

Aleksandra Stodolna
Université Jagellonne de Cracovie, Pologne
aleksandra.stodolna@uj.edu.pl

Liaisons fructueuses : théories des sémioticiens français comme source d'inspiration pour les chercheurs polonais en traduction intersémiotique

1. Introduction

Aujourd'hui la réflexion sur l'adaptation cinématographique et la traduction intersémiotique oscille entre deux extrémités : analyses « ponctuelles » d'œuvres concrètes¹, d'une part, et réflexion globale sur la nature multimodale des textes modernes, des nouveaux médias en général, de l'autre ; cette tendance est caractéristique pour la plupart de la recherche dans ce domaine, européenne comme américaine. Les théoriciens français et francophones sont particulièrement « responsables » des progrès dans la matière, le plus important d'entre eux étant, bien sûr, Yves Gambier² ; des « expériences » littéraires poursuivies, par exemple, par Jean-Claude

¹ Pour la discussion sur les directions de la recherche dans le domaine d'Adaptation Studies, voir par exemple Bruhn, Gjelsvik, Frisvold Hanssen (éd.) 2013 ; l'un des exemples d'une analyse d'un groupe d'œuvres concret est l'article de Brzozowski 2015b : 405-413.

² Cf. Gambier 2021 : 1-11.

Carrière et l'analyse filmique de l'*Enéïde* de Virgile par Paul Légglise sont également à mentionner³. Dans cette optique, l'intersémioticit  est conçue comme une qualité « cachée » dans chaque texte, y compris ceux qui ne possèdent d'autres codes que le code verbal ( crit) ; dans ces cas-là, l'adaptation du texte aux autres médias « fait ressortir » son potentiel intersémiotique intrinsèque. Bien évidemment, l'exemple le plus notable de ce « dévoilement » de la nature intersémiotique du texte est l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire, décrite par Jerzy Brzozowski dans *Les procédés de la traduction intersémiotique* comme « le cas le plus complet de traduction intersémiotique » [Brzozowski 2015b : 405].

Mais en suivant ce nouveau et vaste chemin, les théoriciens se sont éloignés de l'objectif initial auquel visait la sémiotique française (et francophone, avec les auteurs éminents italiens, à l'instar d'Umberto Eco, en tête) : de prouver que Roman Jakobson avait effectivement raison en disant que la traduction intersémiotique est un procédé que l'on peut comparer à la traduction interlinguistique, que cette première est soumise aux mêmes règles et mécanismes que cette dernière [Jakobson 1959 : 233] et, par conséquent, que l'on peut analyser la transmutation en utilisant les méthodes et outils cr s originellement pour la traduction interlinguistique.

Il y a pourtant un groupe de chercheurs polonais qui ont mené, et continuent à mener, des recherches approfondies sur le problème de l'« adaptation-comme-traduction » (*Adaptation-as-Translation*), tels que Maryla Hopfinger, Seweryna Wys ouch, Halina Ksi żek-Konicka, Marek Hendrykowski, Teresa Tomasziewicz, Ma gorzata Choczaj et Marta Ka mierczak⁴, Wys ouch étant la plus chevronnée parmi eux en tant qu'auteure de la théorie la plus exhaustive et universelle. Ce sont des continuateurs de la pensée des sémioticiens français ; Hendrykowski a même constaté, dans son livre assez récent, que l'étude de la sémiotique du langage du film n'est pas un sujet « accessoire et marginal » pour les études cinématographiques et linguistiques, mais « une *via regia* menant directement à la compréhension des problèmes les plus importants » de ces domaines [Hendrykowski 2014 : 19]. Bien que les œuvres des auteurs mentionnés ci-dessus aient été traduites plutôt vers l'anglais que le français,

³ Voir L glise 1958 ; Carrière 2008; les écrits de ce dernier sont analysés d'une manière compréhensive et très intéressante dans Dragovi  2020.

⁴ Cf. Ka mierczak 2018 : 7-35 ; Ksi żek-Nowicka 1981 : 153-163 ; Tomasziewicz 2005 ; eadem 2006 ; eadem 2009; ainsi que multiples publications en polonais, la plus importante étant Balbus, Hejmej, Nied wiedz ( d.) 2004.

Tomaszkiewicz et Książek-Konicka ont publié quelques textes en français (voir annotation 4). Toutefois, les théories qu'ils ont développées ne sont pas assez répandues, bien qu'elles le méritent : les sémioticiens polonais sont des « descendants directs » de Barthes, Metz et Eco, et ils ont formulé des méthodologies complètes permettant d'analyser l'adaptation cinématographique en tant que traduction dans ses moindres détails. Il est impossible d'en faire le résumé dans un seul article ; dans la dernière partie de notre analyse, nous allons donc présenter celle qui est la plus connue et le plus souvent citée en Pologne : celle de Seweryna Wysłouch. Les résultats de sa recherche, fondée sur les théories des sémioticiens français, nous ont permis, à notre tour, d'aller encore plus loin dans notre dissertation de doctorat traitant sur l'adaptation-comme-traduction ; pour mettre ses idées en pratique, nous avons utilisé dans notre mémoire un outil strictement traductologique⁵, c'est-à-dire les figures de traduction de Jerzy Brzozowski, pour analyser les adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires⁶. Dans notre recherche, tout comme Wysłouch elle-même, nous essayons d'intégrer les perspectives traductologique et filmologique, en évitant l'approche qu'on peut appeler « littératuro-centrique » ; nous ferons de même dans cet article.

C'étaient donc les théoriciens polonais qui ont pris le relais de la recherche sur l'adaptation comme traduction intersémiotique et ont essayé de trouver le « dénominateur commun » entre le code visuel et le langage verbal⁷. Pourtant les briques de construction qui ont formé le fondement de la réflexion sur le langage du film et la traduction intersémiotique dans le contexte de l'adaptation cinématographique, et ensuite les accomplissements des sémioticiens qui ont permis aux chercheurs – polonais entre autres – de développer, élargir et approfondir la recherche traductologique sur l'adaptation cinématographique, notamment la réflexion sur le langage du film, sont *made in France*. C'est donc grâce à la pensée française que d'illustres chercheurs polonais ont pu construire ses méthodologies qui, à leur tour, nous ont permis d'adapter l'outil théorique de Jerzy Brzozowski

⁵ Publiés, par exemple, dans Brzozowski 2015a.

⁶ La dissertation a été écrite en polonais ; le premier d'une série d'articles en français sur le sujet est en cours d'élaboration.

⁷ Il faut noter quand même qu'il y avait d'autres publications abordant ce sujet, tels que Spedicato 2008 et le célèbre livre de Lotman [1977] (*nota bene*, traduit en français et publié).

à l'analyse d'adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires ; mais nous y reviendrons brièvement plus tard.

2. Retour aux sources : langage du film

Si l'on parle du « dénominateur commun » permettant d'analyser la traduction intersémiotique dans le contexte de l'adaptation cinématographique, on devrait commencer par la notion du langage du film, ou le langage d'images mouvantes, comme l'appellent certains chercheurs⁸. Ce sont les théoriciens et cinéastes français (beaucoup d'entre eux étant les deux, au début du XX^e siècle en particulier) qui en ont eu des « pressentiments », ou qui ont fait des allusions à l'existence d'un tel langage. Voici quelques exemples :

Léopold Survage (le premier théoricien à essayer de « codifier » le langage du film) : C'est le mode de succession dans le temps qui établit l'analogie entre la musique – rythme sonore et rythme coloré dont je préconise la réalisation du moyen du cinématographe [...]. Une œuvre musicale est une sorte de langage subtil où l'auteur exprime son état d'âme où [...] son dynamisme intérieur [Survage 1913 : 426-427].

[Le cinéma] a cette force supérieure d'être la seule **langue universelle, la seule forme d'expression universelle**, la seule tribune universelle [Delluc 1923/1985 : 174].

Le cinéma est une **langue universelle, l'espéranto** de l'image [Gance 1923 : 56].

[Le cinéma est] **la langue universelle**, régissant sur les six mille patois du monde [Epstein 1926/1974 : 142].

Ils voyaient les images mouvantes comme une langue universelle, démocratique, mais, ce qui est même plus important dans ce contexte, ils leur attribuaient des qualités linguistiques, associant la langue et le film d'une manière instinctive.

⁸ Cf. Hendrykowski 2014.

3. Avancer dans la bonne direction : les sémioticiens

Bien qu'aucun des théoriciens (ni des praticiens) n'ait réussi à systématiser leurs théories concernant le langage du film, ce pressentiment a inspiré l'école sémiotique et sémiologique à intervenir et continuer à chercher le plan, ou le niveau, sur lequel on peut analyser et comparer le langage verbal et le langage visuel.

Mais avant que les sémioticiens ne montent sur scène, une polémique très intéressante a eu lieu entre Gilbert Cohen-Séat dans son *Discours filmique* (où il réfute l'idée de l'image comme signe) et deux autres théoriciens :

Langage : système de signes ; au sens le plus large, tout système de signes convenus pouvant servir à l'échange de communications entre des individus [...]. Tenons-nous, donc, aux éléments de la définition reçue : signes, système, échanges. Les images filmiques n'étant pas des signes, et moins encore « convenus », elles se présentent, par nature, tout à l'opposé d'un système, et on ne conçoit pas qu'il puisse en être autrement [Cohen-Séat 1949 : 145-146].

Cette thèse a fait l'objet de polémiques de la part de deux chercheurs – théoricien de l'art Pierre Francastel, et psychologue Henri Wallon, qui ont soutenu que la nature de l'image est conventionnelle, que l'on ne perçoit pas l'image comme l'on perçoit la réalité – Umberto Eco arrivera à une conclusion similaire plus tard, mais à l'époque, c'était la théorie de Cohen-Séat (et de Bazin, qui a suggéré que le cinéma est une représentation « directe » de la réalité) qui était prédominante⁹.

Néanmoins, ce débat sur la nature du signe reviendra dans les études des sémioticiens et sémiologues dans les années 1960.

Nous sommes bien convaincue que le lecteur connaît les théories des sémioticiens par cœur, nous allons donc mentionner leurs thèses les plus importantes du point de vue de notre analyse :

a) Roland Barthes

« Père » de la sémiotique du film, son premier texte sur le sujet (*Le problème de la signification au cinéma*, 1960), par pure (?) coïncidence, est paru en presque même temps que le texte « canonique » de Jakobson, cité de manière presque religieuse par tous les chercheurs en traduction

⁹ Cf. Bazin 1978 ; Wallon 1953 ; Francastel 2009 ; ce « conflit » autour de la vraie nature de l'image filmique est très bien résumé dans Demby 2002.

intersémiotique (*On Linguistic Aspects of Translation*, 1960). En se fondant sur la linguistique saussurienne, Barthes cherchait le « signifiant » et le « signifié » filmique ; il était aussi le premier à suggérer que la littérature soit un système « parasite » par rapport au langage verbal, c'est-à-dire un système secondaire dont les signes sont construit « sur » les signes du langage verbal [Helman et Ostaszewski 2014 : 134-135].

b) Christian Metz

Le « sceptique » parmi les sémioticiens ; il a fondé sa théorie sur l'hypothèse (erronée et désormais réfutée) que l'image est l'équivalent de l'objet réel, et non de son substitut ou modèle. Il est l'auteur du concept de « langage sans langue »¹⁰ qui a freiné, dans une certaine mesure, les progrès dans le domaine de la sémiotique du film. Il croyait que le film est un acte de communication, voire un discours, mais qu'il ne se réfère à aucun système aux règles fixes. Bref, que chaque « acte de communication » filmique crée son propre code, le nombre de signes filmiques est donc illimité et leur valeur informationnelle est indéterminable [Helman et Ostaszewski 2014 : 200-201].

Ce qui est cependant plus important de notre point de vue, c'est qu'il a constaté que, malgré l'absence de « langue » sur lequel le langage filmique pourrait se baser, il est toujours possible de comparer la littérature et le film au niveau d'unités de sens plus grandes : phrases et séquences. Il a introduit la notion de « grande syntagmatique » sur laquelle Seweryna Wysłouch aura fondé sa théorie sur l'adaptation-comme-traduction [Metz 1964 : 55 ; Wysłouch 2013 : 296]. Il a aussi été le premier à analyser la nature multi-code du film (images, parole, bruits, musique, signes graphiques) [Helman et Ostaszewski 2014 : 203], ce qui l'a amené à la conclusion que la narration composée d'images est le code filmique proprement dit, et que les autres éléments, notamment la musique et la parole, créent leurs propres codes.

¹⁰ Hendrykowski [2014 : 19] appelle cette idée « spectaculaire mais absurde [...], arrachant la réflexion sur la sémiotique et l'esthétique du film de son sol « naturel », a savoir la linguistique ».

c) Umberto Eco

Eco a tranché ce litige sur la nature du signe filmique en disant que :

[...] le signe iconique construit un modèle de relations (entre phénomènes graphiques) homologue au modèle de relations perceptives que nous construisons en connaissant et en nous rappelant l'objet. **Si le signe a des propriétés communes avec quelque chose, il les a non avec l'objet, mais avec le modèle perceptif de l'objet** ; il est constructible et reconnaissable d'après les mêmes opérations mentales que nous accomplissons pour construire le perçu, indépendamment de la matière dans laquelle ces relations se réalisent [Eco 1970 : 16].

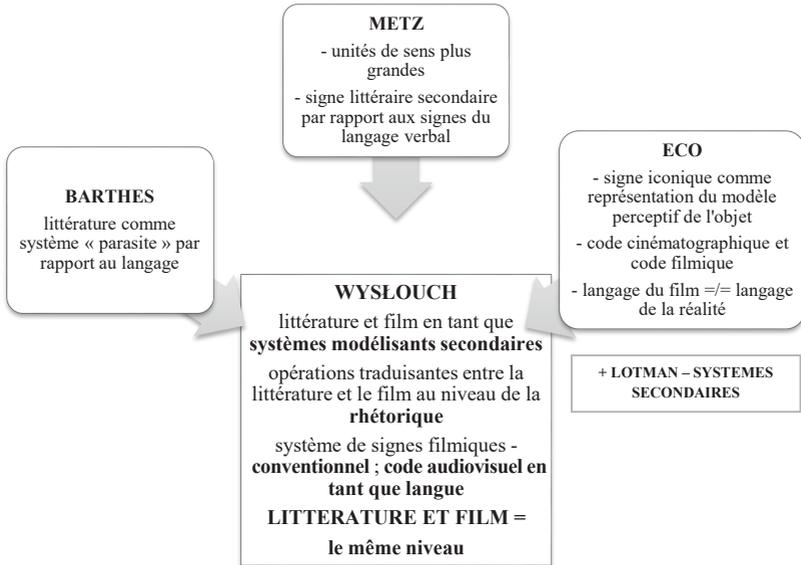
En ce qui concerne la notion d'image comme analogon de la réalité, tout le développement contenu dans le premier chapitre a déjà relativisé cette opinion : c'est une opinion méthodologiquement utile quand on veut partir du bloc inanalysé de l'image pour procéder à une étude des grandes chaînes syntagmatiques (comme le fait Metz) ; mais elle peut devenir une opinion préjudiciable quand elle empêche de procéder en remontant vers les racines de **conventionalité de l'image. Ce qui a été dit pour les signes et les sèmes iconiques devrait donc aussi valoir pour l'image cinématographique** [Eco 1970 : 42].

Il a donc donné tort à l'hypothèse promue, entre autres, par Christian Metz, André Bazin et Pier Paolo Pasolini, que « le cinéma (est) la langue écrite de la réalité » [Pasolini 1976 : 167] – l'image est un signe conventionnel, lié plutôt au modèle perceptif de l'objet qu'à l'objet lui-même [Helman et Ostaszewski 2014 : 198-199].

4. Symbiose parfaite : influence des théories françaises sur la recherche en Pologne

Les réflexions des sémioticiens résumées ci-dessus ont fortement influencé la recherche sur la traduction intersémiotique (surtout en langues polonaise et anglaise, mais également en français) en Pologne, permettant aux chercheurs de « l'école sémiotique polonaise », dont la figure de proue est Seweryna Wyślouch, de formuler une théorie de l'adaptation-comme-traduction à part entière, inspirée aussi par le concept des « systèmes modélisants secondaires » de Iouri Lotman [1970 : 310], c'est-à-dire des langages secondaires à la base desquelles se trouve la langue naturelle, « qui rendent possibles les textes de culture et la construction de modèles du monde » [Pier 2018 : 270].

Voici l'influence de chaque auteur mentionné dans chapitre 3. sur l'une des parties de la méthodologie de Seweryna Wysłouch présentée sur un schéma :



Wysłouch a prouvé que, effectivement, le langage du film n'est pas un « langage sans langue » : sa « langue » (ou « code », comme le préférerait Eco) de base est le code visuel ; étant donné que la langue naturelle est construite des contrastes de sons, le code visuel est fondé sur les contrastes de couleurs et contours. Il y a donc deux systèmes primaires ; le code visuel est également soumis à des règles de combinaison strictes et crée des syntagmes [Wysłouch 2013 : 298-299] :

SYSTEMES PRIMAIRES	SYSTEMES SECONDAIRES
<p>Langage verbal</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Lexique (ensemble de signes conventionnels et arbitraires) 2. Grammaire (règles arbitraires et obligatoires de combinaison de signes) 	<p>Littérature</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Nature relationnelle de signes, sens instables 2. Règles conventionnelles et facultatives aux différents degrés de systématisme (genres, courants, principes de composition littéraire)
<p>Code visuel (soumis aux règles de perception visuelle)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Lexique (images codées dans le champ gnostique du cerveau) 2. Règles mimétiques de combinaison de signes <ul style="list-style-type: none"> – Perspective linéaire – Principe d'addition fonctionnant dans l'espace unique 	<p>Peinture</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Signes iconiques aux différents degrés d'iconicité dont le sens est relationnel 2. Règles de combinaison de signes résultant de la théorie de perception adoptée (principes de perspective et composition artistique) <hr/> <p>Film</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Nature relationnelle et multimédiale de signes 2. Règles de combinaison facultatives et conventionnelles (principes du montage, genres filmiques)

[Wysłouch 2001 : 35]

Les systèmes secondaires fonctionnent au niveau des connotations, alors ce sont les règles de la rhétorique, et non de la grammaire, qui s'y appliquent.

Voilà donc la perspective nous permettant de comparer la littérature et le film, le « dénominateur commun » auquel est parvenue Seweryna Wysłouch et qui, en combinaison avec les niveaux de traduisibilité de Maryla Hopfinger [1974], nous ont permis d'appliquer l'outil traductologique de Jerzy Brzozowski – figures de traduction – à l'analyse d'adaptations cinématographiques des romans et récits, et aujourd'hui l'on peut dire qu'au cours de la recherche nous avons découvert que certains procédés et techniques utilisés par les créateurs du cinéma dit « classique », ou

bien « cinéma du style zéro », comme l'a dénommé Miroslaw Przylipiak [1994]¹¹, peuvent être classifiés comme figures de traduction¹².

On peut dire en conclusion que la sémiotique et la sémiologie du film, enrichies et approfondies par la recherche de l'école polonaise, nous fournissent des outils nécessaires pour analyser l'adaptation comme traduction : elles nous indiquent le niveau sur lequel on peut les comparer, c'est-à-dire – analyser les plans et séquences entiers, et d'osciller entre la grammaire et la rhétorique. Mais pas seulement : en codifiant les systèmes primaires et secondaires présentés ci-dessus, Seweryna Wyslouch nous a donné une nouvelle perspective permettant d'analyser d'autres combinaisons de codes, par exemple l'adaptation cinématographique de la peinture (comme dans le cas du *Moulin et la Croix* de Lech Majewski, sorti en 2011, une adaptation filmique du *Portement du Croix* de Pieter Brueghel l'Ancien), ou bien les novélisations des films, qui deviennent de plus en plus répandues.

* * *

Dans notre article, nous avons essayé d'esquisser l'impact que la théorie française et francophone (filmologique d'abord, ensuite sémiotique et sémiologique) a eu sur la recherche en traduction intersémiotique (des auteurs publiant en français et en polonais) en général, et sur notre recherche en particulier. Bien que ce type de recherche ne fasse pas partie du *mains-tream* aujourd'hui, il nous reste beaucoup à découvrir dans ce domaine.

Le deuxième objectif auquel nous visions était de familiariser les lecteurs francophones aux théories de l'adaptation-comme-traduction de l'école polonaise, surtout celles de Seweryna Wyslouch, et leur potentiel de promouvoir et approfondir la réflexion sur le langage du film et la traduction intersémiotique ; car, en ce qui concerne la sémiotique du film,

¹¹ C'est-à-dire le cinéma utilisant des techniques « standard » - déroulement chronologique d'événements, primauté de l'histoire (ou du récit), dispositifs/procédés rhétoriques classiques, montage simple, bande sonore composée conformément aux normes de l'industrie cinématographique.

¹² Alors que les figures de traduction nous permettent de classifier et analyser des solutions créatives et réussies, une analyse « inverse » est également possible, c'est-à-dire celle utilisant l'outil traductologique conçu afin de « déceler » des erreurs et omissions graves commises par les traducteurs, détruisant ou faussant les intentions de l'auteur du texte de départ : nous parlons, bien sûr, des tendances déformantes d'Berman [2000 : 284-297] ; nous l'avons également mentionné à maintes reprises dans notre dissertation.

il nous restent encore des cartes à jouer, et pourtant la prédominance de la recherche occidentale – anglophone – en la matière, nous dirige déjà vers des questions plus globales, des théories plus complexes, en nous forçant, pour ainsi dire, de courir avant d’apprendre à marcher. Dans ce contexte (qui mérite d’ailleurs d’être examiné séparément, du point de vue de la théorie du polysystème, par exemple), les théories polonaises constituent une « pièce manquante » dans ce paysage vaste et varié de l’intersémiotité.

Bibliographie

- Balbus, S. Hejmej, A., Niedźwiedz, J. (éd.) (2004), *Intersemiotyczność: literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych « Universitas », Kraków.
- Barthes, R. (1960), « Le problème de la signification au cinéma », *Revue internationale de filmologie*, 32-33 : 87-93, <https://doi.org/10.3280/IKR2013-060009>.
- Bazin, A. (1978), *Qu’est-ce que le cinéma ?*, Cerf, Paris.
- Berman, A. (2000), « Translation and the Trials of the Foreign », dans : L. Venuti (éd.), *The Translation Studies Reader*, Routledge, Londres : 284-297.
- Bruhn, J., Gjelsvik, A., Frisvold Hanssen, E. (éd.) (2013), *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*, Bloomsbury Publishing, Londres.
- Brzozowski, J. (2015a), *Autour de la traduction*, Orizons, Paris.
- Brzozowski, J. (2015b), « Les procédés de la traduction intersémiotique dans le cinéma espagnol contemporain », dans : T. Collani (éd.), *Variations et inventions. Mélanges offerts à Peter Schnyder*, Classiques Garnier, Paris : 405-413.
- Carrière, J.C. (2008), *Le Mahabharata*, Belfond, Paris.
- Cohen-Séat, G. (1949), « Le discours filmique », *Revue internationale de filmologie*, no 5 : 37-49.
- Delluc, L. (1923/1985), *Écrits cinématographiques*, vol. 1, *Le Cinéma et les Cinéastes*, Cinémathèque française, Paris.
- Demby, Ł. (2002), *Poza rzeczywistością. Spór o wrażenie realności w historii francuskiej myśli filmowej*, Rabid, Kraków.
- Dragović, M. (2020), « La Traduction intersémiotique. Un retour aux sources », *HAL Open Science*, <https://shs.hal.science/halshs-02491302/document> [consulté le 25 février 2020].
- Eco, U. (1970), « Sémiologie des messages visuels », *Communications*, 15 : 11-51.
- Epstein, J. (1926/1974), « Le cinématographe vu de l’Etna », dans : Epstein, J., *Écrits sur le cinéma. Textes de Jean Epstein*, Paris : Seghers, 1974-1975.

- Epstein, J. (2012), « Esprit de cinéma », trad. T. Nguyen, dans : S. Keller, J.N. Paul (éd.), *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*, Amsterdam University Press, Amsterdam : 330-380.
- Francastel, P. (2009), « Cours du 2 février 1956. Ambiguïté des figures, pluralité des systèmes », *Cinemas*, 19 (2-3) : 317-326, <https://doi.org/10.7202/037558ar>.
- Gambier, Y. (2004), « La traduction audiovisuelle : un genre en expansion », *Meta*, 49 (1) : 1-11, <https://doi.org/10.7202/009015ar>.
- Gambier, Y. (2021), « Multimodalité, traduction et traduction audiovisuelle », *Recherches en langue française*, 2 (3) : 5-44, <https://doi.org/10.22054/rf.2021.12869>.
- Gance, A. (1923), « Déclaration à André Lang », *La Revue hebdomadaire*, 23, 25 juin 1923 : 56.
- Helman, A., Ostaszewski, J. (2014), *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Słowo/obraz/terytoria, Gdańsk.
- Hendrykowski, M. (2014), *Semiotyka ruchomych obrazów*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań.
- Hopfinger, M. (1974), *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław.
- Jakobson, R. (1959), « On Linguistic Aspects of Translation », dans : R.A. Brower (éd.), *On Translation*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 232-239.
- Każmierczak, M. (2018), « From Intersemiotic Translation to Intersemiotic Aspects of Translation », *Przekładaniec. A Journal of Translation Studies*, 34 : 7-35, <https://doi.org/10.4467/16891864PC.17.001.8207>.
- Książek-Konicka, H. (1981), « Le langage du cinéma en tant que langage artistique », *Artibus et Historiae*, 2 (4) : 153-163, <https://doi.org/10.2307/1483121>.
- Leglise, P. (1958), *Une œuvre de pré-cinéma : L'Énéide : essai d'analyse filmique du premier chant*, Nouvelles Éditions Debresse, Paris.
- Lotman, I. (1970), *La Structure du texte artistique*, trad. A. Fournier, préface de H. Meschonnic, Gallimard, Paris.
- Lotman, I. (1977), *Esthétique et sémiotique du cinéma*, Éditions Sociales, Paris.
- Metz, Ch. (1964), « Le cinéma : langue ou langage ? » *Communications*, 4 : 52-90.
- Pasolini, P.P. (1976), *L'expérience hérétique : langue et cinéma*, Payot, Paris.
- Pier, J. (2018), « Monde narratif et sémiosphère » *Communications*, 2 (103) : 265-286, <https://doi.org/10.3917/commu.103.0265>.
- Przylipiak, M. (1994), *Kino stylu zerowego*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk.

- Spedicato, E. (2008), *Literatur auf dem Leinwand am Beispiel von Luchino Viscontis « Morte a Venezia »*, Königshausen & Neumann, Heidelberg.
- Survage, L. (1913), « Rythme coloré » *Les Soirées de Paris*, 26-27, gallica.bnf.fr.
- Tomaszkiewicz, T. (2005), « La traduction intersémiotique fait-elle partie de la traductologie ? », dans : J. Peeters (éd.), *La traduction : de la théorie à la pratique et retour*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes : 159-168.
- Tomaszkiewicz, T. (2006), « La traduction intersémiotique ou comment traduit-on des images ? », *Neophilologica*, 18 : 70-81.
- Tomaszkiewicz, T. (2009), « Linguistic and Semiotic Approaches to Audiovisual Translation », dans : M. Freddi, M. Pavesi (éd.), *Analysing Audiovisual Dialogue: Linguistic and Translational Insights*, CLUEB, Bologna : 19-30.
- Wallon, H. (1953), « L'Acte perceptif et le cinéma », *Revue Internationale de Filmologie*, 13 : 97-110.
- Wysłouch, S. (2013), « Adaptacja filmowa jako przekład intersemiotyczny », dans : P. de Bończa Bukowski, M. Heydel (éd.), *Polska myśl przekładowa. Antologia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Wysłouch, S. (2001), *Literatura i semiotyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

RÉSUMÉ

Aujourd'hui la réflexion sur l'adaptation cinématographique et la traduction intersémiotique oscille entre deux extrémités : analyses « ponctuelles » d'œuvres concrètes d'une part et réflexion globale sur la nature multimodale des nouveaux médias de l'autre. Dans cette optique, l'intersémiotité est conçue comme une qualité « cachée » dans chaque texte, y compris ceux qui ne possèdent d'autres codes que le code verbal; dans ces cas-là, l'adaptation du texte aux autres médias « fait ressortir » son potentiel intersémiotique intrinsèque. Mais en suivant ce nouveau chemin, les théoriciens se sont éloignés de l'objectif initial auquel visait la sémiotique française : de prouver que Jakobson avait raison en disant que la traduction intersémiotique est un procédé que l'on peut comparer à la traduction interlinguistique, que cette première est soumise aux mêmes règles que cette dernière et, par conséquent, que l'on peut analyser la transmutation en utilisant les méthodes et outils créés originellement pour la traduction interlinguistique. Il y a pourtant un groupe de chercheurs polonais qui ont mené, et continuent à mener, des recherches approfondies sur le problème de « l'adaptation-comme-traduction ».

Dans notre article, nous allons essayer d’esquisser l’impact que la théorie française et francophone (filmologique d’abord, ensuite sémiotique et sémiologique) a eu sur la recherche en traduction intersémiotique (des auteurs publiant en français et en polonais) ; le deuxième objectif auquel nous visons est de familiariser les lecteurs francophones avec les théories de l’adaptation-comme-traduction de l’école polonaise, surtout celles de Seweryna Wyślouch, et avec leur potentiel de promouvoir et approfondir la réflexion sur le langage du film et la traduction intersémiotique.

Mots-clés : traduction intersémiotique, sémiotique, sémiologie, adaptation, adaptation-comme-traduction

ABSTRACT

Fructuous liaisons: Theories of French Semioticians as a Source of Inspiration for Polish Researchers in Intersemiotic Translation

Today, reflection on film adaptation and intersemiotic translation oscillates between two extremes: “one-off” analyses of concrete works on the one hand, and global reflection on the multimodal nature of new media, on the other. From this perspective, intersemioticity is conceived as a quality “hidden” in every text, including those with no other codes than the verbal code; in such cases, adapting the text to other media “reveals” its intrinsic intersemiotic potential. But in following this new path, scholars have moved away from the original aim of the French Semiotics: to prove that Jakobson was right in declaring that intersemiotic translation is a process that can be compared to interlinguistic translation, that the former is subject to the same rules as the latter and, consequently, that transmutation can be analyzed using the methods and tools originally created for interlinguistic translation. There is, however, a group of Polish researchers who have carried out, and continue to carry out, in-depth research into the problem of “adaptation-as-translation”.

In this article, I shall attempt to outline the impact that French theory (first filmological, then semiotic and semiological) has had on intersemiotic translation research (by authors publishing both in French and in Polish); my second aim is to familiarize French-speaking readers with the “Polish school’s” theories of adaptation-as-translation, especially those of Seweryna Wyślouch, and their potential to promote and deepen reflection on the language of film and intersemiotic translation.

Keywords: intersemiotic translation, Semiotics, Semiology, adaptation, adaptation-as-translation