotion suggérée par le jeu de caméra alternant entre le visage de Kathy et les mains entrelacées de Ruth et Tommy.

Dans *A Theory of Adaptation*, Hutcheon & O'Flynn citent également le cas de l'adaptation du *Tour d'écrou*, de Henry James, dans laquelle la musique vient renforcer le doute qui plane quant à la fiabilité de la narratrice à la fin du film (2013, 68). De même, dans *My Cousin Rachel*, différentes lectures du personnage de Rachel sont tour à tour mises en valeur, notamment à travers la musique. Cette dernière vient renforcer les différentes interprétations possibles tour à tour ; par exemple, lorsque Rachel est présentée comme suspecte, une musique inquiétante vient accompagner la préparation de ses tisanes pour Philip.

L'emploi d'effets sonores dans notre corpus illustre donc le vaste potentiel de cette technique dans l'adaptation de pactes narratifs complexes, que ce soit pour compenser ou pour certains effets affectés par le transfert de l'écrit à l'écran.

Angle de la caméra

Dans un article séminal sur la traduction audiovisuelle, Chaume invite les chercheurs à établir davantage de ponts entre la traductologie et les études filmiques: « *for the analysis of audiovisual texts from a translational perspective at least, the theoretical contributions of Translation Studies and those of Film Studies are necessary [...] in order to understand the interlaced web of meaning in these texts.* »¹² Les résultats de notre analyse semblent soutenir cet argument, dans la mesure où l'angle de la caméra s'est révélé être un outil crucial dans l'adaptation de récits aux narrateurs non fiables. Trois techniques cinématographiques, en particulier, sont utilisées dans l'intégralité du corpus et permettent la mise en valeur de la subjectivité, et donc du caractère potentiellement non fiable, du personnage-narrateur.

¹¹ « Ce que les films ne peuvent accomplir en images, ils peuvent l'accomplir par le son. » (notre traduction).

¹² « Pour l'analyse de textes audio-visuels, il est nécessaire, du moins depuis la perspective de la traduction, de faire appel aux contributions théoriques de la traductologie et des études filmiques afin de comprendre les réseaux entrecroisés de sens de ces textes. » (notre traduction).



La première de ces techniques est justement ce que l'on appelle la « caméra subjective ». Il s'agit de montrer tour à tour le personnage dont la perspective est adoptée et ce que ce personnage verrait si ses yeux étaient la caméra. La séquence commence généralement par la scène observée, avant de montrer la réaction du personnage. Cette alternance crée l'impression que les spectateurs ont accès à la subjectivité de ce dernier.

Dans l'exemple de *Never Let Me Go* donné dans la section précédente, on voit tour à tour Kathy tournant son regard vers un point à sa droite, puis les mains entrelacées de Ruth et Tommy, et enfin le visage bouleversé de Kathy qui refoule visiblement ses larmes. La caméra subjective permet ici de mettre en avant les sentiments non exprimés de la narratrice, qui deviennent donc plus explicites que dans le texte source.

De même, dans *The Little Stranger*, alors avant que le Dr Faraday n'ait clairement indiqué son intérêt pour Caroline, l'héritière de la famille Ayres, il l'invite à un bal et l'observe danser avec une jalousie que la caméra subjective rend perceptible malgré le silence du narrateur. La caméra alterne fréquemment entre le visage de Faraday et les mouvements de Caroline dans la salle, même lorsqu'il est en train de danser avec quelqu'un d'autre. Cette technique de filmage indique que son attention tout entière est tournée vers elle, et vient contredire les paroles du narrateur qui nie tout intérêt romantique lorsqu'un de ses collègues présents au bal aborde le sujet.

Le second angle de caméra permettant de mettre en valeur la subjectivité de la perspective du narrateur-personnage est la prise de vue par-dessus l'épaule. Cette technique consiste à positionner la caméra immédiatement derrière le personnage dont le point de vue est adopté. Elle est particulièrement présente dans *The Little Stranger*, dont le narrateur est très souvent montré de dos, en particulier dans des moments de vulnérabilité. Par exemple, on le voit de dos fumer en sous-vêtements dans sa chambre immédiatement après un grave accident impliquant la petite fille d'un homme ayant fait un commentaire désobligeant sur Caroline, dont on comprend plus tard qu'il a provoqué l'ire du narrateur. Il est également filmé de dos lorsqu'il s'excuse auprès de Caroline pour ne pas avoir su empêcher le frère de cette dernière de mettre le feu au manoir, un autre épisode dont on perçoit ensuite qu'il fait suite à un désaccord entre les deux hommes et a été provoqué par la colère du narrateur, ce qui donne tout son sens à ces excuses.

Enfin, la technique de caméra au poing consiste à filmer une scène en tenant la caméra à la main plutôt qu'en la positionnant sur un point fixe. Cette technique donne une qualité tremblée à l'image, ce qui est traditionnellement utilisé pour établir une perspective subjective. Cette manière de



filmer est présente dans l'intégralité du corpus, mais est particulièrement omniprésent dans *My Cousin Rachel*. Elle est employée à plusieurs reprises pour montrer le narrateur lui-même, surtout dans les scènes chargées en émotion. C'est le cas par exemple dans la scène où Rachel exprime clairement le fait qu'elle n'a aucune intention d'épouser Philip, contrairement à ce qu'il avait cru comprendre du fait de l'ambiguïté linguistique caractérisant la scène où il tente de lui faire comprendre son intention. L'image présente alors une vue latérale d'un Philip sonné, filmé avec la technique de caméra au poing, et l'image instable révèle le désarroi du protagoniste. Indirectement, elle met également en valeur la subjectivité de sa vision du monde révélée par ce malentendu, et donc le caractère non fiable du narrateur.

Remarques finales

Le présent article montre que dans chacune des trois adaptations à l'étude, la stratégie de narration non fiable caractérisant le texte source est reproduite au moins en partie. Les techniques de mise en scène de cette stratégie décrites ici peuvent être considérées comme équivalentes à « l'activité rhétorique de l'auteur implicite »¹³, pour reprendre la formule de Csöngé (2015, p. 100). L'ensemble de ces techniques de mise en scène encouragent le spectateur à effectuer un processus d'interprétation du texte audio-visuel, et dans *The Little Stranger* et *My Cousin Rachel*, elles permettent de maintenir le caractère non-résolu de l'intrigue. Dans le cas de *My Cousin Rachel*, l'ambiguïté caractéristique du texte source est même poussée encore plus loin dans le texte cible, dans la mesure où ce dernier introduit une troisième lecture possible du récit.

Par ailleurs, bien que le choix de corpus ait été réalisé en priorité à partir des textes sources, les trois adaptations cinématographiques présentent certaines ressemblances frappantes. C'est le cas par exemple de l'usage qui est fait du motif du double, qui se manifeste par exemple par la récurrence des images de miroir dans chacun des trois films. La répétition à l'identique ou quasi à l'identique de scènes-clé, en particulier celles d'ouverture et de fermeture, est un autre exemple marquant de ces constantes.

Des différents mécanismes employés pour mettre en scène la non-fiabilité narrative dans le corpus, plusieurs se recoupent avec ceux de la littérature, notamment l'ambiguïté linguistique et l'emploi de tics langagiers. Néanmoins, d'autres sont propres au système de signe du texte cible: le ciné-

¹³ "equivalent with the implied author's rhetorical activity" (texte original).



ma. Du fait de la multimodalité des textes audio-visuels, c'est sans surprise que l'on constate que la narration non fiable s'exprime à travers une plus grande diversité d'outils à l'écran qu'à l'écrit.

Bibliographie

Sources primaires

ABRAHAMSON, L. **The Little Stranger**. 2018. [Film]. 20th Century Studios, 2018.

DU MAURIER, D. **My Cousin Rachel**. Little, Brown and Company, Kindle Edition, 2003 (1. ed. 1951).

ISHIGURO, K. **Never Let Me Go**. Knopf Doubleday Publishing Group, Kindle Edition, 2005.

MICHELL, R. **My Cousin Rachel**. [Film]. Fox Searchlight Pictures, 2017.

ROMANEK, M. **Never Let Me Go**. [Film]. Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2010.

WATERS, S. **The Little Stranger**. Penguin Publishing Group, Kindle Edition, 2009.

Sources secondaires

ANDERSON, E.R. Telling stories: Unreliable discourse, Fight Club, and the cinematic narrator. **Journal of Narrative Theory**, 40 (1), p. 80-107, 2010.

BLUM-KULKA, S. Shifts of Cohesion and Coherence in Translation. In House, J.; Blum-Kulka, S. (Eds). **Interlingual and Intercultural Communication. Discourse and Cognition in Translation and Second Language Acquisition Studies**, Tübingen: Narr, 1986, p. 17-35.

BOOTH, W. C. **The Rhetoric of Fiction**. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

CHATMAN, S. B. **Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film**. Ithaca: Cornell University Press, 1978.

CHAUME, F. Film studies and translation studies: Two disciplines at stake in audiovisual translation. **Meta**, v. 49 (1), p. 12-24, 2004.

CSÖNGE, T. Moving Picture, Lying Image: Unreliable Cinematic Narratives. **Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies**, v. 10 (1), p. 89-104, 2015.

DONOVAN, J. W. Practical Considerations of the 'Unreliable' Narrator in Documentary Films. Personal Website of John Donovan. Disponible à: <https://johndonovanblogs.com/author/johndonovan15>. Accès le: 07 nov. 2023.

ECO, U. **Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs**. Trad. Myriem Bouzaher. Paris: Grasset, 1985.

FERENZ, V. Mementos of Contemporary American Cinema: Identifying and Responding to the Unreliable Narrator in the Movie Theatre. In: Buckland, W. (ed.). **Film Theory and Contemporary Hollywood Movies**. New York: Routledge, p. 255-285, 2009.



HELTAI, P. Explication, Redundancy, Ellipsis and Translation. In Karoly, K. and Foris, A. (Eds). **New Trends in Translation Studies**. Budapest: Akademiai Kiado, 2005, p. 45-74.

HUTCHEON, L. & S. O'FLYNN. **A Theory of Adaptation**. London: Routledge, 2013.

JAKOBSON, R. On linguistic aspects of translation. In: R. A. Brower (ed.), **On translation**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, pp. 232-239, 1966.

LESSINGER, E. & HIRSCH, G.. Adapting narrative voices on screen. **Israel Studies in Language and Society**. *À paraître*.

WALL, K. The Remains of the Day and its Challenges to Theories of Unreliable Narration. **The Journal of Narrative Technique**, v. 24 (1), p. 18-42, 1994.

WEISSBROD, R. From translation to transfer. **Across Languages and Cultures**, v. 5 (1), p. 23-41, 2004.

