

UNIVERSITÉ GALATASARAY
INSTITUT DES SCIENCES SOCIALES
DÉPARTEMENT DE
LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

LA TRADUCTION INTERSÉMIOTIQUE DE L'EXPÉRIENCE
FÉMININE DE L'AVORTEMENT : DE *L'ÉVÉNEMENT*
D'ANNIE ERNAUX À *L'ÉVÉNEMENT* D'AUDREY DIWAN

THÈSE DE MASTER DE RECHERCHE

Elif İklim RENÇPER

Directrice de recherche : Prof. Dr. Sündüz ÖZTÜRK KASAR

JUIN 2025

UNIVERSITÉ GALATASARAY
INSTITUT DES SCIENCES SOCIALES
DÉPARTEMENT DE
LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

LA TRADUCTION INTERSÉMIOTIQUE DE L'EXPÉRIENCE
FÉMININE DE L'AVORTEMENT : DE *L'ÉVÉNEMENT*
D'ANNIE ERNAUX À *L'ÉVÉNEMENT* D'AUDREY DIWAN

THÈSE DE MASTER DE RECHERCHE

Elif İklim RENÇPER

Jury de soutenance de thèse : Prof. Dr. Sündüz ÖZTÜRK KASAR
(Directrice de recherche)
Prof. Dr. Beki Refka HALEVA
Doç. Dr. Marie Hélène SAUNER LEROY

JUIN 2025

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout d'abord ma directrice de recherche, la Professeure Sündüz ÖZTÜRK KASAR, directrice du département de Linguistique comparée et Langues étrangères appliquées à l'Université Galatasaray, pour l'intérêt et la patience qu'elle m'a témoignées ainsi que pour ses efforts et le soutien qu'elle a apporté à la réalisation de cette étude. Elle m'a toujours soutenue moralement et m'a encouragée avec bienveillance au cours de nos cours ensemble durant la licence et le master ainsi que lors de la rédaction de ce mémoire.

Je voudrais remercier également mes professeurs du Département de Linguistique comparée et Langues étrangères appliquées à l'Université Galatasaray pour la formation qu'ils m'ont dispensée durant mes années de licence et de master, c'est cette formation qui a rendu possible cette étude.

Je remercie également mes professeurs à l'Université Hacettepe : la Professeure Ayşe Şirin OKYAYUZ, Directrice du Département de Traduction et Interprétation et le Docteur Umut Can GÖKDUMAN, Chef de la Section de Traduction et Interprétation en français pour la compréhension, le soutien et les encouragements qu'ils m'ont apportés durant cette période et Mme Sinem SANCAKTAROĞLU BOZKURT, Maîtresse de conférences et Chef de la Section de Traduction et Interprétation en anglais, pour ses précieux conseils et orientations qui m'ont beaucoup aidée dans ce travail.

Je remercie chaleureusement tous mes collègues à l'Université Hacettepe pour leur soutien amical tout au long de ce processus ainsi que pour leur aide précieuse concernant ma vie professionnelle, notamment M. Sabahattin Buğra AKDOĞAN, Mme Gülce Naz ŞEMİ, Mme Sümeyye ERDOĞAN et M. Emir GÜLCAN.

Je souhaite adresser mes sincères remerciements à M. Ömer Faruk KARAŞAHAN, Mme Yasemin Selmin KAYA et Mme Ece GEDİK, mes camarades de classe durant mes années de licence et de master, dont la compétition amicale m'a toujours été une source de motivation.

Je voudrais exprimer ma gratitude à tous mes amis qui m'ont soutenue de toutes les manières possibles, notamment à M. Berk SÖZDİNLETİR, M. Mustafa Oğuzhan YALÇIN et M. Mertcan OKUL ainsi qu'à ma mère Ayşe ÖZDAŞ, à mon père Mustafa RENÇPER et à mon frère Kağan RENÇPER. Je sais qu'ils seront toujours à mes côtés en toutes circonstances.

Je dédie ce travail à toutes les femmes du monde et à leur solidarité.

Elif İklim RENÇPER

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	i
TABLE DES MATIÈRES.....	ii
LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	iv
LISTE DES SYMBOLES.....	v
LISTE DES FIGURES.....	vi
LISTE DES TABLEAUX.....	vii
RÉSUMÉ.....	viii
ABSTRACT.....	ix
ÖZET.....	x
INTRODUCTION.....	1
 1. APPROCHES DE TEXTE LITTÉRAIRE ET DE TEXTE FILMIQUE.....	 5
1.1. Approches de texte littéraire.....	5
1.1.1 École sémiotique de Paris.....	6
1.1.2 Méthode d'analyse sémiotique de l'École de Paris.....	12
1.2 Approches de texte filmique.....	14
1.2.1 Perspective de la traduction intersémiotique.....	14
1.2.2 Modèle d'analyse de Katerina Perdikaki.....	20
 2. ANALYSE DE <i>L'ÉVÉNEMENT</i> D'ANNIE ERNAUX ET DE <i>L'ÉVÉNEMENT</i> D'AUDREY DIWAN.....	 26
2.1 Corpus d'analyse.....	26
2.1.1 Annie Ernaux.....	26
2.1.2 <i>L'événement</i> : contexte socio-historique du roman et son contenu.....	27
2.1.3 Audrey Diwan.....	29
2.1.4 <i>L'Événement</i> : contexte socio-historique du film et son contenu.....	30

2.2. Analyse du corpus.....	31
2.2.1 Analyse sémiotique du roman.....	31
2.2.1.1 Segmentation du texte.....	31
2.2.1.2 Interprétation du titre.....	50
2.2.1.3 Définition de l'instance d'origine et les instances énonçantes projetées.....	54
2.2.1.4 Focalisation du texte.....	57
2.2.1.5 Liens entre le temps de l'histoire et le temps du discours.....	59
2.2.1.6 Programmes narratifs et Combinatoires modales des actants du récit.....	66
2.2.1.7 Transformations subjectales subies par les instances.....	72
2.2.1.8 Évaluation des isotopies du texte.....	89
2.2.1.9 Symbolique du texte.....	114
2.2.1.10 Fonction des épigraphes.....	115
2.2.1.11 Relations du texte avec le paratexte et le péri-texte éditorial.....	117
2.2.1.12 Relations intertextuelles et/ou hypertextuelles.....	119
2.2.2 Analyse intersémiotique du film en comparaison avec le roman.....	124
2.2.2.1 Décalages d'adaptation selon le modèle de Perdikaki.....	124
2.2.2.2 Décalages de la structure de l'intrigue.....	126
2.2.2.3 Décalages de la technique narrative.....	162
2.2.2.4 Décalages de la caractérisation.....	177
2.2.2.5 Décalages du cadre spatio-temporel.....	184
2.2.2.6 Analyse des décalages.....	187
CONCLUSION.....	197
BIBLIOGRAPHIE.....	202

LISTE DES ABRÉVIATIONS

A. D. : Audrey Diwan
A. E. : Annie Ernaux
Ft : Faire transformateur
O : Objet
PN : Programme narratif
S : Sujet
Y. T. : Yûko Tsushima



LISTE DES SYMBOLES

- A** : Le programme narratif d'usage principal de l'avortement
- A1** : Le programme narratif d'usage de la demande d'aide à l'adjuvant Jean T
- A1.1** : Le programme narratif d'usage de la recherche de l'adjuvant L. B
- A1.2** : Le programme narratif d'usage de la prise du rendez-vous chez l'avorteuse
- A1.3** : Le programme narratif d'usage de la prise de la pénicilline
- A1.4** : Le programme narratif d'usage du placement de la première sonde
- A1.5** : Le programme narratif d'usage du placement de la deuxième sonde
- A1.6** : Le programme narratif d'usage de la demande d'aide au docteur N.
- A2** : Le programme narratif d'usage de se renseigner sur l'avortement
- A3** : Le programme narratif d'usage de la recherche d'un médecin à l'aider
- A3.1** : Le programme narratif d'usage des piqûres d'œstradiol
- A4** : Le programme narratif d'usage de l'avortement avec une aiguille à tricoter
- B** : Le programme narratif d'usage de l'écriture de l'événement
- B1** : Le programme narratif d'usage de se souvenir de l'événement
- B1.1** : Le programme narratif d'usage du recours à la documentation de l'événement

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 : Modèle actantiel de Greimas.....	6
Figure 2.1 : Programme narratif d'Annie Duchesne, jeune femme de 23 ans.....	66
Figure 2.2 : Programme narratif de l'instance d'origine.....	69



LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1.1. Décalages de la structure de l'intrigue.....	21
Tableau 1.2. Décalages de la technique narrative.....	22
Tableau 1.3. Décalages de la caractérisation.....	23
Tableau 1.4. Décalages du cadre spatio-temporel.....	24
Tableau 2.1. Segmentation au premier niveau du récit.....	32
Tableau 2.2. Segmentation au second niveau du récit.....	44
Tableau 2.3. Traductions du titre du roman.....	53
Tableau 2.4. Instances énonçantes projetées.....	56
Tableau 2.5. Dates du premier niveau du récit.....	60
Tableau 2.6. Segmentation du film <i>L'Événement</i> d'Audrey Diwan.....	124
Tableau 2.7. Les changements de noms de personnages.....	125
Tableau 2.8. Temps d'écran.....	163
Tableau 2.9. Nombres de pages respectifs des scènes les plus longs du film.....	165
Tableau 2.10. Nombres de pages respectifs des scènes les plus courts du film.....	166
Tableau 2.11. Temps de l'histoire.....	184

RÉSUMÉ

Ce mémoire de master porte sur la représentation de l'expérience féminine de l'avortement dans le roman *L'événement* d'Annie Ernaux (2000), à travers une étude comparée des deux analyses : une analyse sémiotique littéraire de l'œuvre autobiographique d'Ernaux et une analyse de sa traduction intersémiotique au cinéma sous le nom de *L'Événement* (2021), réalisée par Audrey Diwan. Le roman qui fonctionne comme le texte de départ du film est le récit d'une expérience de l'avortement clandestin vécu en 1963, narré, trente ans après son occurrence, à partir d'une documentation personnelle de l'auteur.

Vingt ans après la publication du roman en 2000, la réalisatrice Audrey Diwan réalise une adaptation cinématographique du roman, sous le même nom. Ce film qui contient des caractéristiques assez différentes du roman à première vue, a remporté de nombreux prix et constitue un exemple remarquable de traduction intersémiotique.

La première analyse qui se concentre sur le roman *L'événement* tire ses sources de la théorie sémiotique établie par l'École sémiotique de Paris. Basée sur la théorie du signe linguistique de Ferdinand de Saussure, la théorie de la sémiotique littéraire de l'École de Paris a évolué depuis sa fondation dans les années 1960 grâce aux contributions de ses membres, notamment de ses fondateurs Algirdas Julien Greimas et Jean-Claude Coquet. Sündüz Öztürk Kasar a tâché d'appliquer le modèle d'analyse sémiotique littéraire à la traduction littéraire. Le modèle dont elle se sert se base sur plusieurs théories élaborées au sein et autour de l'École de Paris comme la théorie des instances énonçantes de Jean-Claude Coquet, le schéma actantiel d'Algirdas Julien Greimas, l'analyse sémiologique de Roland Barthes ainsi que l'approche narratologique de Gérard Genette.

La seconde analyse traite comme corpus le film *L'Événement* d'Audrey Diwan à travers la perspective de la traduction intersémiotique qui est un domaine à l'intersection des *Adaptation Studies* et de la traductologie. Le modèle d'analyse intersémiotique est proposé par Katerina Perdikaki, qui a puisé ses théories et sa terminologie de référence dans les études d'adaptation et dans la traductologie mais son point de départ principal est la classification de la traduction intersémiotique établie par Kitty van Leuven-Zwart. Perdikaki adopte certains aspects du modèle de van Leuven-Zwart et y ajoute les caractéristiques spécifiques au cinéma comme un moyen de communication audiovisuel.

Dans le cadre de ces deux analyses, la présente étude vise à observer l'évolution de la représentation d'une expérience vécue, l'expérience féminine de l'avortement sous forme d'un récit qui a circulé entre différents médias.

Mots clés : Annie Ernaux, *L'événement*, Audrey Diwan, *L'Événement*, traduction intersémiotique, sémiotique littéraire, adaptation cinématographique

ABSTRACT

This Master's thesis examines the representation of the feminine experience of abortion in Annie Ernaux's novel *Happening* (*L'événement*) (2000), through a comparative study of two analyses: a literary semiotic analysis of Ernaux's autobiographical work and an analysis of its intersemiotic translation to film as *Happening* (*L'Événement*) (2021), directed by Audrey Diwan. The novel that functions as the film's starting text is the account of an experience of clandestine abortion survived in 1963, narrated, thirty years after its occurrence, from personal documentation by the author.

Twenty years after the novel's publication in 2000, director Audrey Diwan produced a film adaptation of the novel under the same name. The film, which at first glance contains quite different features from the novel, has won numerous awards and is an outstanding example of intersemiotic translation.

The first analysis, which focuses on the novel *Happening* (*L'événement*), draws on the semiotic theory established by the Paris School of Semiotics (*l'École sémiotique de Paris*). Based on Ferdinand de Saussure's theory of the linguistic sign, the theory of literary semiotics of the Paris School has evolved since its founding in the 1960s, thanks to the contributions of its members, notably founders Algirdas Julien Greimas and Jean-Claude Coquet. Sündüz Öztürk Kasar has attempted to apply the model of literary semiotic analysis to literary translation. The model she uses is based on several theories developed in and around the Paris School of Semiotics, such as Jean-Claude Coquet's theory of instances of enunciation (*la théorie des instances énonçantes*), Algirdas Julien Greimas' actantial schema, Roland Barthes' semiological analysis and Gérard Genette's narratological approach.

The second analysis treats Audrey Diwan's film *Happening* (*L'Événement*) as a corpus from the perspective of intersemiotic translation, a field at the intersection of Adaptation Studies and translatology. The model of intersemiotic analysis is proposed by Katerina Perdikaki, who draws her theories and reference terminology from Adaptation Studies and Translation Studies, but her main point of departure is Kitty van Leuven-Zwart's classification of intersemiotic translation. Perdikaki adopts certain aspects of van Leuven-Zwart's model and adds to it the specific characteristics of cinema as an audiovisual means of communication.

Within the framework of these two analyses, the present study aims to observe the evolution of the representation of a lived experience, the female experience of abortion, in the form of a narrative that has circulated between different media.

Keywords: Annie Ernaux, *Happening*, Audrey Diwan, *L'Événement*, intersemiotic translation, literary semiotics, film adaptation

ÖZET

Bu yüksek lisans tezi, Annie Ernaux'nun *Olay (L'événement)* (2000) adlı romanında anlatılan bir kadının kürtaj deneyiminin temsiline odaklanmaktadır. Bu anlatı iki analizin karşılaştırmalı çalışması yoluyla incelenir : Ernaux'nun otobiyografik eserinin edebi göstergebilimsel analizi ve romanın Audrey Diwan tarafından *Kürtaj (L'Événement)* (2021) adıyla filme aktarılan göstergeler arası çevirisinin analizi. Filmin çıkış metni olarak işlev gören romanda, 1963 yılında yaşamış olan bir yasadışı kürtaj deneyimi, olaydan otuz yıl sonra yazarın kişisel belgelerine dayanılarak anlatılır. Annie Ernaux'nun bu romanı Siren İdemen tarafından önce 2000 yılında *Kürtaj* adıyla (İletişim Yayınları) daha sonra 2023 yılında *Olay* adıyla (Can Yayınları) Türkçeye çevrilmiştir.

Roman, 1963 yılında Fransa'da önce fabrika işçisi olan daha sonra bir kafe-bakkal işleten iki ebeveynin çocuğu olan Annie Duchesne'nin üniversitede edebiyat bölümünde okurken hamile kalmasını ve kürtajın yasaklanmış olduğu o yıllarda eğitimine devam etmek için yasa dışı kürtaj yaptıрма çabasını anlatır. Ailesinde üniversite eğitimine ulaşan ilk kişi olan Annie, sınıfsal yükselmesine ket vuran bu durumu çözmek için hüküm giymeyi ve hatta ölmeyi göze alır. Annie Ernaux'nun otobiyografik yazınının en çarpıcı örneklerinden birisi olan bu roman gelecek nesiller üzerinde etkisini sürdürebilmiştir; öyle ki yayımlanmasından yirmi yıl sonra, 2021 yılında yönetmen Audrey Diwan, Annie Ernaux'nun eserlerini çok seven bir okur olarak *Olay* romanını aynı adla sinemaya uyarlamıştır. 2022 yılında Nobel Edebiyat Ödülüne layık görülen Annie Ernaux'nun *Olay* romanının film uyarlaması da, BAFTA En İyi Yönetmen Ödülü ve Altın Aslan gibi çok sayıda ödül kazanmıştır.

Romanla aynı adı taşıyan film ilk bakışta romandan çok farklı özellikler göstermektedir. Romanda adı geçmeyen karakterler filmin ilk dakikalarından itibaren ekranda yer almakta ve romanda yer almayan birçok sahneye rastlanmaktadır. Bununla birlikte film kapanış sahnesinden sonra *Olay* başlıklı romanın bir uyarlaması olduğunu anons eder. Audrey Diwan'ın filmi göstergeler arası çeviri çalışmaları için dikkate değer bir örnek teşkil etmektedir.

Bu çalışmadaki ilk analiz *Olay (L'événement)* romanını konu alır. Bu inceleme metodunun temeli Paris Göstergebilim Okulu (*l'École sémiotique de Paris*) tarafından oluşturulan göstergebilim kuramına dayanmaktadır. Dilbilimin kurucusu kabul edilen Ferdinand de Saussure'ün gösterge teorisine dayanan Paris Göstergebilim Okulu'nun edebi göstergebilim yaklaşımı, 1960'lardaki kuruluşundan bu yana, başta kurucuları Algirdas Julien Greimas ve Jean-Claude Coquet olmak üzere birçok üyesinin katkıları sayesinde gelişmiştir. Sündüz Öztürk Kasar göstergebilimi yazınsal çeviri etkinliğine uygulamayı önerir. Önerilen model, Algirdas Julien Greimas'ın Eyleyenler Şeması (le schéma actantiel) ve Jean-Claude Coquet'nin Söyleyenler Tipolojisinin (la typologie

des instances énonçantes)¹ yanı sıra Roland Barthes'ın göstergebilim anlayışı ve Gérard Genette'in anlatıbilimsel kuramı gibi çeşitli kuramlara dayanmaktadır.

Sündüz Öztürk Kasar'ın yazınsal metne ve onun çevirisine uygulamayı önerdiği göstergebilimsel çözümleme modeli edebi eserlerin anlam evreninin sınırlarının çizilmesinde yol gösterici birçok aşama önerir. Bu çalışmada modelin on iki aşaması esas alınmış, romanın edebi göstergebilimsel analizi on iki aşamada tamamlanmıştır.

İlk aşamada roman kendi içinde anlamlı olan kesitlere ve alt kesitlere ayrıştırılmış ve bölümlerin kendi içindeki ve olay örgüsünde aldığı roller belirlenmeye çalışılmıştır. İkinci aşamada kitabın başlığı incelenmiş ve anlam evreni hakkında verdiği ipuçları araştırılmıştır. Üçüncü aşamada romanın içindeki söyleyenler ve olay örgüsündeki işlevleri araştırılmıştır. Dördüncü aşamada anlatıcının bakış açısı belirlendikten sonra beşinci aşamada öykü zamanı ve söylem zamanı arasındaki bağlar incelenmiştir. Altıncı aşamada hikâyenin içindeki anlatı izlenceleri ve eyleyenler saptanarak bir sonraki yedinci aşamada öznelerin geçirdiği öznel durumundaki değişimler göz önüne alınmıştır. Sekizinci aşamada anlatının anlam evrenini oluşturan yerdeşlikler saptanmaya çalışılmıştır. Dokuzuncu aşamada metnin taşıdığı semboller sorgulanmış, onuncu aşamada ise epigraflar incelenmiştir. On birinci aşamada metni çevreleyen yanmetin unsurlarının anlam evrenine katkısı gözlemlenmiştir. On ikinci ve sonuncu aşamada anlatıdaki metinler arası ve metin ötesi göndermeler belirlenmiş ve anlatıya sundukları katkılar incelenmiştir.²

Bahsedilen bu birincil incelemenin üzerine kurulan ikinci analiz, Audrey Diwan'ın Olay (*L'Événement*) filmini, Uyarlama Çalışmaları ve Çeviribilimin kesiştiği bir alan olan göstergeler arası çeviri perspektifinden ele almaktadır. Göstergeler arası çözümleme modeli, kuram ve terminolojisini Uyarlama Çalışmaları ve Çeviribilimden alan, ancak temel çıkış noktası Kitty van Leuven Zwart'ın göstergeler arası çeviri modeli olan Katerina Perdikaki tarafından önerilmiştir. Perdikaki, van Leuven-Zwart'ın modelinin bazı yönlerini benimser ve buna görsel-işitsel bir iletişim aracı olarak sinemanın kendine özgü özelliklerini ekler.

Perdikaki'nin modelinde iki temel kategori söz konusudur: Betimsel Kategori (*Descriptive Category*) ve Yorumsal Kategori (*Interpretive Category*).³ İlk kategori olan Betimsel Kategori 'de Perdikaki'nin çeviri kaymaları (*adaptation shifts*) adını verdiği ve kitaptan filme uyarlama sırasında gerçekleşen değişimler saptanır. Bu değişimlerin sınıflandırılması için Perdikaki, görsel işitsel medyanın anlam sistemini

¹ Terimlerin çevirileri için bu kaynaktan yararlanılmıştır : Öztürk Kasar, S., & Kuleli, M. (2016). Evaluation of *Antony and Cleopatra*: Game of semiotic analysis and translation —Turkish translation from the perspective of translation semiotics. *Antony and Cleopatra oyununun göstergebilimsel çözümlemesi ve çeviri göstergebilimi bakış açısıyla Türkçe çevirilerinin değerlendirilmesi* (ss. 98–123).

¹ Bu paragraftaki terimlerin çevirileri için şu kaynaktan yararlanılmıştır : Öztürk Kasar, S., & Batu, E. (2017). The semiological analysis of the story *The Selfish Giant* by Oscar Wilde and evaluation of its Turkish translations through the semiotics of translation. *International Journal of Languages' Education and Teaching*, 5(4), 920–950. <https://doi.org/10.18298/ijlet.2433>

² Bu paragraftaki terimlerin çevirileri için şu kaynaktan yararlanılmıştır : Öztürk Kasar, S., & Batu, E. (2017). The semiological analysis of the story *The Selfish Giant* by Oscar Wilde and evaluation of its Turkish translations through the semiotics of translation. *International Journal of Languages' Education and Teaching*, 5(4), 920–950. <https://doi.org/10.18298/ijlet.2433>

³Terimlerin çevirileri için şu kaynaktan yararlanılmıştır : Öner, G., Okyayuz, A. Ş., & Sancaktaroğlu-Bozkurt, S. (2024). Gender-based shifts in remakes: The case of *The Split* and *Evlilik Hakkında Her Şey*. *Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi / Journal of Translation Studies*, 37(Güz / Fall), 99–120. <https://doi.org/10.37599/ceviri.1490322>

göz önüne alarak dört kategori belirlemiştir (*Plot Structure, Narrative Techniques, Characterisation and Setting*) :

“*Karakter Kaymaları, Olay Örgüsü Kaymaları, Diyalog Kaymaları, Mekân Kaymaları*” (Öner, Okyayuz & Sancaktaroğlu-Bozkurt, 2024, s. 106)

Bu kategorilerin her birindeki çeviri kaymaları diğer üç alt kategoride sınıflandırılmıştır: Kısmi Değişirme (*Modulation*), Değişirme (*Modification*) ve Dönüştürme (*Mutation*)⁴.

Çeviri kaymaları Perdikaki’nin öne sürdüğü dört kategori altında sınıflandırılarak saptandıktan sonra elde edilen verilerde birtakım yatkinlikler gözlenmiş ve bu yatkinlikler Perdikaki modelinin ikinci ana kategorisi olan Yorumsal Kategori ışığında incelenmiş, çeviri kaymalarının arkasındaki nedenler araştırılmıştır.

Bu iki analiz sonucunda edinilen veriler sonuç kısmında karşılaştırılarak giriş kısmında sorulmuş olan sorular cevaplandırılmaya çalışılmıştır. Bu çalışma, bir kadın deneyimi olarak kürtaj olayının temsilinin, farklı medyalar arasında dolaşan ve gerçekten yaşanmış bir olaya dayanan bir anlatı biçimindeki evrimini gözlemlemeyi amaçlamaktadır. Kürtaj anlatısının farklı medyalar arasında dolaşımı sırasında geçirdiği değişimler ve bu değişimlerin arkasındaki nedenlerin gözlenmesi öngörülmüştür. Bununla birlikte, bu çalışmanın, göstergeler arası çeviri eyleminin yöntem ve araçları hakkında önemli bilgileri gözler önüne serebileceği ve yazınsal metnin anlam sistemi ile filmin görsel işitsel anlam sistemi arasındaki farkları ve bu iki sistem arası geçişler sırasında meydana gelen değişimleri ortaya koyabileceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Annie Ernaux, *Olay*, Audrey Diwan, *L'Événement*, göstergelerarası çeviri, edebi göstergebilim, film uyarlaması

⁴ Ibid.

INTRODUCTION

À quoi renvoie l'expression « *expérience de la vie et de la mort* » ? (Ernaux, 2000, p. 112). Dans le contexte du 20^{ème} siècle, cette expression évoquait, dans l'esprit collectif, les deux Guerres mondiales, les camps d'extermination ou encore le génocide. Aujourd'hui, on les décrit comme les atrocités du siècle précédent, comme s'il n'y avait plus dans le monde ni guerres ni génocides en cours. Tout comme l'esclavage, qui a été aboli en 1848 en laissant derrière lui sa trace d'inégalité entre les peuples. Maintes atrocités humaines jusqu'aujourd'hui ont pris leur place dans l'Histoire et dans les écrits. Néanmoins, la réalité des femmes reste, dans la plupart des cas, dans l'ombre.

Cette expression évoquée par Annie Ernaux renvoie à la description d'un avortement clandestin survenu en 1963 en France et documenté bien des années après, en 2000. L'expérience particulièrement féminine de l'avortement existe depuis l'Antiquité et la clandestinité en est une caractéristique fréquente. La clandestinité de l'avortement apparaît notamment – et paradoxalement- après la médicalisation de la pratique, avec le progrès dans le domaine médical et forgée par la loi dans plusieurs pays au cours du 20^{ème} siècle. Cette clandestinité perdure encore aujourd'hui dans certains pays dans le monde, même si en Europe, la plupart des états ont légalisé l'avortement médicalisé (Oxfam France, 2024). L'interdiction de l'avortement médicalisée au 20^{ème} siècle est un phénomène qui symbolise la manière dont les normes sociales et les croyances se traduisent dans le Droit. Les normes et les croyances dans une société patriarcale se forment de façon à renforcer le contrôle exercé sur le corps et l'esprit des femmes. L'interdiction de l'avortement apparaît alors comme le reflet d'une volonté de contrôle et de domination masculines sur les femmes.

La domination patriarcale s'exerce sur tous les aspects de la vie féminine. Il ne s'agit pas seulement de l'interdiction de l'avortement mais aussi de la restriction de son discours en obligeant les femmes, qui veulent reprendre le contrôle de leur corps

en dépit de la loi, à souffrir en silence. C'est la raison pour laquelle la réalité des femmes est obscurcie dans l'Histoire : l'expérience uniquement féminine n'est pas considérée comme une expérience humaine, parce que ce qui est interdit par une société patriarcale ne peut s'énoncer ni à l'écrit, ni à l'oral.

Même si le discours patriarcal fonctionne afin de réduire au silence la voix féminine de la société, le récit de l'avortement trouve un moyen de se révéler, comme toutes les réalités que l'on tente de cacher. Ce discours qui porte une partie importante de la réalité féminine s'est déplacée par voie orale depuis l'Antiquité, toujours d'une manière secrète malgré les lois des états, qui ont pu effacer l'avortement même dans les revues médicales. Finalement, de nos jours, avec l'émancipation féminine d'abord économique et puis sociale qui a commencé à se manifester dans le monde, l'expérience féminine commence à faire surface, cette fois-ci d'une manière explicite à la fois dans la vie quotidienne et dans la littérature et l'art.

Annie Ernaux (née en 1940), l'autrice française connue pour son œuvre autobiographique fait un pas vers la mise en lumière de l'expérience féminine au 20^{ème} et 21^{ème} siècles et lui donne une place dans la littérature française ainsi que la littérature mondiale grâce à la traduction de ses œuvres. Elle fait partie de la génération 68 qui a réclamé l'émancipation féminine en France. Ernaux met en avant la dimension humaine de son expérience féminine, avant tout par sa décision d'écriture, et propose dans ses œuvres, sa propre perspective sur la réalité occultée des femmes. En écrivant sa vie, elle décrit à la fois son entourage, en en fournissant souvent la documentation. Originaire d'une famille ouvrière française devenue par la suite petits commerçants, Ernaux est la première de sa famille à accéder aux études supérieures, dans les années 1960. Elle éprouve ainsi une double exclusion en termes de sexe et de classe sociale, ce qui nourrit l'aspect auto-socio-biographique de ses œuvres, comme elle le décrit dans son livre *L'Écriture comme un couteau* (2002).

L'avortement est l'un des sujets abordés par Ernaux dans ses écrits. Dans son roman intitulé *L'événement* (2000), elle partage son expérience de l'avortement clandestin en 1963 à partir de son journal intime. Elle fait ce récit 30 ans après, quand l'avortement médicalisé n'est plus interdit en France. Tout comme les crimes de guerre révélés une fois que la guerre est terminée, elle possède une volonté d'exposer ce qui a été vécu par de nombreuses femmes comme elle. En soulignant que le processus réel et total d'un avortement clandestin n'a pas eu lieu dans les écrits historiques ou

littéraires, même quand on fait passer le nom de la pratique, (Ernaux, 2000, p. 37), elle cherche à dévoiler cette expérience humaine totale, à travers l'affrontement avec ce qu'elle a vécu à l'âge de 23 ans.

Ses écrits trouvent un écho auprès d'une réalisatrice, 21 ans plus tard. Audrey Diwan (née en 1980), transpose l'expérience douloureuse d'Annie Ernaux au cinéma, en remportant de nombreux prix. La réalité des femmes, qui circule secrètement d'une bouche à l'autre, trouve ainsi sa place d'abord dans la littérature, puis au cinéma, grâce à un enchainement de plusieurs défis : l'écriture, la traduction et l'adaptation.

Le sujet de la littérature a évolué au fil des siècles : elle a traité de la beauté idéale à l'époque classique, de la beauté nationale à l'époque romantique, puis de la réalité à l'époque réaliste. En d'autres termes, elle a toujours mis par écrit ce qui était considéré comme important par la société. Jusqu'au 21^{ème} siècle, l'écriture a été le principal moyen pour sélectionner les questions à transmettre au futur et à poser au présent. Jusqu'à son âge d'or – et même encore aujourd'hui-, le média audiovisuel a puisé son objet dans les écrits. La littérature a donné naissance au média audiovisuel, en étant la source des adaptations cinématographiques, et même auparavant, du théâtre. Si la pratique de l'adaptation tire sa force de la littérature, elle lui a aussi permis de dépasser les frontières de l'écriture. En outre, dans cette relation réciproque entre la littérature et le cinéma, ce dernier fonctionne souvent comme une traduction de la première, dans un code différent de celui de la langue écrite. Les linguistes et les théoriciens qui atomisent ces deux codes se trouvent face aux signes - la plus petite unité de signification : le signe linguistique (Saussure, 1997, p. 28) de la littérature et le signe audiovisuel (Stockinger, 2003, p. 38) du cinéma. Il s'agit ainsi, dans la pratique de l'adaptation cinématographique, de la transposition d'une signification d'un système linguistique à un système audiovisuel, un processus qui constitue l'objet d'étude dans plusieurs domaines académiques, comme dans la traductologie, dont les théoriciens suggèrent qu'il est possible de considérer l'adaptation comme une traduction intersémiotique -entre les systèmes de signes différents. Aujourd'hui, à l'âge d'or du média audiovisuel, le champ d'application de la traduction, notamment dans le milieu académique, s'est élargi. Il est primordial de prendre conscience de ce phénomène, car, comme déjà évoqué, l'objet de valeur dans l'imaginaire collectif mondial trouve sa place respectivement dans l'écriture et dans la traduction. Les études concernant ces deux pratiques ont le potentiel de révéler des informations essentielles

sur la société. L'univers sémiotique – univers du sens - d'une écriture ou d'une traduction peut met en lumière sur l'univers de signification de l'humanité.

Dans ce travail, en traçant le parcours du récit de l'avortement déjà évoqué, nous nous penchons sur la représentation de l'expérience féminine à travers l'analyse sémiotique du roman intitulé *L'événement* d'Annie Ernaux et son adaptation filmique *L'Événement* en tant qu'une traduction intersémiotique. À travers cette étude, nous cherchons à répondre à certaines questions telles que : Comment l'expérience féminine de l'avortement clandestin est-elle décrite dans l'univers du sens du roman *L'événement* d'Annie Ernaux ? Quels enjeux autour de l'avortement illégal survenu dans les années 1960 en France ? En quoi le film *L'Événement* d'Audrey Diwan diffère-t-il du roman *L'événement* ? Comment l'expérience de l'avortement est-elle traduite d'un système de signification linguistique à un système de signification audiovisuel ? Quel éclairage cette étude de cas peut-elle apporter sur la traduction intersémiotique en tant que processus et produit ?

En vue d'élucider ces problématiques, nous entreprenons une analyse sémiotique du roman *L'événement* d'Annie Ernaux ainsi qu'une analyse de sa traduction intersémiotique dans le film *L'Événement*, réalisé par Audrey Diwan, avec l'objectif d'examiner les données issues de ces deux analyses de manière comparative.

La première grande partie de cette étude est consacrée aux approches théoriques et modèles d'analyse que nous adoptons lors de l'analyse littéraire et filmique. Dans la deuxième partie, nous présentons d'abord le corpus d'analyse composé du roman et du film, en tenant compte de leurs contextes socio-historiques respectifs, de leurs contenus ainsi que de leur productrice ; l'autrice Annie Ernaux et la réalisatrice Audrey Diwan.

Nous abordons ensuite l'analyse sémiotique du roman, suivie de l'analyse intersémiotique du film, en comparaison avec cette première analyse. Enfin, nous entreprenons une évaluation des résultats de deux analyses, afin d'en tirer une conclusion.

1. APPROCHES DE TEXTE LITTÉRAIRE ET FILMIQUE

1.1. Approches de texte littéraire

Cette étude s'appuie sur le domaine de la sémiotique littéraire. La sémiotique a été définie au sens linguistique par Ferdinand de Saussure (1857 – 1913), le fondateur de la linguistique moderne. Il a élargi le champ d'utilisation du terme qui s'employait depuis longtemps au domaine médical, au domaine militaire, etc. (Barthes, 1985). Professeur de linguistique à l'université de Genève, Saussure a fait allusion au domaine sémiotique dans son œuvre posthume éditée et publiée grâce à ses élèves Charles Bally, Albert Sechehaye en collaboration avec Albert Riedlinger à partir de ses cours :

« On peut donc concevoir une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale ; elle formerait une partie de la psychologie sociale, et par conséquent de la psychologie générale ; nous la nommerons la sémiologie (du grec sēmeion, « signe »). [...] La linguistique n'est qu'une partie de cette science générale, les lois que découvrira la sémiologie seront applicables à la linguistique [...] » (Saussure, 1997, p. 33).

Suite aux constatations de Saussure, plusieurs linguistes ont contribué au domaine sémiotique tels qu'Émile Benveniste (1902 – 1976) qui a introduit la linguistique discursive ; Roland Barthes (1915 – 1980) qui définit les éléments de la science des signes (Barthes, 1964) et puis Louis Hjelmslev (1899 – 1965) dont Barthes s'est inspiré dans ses premiers travaux. Ce sont les principes d'Hjelmslev sur lesquels est construite la théorie hypothético-déductive de la sémiotique littéraire par Algirdas Julien Greimas (1917 – 1992). Son œuvre *Sémantique structurale* (1966) est considérée comme le texte fondateur de l'École sémiotique de Paris.

1.1.1 École sémiotique de Paris

La sémiotique littéraire a été établie par les théoriciens de l'École sémiotique de Paris, créée par Algirdas Julien Greimas, avec l'aide du « Groupe de recherches sémiolinguistiques » qu'il a fondé et dont plusieurs théoriciens comme Jean-Claude Coquet, Joseph Courtés, Paolo Fabbri, Hermann Parret, Eric Landowski, Gérard Genette, Ivan Darrault, Tzvetan Todorov, Julia Kristeva et d'autres étaient membres. Selon la sémiotique littéraire établie par l'École sémiotique de Paris, chaque texte littéraire est un univers de signes. Les théoriciens de cette école ont construit des modèles et théories afin de déchiffrer l'univers de signes du texte.

En s'inspirant de *la Morphologie du conte* (1928) écrite par Vladimir Propp, Greimas a formulé le modèle actantiel, proposant une définition de tous les actants (ceux qui contribuent à l'action) au sein d'un conte :

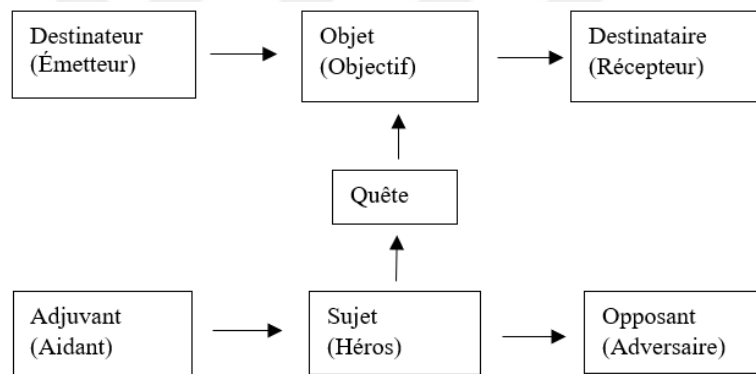


Figure 1.1. Modèle actantiel de Greimas (Greimas, 1986, p. 180)

L'actant est une généralisation du mot « personnage » car ce dernier peut apparaître sous forme d'un être, d'un élément ou d'un concept qui prend un rôle dans une histoire (Hébert, 2016). Greimas a adopté les termes « sujet » et « objet » du domaine syntaxique afin de désigner respectivement l'actant qui fait l'action et l'actant qui subit l'action, dans le contexte d'un conte, le sujet est le personnage principal qui veut atteindre son objet de valeur (Greimas, 1986). Le sujet entreprend donc une quête (qui comprend l'enchaînement des événements) afin d'obtenir son « objet de désir ». Il faut y avoir au moins un sujet et un objet pour qu'un modèle actantiel existe au sein d'une histoire. Lors de la quête entreprise par le sujet, il peut exister d'autres actants qui l'aident ou qui s'opposent à lui. La position prise par un actant par rapport au sujet définit son rôle dans le modèle : les adjuvants aident le sujet alors que les opposants cherchent à l'empêcher. Le modèle actantiel d'une histoire prévoit également un destinataire (actant qui donne au sujet une mission qui pousse celui-ci à obtenir un objet

de valeur) et/ou un destinataire (actant qui est censé recevoir l'objet de valeur à la fin de la quête). Ces deux actants peuvent se manifester sous forme d'un seul actant.

Greimas a établi une théorie de modalités (Greimas, 1976) afin d'examiner les actes des actants. Il définit l'acte ainsi : « ce qui fait être ». (Ibid., p. 90) À partir de cette définition, il reconnaît deux prédicats sur lesquels il établit sa théorie de modalités : « faire » et « être » auxquels il attribue respectivement les fonctions de « transformation » et « jonction ».

« La jonction est « la relation qui détermine l'« état » du sujet par rapport à un objet de valeur quelconque [...] tandis que la transformation rend compte de ce qui se passe lors du passage d'un état à l'autre. [...] Toute transformation produit donc une jonction, et tout énoncé de faire régit un énoncé d'état. » (Greimas, 1976, p. 92)

Il poursuit à définir « performance » comme « faire-être » et « compétence » comme « l'être du faire » qui sont les composants de l'acte (« ce qui fait être ») qui constituent la base pour le programme narratif (Ibid.).

Le programme narratif (PN) est « une fonction remplie par un sujet » (Kasar, 2009, p. 168). C'est la chaîne des actions à travers lesquels un personnage est censé passer pour arriver à son but. Le PN d'un sujet peut avoir une influence sur lui-même ou bien sur d'autres personnages. Greimas fait une distinction entre « le PN de base », qui est l'objectif de départ d'un personnage, et « le(s) programme(s) d'usage », qui est une sorte d'étape secondaire à suivre pour pouvoir réaliser le PN de base (Ibid.).

Le terme « compétence » entre en jeu lorsqu'un sujet projette un PN de base :

« Un inventaire provisoire de ces sur-modalisations de la compétence, nullement restrictif—[...]—peut actuellement être proposé. Il comporte une liste de quatre modalités : /vouloir/, /devoir/ /pouvoir/ et /savoir/. » (Greimas, 1976, p. 97)

Les relations entre deux ou plusieurs sujets ou bien entre le(s) objet(s) et le(s) sujet(s) sont identifiables à l'aide des modalités qui servent à décrire la compétence des actants. Le PN d'usage est souvent défini selon les compétences dont il manque au moins une. Le parcours narratif de l'actant se forme pour compenser les manques de compétence. Si un actant est géré majoritairement par son /vouloir/, on le désigne

comme « actant autonome » et s'il est manipulé par un /devoir/, on parle d'un « actant hétéronome » (Kasar, 2009, p. 168).

Dans le récit, les actants ayant une certaine compétence partent en quête de l'objet de désir (ainsi défini comme « le PN projeté »). À l'aide des PN d'usage, soit ils arrivent à leurs objectifs, soit « un faire transformateur » (Ft) intervient ou bien « un anti-programme » s'oppose au PN de base (Kasar, 2009) et à la fin, on n'atteint pas l'objet du désir (ou l'objectif). Les PN des actants-sujets différents peuvent s'influencer, s'opposer ou s'entraider à la réalisation mutuellement.

Lors de la déduction du sens collectif d'un discours ou bien d'un récit, selon Greimas, une définition des ensembles des unités du sens (les sémèmes) répétées est nécessaire. Greimas regroupe les unités du sens qui ont les mêmes traits dans un même plan de signification appelé par le terme d'« isotopie », emprunté au domaine de la physique-chimie (Kasar, 2009, p. 169) :

« Cela nous permet dès lors de préciser ce qu'il faut entendre par isotopie d'un texte : c'est la permanence d'une base classématique hiérarchisée, qui permet, grâce à l'ouverture des paradigmes que sont les catégories classématiques, les variations des unités de manifestation, variations qui, au lieu de détruire l'isotopie, ne font, au contraire, que la confirmer. » (Greimas, 1986, p. 96)

La présupposition de l'existence des « isotopies » rend nécessaire la considération de l'existence de « plusieurs lectures » permettant de valoriser « plusieurs significations » d'une œuvre. C'est-à-dire que l'on accepte qu'un texte peut avoir plusieurs « significations potentielles », désignant divers « axes de lecture » (Kasar, 2009, p. 170).

Le cofondateur de L'École sémiotique de Paris, Jean-Claude Coquet est connu dans le domaine par sa théorie sémiotique à visée phénoménologique. Il était l'un des disciples d'Émile Benveniste qui a postulé que la langue doit être traitée à l'intérieur de son contexte de réalité:

« Le discours est le langage mis en action, et nécessairement entre partenaires, nous faisons apparaître, sous la confusion, une pétition de principe, puisque la nature de cet « instrument » est expliquée par sa situation comme « instrument » » (Benveniste, 1966, p. 258)

Benveniste a donc proposé cette formule pour le discours : « *Ego, hic et nunc* »⁵ (Ibid., p. 260). Il attribuait le rôle de « sujet » à ce qui parle. Son disciple Jean-Claude Coquet a proposé l'ajout de l'élément « tu » à la formulation de Benveniste, en comblant le vide d'un « interlocuteur ». Coquet a adopté le terme « instance » de Benveniste pour définir celui qui produit du sens et du discours en se posant comme sujet. Il a formulé la typologie des instances énonçantes afin de catégoriser les instances au sein de l'acte du langage. Cette typologie porte sur une classification en trois : « sujet », « quasi-sujet » et « non-sujet ». La distinction entre ces trois est le critère du jugement :

« [...] *la présence du jugement caractérise le « sujet » et son absence, le « non-sujet »* » (Coquet, 2007, p. 177)

Le sujet fait preuve de jugement alors que le non-sujet n'a pas de capacité de juger. Le quasi-sujet est un sujet dont la capacité de jugement est « appauvrie » (Coquet, 2014, p. 5). Un sujet peut devenir un quasi-sujet par une transformation, à cause de l'affaiblissement de son jugement et/ou un non-sujet par la perte totale de son jugement. L'état de quasi-sujet est souvent momentané, c'est-à-dire, un sujet peut se transformer en quasi-sujet par un appauvrissement de sa capacité de juger et redevenir sujet une fois qu'il reprend cette dernière. Les transformations sont entraînées par quatre composantes définies par Coquet :

« *La sémiotique des instances retient quatre instances énonçantes : corporelle, judiciaire, immanente et transcendante.* » (Coquet, 1996, pp. 4 - 15)

L'instance corporelle désigne la composante qui perçoit par les cinq sens. L'instance judiciaire est la raison et l'esprit. Ces deux composantes forment le domaine de l'autonomie où le sujet peut prendre ses décisions. L'instance immanente désigne les pulsions et les passions alors que l'instance transcendante signifie toute force ayant le pouvoir sur le sujet comme les forces de nature cosmique (comme le séisme) et de nature symbolique (comme les normes sociales). Ces deux instances composent le domaine de l'hétéronomie. L'instance énonçante qui sort du domaine de l'autonomie perd son statut du sujet et entre au domaine de l'hétéronomie dans un statut de non-sujet (Ibid.).

⁵ Je, ici et maintenant

Chaque récit est relaté par une instance d'origine qui se pose comme « une projection de l'auteur » (Kasar, 2009, p. 167) (ce qui est différent de l'auteur). L'instance d'origine peut être également l'un des personnages. Une fois définie, l'instance d'origine projette des autres instances énonçantes, d'autres voix qui parlent. Un récit peut avoir plusieurs narrateurs, étant alors polyphonique. S'il y a un seul narrateur, c'est monophonique. Au cas où il y a plusieurs voix qui racontent les faits, il faut interroger si les voix se juxtaposent ou si elles s'alternent (Kasar, 2009).

L'analyse littéraire peut se servir également des théories narratologiques. Gérard Genette (1930 – 2018) est le théoricien de la science des formes narratives. Il a proposé une schématisation des éléments du récit. Genette indique dans son œuvre *Seuils*, que l'œuvre littéraire existe avec les composants qui l'entourent et qu'il faut prendre en compte afin d'analyser une œuvre en profondeur :

« [...] Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent [...] » (Genette, 1987, p. 8).

Il dénomme « paratextes » tous les éléments accompagnant un texte. Le paratexte est tout élément contribuant à la présentation du texte tels que le titre, la préface, les épigraphes et la couverture, entre autres. Genette fait une distinction entre « péri-texte » et « épitexte » :

« Un élément de paratexte, [...] , autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes ; j'appellerai péri-texte. » (Ibid., p. 11)

« Autour du texte encore, mais à distance plus respectueuse (ou plus prudente), tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre, [...]. C'est cette deuxième catégorie que je baptise, faute de mieux, épitexte. » (Ibid.)

Dans la formulation de Genette, après avoir déterminé le narrateur (l'instance d'origine) du texte, il faut s'interroger sur sa position dans le récit selon sa distance par rapport à l'histoire et son point de vue. Il introduit ainsi les termes de « mode » et « voix » afin de répondre aux questions « qui voit ? et [...] qui parle ? » (Genette, 1972). Le mode concerne la première question et Genette reprend le terme « focalisation » (Ibid., 1972, p. 206). Il définit trois types de focalisation :

« Focalisation zéro », aussi dite « focalisation omnisciente », désigne la situation où le récit n'est pas focalisé sur un des personnages. Il s'agit d'un récit « non-focalisé », ce qu'on rencontre souvent dans les récits classiques. Dans ce cas-là, le narrateur possède plus d'informations qu'un personnage. (Ibid.)

« Focalisation interne » est en question quand la narration est faite par un personnage. Le narrateur ainsi a accès à l'information limitée par le statut du personnage. (Ibid.)

« Focalisation externe » est le troisième type de focalisation définie par Genette. La narration est faite par un narrateur qui est limité par le statut d'observateur (Ibid., p. 207).

Une autre question importante posée est la distinction entre « temps de l'histoire » et « temps du discours ». (Kasar, 2009, p. 167). Le premier concerne le temps qui se passe dans l'univers fictif tandis que le second se traduit par lignes, pages ou chapitres. La relation de ces deux cadres temporels peut engendrer la concentration du récit (plusieurs années racontées dans une seule page) qui entraîne une ellipse ou l'extension du récit (quelques moments relatés dans plusieurs pages) qui signale une pause (Kasar, 2009, pp. 167 - 168). Il faut également s'interroger sur l'ordre des événements afin de tracer les retours en arrière, les répétitions et les anticipations qui peuvent être significatifs pour l'univers du sens (Ibid., 2009).

La signification d'un texte peut être cachée en outre, dans ses relations avec les autres. Le texte et son auteur établit des relations avec le reste de l'univers littéraire :

« [...] la transtextualité, ou transcendance textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement, par « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (Genette, 1982, p. 7)

Les relations transtextuelles ou bien intertextuelles (Kristeva, 1969) peuvent se présenter sous forme de citation, allusion ou plagiat (Genette, 1982).

1.1.2 Méthode d'analyse sémiotique de l'École de Paris

L'analyse que nous entreprenons se base particulièrement sur l'article intitulé *Pour une sémiotique de la traduction* (2009) écrit par Sündüz Öztürk Kasar dans lequel elle établit un modèle pour l'analyse sémiotique précédant la traduction, composé des idées et des théories de l'École sémiotique de Paris. Ce modèle nous guide étape par étape afin d'appliquer une analyse sémiotique sur le corpus d'analyse. Nous suivons le modèle en utilisant les étapes les plus conformes au corpus d'analyse.

- Découpage du texte en de plus petites séquences : La segmentation peut se faire par la définition des séquences et des segments qui portent un sens en eux-mêmes et qui font partie de l'univers sémiotique.
- Interprétation des titres et des intertitres : Le titre et les intertitres donnent les premiers indices sur les significations explicites et implicites du texte littéraire.
- Définition de l'instance d'origine et les instances énonçantes projetées : La ou les voix parlant du texte laissent leur trace sur le discours, ce qui peut contribuer à l'univers du sens.
- Focalisation du texte : Après la définition des instances énonçantes se pose la question de la focalisation.
- Liens entre le temps de l'histoire et le temps du discours : Il faut prendre en compte la relation entre les deux temporalités du récit pour qu'on puisse aborder les concentrations et les extensions afin de tracer l'ordre de l'importance entre les éléments du récit.
- Programmes narratifs : La destination d'un sujet au début et les transformations subies lors de sa quête peuvent nous servir pour comprendre le rôle des actants.

- Combinatoires modales des actants du récit : Le rôle de chaque actant dans le récit peut se traduire par ses modalités. La détermination du PN nous permet de préciser ces modalités selon l'objectif de départ qui va déclencher une série d'actions.
- Transformations subjectales subies par les instances : Il est important de tracer les transformations subies par les instances énonçantes afin de voir les points tournant dans leur histoire.
- Évaluation des isotopies du texte : Afin de définir les grands plans de signification dans le récit (les isotopies), il faut tracer les unités significatives ou les répétitions d'une signification sous formes différentes.
- Symbolique du texte : Des composants comme des images, des formes, des métaphores, des connotations importent puisqu'ils font partie de la signification symbolique du texte.
- Fonction des épigraphes : Il est important de tenir compte des épigraphes car elles donnent une idée sur le monde des idées de l'auteur, sur la place à laquelle il se positionne dans les domaines littéraires, politique et social. Les épigraphes sont souvent situées au début du livre ou des chapitres et elles contribuent à la première impression donnée par le texte.
- Relations du texte avec le paratexte et le péri-texte éditorial : La considération des éléments para textuels - tels que la préface, la postface, les notes, le choix de couverture, la dédicace...- est essentielle car tout texte accompagnant l'œuvre fait partie de l'expérience du lecteur.
- Relations intertextuelles et/ou hypertextuelles : La saisie des liens potentiels du roman avec les autres œuvres faisant partie de l'univers littéraire nous aide à bien situer l'œuvre dans l'histoire littéraire pour pouvoir valoriser toutes ses caractéristiques et saisir son contexte spatio-temporel.

Les étapes de cette méthode sémiotique (Kasar, 2009) ont pour objet de guider tout type de lecteur lors de son expérience de lecture et également dans sa quête du sens.

1.2 Approches de texte filmique

1.2.1 Perspective de la traduction intersémiotique

Afin de définir le terme « traduction intersémiotique », il faut d'abord comprendre sa relation au terme d'adaptation. Apparu vers la fin du 20^{ème} siècle, les études d'adaptation (*Adaptation Studies*) est un domaine académique plutôt récent, même si la pratique et le concept existent bien avant le domaine de son étude. La représentation de la nature d'une manière idéalisée est un sujet de discussion dans les écrits de Platon et Aristote, au nom de « mimesis ». De même, le concept « ekphrasis » d'Aristote renvoie à la transmission des objets entre les diverses formes d'art (Cutchins, 2018, pp. 1 - 2). De l'interprétation des textes religieux dans les symphonies, à la mise en scène des textes théâtraux depuis des siècles, l'adaptation apparaît sous une multitude de formes dans l'Histoire. Depuis la seconde moitié du 20^{ème} et le début du 21^{ème} siècles, la culture anglaise qui domine le monde (la culture occidentale) (Sapiro, Pacouret & Picaud, 2015, p. 5) se présente la plupart du temps sous forme d'adaptation :

« Au moins un tiers des chansons figurant sur nos listes de lecture sont des « reprises » [...] Plus de la moitié des pièces jouées à Broadway ou dans le West End à un moment donné sont des adaptations de films, de romans et d'émissions de télévision. [...] Depuis la création des Academy Awards™ en 1927, la plupart des films nommés pour le « Meilleur film » sont des adaptations, et deux des émissions de télévision les plus populaires de ces dernières années, Game of Thrones et The Walking Dead, sont toutes deux basées sur des textes littéraires. En bref, nous vivons l'âge d'or de l'adaptation. Nous vivons dans un monde d'adaptation, et ne pas étudier ce monde signifie que nous devons ignorer une partie de plus en plus importante de la culture contemporaine. »⁶ (Cutchins, 2018, p. 2).

Ce phénomène fait l'objet de discussions dans de nombreux domaines, en particulier dans *Adaptation Studies*. Linda Hutcheon (née en 1947), l'une des

⁶ La traduction est faite par nous. Pour le texte original : Cutchins, D. (2018). Introduction to the companion. In D. Cutchins, K. Krebs, & E. Voigts (Eds.), *The Routledge companion to adaptation*. Routledge.

théoriciennes importantes du domaine, propose la définition du terme « adaptation », dans son œuvre intitulée *A theory of Adaptation* (Une théorie d'adaptation) :

« Tout d'abord, considérée comme une entité ou un produit formel, une adaptation est une transposition annoncée et étendue d'une ou de plusieurs œuvres particulières. Ce « transcodage » peut impliquer un changement de support (d'un poème à un film) ou de genre (d'une épopée à un roman), ou un changement de cadre et donc de contexte : raconter la même histoire d'un point de vue différent, par exemple, peut donner lieu à une interprétation manifestement différente. »⁷ (Hutcheon, 2006, pp. 7 - 8).

Même si d'autres domaines se sont préoccupés depuis longtemps (Kaindl, 2013, p. 257), la traductologie a adopté l'adaptation comme sujet d'étude en raison des similitudes entre les deux processus, de traduction et d'adaptation, et leurs produits. L'adaptation et la traduction se réalisent par le « transcodage » comme modèle de communication (Cattrysse, 1992, pp. 53 – 54) et les produits des deux processus ont été considérés comme les textes « seconds » ou « cibles » (Hutcheon, 2006, p. 6). Les études traductologiques sur l'adaptation jouaient d'abord sur l'aspect sémiotique du phénomène, c'est-à-dire, la traductologie a pris en compte, comme lieu de manifestation, les systèmes de significations non linguistiques appartenant aux autres médias que le texte verbal. Plusieurs théoriciens ont convenu que la traduction pouvait être réalisée entre signes linguistiques et non linguistiques (Cattrysse, 1992, p. 54 ; Hutcheon, 2006, p. 16). La théorisation de cette idée du croisement entre *Adaptation Studies* et la traductologie a été réalisée pour la première fois sous nom de « la traduction intersémiotique », proposé par le linguiste Roman Jakobson (1896 – 1982) :

« Nous distinguons trois manières d'interpréter un signe linguistique, selon qu'on le traduit dans d'autres signes de la même langue, dans une autre langue, ou dans un système de symboles non linguistique. Ces trois formes de traduction doivent recevoir des désignations différentes :

- 1) La traduction intralinguale ou reformulation (rewording) consiste en l'interprétation des signes linguistiques au moyen d'autres signes de la même langue.*

⁷ La traduction est faite par nous. Pour le texte original : Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. Routledge.

- 2) *La traduction interlinguale ou traduction proprement dite consiste en l'interprétation des signes linguistiques au moyen d'une autre langue.*
- 3) *La traduction intersémiotique ou transmutation consiste en l'interprétation des signes linguistiques au moyen de systèmes non linguistiques. »*
(Jakobson, 1959, p. 139)

Jakobson est donc le premier théoricien à souligner que la traduction ne se limite pas aux systèmes linguistiques. Néanmoins sa constatation n'a pas reçu beaucoup d'attention car il était linguiste et sa proposition se limitait strictement aux aspects linguistiques de la traduction, comme le titre de son article l'indique (Zhang, 2023, p. 10). En plus de cette limitation, la formulation de Jakobson supposait que tout type de traduction implique nécessairement les langues naturelles et se limitait de nouveau par une théorisation au paradigme centré sur le verbal (A verbum-centred paradigm). (Ibid.). Le manque de considération des caractéristiques du texte audiovisuel se pose toujours comme un problème du domaine de la traduction intersémiotique même si les formes de communication se sont développées vers la fin du 20^{ème} et à travers 21^{ème} siècle jusqu'aujourd'hui. Le produit de la traduction intersémiotique est pris en compte comme un second texte qui dépend du texte original et est évalué selon sa distance par rapport à ce dernier.

Depuis l'apparition du terme « traduction intersémiotique » la question la plus discutée du domaine est celle d'équivalence, qui se présente souvent avec le concept de la fidélité et présuppose une approche normative, comme indiquent de nombreux théoriciens du domaine, comme Patrick Catrysse (né en 1957), qui, lorsqu'il identifie les similarités entre la traduction et l'adaptation, souligne que ces deux ne sont pas les mêmes mais elles ont assez de points communs qui permettent à considérer que les méthodes d'analyse traductologiques peuvent s'appliquer aux adaptations. L'un des points communs défini par Catrysse est celui d'équivalence et le fait que cette notion est mécomprise dans le domaine. :

« La notion d'« équivalence » s'applique à la fois aux processus de traduction et d'adaptation et suggère des « conditions d'invariance » (Toury 1980, p. 24) entre l'élément traduit ou adapté et son résultat de traduction ou d'adaptation. En fait (et cela est souvent oublié ou mal compris), dans les deux cas, aucune relation prédéfinie entre les éléments source et cible ne peut être postulée comme condition nécessaire pour identifier ces relations comme traductives ou

*adaptatives. La nature de ces relations et la façon dont elles sont nommées relèvent d'une étude empirique. »*⁸ (2014, p. 48).

De même, Brian McFarlane (né en 1934) affirme que l'équivalence constitue depuis longtemps le premier critère de critique pour le produit de la traduction intersémiotique, tout comme le texte linguistique traduit (1996, p. 8). En outre, les premières recherches sur la traduction intersémiotique portent sur les tentatives de faire une classification des éléments qu'on peut adapter et ceux qu'on ne peut pas à partir du texte source (*source text*) (Perdikaki, 2017b, p. 2) ou texte de départ (*start text*) (Zhang, 2023, p. 2).

Seymour Chatman (1928 – 2015) a proposé une classification exemplaire de la tendance de l'équivalence, qui montre des unités significatives d'une narration qui doivent s'adapter et les unités qui peuvent être ignorées. Les unités significatives primordiales d'une narration sont dénommées *kernels* (noyaux) et les unités moins significatives sont baptisées *satellites* (satellites) dans sa proposition. L'élimination des *kernels* lors de l'adaptation peut détruire la narration alors que l'enlèvement des *satellites* ne peut entraîner qu'un appauvrissement de celle-ci (Perdikaki, 2017b, p. 2).

McFarlane, en s'inspirant de l'article *Introduction à l'analyse structurale des récits* (1966) de Roland Barthes ainsi que la proposition de Chatman, propose les termes *cardinal functions* (fonctions cardinales) et *catalysers* (catalyseurs) afin de définir respectivement les éléments majeurs et mineurs d'un récit, en démontrant également qu'il tire cette distinction des termes *kernel* et *satellite* de Chatman. En postulant que les actes et les événements sont transmissibles à l'adaptation filmique, McFarlane les réunit sous le titre de l'adaptation proprement dite⁹ (*adaptation proper*). Il affirme que le degré de fidélité lors de la transmission des fonctions cardinales est lié au succès de l'adaptation (McFarlane, 1996, pp. 13 - 14) alors que les catalyseurs peuvent être modifiés ou enlevés.

La question de fidélité continue à se poser jusqu'à la fin du 20^{ème} siècle et le texte adapté -ou cible- est considéré inférieur par rapport au texte de départ -ou source- (Hutcheon, 2006, p. 4). Vers le 21^{ème} siècle, les théoriciens du domaine commencent à quitter la discussion de fidélité et à s'interroger sur le raisonnement derrière les

⁸ La traduction est faite par nous. Le texte original : « Cattrysse, P. (2014). *Descriptive adaptation studies: Epistemological and methodological issues*. Garant Publishers. »

⁹ La traduction du terme est faite par nous.

différences entre le texte source (encore l'œuvre littéraire) et le texte cible (souvent l'adaptation filmique) (Zhang, 2023). Par ailleurs, il apparaît des modèles descriptifs établis à partir des modèles qui servaient à mesurer le degré de fidélité de la traduction d'une œuvre, comme celle de Vinay-Darbelnet (1958) ou bien les modalisations de Chatman et McFarlane.

L'un des modèles descriptifs le plus adapté au système significatif des traductions intersémiotiques est celui de Kitty Van Leuven-Zwart (1943 – 2020). Son modèle comparatif sert à prendre en compte les décalages¹⁰ d'adaptation (les changements ayant lieu lors de l'adaptation du texte de départ) aux deux niveaux : le niveau micro-textuel (décalages au niveau sémantique et syntaxique) et le niveau macro-textuel¹¹ (au niveau de la construction de l'intrigue et les personnages). Les décalages au niveau micro-textuel ont une influence sur ceux qui sont au niveau macro-textuel. Van Leuven-Zwart propose les termes *transème* (transème) et *architranseme* (architranseme)¹² qui sont définis ainsi :

« Un transème est une unité textuelle compréhensible qui est déterminée à l'aide de critères dérivés de la grammaire fonctionnelle de Simon C. Dik (1978). »¹³ (Van Leuven-Zwart, 1989, p. 155)

« La comparaison entre un transème du texte source et un transème du texte cible comporte trois étapes. La première est l'établissement des similitudes, c'est-à-dire du dénominateur commun. Ce dénominateur commun est appelé architranseme ou ATR. »¹⁴ (Van Leuven-Zwart, 1989, p. 157).

Le modèle de van Leuven-Zwart est établi sur ces deux termes. Ce modèle est donc utile afin d'examiner les décalages d'adaptation au niveau textuel et au niveau narratif, qui répondent respectivement aux questions : 1) Quels aspects du récit sont

¹⁰ La traduction en français est faite par nous. Le terme original : « Adaptation Shift(s) »

¹¹ La traduction en français est faite par nous. Les termes originaux : « A micro-textual and a macro-textual level ».

¹² Les traductions en français des termes sont adoptées du travail suivant : Henry, K. (2016). *Présentation phraséologique et perspectives traductologiques des chengyu du chinois mandarin : De la critique de la traduction des chengyu dans les versions françaises de quatre romans chinois contemporains* = 探讨汉语成语的熟语学定义及汉法翻译前景：四本当代汉语小说中成语的汉法翻译批评 [Thèse de doctorat en cotutelle, Université libre de Bruxelles ; Université des études internationales de Shanghai].

¹³ La traduction est faite par nous. Le texte original : van Leuven-Zwart, K. M. (1989). Translation and original : Similarities and dissimilarities, I. *Target. International Journal of Translation Studies*, 1(2), 151–181. <https://doi.org/10.1075/target.1.2.03leu>

¹⁴ Ibid.

adaptés ? 2) Quel est le fonctionnement des décalages d'adaptation ? La catégorisation des décalages d'adaptation au sein du modèle est ainsi :

- « 1. *S'il n'y a pas de différence entre le transème et l'ATR [l'architranseme], il existe une relation de synonymie entre eux. Si chacun des transèmes a une relation synonymique avec l'ATR, il y a également une relation synonymique entre les deux transèmes ; dans ce cas, il n'y a pas de décalage de traduction.*
2. *Si l'un seul des deux transèmes a une relation synonymique avec l'ATR, il y a une relation hyponymique entre les deux transèmes. Il s'agit d'un décalage de modulation.*
3. *Si les deux transèmes ont une relation hyponymique avec l'ATR, il y a une relation de contraste entre les transèmes. Dans ce cas, il s'agit d'un décalage de modification.*
4. *Si aucune relation ne peut être établie entre les deux transèmes, cela signifie qu'il n'y a pas d'aspect de conjonction. Dans ce cas, il s'agit d'un décalage de mutation. »* (Van Leuven-Zwart, 1989, p. 159 cité dans Perdikaki, 2017b, p. 4)¹⁵

Malgré sa tendance innovatrice dans le domaine, le modèle de van Leuven-Zwart a été critiqué à cause de sa complexité et de son orientation vers la traduction textuelle qui ne prend pas en compte des caractéristiques spécifiques au cinéma (le système de signification du film). Sa proposition d'un dénominateur commun est également perçue, par ceux qui ont tenté d'adopter le modèle, comme impliquant un certain degré de subjectivité (Perdikaki, 2017b, p. 4).

Katerina Perdikaki est une théoricienne qui a adopté la tripartition de van Leuven-Zwart de « modulation, modification et mutation » ainsi que sa division des niveaux micro-textuel et macro-textuel. Elle propose une version plus adaptée à la traduction intersémiotique du modèle de Van Leuven-Zwart dans son article *Towards a model for the study of film adaptation as intersemiotic translation* (2017b) et la met à l'épreuve dans ses articles *Film Adaptation as Translation : An Analysis of*

¹⁵ La traduction est faite par nous. Pour le texte original : Perdikaki, K. (2017). Towards a model for the study of film adaptation as intersemiotic translation. *inTRAlinea, Special Issue: Building Bridges between Film Studies and Translation Studies*. <http://www.intralinea.org/archive/article/2246>.

Adaptation Shifts in Silver Linings Playbook (2017a) et *Film adaptation as the interface between creative translation and cultural transformation : The case of Baz Luhrmann's The Great Gatsby* (2018). L'analyse intersémiotique appliquée dans ce travail se base sur le modèle établi par Katerina Perdikaki.

1.2.2 Modèle d'analyse de Katerina Perdikaki

Katerina Perdikaki établit son modèle sur les deux niveaux proposés par van Leuven-Zwart : le niveau micro-textuel et le niveau macro-textuel qui se traduisent dans son modèle par les deux grands titres : la grande catégorie descriptive et la grande catégorie interprétative (Perdikaki, 2017b, p. 4). La première catégorie concerne la définition des décalages d'adaptation ainsi que la seconde aide à découvrir le raisonnement derrière les décalages.

Sous la première grande catégorie descriptive, Perdikaki ajoute une classification ayant compte des caractéristiques du cinéma. Il y existe quatre catégories : La structure de l'intrigue, la technique narrative, la caractérisation et le cadre spatio-temporel¹⁶. Chaque catégorie se divise en elle-même en sous-catégories modalisées par la tripartition empruntée à van Leuven-Zwart : « modulation, modification et mutation »¹⁷ dont les significations sont légèrement différentes dans le modèle de Perdikaki :

« La modulation indique un changement qui se rapporte à la mise en valeur ou à l'atténuation d'aspects du récit (c'est-à-dire la structure de l'intrigue, la technique narrative, la caractérisation et le cadre spatio-temporel). En d'autres termes, ces aspects peuvent apparaître dans le roman source, mais sont accentués ou atténués dans l'adaptation.

La modification fait référence à des changements profonds dans l'adaptation ; dans ce cas, la structure de l'intrigue, la technique narrative, les personnages et/ou le cadre spatio-temporel changent radicalement dans l'adaptation.

¹⁶ La traduction des termes en français est faite par nous. Les termes originaux : « Plot Structure, Narrative Techniques, Characterization and Setting ».

¹⁷ Ibid. Les termes originaux : « modulation, modification and mutation ».

Enfin, la mutation fait référence à l'addition ou à la suppression d'unités narratives dans l'adaptation cinématographique. »¹⁸ (Perdikaki, 2017b, p. 4)

Cette classification reprend des nouvelles significations selon les caractéristiques de chaque sous-catégorie.

Décalages de la structure de l'intrigue

La structure de l'intrigue désigne ce qui est communiqué par le récit. C'est le lieu où se pose la question « Qu'est-ce qui est adapté ? ». Dans cette catégorie descriptive, les décalages de modulation se présentent sous deux formes : amplification¹⁹ (*amplification*) (un événement dans l'intrigue du roman est mis en accent dans l'adaptation par rapport au roman) ou simplification²⁰ (*simplification*) (un événement dans l'intrigue du roman est atténué dans l'adaptation par rapport au roman). La modification de la structure de l'intrigue renvoie aux altérations²¹ (*alterations*) subies par l'intrigue du roman lors de l'adaptation au cinéma. Ces changements peuvent concerner de grands et/ou de petits événements. La mutation de la structure de l'intrigue peut s'opérer par suppression ou addition.

Tableau 1.1. Décalages de la structure de l'intrigue

Modulation	Modification	Mutation
Amplification	Altération	Addition
Simplification		Suppression

(Perdikaki, 2017b, p. 6)

Décalages de la technique narrative

La technique narrative concerne la réponse à la question « Comment est-il adapté ? ». Cette catégorie fonctionne comme complément de la structure de l'intrigue et se divise, indépendamment d'autres catégories, en deux sous-catégories supplémentaires : la séquence temporelle (le temps de communication) et la présentation (la manière de communication).

Perdikaki adopte la division entre le temps de l'histoire, le temps de la narration et le temps du récit formulée par Gérard Genette (1972) pour le concept de la séquence

¹⁸ La traduction est faite par nous. Pour le texte original : « Perdikaki, K. (2017). Towards a model for the study of film adaptation as intersemiotic translation. *inTRAlinea, Special Issue: Building Bridges between Film Studies and Translation Studies*. <http://www.intralinea.org/archive/article/2246>. »

¹⁹ La traduction du terme en français est faite par nous.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

temporelle et emploie également les termes de pause et d'ellipse ; de concentration et d'extension ainsi que d'analepse et de prolepse, lors de définition des décalages de la séquence temporelle.

La modulation de la séquence temporelle concerne la durée consacrée à l'événement adapté. En outre, l'amplification de la séquence temporelle correspond à l'extension et à la pause alors que sa simplification est l'équivalente à la concentration et l'ellipse. La modification de cette sous-catégorie concerne les changements dans l'ordre dans lequel les événements de l'intrigue sont transmis dans l'adaptation. Perdikaki souligne qu'il est possible d'adopter les termes « analepse » (le retour en arrière) et « prolepse » (l'anticipation) de Gérard Genette (1972).

La mutation de la séquence temporelle a deux formes : les suppressions ou les additions, qui sont étroitement liées aux mutations de la structure de l'intrigue. Les additions ou les suppressions de la structure de l'intrigue entraînent des mutations de la séquence temporelle.

La sous-catégorie de la présentation (sous la technique narrative) concerne le mode de communication du contenu de l'intrigue. On se demande si la narration verbale d'un événement dans le roman est conservée dans l'adaptation sous forme de dialogue ou d'inscription ou si cette narration est transformée en démonstration²² (*monstration*), c'est-à-dire, communiquée par des moyens audiovisuels. Une modulation de la présentation veut dire que l'événement narré dans le roman est également narré dans l'adaptation. La modification signale que l'événement narré est démontré dans l'adaptation. La mutation de la présentation dépend, comme les mutations de la séquence temporelle, des mutations de la structure de l'intrigue : Les additions des scènes à l'intrigue entraînent les additions à la présentation et vice versa pour les suppressions.

Tableau 1.2. Décalages de la technique narrative

Séquence temporelle	Présentation
Modulation (la durée : ellipse / pause)	Modulation (narration à narration)
Modification (ordre : analepse/prolepse)	Modification (narration à démonstration)
Mutation (en corrélation avec la mutation de la structure de l'intrigue)	Mutation (en corrélation avec la mutation de la structure de l'intrigue)

(Perdikaki, 2017b, p. 7)

²² Ibid.

Décalages de la caractérisation

Cette catégorie descriptive prend en considération les personnages et leurs relations. Elle vise à répondre à la question « Comment les personnages sont adaptés, s'ils sont adaptés ? ». Il y a deux formes de modulation dans cette catégorie : amplification et simplification. Certaines caractéristiques d'un personnage peuvent être renforcées alors que d'autres sont atténuées ou effacées. La modification renvoie aux changements remarquables des caractéristiques des personnages. Perdikaki fournit une courte typologie afin de définir les modifications dans cette catégorie à partir des études de cas qu'elle a entreprises. Elle avertit :

*« Il convient de noter que la modification des personnages peut inclure d'autres types de changements lors de l'analyse d'autres genres d'adaptation. »*²³ (Perdikaki, 2017b, p. 7)

Les décalages de modification de la caractérisation que Perdikaki a observé dans les études de cas signalait trois types de modification des personnages : dramatisation, objectivation et sentimentalisation²⁴ (*dramatisation, objectification et sensualisation*). La dramatisation d'un personnage est le renforcement de la caractéristique dramatique qui peut apparaître comme une expression excessive des émotions négatives comme la colère et la tristesse ou bien sous forme de scènes de dispute, de cris et de pleurs ajoutées pour un personnage qui ne se comporte pas de telle manière dans le roman. L'objectivation peut être constitué par l'effacement de l'aspect émotionnel d'un personnage qui exprime ses émotions dans le roman. La sentimentalisation peut renvoyer à l'ajoute des émotions romantiques ou de la compassion au portrait d'un personnage, qui ne montre pas ses émotions dans le roman. La mutation dans cette catégorie est, comme d'autres, liée aux mutations dans la structure de l'intrigue.

Tableau 1.3. Décalages de la caractérisation

Modulation	Modification	Mutation
Amplification	Dramatisation	Addition
Simplification	Objectification	Suppression
	Sentimentalisation	

(Perdikaki, 2017b, p. 7)

²³ La traduction est faite par nous. Pour le texte original : « Perdikaki, K. (2017b). Towards a model for the study of film adaptation as intersemiotic translation. in *TRAlinea, Special Issue: Building Bridges between Film Studies and Translation Studies*. <http://www.intralinea.org/archive/article/2246>. »

²⁴ La traduction des termes en français est faite par nous.

Décalages du cadre spatio-temporels

Le cadre spatio-temporel concerne le décor derrière l'histoire. En conséquence, les décalages de cette catégorie se répartissent dans deux sous-catégories : temps et espace²⁵ (*temporal* et *spatial*). Dans ces deux sous-catégories, la modulation se présente sous forme de l'amplification ou la simplification, c'est-à-dire, les aspects du cadre temporel et spatial peuvent être renforcés ou atténués. La modification du cadre spatio-temporel peut se traduire par les changements dans le cadre spatio-temporel de l'histoire. La mutation du cadre spatio-temporel apparaît encore parallèle à la mutation de l'intrigue.

Tableau 1.4. Décalages du cadre spatio-temporel

Temps	Espace
Modulation (amplification / simplification)	Modulation (amplification / simplification)
Modification (altération)	Modification (altération)
Mutation (en corrélation avec la mutation de la structure de l'intrigue)	Mutation (en corrélation avec la mutation de la structure de l'intrigue)

(Perdikaki, 2017b, p. 8)

La seconde grande catégorie du modèle de Perdikaki sert à l'interprétation des décalages d'adaptation. Perdikaki définit trois catégories interprétatives : la catégorie économique, la catégorie créative et la catégorie sociale²⁶ (*economic, creative and social reasons* (Perdikaki, 2017a, p. 254). Elle en donne les définitions détaillées dans son article intitulé *Film adaptation as the interface between creative translation and cultural transformation : The case of Baz Luhrmann's The Great Gatsby* (2018).

La catégorie économique concerne les soucis commerciaux en supposant que la raison derrière un décalage est souvent liée à la recherche du profit, en considérant le film comme un bien culturel. La catégorie créative indique qu'un décalage est dû aux choix de production de l'équipe du film ou du réalisateur/ de la réalisatrice. La catégorie sociale renvoie aux raisons sociologiques et à l'existence d'un raisonnement politique derrière les décalages. Cette dernière peut se traduire également par l'engagement politique. Plusieurs catégories interprétatives peuvent être en jeu, en même temps. Perdikaki souligne qu'il est difficile de définir la raison derrière les décalages à cause du système de production d'un film et la pluralité d'agents

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid.

intervenant au processus. C'est pourquoi elle recommande la prise en considération des éléments paratextuels autour d'un film comme des entretiens avec l'équipe du film, des affiches et des journaux de tournage (Perdikaki, 2018, p. 175 et p. 179).



2. ANALYSE DE *L'ÉVÉNEMENT* D'ANNIE ERNAUX ET DE *L'ÉVÉNEMENT* D'AUDREY DIWAN

2.1 Corpus d'analyse

Le corpus d'analyse dans cette étude est composé du roman intitulé *L'événement* d'Annie Ernaux et du film intitulé *L'Événement* d'Audrey Diwan. Avant de les analyser, il est nécessaire de présenter l'autrice et la réalisatrice. Il est également important d'examiner le contexte socio-historique ainsi que le contenu du roman et du film.

2.1.1 Annie Ernaux

Annie Ernaux est née en 1940, à Lillebonne, en Normandie, dans une famille ouvrière. Lorsque sa famille sont installées à Yvetot et ont ouvert un café-épicerie, elle y a passé toute sa jeunesse, dans un quartier où les habitants sont de la classe ouvrière. Elle a étudié dans un lycée catholique et a poursuivi ses études supérieures en lettres modernes d'abord à Rouen ensuite à Bordeaux. Elle est devenue professeure en 1971 et a publié son premier roman intitulé *Les armoires vides* en 1974, aux éditions Gallimard. Elle a travaillé comme enseignante de lettres à Annecy, à Pontoise et puis au Centre national d'enseignement à distance, jusqu'à sa retraite en 2000. Elle vit dans le Val-d'Oise, à Cergy.

Autrice féministe, Annie Ernaux est connue pour ses œuvres auto-socio-biographiques : à travers ses écritures autobiographiques, elle donne chaque fois un aperçu des époques diverses de la France, en en fournissant souvent la documentation. Elle écrit sur sa vie et sur ses témoignages en mettant l'accent sur les inégalités sociales : la division de classe à travers sa propre ascension sociale d'une famille ouvrière et la discrimination de genre à travers ses expériences. Elle se définit comme ethnologue dans son roman *La honte* pour sa méthode d'écriture documentée :

« Naturellement pas de récit, qui produirait une réalité au lieu de la chercher. Ne pas me contenter non plus de lever et transcrire les images du souvenir mais traiter celles-ci comme des documents qui s'éclaireront en les soumettant à des approches différentes. Être en somme ethnologue de moi-même. » (Ernaux, 1997)

Ernaux est connue également par son écriture plate (Ernaux, 1983), ce qui est une forme d'écriture minimaliste issue du courant littéraire de nouveau roman. Elle écrit avec un style clair et simple, comme dans un flux de conscience. Ses œuvres principales sont *La femme gelée* (1981), *La place* (1983) avec laquelle elle a reçu le prix Renaudot, *Une femme* (1988), *Passion simple* (1992), *La honte* (1997), *L'événement* (2000), *L'occupation* (2002), *Les Années* (2008), *L'Autre fille* (2011), *Mémoire de fille* (2016).

Elle a également reçu le prix Marguerite Yourcenar en 2017 et le prix Nobel de littérature en 2022 pour la totalité de ses œuvres. À la suite de sa réception du prix Nobel, elle a fait un discours qui fait l'objet de critiques dont une partie renvoie à son premier roman *Les Armoires vides*, (1974) qui est en quelque sort le préquel de son roman *L'événement* (2000) avec le récit de l'avortement :

« Ainsi, dans ce premier livre, publié en 1974, sans que j'en sois alors consciente, se trouvait définie l'aire dans laquelle je placerais mon travail d'écriture, une aire à la fois sociale et féministe. Venger ma race et venger mon sexe ne feraient qu'un désormais. » (Ernaux, 2022)

2.1.2 *L'événement* : contexte socio-historique du roman et son contenu

Le roman intitulé *L'événement* d'Annie Ernaux est publié en 2000, aux éditions Gallimard. Dans ce roman autobiographique, Annie Ernaux fait le récit de l'avortement clandestin qu'elle a subi à l'âge de 23 ans, lorsqu'elle était étudiante en lettres modernes à Rouen, en 1963. Le livre est composé de 115 pages, sans chapitres. Annie Ernaux écrit son expérience d'avortement bien des années après, à l'âge de 59 ans, selon la note à la fin de la dernière page du roman qui marque la période d'écriture :

« De février à octobre 99 » (p. 115)

Après avoir attendu plus d'une semaine, Annie Duchesne apprend qu'elle est enceinte. Suite au choc de la nouvelle, elle se met à la recherche d'une solution. Étudiante en lettres et membre d'une famille commerçante, et première à accéder aux études supérieures, une grossesse non désirée signifierait la fin de son ascension sociale et de tout espoir pour son avenir. En 1963, en France, l'avortement était interdit par la loi. Ceux qui tentaient leur chance, étaient sévèrement punis, ou risquaient la mort. Avec une extrême détermination, Annie tente tous les moyens possibles. Elle a recours aux médecins, aux amis, aux piqûres et aux aiguilles. Au moment où elle est sur le point de perdre tout espoir, une autre femme, ayant parcouru le même chemin l'aide. Cependant, ce n'est que le commencement d'une série des épreuves qui l'attend. Prête à tout risquer, à la 12^{ème} semaine de sa grossesse, elle va chez l'avorteuse, se fait placer une sonde sans anesthésie, sans « gants caoutchouc » (p. 74). Suite à l'échec de cette première sonde, elle n'abandonne pas et se rend encore une fois chez la faiseuse d'anges. Après un moment de silence, la fausse couche commence. Bientôt, tout commence de nouveau à se dégrader. Dans sa chambre de la cité universitaire, après avoir jeté un fœtus dans les toilettes, elle se retrouve à se vider de son sang. Elle est emmenée à l'hôpital sur une civière, traversant des ombres et des lumières. À l'Hôtel-Dieu, elle subit encore une opération de curetage. La nuit du 20 au 21 janvier devient une date qu'elle n'oubliera jamais, ainsi que le jugement et l'exposition qu'elle a subis, tout au long de cet événement.

L'histoire se passe dans les années 1960 en France où l'avortement est interdit par la loi du 1^{er} août 1920 qui provient de l'instauration du code « Napoléon » de 1810, une période où l'avortement est considéré comme un crime (Assemblée nationale, 2015). Cette interdiction s'est poursuivie à cause de la politique nataliste suite à la Première Guerre mondiale. Sous le régime de Vichy, l'interdiction est fortement renforcée par la loi du 15 février 1942 et la peine pour l'avortement était la mort. Avec La Libération, la peine de mort est supprimée mais l'avortement est encore un délit réprimé pendant encore presque 30 ans. Avec la loi Veil de 1975, l'interdiction de l'avortement est finalement annulée mais les victimes de cette loi sont mortes ou sont restées silencieuses pendant des années face à leur traumatisme.

Le roman d'Annie Ernaux fait preuve du courage en faisant sortir une expérience féminine de ce silence, 30 ans après l'événement. L'avortement est une question interdite également dans le roman, tout comme à l'époque de l'événement. Comme indique l'autrice elle-même aussi dans ses entretiens et dans son roman, le

récit de l'avortement n'a eu de place ni dans la littérature, ni dans l'histoire de l'humanité. Même les crimes de la guerre, les massacres, les génocides, toute atrocité humaine est plusieurs fois racontée dans les livres ; démontrée dans les films, les photos et les tableaux, sauf l'avortement. Ce qui constitue une preuve de l'exclusion des femmes de la société, depuis l'aube de l'humanité. Annie Ernaux agit, en écrivant ce livre, par une volonté d'exposer cette inégalité sociale ainsi que la volonté de le combattre, par le biais de son écriture. Écrire est sa manière de s'engager, ce qu'elle exprime dans son discours de la réception du prix Nobel :

« *L'écriture est un acte politique.* » (Ernaux, 2022)

2.1.3 Audrey Diwan

Audrey Diwan est une réalisatrice et scénariste française d'origine libanaise, née en 1980. Elle a fait des études de journalisme. Elle travaille dans le secteur des médias divers, comme éditrice aux éditions Denoël, journaliste et écrivaine. Elle a commencé sa carrière par la coécriture de scénarios dans divers projets. Elle est connue pour les films : *L'Événement* (2021), *Emmanuelle* (2024) et *L'amour et les forêts* (2023). Elle a reçu le prix BAFTA du meilleur réalisateur et le prix du Lion d'or pour son adaptation cinématographique du roman *L'événement*, avec laquelle elle a été également nominée pour plusieurs catégories du prix César. Audrey Diwan indique dans plusieurs entretiens sur ses films qu'elle a une volonté de rendre visible la sexualité et le corps féminins. Dans l'entretien sur son film *Emmanuelle*, elle s'exprime :

« [...] *l'instrument de mon film n'est pas la provocation, je ne cherche pas à toujours en montrer plus. Le jeu de l'érotisme, c'est trouver à quel moment le cadre crée le plus de tensions. Dans toutes les scènes, on travaille l'érotisme comme une matière : l'érotisme du regard quand on sent que quelque chose s'allume, l'érotisme du verbe, de l'air.* » (Radio France, 2024)

De même, pour son adaptation *L'Événement*, elle exprime de nouveau l'idée qu'elle cherche à montrer le désir féminin :

« *Mon film ne parle pas d'amour, mais de désir. L'autre grand sujet du film, qui compte beaucoup pour moi, c'est la jouissance. Anne réclame en creux le droit au plaisir. Je n'aime pas l'idée que le plaisir d'une femme ne serait*

acceptable qu'à l'aune des sentiments. En ça, il y a dans l'histoire d'Anne une pulsion joyeuse et contemporaine. Chez elle, autant de colère que d'envie. »
(Wild Bunch, 2021)

À partir de son discours et de ses films, il est possible de constater que la prédisposition d'Audrey Diwan en tant que réalisatrice est proche de la tendance féministe par sa volonté de rendre visible les aspects des femmes condamnés par la société.

2.1.4 L'Événement : contexte socio-historique du film et son contenu

L'Événement est un film réalisé par Audrey Diwan, sorti le 24 novembre 2021 et dont la durée totale est d'une heure quarante minutes, en format 1.37. Le film, dont le scénario est écrit par Audrey Diwan et Marcia Romano, a eu un budget de tournage de 5,2 millions d'euros. Lors de sa diffusion en France, il a été classé « Tous publics avec avertissement » (IMDb, 2021). Voici le synopsis du film :

« France, 1963. Anne, étudiante prometteuse, tombe enceinte. Elle décide d'avorter, prête à tout pour disposer de son corps et de son avenir. Elle s'engage seule dans une course contre la montre, bravant la loi. Les examens approchent, son ventre s'arrondit. » (AlloCiné, 2021)

Le film a été récompensé par les prix Lion d'or (2021), Lumières (2022) (Meilleur film et Meilleur actrice) et César (2022) (Meilleur espoir féminin). La réalisatrice Audrey Diwan décrit son film en disant :

« C'est un film sur la pulsion de vie. Plus on est proche, plus de l'héroïne, plus les sensations sont immédiates transmises au spectateur, en prise avec lui. » (Wild Bunch, 2021)

Sorti en 2021, le film prend sa place parmi les produits de l'âge d'or du média audiovisuel. Le 21^{ème} siècle est important pour deux raisons : c'est une période où les femmes connaissent une liberté économique et sociale comme jamais auparavant dans le monde, et en même temps la vitesse de circulation de l'information dépasse toutes les attentes par le biais des réseaux sociaux et de l'internet. Ainsi tout produit de média audiovisuel – ainsi que le discours autour du produit- parvient au destinataire bien plus rapidement que la littérature et les cinémas classiques, sous forme des produits

accessibles en ligne. Ainsi la consommation d'un produit audiovisuel peut se faire d'une manière beaucoup plus facile et rapide que le produit littéraire. Dans une telle époque, même la simple décision d'adaptation du roman le rend fortement plus visible dans le monde.

2.2. Analyse du corpus

2.2.1 Analyse sémiotique du roman

2.2.1.1 Segmentation du texte

Nous commençons l'analyse par la première étape de la segmentation afin de d'obtenir des segments et des séquences maniables du texte pour notre analyse.

L'Événement est un roman composé de 115 pages et un texte qui n'est pas divisé en parties ou chapitres. Le lecteur ne trouve que des espaces entre les parties du texte qui s'enchaînent par la technique du flux de conscience. Néanmoins, il est possible de remarquer, en regardant de plus près la mise en page du roman, que certains espaces sont plus longs que les autres et sont suivis par une nouvelle partie de péripéties.

Il y a deux niveaux du récit, un premier niveau où l'instance d'origine fait le récit de l'événement qu'elle a vécu en 1963, à l'âge de 23 ans et un second niveau où elle partage ses réflexions rétrospectives en tant qu'une femme d'une cinquantaine d'années sur ce qui a été vécu. Le livre est composé d'un premier discours concernant l'intrigue principale de « l'événement » et d'un second discours marqué (la plupart du temps) par les parenthèses sur l'écriture de cet événement. L'existence (ou parfois l'absence) des parenthèses est signifiante parce qu'elles tracent les frontières de ce second discours. Ces deux discours se rejoignent à certains moments du récit et parfois l'instance d'origine oublie de mettre les parenthèses, comme si sa réflexion de 23 ans se confondait avec celle de 59 ans (si on prend en compte l'année de la parution du roman : 2000).

Nous proposons d'abord une segmentation en prenant comme modèle la segmentation faite par Prof. Dr. Sündüz ÖZTÜRK KASAR sur le roman *Le Colonel Chabert*, dans le cours du master intitulé *Sémiotique littéraire* à l'Université Galatasaray au semestre de printemps de l'année académique 2022 – 2023. Nous

tenons compte des « changements temporels », « changements d'espace », « changements logiques » et des « changements thymiques » (Öztürk Kasar, 2009) dans le premier discours, où se trouve le récit principal. Chacun de ces changements incluent une sorte de « faire transformateur » (Ibid.), de marque temporelle ou encore une caractéristique qui change l'intrigue ayant une influence sur l'étape suivante qui attend le personnage principal dans ses péripéties. En étudiant le récit séquence par séquence, nous visons à atteindre la totalité du récit en établissant les liens sémantiques entre les parties et le tout.

Tableau 2.1. Segmentation au premier niveau du récit

Nº	Titre des séquences et leur pagination	Numéros et titres des segments / Critère de segmentation	Début et fin des séquences et des segments ainsi que leur pagination	Événements survenus dans la séquence ou le segment
1	Situation initiale (17 – 20)	1.1 Attente des règles et Commencement de la documentation	« <i>Au mois d'octobre 1963, à Rouen, j'ai attendu pendant plus d'une semaine que mes règles arrivent.</i> » (p. 17) « <i>J'ai commencé d'écrire sur mon agenda tous les soirs, en majuscules et souligné : <u>RIEN</u>.</i> » (p. 17)	Annie Duchesne attend ses règles qui ne reviennent pas.
		1.2 Prise en compte de l'absence des règles. /Changement de temps	« <i>Un après-midi je suis allée au cinéma voir un film italien en noir et blanc, Il posto.</i> » (p. 18) « [...] <i>je savais que mes règles ne reviendraient pas.</i> » (p. 18)	Elle commence à comprendre que ses règles ne reviendront plus.
		1.3 Obsession sur l'absence des règles /Changement de temps	« <i>Un soir, [...] au théâtre, [...] On jouait Huis clos [...] en pensant sans arrêt que je n'avais pas mes règles</i> » (p. 18) « <i>J'ai écrit dans l'agenda « Formidable. Si seulement je n'avais pas cette <u>RÉALITÉ</u> dans mes reins</i> ». » (p. 18)	Elle devient obsédée par l'absence de ses règles.
		1.4 Prise du rendez-vous chez le gynécologue	« <i>Fin octobre, j'ai cessé de croire qu'elles pourraient revenir.</i> » (p. 18)	Elle prend un rendez-vous

		/Changement de temps /Apparition d'un nouveau personnage « Docteur N. »	<i>« J'ai pris rendez-vous chez un gynécologue, le docteur N., pour le 8 novembre. » (p. 18)</i>	chez un gynécologue.
		1.5 Description des relations familiale du personnage principal /Changement de temps	<i>« Au week-end de la Toussaint, je suis retournée comme d'habitude chez mes parents. » (p. 19)</i> <i>« [Ma mère] surveillait mes slips tous les mois en triant le linge sale que je lui apportais à laver. » (p. 19)</i>	Elle va chez ses parents.
		1.6 Premier symptôme de la grossesse /Changement de temps /Changement thymique	<i>« Le lundi, je me suis levée avec l'estomac barbouillé [...] » (p. 19)</i> <i>« [...] on m'a donné de l'Hepatoum, [...] qui m'écœurait encore plus. » (p. 19)</i>	Elle a des nausées.
		1.7 Première influence de la grossesse sur la vie quotidienne /Changement thymique /Apparition d'un nouveau personnage (O.)	<i>« O., une fille de la cité, m'a proposé de faire à sa place des cours de français à l'institution Saint-Dominique. » (p. 19)</i> <i>« Le lendemain, j'ai téléphoné à la supérieure pour refuser les cours. Elle m'a dit sèchement de rapporter le manuel. » (p. 20)</i>	Elle refuse de donner les cours de français qu'elle avait accepté de donner, et cela en raison de sa situation.
		1.8 En route pour le rendez-vous chez le gynécologue /Changement de temps /Apparition d'un nouveau personnage (Jacques S.)	<i>« Le vendredi 8 novembre [...] » (p. 20)</i> <i>« Craignant qu'il [Jacques S] ne soupçonne quelque chose en raison de ma bourde et qu'il ne veuille m'accompagner jusqu'à la porte du médecin, je l'ai quitté brusquement à l'arrivée du bus. » (p. 20)</i>	Elle va chez le gynécologue pour le rendez-vous.

2	Nouvelle de la grossesse et Secousses à la suite. (20 – 23)	2.1 Nouvelle de la grossesse /Changement thymique	« Juste au moment où je descendais de la table, mon gros pull vert retombant sur mes cuisses, le gynécologue m'a dit que j'étais sûrement enceinte. » (p. 20) « Dans l'agenda, il y a : « Je suis enceinte. C'est l'horreur. » » (p. 21)	Elle apprend qu'elle est enceinte sans le vouloir.
		2.2 Rappel du séjour à Bordeaux /Retour en arrière /Apparition d'un nouveau personnage (P.)	« Début octobre, j'avais fait l'amour plusieurs fois avec P. » (p. 21) « [...] j'étais là et je ne savais pas que j'étais en train de devenir enceinte. » (p. 22)	Elle se rappelle ses relations sexuelles avec P., l'homme dont elle est tombée enceinte.
		2.3 Une tentative désespérée de faire revenir ses règles. /Changement de temps	« L'infirmière du Crous m'a fait une piqûre le soir [...] C'était le week-end du 11 novembre » (p. 22) « J'ai déposé le slip et le pantalon de toile tachés sur le tas de linge sale, bien en évidence. » (p. 22)	Elle se fait faire des piqûres et a un écoulement rougeâtre.
		2.4 Réception du certificat de grossesse /Anticipation potentielle, renforçant l'intrigue /Introduction du personnage principal et de l'instance d'origine	« De retour à Rouen, j'ai téléphoné au docteur N. » (p. 22) « Accouchement de : Mademoiselle Annie Duchesne. Prévu le : 8 juillet 1964. J'ai vu l'été, le soleil. J'ai déchiré le certificat. » (p. 22)	Elle reçoit son certificat de grossesse.
		2.5 Acceptation de la situation /Changement thymique	« J'ai écrit à P. que j'étais enceinte et que je ne voulais pas le garder. » (p. 23)	Elle informe P. de sa situation.

			« Les mois qui ont suivi baignent dans une lumière de limbes [...] » (p. 23)	
3	Prise en compte de la réalité et Recherche d'une solution. (28 – 60)	3.1 Projection de la quête principale /Établissement du PN de base	« Le temps a cessé d'être une suite insensible de jours. [...] Il est devenu une chose informe qui avançais à l'intérieur de moi et qu'il fallait détruire à tout prix. » (p. 28) « Ce n'était pas la peine de nommer ce que j'avais décidé de faire disparaître. Dans l'agenda, j'écrivais : « ça », « cette chose-là », une seule fois « enceinte ». » (p. 28)	Elle fait face au fait qu'elle doit se faire avorter.
		3.2 Compréhension des relations de cause à effet menant à sa situation /Changement thymique	« Je passais de l'incrédulité que cela m'arrive, à moi, à la certitude que cela devait forcément m'arriver. » (p. 29) « J'étais rattrapée par le cul et ce qui poussait en moi c'était, d'une certaine manière, l'échec social. » (p. 30)	Elle essaie de comprendre l'origine de son état.
		3.3 Manque d'information sur l'avortement /Changement thymique	« Je n'éprouvais aucune appréhension à l'idée d'avorter. » (p. 30) « Je ne pensais pas que je puisse en mourir. » (p. 31)	Elle se rend compte qu'elle manque le savoir-faire.
		3.4 Demande de l'aide à Jean T. /Programme narratif d'usage	« Trois jours après avoir déchiré le certificat de grossesse, j'ai rencontré dans la cour de la fac Jean T., [...] » (p. 31)	Elle demande de l'aide à Jean T.

		/Apparition de deux nouveaux personnages (Jean T. et L. B.)	« [...] il ne pourrait pas « moralement » me prêter de l'argent pour avorter clandestinement. » (p. 35)	
		3.5 Recherche de L. B. /Programme narratif d'usage	« La quête a commencé. » (p. 35) « Attendu encore L. B. sous la pluie. Absente. Je suis désespérée. Il faut que cette chose-là parte » (p. 36)	Elle commence à chercher L. B.
		3.6 Acquis des renseignements sur l'avortement /Programme narratif d'usage	« Je n'avais aucun indice, aucune piste. » (p. 36) « J'espérais trouver des renseignements pratiques mais les articles ne parlaient que des suites de l'« avortement criminel », et celles-ci ne m'intéressaient pas » (p. 37)	Elle essaie de se renseigner sur l'avortement.
		3. 7 Recherche d'un médecin pour l'avorter /Programme narratif d'usage /Apparition d'un nouveau personnage (le médecin du boulevard de l'Yser)	« Un après-midi, je suis partie de la cité avec l'intention de découvrir un médecin qui accepterait de m'avorter. » (p. 38) « On jugeait par rapport à la loi, on ne jugeait pas la loi. » (p. 43)	Elle cherche un médecin qui accepterait de l'avorter.
		3.8 Piqûres d'Œstradiol /Programme narratif d'usage	« Je ne croyais pas que les piqûres du médecin feraient de l'effet mais je voulais tout essayer. » (p. 43) « Plus tard, j'apprendrai que le médecin du boulevard de l'Yser m'avait prescrit un médicament utilisé pour empêcher les fausses couches. » (p. 44)	Elle se fait faire des piqûres en pensant que ses règles reviendront.
		3.9 Répercussions de la situation sur son parcours académique et sociale	« Je continuais d'aller aux cours, à la bibliothèque. » (p. 44)	Elle fait face à l'impact de son

		(ou Incapacité physique et mentale) /Changement thymique	« Il me semble avoir retenu toutes les choses que cette fille m'a dites ce jour-là, dans son accent du Midi – sans doute en raison même de leur insignifiance, qui avait alors pour moi un sens terrifiant, celui de mon exclusion du monde normal. » (p. 49)	état sur les aspects divers de sa vie.
		3. 10 Relation familiale /Changement de temps	« Le samedi, je retournais chez mes parents. » (p. 51) « Pour les rassurer, il suffisait d'aller les voir régulièrement, avec le sourire et un visage lisse, apporter son linge sale et remporter des provisions. » (p. 52)	Elle décrit sa relation avec sa famille.
		3.11 Aiguilles à tricoter /Programme narratif d'usage /Changement de temps	« Un lundi, je suis revenue de chez eux avec une paire d'aiguilles à tricoter [...] » (p. 52) « Je n'étais pas à la hauteur. » « Rien. Impossible ou quoi. Je pleure et j'en ai plus que marre. » » (p. 53)	Elle tente de s'avorter en utilisant des aiguilles à tricoter.
		3. 12 Demande de l'aide du Docteur N. /Programme narratif d'usage /Changement de temps	« Après mon essai infructueux, j'ai téléphoné au docteur N. Je lui ai dit que je ne voulais pas « le garder » et que je m'étais abîmée. » (p. 53) « C'était une chose [l'avortement] qui n'avait pas de place dans le langage. » (p. 54)	Elle tente de redemander de l'aide au Docteur N.
		3. 13 Solitude de la situation /Changement thymique	« Dans le milieu universitaire, les deux filles que je considérais comme mes amies n'étaient plus là. » (p. 55)	Elle fait face à la solitude de son état.

		/Apparition d'un nouveau personnage (André X.)	« O., André, Jean T., mon avortement était une histoire dont on ne connaissait pas la fin. » (p. 57)	
		3. 14 Relation amoureuse /Changement thymique	« Le seul à ne pas paraître intéressé était celui dont j'étais enceinte [...] » (p. 58) « En octobre, nous avions prévu de passer ensemble les vacances de Noël à la neige, avec un couple ami. Je n'avais pas l'intention de modifier ce projet. » (p. 59)	Elle est confrontée à l'état de sa relation amoureuse qui est à l'origine de sa situation.
		3. 15 État de la situation actuelle /Changement de temps	« On arrivait à la mi-décembre. » (p. 59) « Si je laisse faire le temps, en juillet prochain, on sortira un enfant de moi. Mais je ne le sens pas ». » (p. 60)	Elle est confrontée à la gravité de son état.
4	Aide d'un adjuvant (60 – 68)	4. 1 Aide de L. B. / Ft /Changement logique	« Une dizaine de jours avant Noël, quand je n'y comptais plus, L. B. a frappé à la porte de ma chambre. » (p. 60) « Une adresse et de l'argent, c'était les seules choses au monde dont j'avais besoin à ce moment-là. » (p. 62)	Elle reçoit une aide qui va la guider vers son « objet de valeur ».
		4. 2 « Délai de grâce » /Délai du PN	« Partir dans le Massif central, retrouver P. dont j'étais rien moins que sûre qu'il ait envie de me revoir, dépenser une partie de l'argent qui m'était indispensable pour payer l'avortement, était certainement déraisonnable. » (p. 64) « Le 31 décembre, je suis repartie du Mont-Dore	Elle fait un dernier délai avant de se rendre chez l'avorteuse.

			<i>dans la voiture d'une famille qui avait accepté de me remonter avec elle sur Paris. [...] » (p. 68)</i>	
5	Avortement (69 – 85)	5.1 Prise du rendez-vous pour l'avortement /Changement de temps	<i>« Le mercredi 8 janvier, je suis allée à Paris pour rencontrer la femme et régler avec elle les détails pratiques, le jour, l'argent. » (p. 69)</i> <i>« Cela me soulageait de dire que j'avais peur : pendant une seconde, je pouvais croire qu'au lieu d'une cuisine et d'une vieille garde-malade m'attendaient une salle d'opération nickel et un chirurgien en gants de caoutchouc » (p. 73)</i>	Le programme de « l'avortement » commence.
		5. 2 Placement de la première sonde /Changement de temps /Changement logique	<i>« Le mercredi 15 janvier, j'ai pris un train pour Paris en début d'après-midi. » (p. 74)</i> <i>« Elle m'a donné un ticket et elle a attendu avec moi sur le quai qu'un train arrive pour Saint-Lazare. » (p. 79)</i>	Elle se fait poser une sonde par l'avorteuse.
		5.3 Attente de résultat de l'avortement /Changement de temps /Changement logique	<i>« Le 16 et le 17 janvier, j'ai attendu les contractions. » (p. 80)</i> <i>«[...] « j'attends toujours. Demain je retournerai chez la faiseuse d'anges puisqu'elle n'a pas réussi ». » (p. 80)</i>	Elle attend le résultat de la première tentative d'avortement.
		5.4 Placement de la deuxième sonde /Changement de temps	<i>« Le samedi 18 j'ai pris de bonne heure un train pour Paris. » (p. 81)</i> <i>« Le rôle pratique de Mme P.-R. s'arrête ici. Elle avait fini sa tâche, lancé le programme qui</i>	Après l'échec, elle se fait placer une deuxième sonde.

			<i>efface le malheur. Elle n'était pas payée pour m'assister dans la suite. »</i> (p. 82)	
		5.5 Dernière tentative de demande de l'aide à Docteur N. /Changement thymique /Apparition d'un nouveau personnage (la pharmacienne)	« <i>À la descente du train, j'ai appelé le docteur N. »</i> (p. 84) « <i>C'est l'un des moments où j'ai été le plus désespérée. »</i> (p. 85)	Elle tente une dernière fois d'obtenir l'aide du médecin, qui lui prescrit un analgésique.
6	Fausse couche (87 – 93)	6.1 Attente de la fausse couche /Changement de temps	« <i>Le week-end, il ne restait dans la cité universitaire que les étudiantes étrangères et quelques filles dont les parents habitaient loin. »</i> (p. 87) « <i>Comme d'habitude, j'avais remporté du Nescafé et du lait concentré, des paquets de biscuits. »</i> (p. 89)	Elle attend le résultat de l'avortement.
		6.2 Fausse couche /Ft principal du récit /Changement logique	« <i>Au ciné-club de la Faluche, ce soir-là, on passait Le cuirassé Potemkine. J'y suis allée avec O. Des douleurs, auxquelles je n'avais pas d'abord accordé d'attention, me serraient le ventre par intervalles. »</i> (p. 89) « <i>Puis il y a eu des voix. J'étais sûre que j'avais déjà perdu trop de sang. »</i> (p. 93)	Elle fait une fausse couche « la nuit du 20 au 21 janvier » (p.111), la date exacte de laquelle nous apprenons vers la fin du roman. Compte-rendu des événements presque seconde par seconde
7	Seconde partie de la nuit (93 – 96)	7.1 Seconde partie de la nuit /Apparition d'un nouveau personnage (le médecin de garde)	« <i>Avec l'entrée en scène du médecin de garde, c'est la seconde partie de la nuit qui commence. »</i> (p. 93)	Elle perd la conscience et donc son statut du sujet devient quasi-sujet et puis non-sujet.

			« <i>Je ne maîtrisais plus rien. »</i> (p. 95)	
		7.2 Opération / Changement d'espace / Apparition d'un nouveau personnage (le chirurgien)	« <i>On m'a déposée sur un lit roulant dans un hall avec des allées et venues, en face de l'ascenseur. »</i> (p. 95) « <i>Ce sont les dernières paroles que j'ai entendues avant de sombrer dans l'anesthésie. »</i> (p. 96)	Elle est transportée à l'hôpital et subit une intervention chirurgicale.
8	Suite de l'opération et Sortie de l'Hôpital (97 – 103)	8.1 Réveil de l'anesthésie / Changement thymique	« <i>Je me suis réveillée, il faisait nuit. »</i> (p. 97) « <i>Je ne comprenais pas pourquoi on écrivait cela puisque je n'étais plus enceinte. On ne voulait donc pas dire ce que j'avais eu. »</i> (p. 98)	Elle se réveille après l'opération.
		8.2 Processus de récupération à l'Hôtel-Dieu / Changement de temps / Apparition d'un nouveau personnage (la garde de nuit)	« <i>À midi, on a déposé près de moi de la viande bouillie sur un morceau de chou affaîssé, sillonné de côtes et de nervures, qui emplissait l'assiette. »</i> (p. 98) « <i>C'est la seule parole consolatrice qui m'ait été offerte à l'Hôtel-Dieu et que j'ai dû, moins peut-être à une complicité de femmes, qu'à une acceptation par les « petites gens » du droit des « haut placés » à se mettre au-dessus des lois. »</i> (p. 100)	Elle passe des jours à l'hôpital pour se rétablir.
		8.3 Montée laiteuse / Changement thymique	« <i>Mes seins se sont mis à gonfler et à me faire mal. »</i> (p. 101) « <i>Une soignante a déposé un broc de tisane sur la table de nuit, « quand</i>	Elle se rend compte que son corps continue de changer malgré l'avortement.

			<i>vous aurez bu tout ça, vous n'aurez plus mal aux seins ! ». » (p. 101)</i>	
		8.4 Visite d'amis /Changement d'acteurs	« <i>À Jean T., L. B. et J.B. venus me voir ensemble, j'ai fait le récit de l'hémorragie et de la prise en charge punitive de l'Hôtel-Dieu. » (p. 101)</i> « <i>On pouvait rire maintenant des vexations et de la peur, de tout ce qui n'avait pas empêché qu'on transgresse la loi. » (p. 102)</i>	Ses amis lui rendent visite à l'hôpital.
		8.5 Sortie de l'Hôpital /Changement de temps et d'espace	« <i>Je ne me souviens pas d'avoir lu quoi que ce soit pendant les cinq jours que j'ai passés à l'Hôtel-Dieu. » (p. 102)</i> « <i>J'ai quitté l'Hôtel-Dieu le samedi 25 janvier. L. B. et J.B. se sont chargés des formalités et m'ont conduite à la gare. » (p. 103)</i>	Elle quitte l'hôpital.
9	Retour à la situation initiale et Fin de l'événement 103 – 110	9.1 Retour chez ses parents et l'examen du docteur V /Changement d'espace	« <i>De la poste à côté, j'ai appelé le docteur N. pour lui annoncer que c'était fini. » (p. 103)</i> « <i>Je regarde mes jambes en collant noir allongées au soleil, ce sont celles d'une autre femme. » (p. 105)</i>	Elle rentre chez elle et se fait examiner par le médecin de famille.
		9.2 Retour à Rouen et à la faculté /Changement d'espace	« <i>Je suis retournée à Rouen. C'était un mois de février froid et ensoleillé. » (p. 105)</i> « <i>C'est sans doute quelque chose de cette fierté qui m'a fait écrire ce récit. » (p. 107)</i>	Elle retourne à l'université.

		9.3 Soirée avec O. /Changement (vague) du temps	« Un soir, O. m'a emmenée dans une soirée. » (p. 107) « J'étais l'invitée en surnombre d'un rituel dont le sens m'était inconnu. » (p. 107)	Elle sort un soir avec O.
		9.4 Rendez-vous avec Gérard H. /Changement (vague) du temps	« Un après-midi, j'ai suivi un étudiant en médecine, Gérard H., [...] » (p. 107) « Nous avons seulement mangé du cake que sa mère lui avait confectionné. » (p. 108)	Elle sort avec un garçon.
		9.5 Visite de l'église /Changement (vague) du temps	« Un autre après-midi, je suis entrée dans une église, [...] » (p. 108) « En sortant, j'ai su que le temps de la religion était fini pour moi. » (p. 108)	Elle visite une église et se rend compte qu'elle perd complètement la foi.
		9. 6 Rencontre avec Jacques S. /Changement de temps (une ellipse)	« Plus tard, en mars, j'ai revu à la bibliothèque Jacques S., [...] » (p. 108) « Il répétait, égaré, « chapeau, ma vieille ! chapeau ! ». » (p. 109)	Elle croise Jacques S. et lui raconte l'événement.
		9.7 Dernier rendez-vous chez le docteur /Changement d'espace	« Je suis retournée chez le docteur N. » (p. 109) « Il m'a fourni comme moyen de contraception un diaphragme à poser au fond du vagin et deux tubes de gelée spermicide. » (p. 110)	Elle subit un dernier examen par le docteur N. qui confirme sa guérison totale.
		9.8 Libération de la matière principale de l'avortement /Changement thymique	« Je n'ai pas renvoyé la sonde à Mme P.-R. » (p. 110) « Plus tard, j'ai regretté mon geste. » (p. 110)	Elle se débarrasse de la sonde.
		9.9 Retour au monde normal	« Je ne sais pas quand je suis revenue dans le	Elle se remet du choc de ce

		/Changement (vague) du temps	<i>monde qu'on appelle normal, [...]. J'ai commencé à rédiger mon mémoire. » (p. 110)</i> <i>« J'ai fait couper mes cheveux longs, j'ai remplacé mes lunettes par des lentilles dont l'ajustement sur l'œil me paraissait aussi difficile et hasardeux que celui du diaphragme au fond du vagin. » (p. 111)</i>	qui s'est passé et reprend sa vie là où elle l'avait laissée.
--	--	------------------------------	--	---

Il est évident selon cette segmentation qu'il s'agit d'une quête d'initiation comme Joseph Campbell (1949/2004, p. 28) le met en avant étant la deuxième étape du voyage d'un héros (selon son modèle de « monomythe ») dans lequel le personnage principal retourne en quelque sorte à sa situation initiale à la fin, après avoir subi des épreuves (comme les placement des sondes ou la fausse couche dans le PN d'Annie) qui le forcent à se développer sur le plan mental et physique, comme un rite de passage.

Nous avons également tenté d'établir la trajectoire du second niveau du récit même si ce niveau concerne l'acte de l'écriture de l'événement principal et donc n'inclut pas une intrigue au sens propre du terme :

Tableau 2.2. Segmentation au second niveau du récit

Titre des séquences et leur pagination	Début et fin des séquences	Contenu de la séquence
1. Rappel de l'événement (11 – 16)	<i>« Je suis descendue à Barbès. Comme la dernière fois, des hommes attendaient, groupés au pied du métro aérien. » (p. 11)</i> <i>« Je me suis rendu compte que j'avais vécu ce moment à Lariboisière de la même façon que l'attente du verdict du docteur N., en 1963, dans la même horreur et la même incrédulité. Ma vie se situe donc entre la méthode Ogino et le préservatif à un franc dans les distributeurs. C'est une bonne façon de la mesurer, plus sûre que d'autres, même. » (p. 16)</i>	À travers d'une inquiétude similaire déclenchée par une visite chez une médecin pour un dépistage du sida bien d'années après l'incident initial, elle se souvient de l'avortement qu'elle a eu à l'âge de 23 ans.

2. Hésitation et doutes envers l'écriture (23 – 24)	« À chaque fois que j'ai pensé à cette période, [...] » (p. 23) « Je ne savais pas si ce rêve signifiait que je devais écrire ce livre ou s'il était inutile de le faire. » (p. 24)	Elle fait une tentative hésitante d'écriture sur son avortement.
3. Décision de l'écriture (25 - 26)	« Avec ce récit, c'est du temps qui s'est mis en marche et qui m'entraîne malgré moi. Je sais maintenant que je suis décidée à aller jusqu'au bout, quoi qu'il arrive, de la même façon que je l'étais, à vingt-trois ans, quand j'ai déchiré le certificat de grossesse. » (p. 25) « C'est justement parce que aucune interdiction ne pèse plus sur l'avortement que je peux, [...], affronter, dans sa réalité, cet événement inoubliable. » (p. 26)	Finalement, elle décide d'écrire tout et d'aller jusqu'au bout afin de se souvenir de l'événement.
4. Essais d'accès aux souvenirs à travers les preuves écrites (35 – 58)	« (Dans l'agenda « Mangé avec T. sur les quais. Les problèmes s'amoncellent ».) » (p. 35) « [...] Mais « je revois » sert à consigner ce moment où j'ai la sensation d'avoir rejoint l'autre vie, la vie passée et perdue, sensation que l'expression « c'est comme si j'y étais encore » traduit spontanément de façon si juste. » (p. 58)	Elle fait plusieurs tentatives d'accéder à son mémoire concernant l'événement qu'elle a vécu en faisant recours aux écrits de l'époque comme son agenda ou carnet d'adresses.
5. Un long passage sur L. B. (62 – 63)	« (Je suis réduite aux initiales pour désigner celle qui m'apparaît maintenant comme la première des femmes qui se sont relayées auprès de moi, ces passeuses dont le savoir [...] » (pp. 62 – 63) « [...] il y avait une belle fille brune, au teint mat, à la bouche petite et lourde, qui m'a rappelé L. B. J'ai aimé penser que c'était sa fille. » (p. 63)	Autour d'écriture d'un incident important elle commence à se souvenir des détails.
6. Nouvelle vague de perte d'accès à la mémoire (67 – 74)	« (Se pose toujours, en écrivant, la question de la preuve : en dehors de mon journal et de mon agenda de cette période, il ne me semble disposer d'aucune certitude concernant les sentiments et les pensées [...]) » (pp. 67 – 68) « (Il me semble que je me suis mise à faire ce récit pour parvenir à ces images de janvier 64,	Elle a encore mal à se souvenir des détails concernant le contexte de l'événement : ses années à l'université et ses 23 ans.

	<i>dans le XVIIe, de la même façon qu'à quinze ans, je vivais pour atteindre une ou deux images de moi à venir : voyageant dans un pays lointain, faisant l'amour. Je ne sais pas encore quels mots me viendront. [...] » (p. 69)</i> <i>« (Ressentir maintenant ce que je pouvais éprouver alors n'est plus possible. [...] » (pp. 73 – 74)</i>	
7. Scène de l'avortement (Mémoire déclenchée par le traumatisme) (76 – 77)	<i>« Je suis parvenue à l'image de la chambre. » (p. 76)</i> <i>« Mais rien ne peut empêcher ma certitude qu'elle garde le souvenir des filles et des femmes venues s'y faire transpercer d'une sonde. » (p. 77)</i>	Sa mémoire se renforce autour de l'événement d'avortement.
8. Va-et-vient entre la dissociation et l'hyperfixation (79 – 86)	<i>« (Je ne suis plus sûre qu'elle [Mme P.-R.] ait gardé ses chaussons.[...] » (p. 79)</i> <i>« (Vous avez une ordonnance ? Il faut une ordonnance ! Je n'ai jamais pu entendre ces mots, et voir se fermer aussitôt la tête du pharmacien quand la réponse était non, sans être accablée. [...] » (p. 86)</i>	Sa mémoire glisse, s'éteint et revient plusieurs fois.
9. Scène de la fausse couche (Mémoire déclenchée par le traumatisme) (88 – 94)	<i>« (Ce n'était donc pas le malheur. Ce que c'était vraiment serait peut-être à chercher dans la nécessité que j'ai eue de m'imaginer à nouveau dans cette chambre, ce dimanche-là, pour écrire mon premier livre, Les armoires vides, huit ans après. Dans le désir de faire tenir, dans ce dimanche et dans cette chambre, toute ma vie jusqu'à vingt ans.) » (p. 88)</i> <i>(Je viens de retrouver dans mes papiers cette scène déjà écrite, il y a plusieurs mois. Je m'aperçois que j'avais employé les mêmes mots, [...] » (p. 94)</i>	L'instance d'origine établit de plus en plus l'attente de l'incident principal. Lors de la fausse couche, les deux niveaux du récit se juxtaposent. Des phrases concernant ses pensées rétrospectives glissent entre le récit des événements seconde par seconde.
10. Annonce de la fin de l'écriture (95)	<i>« (Je sens qu'il en sera de même lorsque ce livre sera fini. [...] » (p. 95)</i>	L'instance d'origine nous annonce que la fin de l'écriture est imminente.

	. « ([...] <i>Je n'aurai plus aucun pouvoir sur mon texte qui sera exposé comme mon corps l'a été à l'Hôtel-Dieu.</i>) » (p. 95)	
11. Scène de l'opération (Mémoire déclenchée par le traumatisme) (97 – 101)	« (« <i>Je ne suis pas le plombier !</i> » Cette phrase, comme toutes celles qui jalonnent cet événement [...] » (p. 97) « (Si j'avais connu le nom de cet interne de garde pendant la nuit du 20 au 21 janvier 64 et que je m'en souviens, je ne pourrais m'empêcher maintenant de l'écrire ici. [...]) » (pp. 100 – 101)	Sa mémoire se renforce autour de ses souvenirs de la scène d'opération. Elle admet qu'elle a encore une volonté de vengeance.
12. Derniers mots et Fin de l'écriture (111 – 112)	« <i>Je n'ai jamais revu Mme P.-R. [...] C'est à elle que je devrais dédier ce livre.</i> » (p. 111) « [...] Et le véritable but de ma vie est peut-être seulement celui-ci : que mon corps, mes sensations et mes pensées deviennent de l'écriture, c'est-à-dire quelque chose d'intelligible et de général, mon existence complètement dissoute dans la tête et la vie des autres. » (p. 112)	Elle annonce la fin de l'écriture.
13. Retour à la scène de l'événement et Fin du traumatisme (113 – 115)	« <i>Cet après-midi, je suis retournée passage Cardinet, dans le XVIIe.</i> » (p. 113) « <i>De février à octobre 99.</i> » (p. 115)	Elle retourne à l'espace où elle a subi l'avortement plusieurs années auparavant et remarque qu'elle est maintenant capable de s'éloigner de son traumatisme.

Nous arrivons à détecter une similarité entre les trajectoires suivies aux deux niveaux du récit au moins sur le grand plan.

Les fragments du début et de la fin du second niveau du récit englobent l'intrigue principale dont nous venons d'établir la segmentation : le roman commence par un incipit dans lequel l'instance d'origine se souvient de l'événement qu'elle raconte :

« Je me suis rendu compte que j'avais vécu ce moment à Lariboisière de la même façon que l'attente du verdict du docteur N., en 1963, dans la même horreur et la même incrédulité. » (p. 15)

L'attente mentionnée dans l'incipit fonctionne ainsi comme l'élément déclencheur du mémoire et donc de l'écriture. De même, la dernière partie du roman, est un « retour à la scène de l'événement » après de nombreuses années, ce qui signifie la fin du traumatisme :

« Cet après-midi, je suis retournée passage Cardinet, dans le XVIIe. J'avais préparé mon itinéraire avec un plan de Paris. » (p. 113)

La ressemblance des deux trajectoires, donc celle de l'événement et celle de l'écriture, se remarque par le pouvoir de la mémoire : jusqu'à la page 59, l'instance d'origine fait plusieurs recours à son agenda ou à son carnet d'adresses afin de tracer les fragments de son passé, souvent entre les parenthèses, au second niveau du récit :

« J'ai commencé d'écrire sur mon agenda tous les soirs, en majuscules et souligné : RIEN. » (p. 17)

« Dans l'agenda, il y a : « Je suis enceinte. C'est l'horreur. » (p. 21)

« (Ces noms et les cotes, Per m 484, nos 5 et 6, Norm. Mm 1065, figurent sur la page de garde de mon carnet d'adresses de cette époque [...]) » (p. 37)

L'instance d'origine indique plusieurs fois, encore entre parenthèses, au même niveau du récit qu'il y a une relation entre son acte d'écrire et de se souvenir. Elle nous avoue qu'elle a une certaine difficulté à accéder à son mémoire et qu'elle compare l'histoire qu'elle tente de raconter à un rêve ayant une force sur son statut de sujet dans ces parties que nous avons soulignées :

« Je regarde ces traces gribouillées au stylo à bille bleu avec un sentiment d'étrangeté et de fascination, comme si ces preuves matérielles détenaient, de façon opaque et indestructible, une réalité que ni la mémoire ni l'écriture, en raison de leur instabilité, ne me permettront d'atteindre. » (p. 37)

« (Je sens que le récit m'entraîne et impose, à mon insu, un sens, celui du malheur en marche inéluctablement. Je m'oblige à résister au désir de dévaler les jours et les semaines, tâchant de conserver par tous les moyens – la recherche et la notation des détails, l'emploi de l'imparfait, l'analyse des faits l'interminable lenteur d'un temps qui s'épaississait sans avancer, comme celui des rêves.) » (p. 43)

Lorsqu'on arrive aux points tournants de l'intrigue, nous arrivons à détecter qu'il y a une sorte de dénouement de sa mémoire. Au fur et à mesure que l'instance d'origine s'approche de ses souvenirs traumatiques, que nous avons identifiés comme « Ft », sa mémoire connaît une sorte de dissolution et la ligne entre ces deux niveaux du récit devient floue, ce qui est évident par exemple quand les parenthèses sont supprimées lors du changement de niveau pendant le récit de la scène de l'avortement. L'instance d'origine change sa perspective brusquement au milieu du récit de son avortement, elle commence à faire l'un de ses discours rétrospectifs, ce qu'elle fait normalement entre parenthèses :

« Pendant des années, j'ai vu cette chambre et ces rideaux comme je les voyais depuis le lit où j'étais couchée. Elle est peut-être devenue une pièce claire, meublée Ikea, à l'intérieur d'un appartement de jeune cadre qui a acheté tout l'étage. Mais rien ne peut empêcher ma certitude qu'elle garde le souvenir des filles et des femmes venues s'y faire transpercer d'une sonde. » (p. 77)

La mémoire de l'instance d'origine se renforce et elle peut décrire ses expériences en détail. La scène de sa fausse couche en est un autre exemple clair dans lequel on ne trouve pas de parenthèses entre les pages 89 et 94 : Les deux niveaux du récit se mélangent : les réflexions rétrospectives de l'instance d'origine, que nous soulignons, et la description détaillée de l'ordre des événements se croisent, sans raisonnement explicite :

« Nous ne savons pas quoi faire du fœtus. O. va chercher dans sa chambre un sac de biscottes vide et je le glisse dedans. Je vais jusqu'aux toilettes avec le sac. C'est comme une pierre à l'intérieur. Je retourne le sac au-dessus de la cuvette. Je tire la chasse.

Au Japon, on appelle les embryons avortés « mizuko », les enfants de l'eau.

Les gestes de la nuit se sont faits tout seuls. Il n'y en avait pas d'autres à faire à ce moment-là.

Par ses croyances et son idéal bourgeois O. n'était pas préparée à couper le cordon d'un fœtus de trois mois. À l'heure qu'il est, peut-être se rappelle-t-elle cet épisode comme un désordre inexplicable, une anomalie dans sa vie. Peut-être condamne-t-elle les IVG. Mais c'est elle, dont je revois la petite figure

rechignée en pleurs, elle seule qui était à côté de moi, cette nuit-là, dans le rôle improvisé d'une sage-femme, chambre 17, de la cité des filles.

Je perdais du sang. Je n'y avais pas d'abord pris garde, je croyais que tout était fini.[...] » (pp. 92 - 93)

On constate que les parties soulignées par nous ne sont pas séparées par des parenthèses lorsqu'il s'agit des pensées qui se tournent vers le passé et qui sont déduites de l'analyse rétrospective des événements. Lors de la scène cruciale de la fausse couche qui continue à se dérouler minute par minute, on change brusquement le niveau du récit.

Nous venons de démontrer ainsi que l'événement d'écriture est étroitement lié à l'événement de l'avortement, ce dernier composant l'intrigue principale et explicite du roman. Toutefois, il ne sera pas possible de tracer l'univers sémiotique du roman sans prendre en compte le second niveau du récit concernant l'écriture.

2.2.1.2 Interprétation du titre

Prenons en compte d'abord les deux composantes du titre du roman : l'article défini et le substantif « Événement ». L'emploi de ce dernier avec un article défini souligne l'importance de l'événement en question en le posant au centre. C'est-à-dire, ce n'est pas un événement quelconque mais plutôt « l'événement », donc un événement précis et important. Lorsque l'on recherche le sens général du mot dans le dictionnaire, on trouve ces définitions :

« 1. *Fait auquel aboutit une situation.*

2. *Dénouement.*

3. *Ce qui se produit par la suite. » (CNRTL, janvier 2025)*

Il est intéressant de voir que dans la même page on trouve une autre définition du mot, liée au contexte de la grossesse :

« *Heureux événement. Naissance. Attendre un heureux événement [...] » (CNRTL, janvier 2025)*

L'étymologie du mot « événement » peut également nous servir à déterminer la contribution du titre à l'univers du sens. Quand on prend en compte ce à quoi le mot

"événement" fait référence, c'est-à-dire l'avortement, ainsi que son étymologie, on comprend qu'il peut y avoir un sens caché derrière ce titre. Martine Delvaux, dans son analyse du roman *Événement* soulève un point très important concernant l'origine des mots « événement » et « avortement » :

« Avortement » : du latin aboriri (le primitif ab-précédant le mot oriri qui signifie « naître »), c'est-à-dire « mourir, disparaître ». « Événement » : du latin evenire qui signifie « sortir, avoir un résultat, se produire ». Un événement, c'est ce qui arrive ; c'est un aboutissement, une fin, quelque chose qui advient. Dans la langue courante, on donne au mot « événement » le sens de catastrophe, de tragédie, de désastre, le sens de ce qui survient, de ce qui apparaît tout à coup, soudainement. De la sorte, on comprend aussi l'« événement » comme ce qui représente une épreuve, un imprévu, ce qui vient déranger le cours régulier des choses, ce qui surprend, fait désordre. L'événement, en ce sens, constitue une interruption de l'existence, une rupture, un advenir qui met fin à un certain temps. Ici, c'est l'avortement qui est l'événement. Et cet événement qu'est un avortement est une apparition qui est une disparition (aboriri : disparaître), quelque chose qui arrive en partant, quelque chose qui a lieu en mourant. » (Delvaux, 2005)

L'autrice informe le lecteur qu'il s'agit d'un événement capital dans son livre. Pour un lecteur familier de sa littérature, de son œuvre autobiographique, on peut même dire qu'elle donne l'indice du fait qu'elle partage un événement bouleversant de sa propre vie. Pourtant ce n'est pas spécifié s'il s'agit d'un événement « heureux » ou « malheureux ». Alors, le mode de l'écriture d'Annie Ernaux se montre implicitement dans son choix du titre : au premier abord, elle montre une perspective neutre en surface, il est même possible de dire qu'elle a choisi un titre qui en quelque sorte censure ce qu'il signifie : l'avortement. Cette définition et étymologie du mot que nous venons de citer, nous incitent à nous demander si l'autrice était consciente de cette nuance du mot quand elle a fait le choix.

Elle admet avoir consciemment choisi ce titre dans un entretien à l'occasion de la publication de son roman. Son discours confirme en quelque sorte nos conclusions :

« Vous avez choisi un titre un peu elliptique et énigmatique... »

Annie Ernaux — L'événement que je raconte ici est un avortement — à l'époque forcément clandestin — qui a eu lieu en janvier 1964. Ce souvenir-là ne m'a jamais quitté. Il représente dans ma vie, comme, je crois, dans celle de nombreuses femmes, que ce soit avant ou après la loi Veil de 1975, un événement au vrai sens du terme, c'est-à-dire quelque chose qui arrive et vous transforme. Cela dit, on peut très bien l'occulter par la suite, ce qui a été mon cas. Ce type d'événement féminin par excellence, qui concerne la vie, comme l'accouchement, est d'ailleurs de nouveau occulté, comme si le discours médical empêchait les femmes de se penser et de se dire. » (Gallimard, 2000)

De même, l'occurrence du mot « événement » dans le roman est une donnée importante. Il figure à l'intérieur du récit (sauf l'occurrence dans le titre, dans les épigraphes et dans les notes de bas de page) dix fois au total dont quatre au début du texte au second niveau du récit :

« Depuis des années, je tourne autour de cet événement de ma vie. » (p. 24)

« Mais je me disais aussi que je pourrais mourir sans avoir rien fait de cet événement. » (p. 24)

« Cette exploration s'inscrira dans la trame d'un récit, seul capable de rendre un événement qui n'a été que du temps au-dedans et au-dehors de moi. » (p. 25)

« [...] affronter, dans sa réalité, cet événement inoubliable. » (p. 26)

Une fois à la page 50 :

« (Depuis que j'ai commencé d'écrire sur cet événement, j'essaie de ramener au jour le plus possible de visages et de noms d'étudiants. [...]) » (p. 50)

Deux fois juste avant les scènes des placements de deux sondes, c'est-à-dire, dans les deux paragraphes précédant les deux scènes d'avortement :

« Au moment de partir, je suis descendue aux toilettes, par habitude inculquée depuis l'enfance de prendre mes précautions avant un événement important. » (p.74)

« (Si j'avais à représenter par un seul tableau cet événement de ma vie, je peindrais une petite table adossée à un mur, couverte de formica, avec une cuvette émaillée où flotte une sonde rouge. [...]) » (p. 81)

Une fois juste après la scène de la fausse couche :

« ([...] Cette impossibilité de dire les choses avec des mots différents, cet accollement définitif de la réalité passée et d'une image à l'exclusion de toute autre me semblent la preuve que j'ai réellement vécu ainsi l'événement.) » (p. 94)

Une fois durant la scène de l'opération :

« (« Je ne suis pas le plombier ! » Cette phrase, comme toutes celles qui jalonnent cet événement, des phrases très ordinaires, proférées par des gens qui les disaient sans réfléchir, déflagre toujours en moi. [...]) » (p. 97)

Et vers la fin, à la page 112 :

« J'ai effacé la seule culpabilité que j'aie jamais éprouvée à propos de cet événement, qu'il me soit arrivé et que je n'en aie rien fait. » (p. 112)

Nous voyons ainsi que l'apparition du mot « événement » indique chaque fois un point tournant ou un fragment indispensable de ce qu'on appelle « l'Événement ». Le mot est placé comme un indice que nous pouvons utiliser afin de tracer la trajectoire de l'intrigue ; le premier indice étant le titre.

Il est important d'indiquer que cette forme du titre est également conservée dans les traductions du roman dans d'autres langues. Les exemples suivants montrent que le titre est conservé dans les traductions anglaise et espagnole du roman publiées en 2001.

Il est intéressant de noter que dans la première traduction turque du roman publiée en 2000, le titre a été traduit en perdant son caractère imprécis et puis en 2023, retraduit par la même traductrice, on voit que cette fois-ci on a fait le choix de garder cette caractéristique. Même s'il n'est pas possible de savoir au quel degré peut-on parler du choix de la traductrice (il faut également prendre en compte les autres agents autour de la publication du texte cible comme la maison d'édition et les éditeurs) ; quand on prend en compte du résultat de cette dernière traduction, on voit une tendance

à garder ce titre derrière lequel peuvent se cacher les nuances que nous venons de démontrer.

Tableau 2.3. Traductions du titre du roman

Titre du texte cible et son traducteur	Retro-traduction en français	Année de la parution du texte cible
<i>Happening</i> , Tanya Leslie	Événement, incident	2001
<i>El Acontecimiento</i> , Berta Corral & Mercedes Corral	L'Événement	2001
<i>Kürtaj</i> , Siren İdemen	L'Avortement	2000
<i>Olay</i> , Siren İdemen	L'Événement	2023

Nous pensons que nous venons de démontrer que ce choix de titre a une valeur sémiotique et est indispensable pour la construction de l'univers sémiotique du roman.

2.2.1.3 Définition de l'instance d'origine et les instances énonçantes projetées

En sémiotique, il est d'usage de relier le discours dans le récit à sa source afin de pouvoir l'étudier. Dans le roman, l'instance d'origine, donc celle qui est le sujet principal tenant le discours, est la narratrice, projetée par l'autrice. Le discours tenu par l'instance d'origine continue sans cesse du début jusqu'à la fin du roman et c'est cette voix de l'instance d'origine qui s'appelle Annie Duchesne, projetée par Annie Ernaux. Par la terminologie de Genette (1972), la narratrice autodiégétique (le personnage principal qui raconte sa propre histoire par sa propre voix) n'est introduite au lecteur qu'une seule fois dans le récit et cette introduction n'a lieu qu'à la page 22 :

« De retour à Rouen, j'ai téléphoné au docteur N. qui m'a confirmé mon état et annoncé qu'il m'envoyait mon certificat de grossesse. Je l'ai reçu le lendemain. Accouchement de : Mademoiselle Annie Duchesne. Prévu le : 8 juillet 1964. J'ai vu l'été, le soleil. J'ai déchiré le certificat. » (p. 22)

Dans cette citation, le lecteur apprend le nom de la voix qui parle depuis la première phrase du roman. C'est également la dernière fois que l'on trouve le nom de l'instance d'origine. Cette dernière, avant même de s'afficher, projette des autres instances énonçantes, donc les autres personnages prenant la parole.

Dans le cadre du style de l'écriture, nous avons besoin de faire une caractérisation des instances projetées afin de les regrouper selon leur fonction dans le récit et leur influence respective sur la trajectoire qu'éprouve le personnage principal. L'instance d'origine dans le récit garde sa distance émotionnelle avec tous les autres personnages, la plupart du temps, elle ne les laisse même pas parler directement : les instances énonçantes projetées du récit parlent dans la plupart des cas, sous forme de discours rapporté :

« L. B. m'exposait avec tranquillité, enjouement même, la façon de procéder de Mme P.-R. : à l'aide d'un spéculum, elle introduisait une sonde dans le col de l'utérus, il n'y avait plus qu'à attendre la fausse couche. Une femme sérieuse et propre, qui faisait bouillir ses instruments. » (p. 61)

Certaines instances énonçantes sont projetées parfois pour une seule phrase qui compte plus que leur existence dans l'histoire et parce que leur discours fait partie de la mémoire traumatique du personnage principal. Nous avons catégorisé ces personnages en les marquant uniquement comme « instance ». Ce type de personnage est caractérisé par le fait qu'il n'y a pas beaucoup de distance entre les scènes dans lesquelles il apparaît pour la première fois et celle où il prend la parole. Leur raison d'être projetée par l'instance d'origine n'est que la place qu'occupe son discours dans le traumatisme vécu par l'instance d'origine. Nous prenons l'exemple de la pharmacienne, qui apparaît et parle une seule fois dans la même page (85), dont la seule parole est un élément traumatique qui déclenche les émotions de l'instance d'origine :

« Je suis entrée dans la pharmacie la plus proche, en face du Métropole, pour acheter le médicament du docteur N. C'était une femme : « Vous avez une ordonnance ? On ne peut pas vous le donner sans ordonnance.

(Vous avez une ordonnance ? Il faut une ordonnance ! Je n'ai jamais pu entendre ces mots, et voir se fermer aussitôt la tête du pharmacien quand la réponse était non, sans être accablée [...]) » (pp. 85 - 86)

Une autre instance énonçante, une femme de la famille avec laquelle Annie remonte sur Paris lors de son retour de vacances de Noël, qui ne parle qu'une seule fois et est présentée comme un élément traumatique :

« Le 31 décembre, je suis repartie du Mont-Dore dans la voiture d'une famille qui avait accepté de me remonter avec elle sur Paris. Je ne participais pas à la conversation. À un moment, une femme a dit que la fille logeant dans la chambre de bonne avait fait une fausse couche, « elle a gémi toute la nuit ». Du voyage, je n'ai retenu que le temps pluvieux et cette phrase. » (p. 68)

Il n'y a que six instances énonçantes projetées ayant une fonction sur le schéma actantiel du personnage principal que nous allons décrire dans la partie concernant les fonctions des actants. Ces six personnages ont une importance dans l'histoire non seulement par leur discours mais aussi par leur acte. Ainsi nous les catégorisons comme « instance participant à l'événement ».

Il y a également un troisième type de personnage qu'on n'arrive même pas à qualifier comme « instance » parce qu'ils ne prennent jamais la parole. La seule information concernant ce troisième type de personnage est transférée par les réflexions du personnage principal. Ils ont quand même une importance attribuée par cette dernière lorsqu'elle les évoque : les deux amies proches d'Annie Duchesne (p. 55), sa mère (p. 22), les deux amis de P. : Annick et Gontran (p. 65) ainsi que le professeur (p. 45).

Tableau 2.4. Instances énonçantes projetées

Instances énonçantes projetées	Apparition (page)	Prise de la parole (page)	Importance du rôle dans le récit
Le docteur N.	18	21	Instance participant à l'événement
Jean T.	31	32	Instance participant à l'événement
L. B.	34	60	Instance participant à l'événement
O.	56	90	Instance participant à l'événement
Mme P.-R.	60	70	Instance participant à l'événement
Le généraliste du boulevard de l'Yser	40	41	Instance participant à l'événement
P.	21	58	Instance
Jacques S.	20	20	Instance
André X.	57	57	Instance
Une femme de la famille avec	68	68	Instance

laquelle Annie remonte sur Paris			
La pharmacienne	85	85	Instance
Le médecin de garde	93	93	Instance
Le jeune chirurgien	96	96	Instance
La garde de nuit	99	99	Instance
Le docteur V.	103	104	Instance

L'instance d'origine ne se présente pas avant les autres instances qu'elle projette et ceci peut nous indiquer une certaine distanciation entre l'instance d'origine et le personnage principal, même si ces deux fonctions sont rassemblées en une seule instance : elle raconte ce qu'elle a vécu en prenant de la distance.

Nous avons déjà montré qu'il y a deux niveaux du récit : celui de l'écriture et celui de l'événement. Cependant il s'agit d'un récit monophonique provenant d'une seule instance qui parle toujours en « Je ». Ce qui change entre les deux niveaux sera alors la perspective, ce que nous allons prendre en compte à l'étape suivante.

2.2.1.4 Focalisation du texte

L'événement est un récit plus ou moins dominé par une focalisation interne, c'est-à-dire, l'instance d'origine adopte le point de vue du personnage principal. Néanmoins on est forcé de considérer les changements de point de vue qui surgissent au second niveau du récit. Nous avons une instance d'origine avec deux points de vue interchangeables : celui d'une fille de 23 ans qui subit un avortement et celui d'une femme de 59 ans qui a éprouvé l'avortement et a déjà eu le temps à se distancier de son traumatisme.

Voici deux paragraphes qui se suivent et qui mettent en lumière la différence de point de vue. Dans le premier, la voix parlante est une fille dans un état où elle est incapable d'avoir de l'empathie et qui ne possède ni l'information ni le bagage cognitif nécessaire pour comprendre les comportements du docteur N. ; dans le deuxième, une femme qui possède la capacité de voir le raisonnement derrière les comportements de l'autre :

« À la descente du train, j'ai appelé le docteur N. Je lui ai dit qu'on m'avait posé une sonde. Peut-être avais-je l'espoir qu'il me ferait venir à son cabinet, comme le mois précédent, et prendrait en somme le relais de Mme P.-R. Il est resté silencieux, puis m'a conseillé du Masogynestril 3 . À son ton, j'ai compris que me voir était la dernière chose qu'il désirait et que je ne devais plus lui téléphoner.

(Je ne pouvais pas l'imaginer – comme je suis capable de le faire maintenant – brusquement envahi de sueur à son bureau en entendant cette voix de fille annonçant qu'elle se promène depuis trois jours avec une sonde dans l'utérus. Figé par le dilemme. S'il acceptait de la voir, la loi l'obligeait à lui retirer aussitôt cet engin et à lui faire continuer la grossesse dont elle ne voulait pas. S'il refusait, elle risquait d'en mourir. Il n'y avait rien de bon à choisir et il était seul. Donc, du Masogynestril.) » (pp. 84 - 85)

La différence entre les deux perspectives joue un rôle important dans l'univers du sens parce que lors du récit des événements qui ont traumatisé l'instance d'origine, cette dernière commence à perdre le contrôle de son point de vue et donc, elle se perd parfois dans ses émotions et perd sa distance au passé, même si elle est en train de parler entre parenthèses, quand il est question des événements déclencheurs du traumatisme :

« ([...] En écrivant, je dois parfois résister au lyrisme de la colère ou de la douleur.[...]) » (p.85 – 86)

Cette scène nous montre en même temps la juxtaposition des deux points de vue narratifs. L'instance d'origine avoue qu'elle n'arrive pas à résister à la colère qu'elle ressent face à son trauma et elle ressent ses émotions de son âge de 23 ans ; ainsi les deux points de vue ne font plus qu'un.

La focalisation change alors tout au long du récit avec des va-et-vient de la mémoire de l'instance d'origine. Elle garde ses distances lors du récit des souvenirs effacés avec le temps ce qui est indiqué par ses recours aux sources écrites comme son agenda et son carnet d'adresses et par son mal à se souvenir de certains détails alors qu'elle perd sa distance quand il s'agit du récit des moments traumatiques dans lesquels sa mémoire est déclenchée par les émotions.

Ainsi les dates qu'elle note et les caractéristiques temporelles du récit peuvent nous servir d'itinéraire afin de comprendre ce changement constant de la focalisation, ce qui nous invite à l'étape suivante.

2.2.1.5 Liens entre le temps de l'histoire et le temps du discours

Le récit dans *L'Événement* est particulièrement significatif lorsqu'il s'agit de la différence entre le temps de l'histoire et le temps du discours. Cette différence est fortement marquée dans la plupart du roman parce que l'instance d'origine fait l'usage de celle-ci : le temps du discours est facilement discernable car elle ne cache pas qu'elle parle au temps du discours quand elle le fait. Le lecteur voit clairement, dans les parties soulignées par nous, que la narration part du temps de l'histoire et passe au temps du discours et vice versa :

« J'ai écrit à P. que j'étais enceinte et que je ne voulais pas le garder. Nous nous étions quittés incertains sur la suite de notre relation [...].

Une semaine après, Kennedy a été assassiné à Dallas. [...]

Les mois qui ont suivi baignent dans une lumière de limbes. Je me vois dans les rues en train de marcher continuellement. À chaque fois que j'ai pensé à cette période, il m'est venu en tête des expressions littéraires telles que « la traversée des apparences », « par-delà le bien et le mal », ou encore « le voyage au bout de la nuit ». Cela m'a toujours paru correspondre à ce que j'ai vécu et éprouvé alors, quelque chose d'indicible et d'une certaine beauté. Depuis des années, je tourne autour de cet événement de ma vie. Lire dans un roman le récit d'un avortement me plonge dans un saisissement sans images ni pensées, comme si les mots se changeaient instantanément en sensation violente. » (p. 23)

Le passage du temps de l'histoire à celui du discours, et par conséquent du premier au second niveau du récit, se voit nettement dans les parties que nous avons soulignées. Afin d'analyser les relations temporelles de la narration, il est indispensable de tenir compte de la division qu'on a faite entre les deux niveaux du récit.

Nous reprenons d'abord la segmentation qu'on a fait du premier niveau. À ce niveau, l'instance d'origine essaie de donner des dates spécifiques tout au long du récit, elle souligne dans une note de bas de page l'importance des dates car elles établissent la liaison entre la réalité et le récit de cette réalité :

« Écrire la date est pour moi une nécessité attachée à la réalité de l'événement. Et c'est la date qui, à un moment, pour John Fitzgerald Kennedy – 22 novembre 1963 –, pour tout le monde, sépare la vie de la mort » (p. 23)

À travers sa tentative de noter les dates nous arrivons à discerner les points où sa mémoire se renforce et s'affaiblit. Certains événements, qui peuvent déclencher le traumatisme comme on a déjà évoqué, l'obligent à se souvenir des moindres détails dont elle arrive à retrouver les dates, même si elles ne sont pas notées dans son agenda ou dans son carnet d'adresses. Cependant parfois elle a du mal à saisir les points temporels, ce qui peut nous signaler une sorte de changement de l'état subjectal. Voici deux citations où il y a une grande différence de précision temporelle :

« Le 16 et le 17 janvier, j'ai attendu les contractions. [...] le soir du 17, un vendredi, j'ai appelé Mme P.-R. depuis la poste près de la gare. Elle m'a dit de revenir la voir le lendemain matin. Dans mon journal, où il n'y a rien d'écrit depuis le 1er janvier, j'ai noté à la date du vendredi 17, [...] Le samedi 18 j'ai pris de bonne heure un train pour Paris. » (p.80)

« Les mois qui ont suivi baignent dans une lumière de limbes. » (p.23)

Afin de voir la chronologie de l'intrigue, nous essayons de récupérer les marques temporelles de l'histoire :

Tableau 2.5. Dates du premier niveau du récit

Séquences	Marques temporelles	Pages
1. Situation initiale	<i>« Au mois d'octobre 1963 »</i> (p.17) <i>« Un après-midi »</i> (p.18) <i>« Un soir »</i> (p. 18) <i>« Fin octobre »</i> (p. 18) <i>« Au week-end de la Toussaint »</i> (p. 19) <i>« Le lundi »</i> (p. 19)	17 - 20
2. Nouvelle de la grossesse et Secousses à la suite.	<i>« Le vendredi 8 novembre ... »</i> (p. 20) Retour en arrière : <i>« Début octobre, j'avais fait l'amour plusieurs fois avec P. »</i> (p. 21)	20 - 23

	« <i>L'infirmière du Crous m'a fait une piqûre le soir, [...], et une autre le lendemain matin. C'était le week-end du 11 novembre</i> » (p. 22) Une anticipation potentielle, renforçant l'intrigue : « <i>Accouchement [...] Prévu le : 8 juillet 1964.</i> » (p. 22) Événement historique dont la date est donnée dans la note de bas de page (22 novembre 1963) : « <i>Une semaine après, Kennedy a été assassiné...</i> » (p. 23) Concentration du récit : « <i>Les mois qui ont suivi baignent dans une lumière de limbes.</i> » (p. 23)	
3. Prise en compte de la réalité et Recherche d'une solution	« <i>Le temps a cessé d'être une suite insensible de jours. [...] Il est devenu une chose informe qui avançais à l'intérieur de moi et qu'il fallait détruire à tout prix.</i> » (p.28) Plusieurs retours en arrière : « <i>à quatorze ans</i> » (p. 29) « <i>Jusqu'à l'été précédent</i> » (p. 29) « <i>Depuis l'adolescence</i> » (p. 30) « <i>l'année d'avant</i> » (p. 30) Début du PN : « <i>Trois jours après avoir déchiré le certificat de grossesse j'ai rencontré dans la cour de la fac Jean T.</i> » (p. 31) Retour en arrière concernant Jean T. : « <i>deux ans auparavant</i> » (p. 31) « <i>Le lendemain matin [...] la veille, en début d'après-midi, [...] presque une journée s'était écoulée.</i> » (p. 33) Acquis de l'information concernant L. B. (Résultat de PNS1) : « <i>Deux jours plus tard</i> » (p. 34) Retour en arrière concernant le couple B. : « <i>[...] B., un couple marié dont la femme avait eu un avortement deux ou trois ans auparavant.</i> » (p. 34) Programme narratif d'usage (Trouver L. B.) :	28-60

	« <i>La quête a commencé. [...] Midi et soir, je parcourais les salles, [...]</i> » (p. 35) « <i>Deux soirs de suite, j'ai attendu L. B. [...] Le second soir, [...]</i> » (p. 36) Programme narratif d'usage (trouver un médecin) : « <i>Un après-midi, je suis partie de la cité avec l'intention de découvrir un médecin qui accepterait de m'avorter.</i> » (p. 38) « <i>Il faisait nuit [...]</i> » (p.40) Piqûres d'œstradiol : « [...] <i>le soir [...]</i> <i>Le lendemain [...]</i> » (p. 43 – 44) Anticipation : « <i>Plus tard, j'apprendrai que le médecin du boulevard de l'Yser m'avait prescrit un médicament utilisé pour empêcher les fausses couches.</i> » (p. 44) Plusieurs retours en arrière : « <i>J'avais choisi pendant l'été [...]</i> » (p. 44) « <i>Depuis mes études secondaires, je jouais plutôt bien avec les concepts...</i> » (p. 45) Retour au TH : « <i>Une autre fois, [...]</i> » (p. 47) « <i>Un matin [...]</i> » « <i>À 11 heures, dégoût à la B.M.</i> » (p. 47) Plusieurs retours en arrière : « <i>Dans ma première année de fac, ...</i> » (p. 48) « <i>Sur une photo du mois de septembre précédent...</i> » (p. 48) Retour au TH : « <i>Lors d'une soirée à la Faluche [...]</i> <i>C'était la première fois depuis que je me savais enceinte</i> » (p. 48) Programme d'usage : « <i>Le samedi, je retournais chez mes parents [...]</i> » (p. 51) « <i>Un lundi, je suis revenue de chez eux avec une paire d'aiguilles à tricoter [...]</i> » (p. 52) « <i>La veille au soir [...]</i> » (p. 52) « <i>Le lendemain matin</i> » (p. 53)	
--	--	--

	Programme d'usage : <i>« Après mon essai infructueux, j'ai téléphoné au docteur N. » (p. 53)</i> Retour en arrière annonçant une anticipation : <i>« En octobre, nous avions prévu de passer ensemble les vacances de Noël à la neige, avec un couple ami. Je n'avais pas l'intention de modifier ce projet. » (p. 59)</i> Retour au TH : <i>« On arrivait à la mi-décembre. » (p. 59)</i> <i>« Il m'arrivait d'oublier que j'étais enceinte de deux mois. » (p. 59)</i> Anticipation : <i>«[...] Si je laisse faire le temps, en juillet prochain, on sortira un enfant de moi. Mais je ne le sens pas » (p. 60)</i>	
4. Aide d'un adjuvant	Ft : <i>« Une dizaine de jours avant Noël, quand je n'y comptais plus, L. B. a frappé à la porte de ma chambre. » (p. 60)</i> Délai du programme : <i>« Partir dans le Massif central, retrouver P. [...] » (p. 64)</i> (Mini) programme d'usage : <i>« Un jour, [...] j'ai poursuivi, [...] la montée du Puy Jumel [...] n'ayant qu'un désir, faire lâcher prise à cet embryon. » (p. 67)</i> Fin du délai : <i>« Le 31 décembre » (p. 68)</i>	60 - 68
5. Avortement	Programme d'usage commence : <i>« Le mercredi 8 janvier, je suis allée à Paris pour rencontrer la femme et régler avec elle les détails pratiques, le jour, l'argent. » (p. 69)</i> Anticipation : <i>« À trois mois, selon elle, c'était le bon moment pour le faire. » (p. 71)</i> <i>« Elle m'a dit de revenir le mercredi suivant, seul jour où elle pouvait rapporter un spéculum de la clinique où elle travaillait. » (p. 71)</i> <i>« Après ma première visite passage Cardinet, j'ai commencé de prendre de la pénicilline et</i>	69 - 85

	<i>il n'y a plus eu de place en moi que pour la peur » (p. 73)</i> Placement de la première sonde : <i>« Le mercredi 15 janvier, j'ai pris un train pour Paris en début d'après-midi. Je suis arrivée dans le XVII^e plus d'une heure avant le rendez-vous fixé avec Mme P.-R. » (p. 74)</i> Anticipation : <i>« Ce n'était pas encore l'heure. » (p. 74)</i> Attente de résultat : <i>« Dans un ou deux jours ça partirait, sinon il fallait lui téléphoner. » (p. 78)</i> <i>« Le 16 et 17 janvier, j'ai attendu les contractions. [...] Le soir du 17, un vendredi, j'ai appelé Mme P.-R.. [...] Dans mon journal, il n'y a rien d'écrit depuis le 1^{er} janvier, j'ai noté la date du vendredi 17, « j'attends toujours. » » (p. 80)</i> Le placement de la deuxième sonde : <i>« Le samedi 18 j'ai pris de bonne heure un train pour Paris » (p. 81)</i>	
6. Fausse couche	Attente de résultat : <i>« Le week-end [...] une certaine tranquillité, celle de n'avoir plus rien à faire d'autre qu'attendre. » (p. 87)</i> <i>« Le dimanche après-midi, [...] » (p. 87)</i> <i>« Dans le journal, au 19 janvier : De petites douleurs. Je me demande combien il va falloir de temps à cet embryon pour mourir et être expulsé » » (p. 87)</i> <i>« Le lundi matin, il y avait cinq jours que je vivais avec une sonde. » (p. 88)</i> <i>« J'ai repris l'autorail de quatre heures vingt pour Rouen. Le trajet ne durait que quarante minutes. [...] » (p. 89)</i> La fausse couche : <i>« [...] ce soir-là [lundi le 20 janvier] [...] Des douleurs, auxquelles je n'avais pas d'abord accordé d'attention, me serraient le ventre par intervalles. [...] Il était plus de minuit » (p. 89)</i>	87 - 93

	Compte-rendu des événements presque seconde par seconde lors de la scène de la fausse couche.	
7. Seconde partie de la nuit	Seconde partie de la nuit de 20 janvier : « Avec l'entrée en scène du médecin de garde, c'est la seconde partie de la nuit qui commence. » (p. 93) Perte de conscience : « Ce sont les dernières paroles que j'ai entendues avant de sombrer dans l'anesthésie. » (p. 96)	93 - 96
8. Suite de l'opération et Sortie de l'Hôpital	Reprise de conscience : « Je me suis réveillée, il faisait nuit. » (p. 97) Rétablissement : « À midi [...] » (p. 98) « Je ne me souviens pas d'avoir lu quoi que ce soit pendant les cinq jours que j'ai passés à l'Hôtel-Dieu. » (p. 102) Sortie de l'Hôpital : « J'ai quitté l'Hôtel-Dieu le samedi 25 janvier. » (p. 103)	97 - 103
9. Retour à la situation initiale et Fin de l'événement	Chez ses parents : « Un seul souvenir des jours passés chez mes parents, après l'hôpital. » (p. 104) Plusieurs ellipses et la concentration du récit : « C'était un mois de février froid et ensoleillé. » (p. 105) « Un soir, [...] » (p. 107) « Un après-midi, [...] » (p. 107) « Un autre après-midi, [...] » (p. 108) « Plus tard, en mars, [...] » (p. 108) Retour à la situation initiale : « Je ne sais pas quand je suis revenue dans le monde qu'on appelle normal, [...]. J'ai commencé à rédiger mon mémoire. » (p. 110) Elle se remet du choc de ce qui s'est passé et reprend sa vie là où elle l'avait laissée.	103 - 110

Il y a plusieurs changements dans le rythme de la narration au premier niveau du récit : le temps du discours consacré aux événements principaux devient de plus en

plus étendu alors que nous pouvons voir la concentration du récit quand il s'agit du dénouement vers la fin. Un autre facteur ayant une influence sur le temps du discours au même niveau du récit est l'état subjectal du personnage principal : la perception du temps et de l'ordre des événements devient floue quand elle est sous l'influence du choc, du traumatisme, de l'anesthésie ou bien de la confusion.

2.2.1.6 Programmes narratifs et Combinatoires modales des actants du récit

Il y a deux programmes narratifs de base dans l'histoire : celui d'Annie Duchesne, étudiante de 23 ans et celui de l'instance d'origine, Annie Duchesne en tant qu'une femme de 59 ans. Les deux programmes narratifs sont entremêlés mais discernables par la division de deux niveaux du récit. Le premier PN principal a lieu au premier niveau et lié au TH alors que le deuxième PN principal est transmis par le second niveau et est donc lié au TD.

Programme narratif d'Annie Duchesne, jeune femme de 23 ans

Nous abordons d'abord le PN de base (PN de base) principal de l'histoire, celui d'Annie Duchesne (sujet performant / S1) (Courtés, 1976). Après le premier Ft qui est la confirmation de la grossesse non désirée, Annie se trouve dans une situation de conjonction initiale avec un objet de valeur non-souhaité (le fœtus). Elle décide de mettre fin à cet état, c'est-à-dire à la grossesse. Le PN de base de l'histoire au premier niveau du récit comporte donc la transformation d'une situation de conjonction en une situation de disjonction car le personnage principal a pour but de retourner à son état avant la grossesse involontaire. Elle veut donc se débarrasser du fœtus (premier objet / O1) dans son ventre :

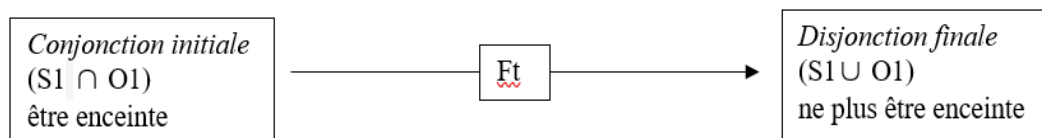


Figure 2.1 : Programme narratif d'Annie Duchesne, jeune femme de 23 ans

Suite à l'établissement du PN de base (ne plus être enceinte) il s'agit d'un PN d'usage principal (A) de l'actant autonome Annie Duchesne, qui comporte

l'avortement du fœtus non désiré à partir de multiples PN d'usage (A1, A2, A3, A4) dont tous sauf un, échouent.

Lorsqu'Annie apprend qu'elle est enceinte, décide, en toute volonté et conscience, de mettre fin à sa grossesse. Cet actant possède donc le vouloir-faire pour son projet, ce qui la rend un actant autonome gérée par son vouloir. Cependant cet actant autonome manque le pouvoir-faire et le savoir-faire nécessaires.

Annie demande d'abord de l'aide à l'adjuvant Jean T. (PN d'usage A1) qui lui parle d'une amie qui peut l'aider, l'adjuvant L. B.. Elle donc part à la recherche de cette dernière (PN d'usage A1.1) mais ce projet reste en suspens car elle ne parvient pas à la retrouver.

Ensuite, dans l'espoir qu'elle puisse y trouver le savoir-faire dont elle a besoin, Annie se renseigne sur l'avortement dans la bibliothèque (PN d'usage A2) mais elle manque toujours le pouvoir-faire car l'avortement est interdit par la loi.

Cette fois-ci, elle tente de trouver un médecin qui pourrait faire fi de la loi et l'aider (PN d'usage A3) mais elle rencontre un opposant, le médecin de Boulevard de Yser. Il lui prescrit des piqûres d'œstradiol. Annie croit que les piqûres l'aideront et s'injectent (PN d'usage A3.1) mais elle ne sait pas que l'œstradiol l'empêchera encore de faire une fausse couche, c'est donc un anti-programme déclenché par l'opposant, le médecin de Boulevard de Yser.

Après cela, Annie fait une tentative de s'avorter avec une aiguille à tricoter (PN d'usage A4). Elle veut s'avorter avec une aiguille à tricoter qu'elle a ramenée de chez ses parents, mais elle ne sait pas comment le faire (échouant à trouver le col de l'utérus) et n'a pas non plus le pouvoir faire (ne supportant pas la douleur). Suite à cette tentative, elle rend une visite à l'adjuvant, le docteur N. et lui demande de l'aide (PN d'usage A4.1). Annie n'a ni le savoir-faire ni le pouvoir-faire pour le persuader. Néanmoins il lui fait une ordonnance de la pénicilline qui l'aidera dans son projet.

Suite à l'échec des PN d'usage A2, A3 et A4, le premier PN d'usage (A1) (qui semble aussi être au début un échec) concernant la demande d'aide à l'adjuvant Jean T. s'accomplit. Ce PN d'usage guide l'actant autonome au PN d'usage A1.1 concernant la recherche de L. B., ce qui est la première étape du trajet qui mène à la solution dont on donne également un indice dans le texte :

« La quête a commencé. Il fallait que je trouve L. B. » (p. 36)

Annie ne parvient pas à retrouver L. B. au début mais un deuxième Ft se réalise : les deux adjuvant, Jean T. et L. B., interviennent. L'adjuvant Jean T. informe L. B. qu'Annie la cherche. L'adjuvant L. B. vient frapper à la porte d'Annie et lui donne le savoir-faire (information concernant l'avortement, l'adresse de la faiseuse d'anges) et le pouvoir-faire (l'argent) nécessaires.

Avant la continuation de PN d'usage A1, il est retardé. Un délai de PN d'usage A1 advient quand Annie décide de faire un délai de grâce avant de se rendre chez l'avorteuse. Elle part en vacances de Noël au Mont-Dore où elle retrouve P. (l'instance important qui n'a pas de rôle d'actant), le père biologique du fœtus et elle rompt avec lui. Lors de ce délai de grâce, Annie projette un autre PN d'usage qui lui permettra d'atteindre son objectif et rendra le PN d'usage A1 inutile sous l'emprise de la peur. Elle essaie de provoquer une fausse couche en se jetant dans la neige et en faisant des chutes brutales pendant qu'elle fait du ski (PN d'usage A5). Ce dernier PN d'usage également échoue.

Le PN d'usage A1 se poursuit donc en six étapes (qu'on a intitulées comme PN d'usage A1.1, A1.2, A1.3, A1.4, A1.5 et A1.6) et s'accomplit à la fin en déclenchant une fausse couche.

Maintenant qu'elle possède la volonté (le vouloir-faire), l'argent (pouvoir faire) ainsi que l'adresse et l'information concernant le processus (le savoir-faire) nécessaires pour se faire avorter, Annie prend un rendez-vous chez l'adjuvant Mme P.-R. (A1.2) et commence à prendre de la pénicilline (A1.3). Mme P.-R. place la première sonde (A1.4) ; cette tentative se termine par l'échec. Annie veut ainsi se fait placer une deuxième sonde (A1.5). Les placements de deux sondes forment le troisième Ft de PN. L'adjuvant Mme P. R. remplit son rôle de faiseuse d'anges en plaçant les sondes et accompagnant Annie dans ce projet. Annie fait encore une dernière tentative en demandant de l'aide au docteur N. (A1.6), en espérant qu'il peut prendre le relais pour terminer plus sûrement ce que Mme P.-R. a commencé. Le docteur N. (un actant sous l'influence de la loi et donc le devoir) lui recommande du Masogynestril (un analgésique) même s'il ne peut pas l'aider comme elle l'espérait.

En conséquence de PN d'usage A (l'avortement), s'accomplit le quatrième Ft : la fausse couche. Annie parvient à faire une fausse couche et à se débarrasser du fœtus avec l'aide de l'adjuvant O. Cependant les deux filles ne savent pas qu'il ne fallait pas

couper le cordon (elles manquent le savoir-faire) et O. coupe le cordon ombilical qui cause la perte de sang et nécessite la hospitalisation d'Annie.

Ainsi advient le cinquième Ft : l'opération de curetage à l'Hôtel-Dieu. Annie perd conscience par l'anesthésie, ce qui provoque donc une perte de l'état de sujet ou bien une transformation en non-sujet (que nous examinons de manière détaillée dans la partie concernant les transformations subjectales).

Annie reprend son état de sujet quand elle se réveille après l'opération. Le PN de base s'accomplit et Annie parvient finalement à interrompre sa grossesse et à rester en vie sans être accusée d'avoir enfreint la loi. Au final, le sujet performant subit plusieurs transformations afin de quitter l'état de conjonction (la grossesse) et atteindre l'état de disjonction (la situation initiale).

Certaines instances ne prennent pas de rôle actif comme adjuvant ou opposant au cours de PN de base projetée par le sujet. Ils ont toutefois contribué de telle ou telle manière au traumatisme subi par le personnage principal. À titre d'exemple, en tant que la personne qui a mis Annie enceinte, l'instance qui s'appelle « P. » la laisse seule dans ce processus d'avortement. Les instances faisant partie du corps médical, à l'exception du docteur N., ont contribué aux blessures mentales d'Annie, comme le médecin de garde :

« Regarde-moi ! Jure-moi que tu ne le feras plus ! Jamais ! » À cause de ses yeux fous, j'ai cru qu'il était capable de me laisser mourir si je ne jurais pas. Il a sorti son bloc d'ordonnances, « tu vas aller à l'Hôtel-Dieu ». » (pp. 93 - 94)

Ou bien le jeune chirurgien à l'Hôtel-Dieu :

« J'ai supplié le jeune chirurgien de me dire ce qu'il allait me faire. Il s'est planté devant mes cuisses ouvertes, en hurlant : « Je ne suis pas le plombier ! » Ce sont les dernières paroles que j'ai entendues avant de sombrer dans l'anesthésie. » (p. 96)

Programme narratif de l'instance d'origine

Le deuxième PN est celui de l'instance d'origine ; une femme de 59 ans qui a eu la chance de se distancier de l'événement de l'avortement qu'elle a vécu à l'âge de 23 ans mais qui éprouve encore le traumatisme de cet événement et le regret de ne pas avoir fait quelque chose de valable à partir de ce qu'elle a vécu. Au second niveau du

récit dans le roman, nous trouvons une deuxième intrigue qui concerne l'écriture du roman par l'instance d'origine pour relater l'histoire vécue au premier niveau du récit. Cette deuxième quête entreprise par l'instance d'origine (S2) à travers un PN de base et des PN d'usage afin d'obtenir son objet de valeur (O2) et c'est de faire face à l'événement traumatique par le biais de l'écriture :

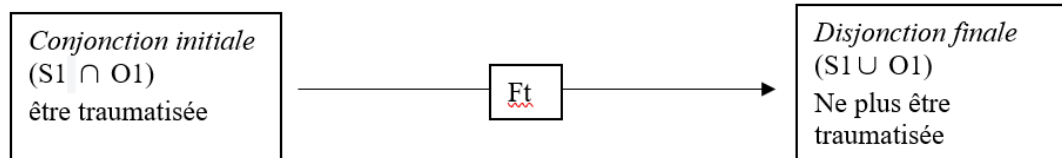


Figure 2.2 : Programme narratif de l'instance d'origine

L'instance d'origine, suite à un premier Ft qui est le rappel de l'événement lors d'une visite chez la médecin pour un dépistage du sida, longtemps après l'événement initial. Elle se rend compte de son traumatisme, qui est déclenché par l'épreuve des émotions similaires à l'âge de 23 ans :

« Je me suis rendu compte que j'avais vécu ce moment à Lariboisière de la même façon que l'attente du verdict du docteur N., en 1963, dans la même horreur et la même incrédulité. » (p. 15)

Elle décide d'affronter l'événement traumatique et annonce sa volonté (le vouloir-faire) d'« affronter, dans sa réalité, cet événement inoubliable. » (p. 26). Ainsi le PN de base de « s'affranchir du traumatisme » est établi. L'instance d'origine précise que ce projet s'accomplira par le biais de l'écriture, ce qui forme alors le PN d'usage B :

« Cette exploration s'inscrira dans la trame d'un récit, seul capable de rendre un événement qui n'a été que du temps au-dedans et au-dehors de moi » (p.25)

Le sujet performant ayant le vouloir-faire (la volonté d'affronter le traumatisme) et le savoir-faire (le projet se réalisera par l'écriture), projette le PN d'usage (B1) qui consiste à se souvenir de l'événement. Afin de pouvoir écrire, l'instance d'origine sait qu'elle est obligée d'avoir accès à sa mémoire corporelle :

« Je m'efforcerai par-dessus tout de descendre dans chaque image, jusqu'à ce que j'aie la sensation physique de la « rejoindre », et que quelques mots surgissent, dont je puisse dire, « c'est ça ». » (p. 25)

Dans le cadre de ce PN d'usage, l'instance d'origine fait recours aux sources écrites de l'époque où elle a vécu l'événement (PN de base B1.1) :

« Un agenda et un journal intime tenus pendant ces mois m'apporteront les repères et les preuves nécessaires à l'établissement des faits. » (p. 25)

Parallèlement au PN du premier niveau du récit, lors de l'écriture de certaines étapes de l'événement, l'instance d'origine subit des Ft. Pendant le récit des incidents traumatiques, elle obtient l'accès à sa mémoire, ce qu'on considère comme le pouvoir-faire nécessaire au projet d'écriture.

Ce renforcement de la mémoire est provoqué lors du récit de rencontre avec l'adjuvant L.-B. (le deuxième Ft.) du récit de l'avortement (le troisième Ft.), du récit de la fausse couche (le quatrième Ft.) et du récit de l'opération (le cinquième Ft.). Ces cinq Ft fonctionnent comme les étapes du processus de la confrontation au traumatisme (cinq incidents vécus au premier niveau du récit et puis revécus au second). Après avoir complété l'écriture de ces cinq incidents, l'instance d'origine annonce la fin de l'écriture, signalant que le PN d'usage B s'achève avec succès. Par le biais de ce dernier, le processus de la confrontation se termine, c'est-à-dire, le PN de base également s'accomplit. La fin du traumatisme est indiquée par la dernière partie du roman où l'instance d'origine retourne à la scène de l'avortement et se sent éloignée de l'histoire :

« J'avais l'impression de reproduire les gestes d'un personnage sans rien éprouver. » (p. 114)

L'instance d'origine note même un certain calendrier pour ce deuxième PN de base à la fin de cette partie où elle fait un retour à la scène de l'événement :

« De février à octobre 99. » (p. 115)

Le sujet opérateur à la fin de ce PN de base, après avoir traversé plusieurs faires transformateurs, quitte l'état de conjonction et atteint l'état de disjonction souhaité.

Il y a donc trois quêtes primordiales à l'intérieur du roman qui sont en jeu. La quête de l'avortement au premier niveau du récit ; la quête de la confrontation au traumatisme et la quête de l'écriture au second niveau. Ces trois quêtes, que nous considérons dans le cadre de deux PN de base et un PN d'usage parallèles, composent la colonne vertébrale du texte. Les deux sujets (Annie Duchesne et l'instance

d'origine) subissent plusieurs changements mentaux et physiques en traversant les deux intrigues. Nous prenons en compte ces transformations dans la partie suivante.

2.2.1.7 Transformations subjectales subies par les instances

L'instance d'origine subit de nombreuses transformations au cours de l'histoire, dont certaines sont explicites et d'autres non. Ces transformations subjectales sont analysées dans chaque partie du texte en soulignant chaque fois l'indice de la transformation en question.

Transformations subjectales d'Annie Duchesne

Au début de la première séquence « Situation initiale », le sujet est une instance relevant du domaine de l'autonomie. Elle prend de plus en plus conscience qu'il y a un problème. Elle sait que ses règles sont en retard et elle les attend en documentant le processus :

« Au mois d'octobre 1963, à Rouen, j'ai attendu pendant plus d'une semaine que mes règles arrivent. [...] J'ai commencé d'écrire sur mon agenda tous les soirs, en majuscules et souligné : RIEN. » (p. 17)

Elle prend en compte de l'absence de règles et commence à être obsédée par cette absence :

« [...] je savais que mes règles ne reviendraient pas. » (p. 18)

« [...] en pensant sans arrêt que je n'avais pas mes règles. » (p. 18)

Par le premier symptôme de la grossesse, elle est affaiblie due à une instance immanente de nature pulsionnelle. La nausée est une première influence de la grossesse sur sa vie quotidienne :

« Le lundi, je me suis levée avec l'estomac barbouillé et un goût bizarre dans la bouche. » (p. 19)

« [...] je me suis vue dans la classe de seconde sous les regards des filles et j'ai eu envie de vomir. » (p. 20)

Dans la deuxième séquence « Nouvelle de la grossesse et Secousses à la suite », elle est un quasi-sujet dont le jugement est affaibli, secoué due à une instance transcendante, dans un état dysphorique par la nouvelle de la grossesse non désirée :

« Ce que je prenais pour un mal à l'estomac était la nausée. » (pp. 20 - 21)

« Les mois qui ont suivi baignent dans une lumière de limbes. Je me vois dans les rues en train de marcher continuellement. » (p. 23)

Dans la grande partie de la troisième séquence « Prise en compte de la réalité et Recherche d'une solution », elle garde son état de sujet. Lors de la projection de la quête principale et les PN d'usage, elle assume le rôle de sujet opérateur c'est-à-dire l'instance autonome activée par le vouloir-faire. Elle tente de surmonter l'influence des instances immanentes (la nausée, la fatigue et d'autres symptômes de la grossesse) et instances transcendantes (la loi et le jugement sociétal), décide d'agir en projetant son PN de base et plusieurs PN d'usage. Le sujet lance ses programmes chaque fois dans un état de conscience ; il est donc capable de juger les risques de sa quête:

« [...] qu'il fallait détruire à tout prix. » (p.28)

PN de base projeté se reflète au langage de l'instance d'origine :

« [...] je n'employais aucun des termes qui la désignent, [...] Ce n'était pas la peine de nommer ce que j'avais décidé de faire disparaître. » (p. 28)

Elle juge son état et établit des relations de cause à effet :

« Je passais de l'incrédulité que cela m'arrive, à moi, à la certitude que cela devait forcément m'arriver. » (p. 29)

Elle exprime son courage nécessaire à son PN d'usage :

« Je n'éprouvais aucune appréhension à l'idée d'avorter. Cela me paraissait, sinon facile, du moins faisable, et ne nécessitant aucun courage particulier. [...] J'étais prête à me cramponner moi aussi au lavabo. Je ne pensais pas que je puisse en mourir. » (pp. 30 - 31)

Elle projette plusieurs PN d'usage, chaque fois en expliquant le raisonnement derrière :

« Je savais qu'il [Jean T.] était dans une association semi-clandestine luttant pour la liberté de la contraception, le Planning familial, et j'imaginais peut-être un secours de ce côté-là. » (p. 31)

« À la bibliothèque j'ai cherché dans le fichier au mot « avortement ». » (p. 37)

« Je ne croyais pas que les piqûres [d'œstradiol] du médecin feraient de l'effet mais je voulais tout essayer. » (p. 43)

Après l'échec des PN d'usage A1, A2 et A3, Annie entre à nouveau dans un état de quasi-sujet dû aux instances immanentes de nature pulsionnelle (la nausée, la fatigue, le vertige, la perte de conscience) qui l'emportent sur sa conscience. Cette dernière est affaiblie par la gravité de sa situation, sous influence des instances transcendantes de nature passionnelle (l'état de dysphorie : des douleurs morales et physiques, l'éloignement de la réalité, le refus de l'univers réel ou bien l'état aphorique qui affaiblit son jugement). Nous en soulignons les indices qui se présentent dans le 9^{ème} segment de cette séquence, concernant les répercussions de son état sur son parcours académique et social :

« [...] je me sentais incapable de remettre au prof le plan et le premier chapitre qu'il m'avait réclamés. Relier des connaissances entre elles et les intégrer dans une construction cohérente était au-dessus de mes forces. » (p. 45)

« Maintenant, le « ciel des idées » m'était devenu inaccessible, je me traînais au-dessous avec mon corps embourbé dans la nausée. » (pp. 45 - 46)

« D'une certaine façon, mon incapacité à rédiger mon mémoire était plus effrayante que ma nécessité d'avorter. Elle était le signe indubitable de ma déchéance invisible. » (p. 46)

« Chaque matin, au réveil, je croyais que la nausée était partie et à l'instant même où je pensais cela, je la sentais affluer en une marée insidieuse. Le désir et le dégoût de la nourriture ne me lâchaient pas. » (p. 47)

« Un matin [...] les silhouettes se sont dissoutes brusquement en points brillants. Je n'ai eu que le temps de m'asseoir sur les marches de l'escalier. [...] « Malaises constants. » [...] » (p. 47)

« Il me semble avoir retenu toutes les choses que cette fille m'a dites [...]– sans doute en raison même de leur insignifiance, qui avait alors pour moi un sens terrifiant, celui de mon exclusion du monde normal. » (p. 49)

Elle retourne à l'état de sujet pendant une brève seconde quand elle lance le PN d'usage A4 avec un dernier coup de pouce. Elle planifie alors une tentative d'avortement avec une aiguille à tricoter :

« Je n'avais pas de solution. J'avais décidé d'agir seule. » (p. 52)

Suite à l'échec de ce dernier PN d'usage, elle perd tout son espoir, se sent seule et commence à s'éloigner de la réalité de sa situation, en obscurcissant sa conscience et en se transformant encore en quasi-sujet, affaiblie par l'instance transcendante de nature passionnelle. Elle est dans un état dysphorique qui apparaît sous forme de l'éloignement de la réalité ou du refus de l'univers réel, ce qui se voit dans les parties que nous soulignons :

« Dans l'impuissance dans laquelle je me trouvais, c'était un acte, dont les conséquences m'étaient indifférentes, par lequel j'essayais d'entraîner l'interlocuteur dans la vision effarée du réel. » (p. 57)

« C'était finalement à bon escient que j'occultais la réalité. » (p. 59)

« Il m'arrivait d'oublier que j'étais enceinte de deux mois. C'est sans doute à cause de cet effacement de l'avenir [...] « j'ai l'impression d'être enceinte avec abstraction » » (pp. 59 - 60)

Dans la séquence suivante (la quatrième) où l'adjuvant L. B. intervient, Annie retourne à l'état de sujet par un Ft (l'aide de L. B.). Elle retrouve l'espoir et acquiert le savoir-faire et le pouvoir-faire grâce au PN d'usage A1.1 projeté :

« Je lui ai dit que j'avais déjà une ordonnance de pénicilline. Tout paraissait simple et rassurant – après tout, L. B. était devant moi, elle s'en était sortie. » (p. 61)

Cependant, sous l'emprise de la peur de l'avortement clandestin qu'elle va subir, elle fait recours à l'automutilation, dans un état dysphorique, lors du délai du PN d'usage A., dans le segment « Délai de grâce » de la quatrième séquence :

« Je ne trouvais d'intérêt qu'aux activités physiques, espérant qu'un effort intense, une chute, réussiraient à décrocher « ça » rendant inutile ma visite à la femme du XVIIe. [...] Je m'exténuais pour le tuer sous moi. » (pp. 66 - 67)

Au début de la cinquième séquence intitulée « Avortement », elle montre encore une tendance à l'automutilation, ce qui montre qu'elle est encore dans un état dysphorique, comme elle affirme dans la partie soulignée par nous :

« Afin d'économiser le voyage, j'ai fait du stop au bas de la côte Sainte-Catherine. Dans ma situation, un danger de plus ou de moins était sans importance. » (p. 69)

Puis, elle s'avance dans le PN d'usage A, même si elle a peur, son courage d'aller chez la faiseuse d'anges démontre encore une fois son état de sujet :

« Après ma première visite passage Cardinet, j'ai commencé de prendre de la pénicilline et il n'y a plus eu de place en moi que pour la peur. » (p. 73)

Lorsqu'elle se rend chez la faiseuse d'anges, elle fait face à son état et essaie de ne pas perdre son jugement sous l'influence de la peur, redevenant quasi-sujet :

« « c'est à moi que ça arrive » et « je ne vais pas supporter ». » (p. 75)

Elle a du mal à appréhender la réalité :

« « qu'est-ce que je fais là ». » (p. 76)

Lors de la procédure du placement de la première sonde, elle devient non-sujet. Les limites des deux niveaux du récit s'effacent, ainsi que les parenthèses, lorsque l'instance d'origine est dans un état dysphorique et traumatisé. Les deux phrases que nous soulignons font partie de deux discours différents (la première phrase descriptive se présenterait normalement entre parenthèses et ferait partie du second discours). Il y a également l'hyperfixation sur certains détails :

« Pendant des années, j'ai vu cette chambre et ces rideaux comme je les voyais depuis le lit où j'étais couchée. Elle est peut-être devenue une pièce claire, meublée Ikea [...] Il y a eu une douleur atroce. Elle disait, « arrêtez de crier [...] » (p. 77)

Alors que d'autres faits non sans importance sont oubliés :

« Je ne sais plus combien de temps cela lui a pris pour enfoncer la sonde. Je pleurais. [...] Je ne me rappelle pas à quel moment je lui ai remis l'argent. » (p. 78)

Après le placement de la première sonde, Annie, n'étant plus sous l'emprise des douleurs, retourne à l'état de sujet regagnant sa conscience et continuant à la documentation des événements :

« Il ne se passait rien. Je ne ressentais pas de douleurs. [...] Dans mon journal, où il n'y a rien d'écrit depuis le 1er janvier, j'ai noté à la date du vendredi 17, « j'attends toujours. Demain je retournerai chez la faiseuse d'anges puisqu'elle n'a pas réussi » (p. 80)

Pendant le placement de la deuxième sonde, elle n'a plus peur et ne sent plus de douleur :

« Je n'avais plus peur de ce qu'elle allait faire. Je n'ai pas eu mal. » (p. 82)

Dans la sixième séquence intitulée « Fausse couche », elle est toujours dans un état de sujet, elle est calme et ses émotions sont régulées en attendant le résultat de PN d'usage A :

« Dans mon souvenir, pas de peur, une certaine tranquillité, celle de n'avoir plus rien à faire d'autre qu'attendre. » (p. 87)

Nous nous rendons vite compte que c'est le calme avant la tempête. Au cours de la fausse couche, (le troisième Ft de PN) la conscience d'Annie va et vient. Au début de ce processus, elle se transforme en non-sujet sous l'influence des grandes douleurs physiques provoquant un état dysphorique :

« À chaque contraction, je fixais l'écran en retenant mon souffle. Les intervalles raccourcissaient. Je ne suivais plus le film. [...] Je me suis couchée et j'ai commencé à me cramponner à la tête de lit, en me retenant de crier. J'ai vomi. [...] Je ne pouvais haleter qu'entre les douleurs et elles n'arrêtaient pas. » (p. 90)

Néanmoins, dans un court état de quasi-sujet, elle parvient à agir en mode de survie, dont l'indice est le fait qu'elle se juge dans certains moments comme nous soulignons au-dessous :

« Je l'ai pris [le fœtus] dans une main – c'était d'une étrange lourdeur – et je me suis avancée dans le couloir en le serrant entre mes cuisses. J'étais une bête. » (p. 91)

Elle devient un sujet de non-savoir²⁷ quand Annie et son adjuvant O. font face à leur manque de savoir-faire, ce qui complique l'état de sujet opérateur :

« Nous ne savons pas quoi faire. [...] nous ne savons pas à quel endroit il faut couper, [...] Nous ne savons pas quoi faire du fœtus. » (pp. 91 - 92)

Peu après, les limites des deux discours s'effacent lorsque l'instance d'origine est dans un état dysphorique et traumatisé. Malgré le fait que les deux phrases que nous soulignons font partie respectivement du second et du premier discours, il n'y a pas de parenthèses :

« Par ses croyances et son idéal bourgeois O. n'était pas préparée à couper le cordon d'un fœtus de trois mois.[...] elle seule qui était à côté de moi, cette nuit-là, dans le rôle improvisé d'une sage-femme [...] Je perdais du sang. Je n'y avais pas d'abord pris garde, je croyais que tout était fini. » (pp. 92 – 93)

Annie subit progressivement une perte totale de conscience et son état de non-sujet continue dans la septième séquence intitulé « Seconde partie de la nuit » et jusqu'à son réveil suite à l'opération de curetage :

« J'ai voulu me lever, je n'ai vu que des scintillements, j'ai pensé que j'allais mourir d'une hémorragie. [...] Puis il y a eu des voix. J'étais sûre que j'avais déjà perdu trop de sang. » (p. 93)

« Tout était flou, je n'avais pas mes lunettes. [...] Je ne maîtrisais plus rien. » (p. 95)

« Ce sont les dernières paroles que j'ai entendues avant de sombrer dans l'anesthésie. » (p. 96)

Dans la huitième séquence « Suite de l'opération et Sortie de l'hôpital », Annie retourne à l'état de sujet quand elle retrouve sa conscience ainsi que son pouvoir de jugement, ce que marquent ces phrases soulignées par nous :

²⁷ Le sujet qui manque du savoir-faire nécessaire à son PN, mais qui est conscient de ce manque.

« Je me suis réveillée, il faisait nuit. J'ai entendu une femme entrer et crier de me taire à la fin. » (p. 97)

« J'étais embarrassée pour lui. Je me trompais. Il [le jeune chirurgien] avait seulement honte d'avoir – parce qu'il ne savait rien de moi – traité une étudiante de la fac de lettres comme une ouvrière du textile ou une vendeuse de Monoprix, ainsi que je l'ai découvert le soir même. » (p. 99)

En voyant que son corps produit du lait pour le fœtus qu'il a expulsé, Annie, bien qu'elle soit sortie saine et sauve du processus, se retrouve une nouvelle fois confrontée aux transformations corporelles qu'elle a subies. En conséquence, elle entre dans un état dysphorique, sous l'effet de l'instance immanente de nature pulsionnelle (la montée laiteuse) :

« Mes seins se sont mis à gonfler et à me faire mal. On m'a dit que c'était la montée laiteuse. Je n'avais pas imaginé que mon corps puisse fabriquer du lait pour nourrir un fœtus mort de trois mois. » (p. 101)

Elle fait le va-et-vient entre l'état euphorique (provoqué par la grande jouissance d'être sortie de l'affaire) et l'état dysphorique (provoqué par la transformation physique et le traumatisme subi). Ses expressions marquent un mélange de différentes émotions telles que la culpabilité, l'ivresse, la fierté ainsi que la joie et la tristesse, à l'instar des passages soulignés par nous. D'une part, elle pleure le corps qu'elle a eu et qu'elle a perdu :

« Je regarde mes jambes en collant noir allongées au soleil, ce sont celles d'une autre femme » (p. 105)

D'autre part, elle est heureuse et fière d'avoir surmonté une situation tellement difficile :

« On [Annie, Jean T. , L.-B. et son mari] pouvait rire maintenant des vexations et de la peur, de tout ce qui n'avait pas empêché qu'on transgresse la loi. » (p. 102)

« Un horizon immense s'ouvrait, la cuisine du passage Cardinet, la sonde et le sang se fondaient dans la souffrance du monde et la mort éternelle. Je me sentais sauvée. » (pp. 106 – 107)

« Je ne savais pas si j'avais été au bout de l'horreur ou de la beauté. J'éprouvais de la fierté. » » (p. 107)

« Je flottais dans la lumière au milieu du monde. » » (p. 103)

Toutefois elle éprouve de la confusion et des émotions complexes sur ce qu'elle a vécu :

« Je suis retournée à Rouen. C'était un mois de février froid et ensoleillé. Il ne me semble pas être revenue dans le même monde. » » (p. 105)

« [...] tout ce que je voyais me paraissait déborder de significations. Mais, en raison même de cet excès, je ne pouvais en saisir une seule. Il y avait d'un côté les êtres et les choses qui signifiaient trop, de l'autre les paroles, les mots, qui ne signifiaient rien. » » (p. 105)

« Je dormais d'un sommeil clair dans lequel j'étais sûre d'être éveillée. » » (p. 105)

« J'étais ivre d'une intelligence sans mots. » » (p. 106)

« Un autre après-midi, je suis entrée dans une église, [...] pour dire à un prêtre que j'avais avorté. [...] Je me sentais dans la lumière et pour lui j'étais dans le crime. » » (p. 108)

Suite à l'accomplissement de PN de base, Annie retourne à la situation initiale après avoir survécu à l'événement et dans un état de sujet. Elle souligne que ce retour au normal est marqué par l'allègement de répercussions psychologiques aiguës :

« Je ne sais pas quand je suis revenue dans le monde qu'on appelle normal, formulation vague mais dont tous les gens comprennent le sens, c'est-à-dire celui où la vue d'un lavabo étincelant, de la tête des voyageurs dans un train n'est plus une question ni une douleur. » » (p. 110)

En élargissant la perspective, l'état subjectal du personnage principal à ce premier niveau du récit change constamment. Elle commence dans l'état de « sujet » et retourne également à cet état à la fin de l'histoire. Néanmoins, comme elle survient aux plusieurs moments traumatiques, sa conscience et son jugement (qui sont essentiels pour son statut de « sujet ») partent et reviennent de nombreuses fois. Lors des séquences concernant l'avortement, la fausse couche et l'opération, elle devient

non-sujet et il nous semble que dans le reste de l'histoire, elle se bat pour son état de sujet en tentant à chaque fois à surmonter aux instances immanentes et transcendantes (aux pulsions et passions dues à la grossesse ou bien à la loi et aux normes sociales de l'époque concernant l'avortement).

Nous prenons en compte les transformations subjectales au second niveau du récit, subies par l'instance d'origine, une femme de 59 ans ayant vécu un avortement clandestin à l'âge de 23 ans.

Transformations subjectales de l'instance d'origine

Dans la première séquence intitulée « Rappel de l'événement », l'instance d'origine, à l'état de sujet, se souvient de l'événement traumatique en éprouvant des émotions similaires déclenchées par une autre visite chez le médecin pour le dépistage du sida.

Après ce rappel, dans la séquence intitulée « Hésitation et doute de l'écriture », elle exprime qu'elle est obsédée par l'événement, sous l'effet de syndrome de stress post-traumatique (Herman, 1992) :

« Depuis des années, je tourne autour de cet événement de ma vie. [...] n'importe quelle chanson qui m'a accompagnée durant cette période, me bouleverse. » (p. 24)

Dans la troisième séquence « Décision de l'écriture », l'instance d'origine, à l'état de sujet, projette son PN de base (affronter son traumatisme) et son PN d'usage (écrire l'événement) :

« Je sais maintenant que je suis décidée à aller jusqu'au bout, quoi qu'il arrive, de la même façon que je l'étais, à vingt-trois ans, quand j'ai déchiré le certificat de grossesse. » (p. 25)

« Je veux m'immerger à nouveau dans cette période de ma vie, savoir ce qui a été trouvé là. » (p. 25)

Dans la séquence suivante intitulée « Essais d'accès aux souvenirs à travers les preuves écrites », elle commence à revivre l'événement lorsqu'elle écrit, dans un état aphorique où elle se sent contrôlée par son histoire, ce qui la rend dans un état de quasi-sujet. Dans ces passages que nous avons soulignés, elle exprime le flou de sa conscience :

« (*Je sens que le récit m'entraîne et impose, à mon insu, un sens, celui du malheur en marche inéluctablement. [...] l'interminable lenteur d'un temps qui s'épaississait sans avancer, comme celui des rêves.*) » (p. 44)

« (*Impression fréquente encore de ne pas aller assez loin dans l'exploration des choses, comme si j'étais retenue par quelque chose de très ancien, lié au monde des travailleurs manuels dont je suis issue qui redoutait le « cassement de tête », ou à mon corps, à ce souvenir-là dans mon corps.*) » (p. 46)

Elle reprend le contrôle ensuite et se pose comme le sujet capable de faire un raisonnement de ses actes :

« ([...] *Et si je ne vais pas au bout de la relation de cette expérience, je contribue à obscurcir la réalité des femmes et je me range du côté de la domination masculine du monde.*) » (p. 53)

Néanmoins, à mesure qu'elle écrit, ses traumatismes refont surface, en la faisant régresser de nouveau à l'état de quasi-sujet. Dans le premier exemple, elle doute de son PN d'usage et remet en question le raisonnement de son acte d'écrire ainsi que dans le deuxième, elle marque la sensation de revivre le passé :

« (*La nuit dernière, j'ai rêvé que j'étais dans la situation de 1963 et que je cherchais un moyen d'avorter. En me réveillant, j'ai pensé que le rêve m'avait redonné exactement l'accablement et l'impuissance dans lesquels j'étais alors plongée. Le livre que je suis en train d'écrire m'est apparu comme une tentative désespérée. [...]*) » (p. 55)

« ([...] *Mais « je revois » sert à consigner ce moment où j'ai la sensation d'avoir rejoint l'autre vie, la vie passée et perdue, sensation que l'expression « c'est comme si j'y étais encore » traduit spontanément de façon si juste.*) » (p. 58)

Dans la cinquième séquence intitulée « Un long passage sur L. B. », sous l'influence du Ft du premier niveau du récit (Aide de l'adjuvant L. B.), sa mémoire se renforce. L'instance d'origine ayant accès à ses souvenirs d'une manière plus active met au texte le raisonnement derrière sa décision de cacher le nom de L. B. et récupère le contrôle de son discours :

« ([...] *Je voudrais écrire ici son nom, [...] Mais la raison qui me pousse à le faire – l'existence réelle de L. B., dont il me semble que je dévoilerais ainsi la valeur aux yeux de tous – est précisément celle qui me l'interdit.* [...]) » (p. 62)

Comme l'indique le titre de la sixième séquence, elle éprouve une nouvelle vague de perte d'accès à sa mémoire. Dans l'état de quasi-sujet, l'instance d'origine est encore une fois en difficulté pour se souvenir et elle admet son besoin d'affronter l'événement ainsi que l'incertitude et la peur accompagnant ce besoin, comme nous le soulignons :

« ([...] *il ne me semble disposer d'aucune certitude concernant les sentiments et les pensées, à cause de l'immatérialité et de l'évanescence de ce qui traverse l'esprit. Seul le souvenir de sensations liées à des êtres et des choses hors de moi – [...] m'apporte la preuve de la réalité. La seule vraie mémoire est matérielle.*) » (p. 68)

Dans la septième séquence concernant l'avortement au second niveau du récit, l'instance d'origine se présente encore sous l'effet du resurgissement des souvenirs traumatiques au temps de l'écriture :

« ([...] *C'est seulement en prenant au hasard [...] n'importe quelle femme d'une soixantaine d'années, [...] qu'elle va fourrager dans mon sexe avec un objet inconnu, que je m'approche fugitivement de l'état dans lequel j'ai été plongée pendant une semaine.*) » (p. 74)

Puis dans la même séquence (Scène de l'avortement), l'instance d'origine sous l'influence du traumatisme et dans l'état de non-sujet, perd totalement le contrôle de son discours ; ainsi les frontières des deux discours s'effacent par l'absence de parenthèses. Les deux phrases soulignées par nous appartiennent à deux niveaux différents du récit :

« *Je suis parvenue à l'image de la chambre. Elle excède l'analyse. Je ne peux que m'immerger en elle. Il me semble que cette femme qui s'active entre mes jambes, qui introduit le spéculum, me fait naître. J'ai tué ma mère en moi à ce moment-là.* » (pp. 76 – 77)

Un autre exemple qui témoigne de sa prise de conscience est son autocorrection dans le discours. L'instance d'origine se contredit au second niveau du récit par rapport à ce qu'elle affirme au premier : elle se contredit, confond certains détails et s'attarde

sur d'autres. Cette autocorrection est faite dans une prise de conscience mais ce n'est pas une correction totale (la fausse affirmation n'est pas effacée) car elle apparaît comme un sujet de croire et de non-savoir. Ainsi, son écriture ressemble à un flux de conscience :

« *Elle a enfilé un manteau et gardé aux pieds ses chaussons.* » (p. 78)

« *(Je ne suis plus sûre qu'elle ait gardé ses chaussons. [...])* » (p. 79)

Dans cette huitième séquence dont le titre indique l'instabilité de l'état subjectal (Va-et-vient entre la dissociation et l'hyperfixation), l'instance d'origine fait recours aux métaphores et descriptions afin de s'exprimer et de gagner accès à sa mémoire, en oscillant entre la dissociation et l'hyperfixation:

« *([...] Atelier de la faiseuse d'anges [...])* » (p. 81)

« *(Au moment où j'écris, des réfugiés kosovars, à Calais, tentent de passer clandestinement en Angleterre. [...])* » (p. 83)

De même, l'infiltration des émotions du premier niveau du récit dans le second marque l'état de quasi-sujet : l'instance d'origine est dans un état dysphorique par le rappel d'un moment traumatique mais elle se remet rapidement comme il apparaît clairement dans cette scène relatant l'incident chez la pharmacienne :

(Vous avez une ordonnance ? Il faut une ordonnance ! Je n'ai jamais pu entendre ces mots, et voir se fermer aussitôt la tête du pharmacien quand la réponse était non, sans être accablée.

En écrivant, je dois parfois résister au lyrisme de la colère ou de la douleur. Je ne veux pas faire dans ce texte ce que je n'ai pas fait dans la vie à ce moment-là, ou si peu, crier et pleurer. [...]) » (p. 86)

Dans la neuvième séquence concernant le récit de la fausse couche, le sujet perd progressivement sa conscience et son pouvoir de jugement en devenant à la fin non-sujet. Cette transformation commence dans un état calme. Pendant que l'héroïne du premier niveau du récit attend la fausse couche dans un état plutôt tranquille, l'instance d'origine décrit, elle aussi, sa situation dans un calme similaire :

« *(Ce n'était donc pas le malheur. [...])* » (p. 88)

Juste avant le récit de la fausse couche au premier discours, elle décrit une image qui annonce l'anticipation du resurgissement du traumatisme dans le second ; ce qui marque que l'instance d'origine anticipe ce resurgissement et la confrontation :

« J'ai vérifié mon slip. Il était trempé de sang et d'eau s'écoulant le long de la sonde qui commençait à ressortir du sexe. Je voyais les petites maisons basses du quartier, les jardins, le même paysage depuis mon enfance.

(Sur cette image en glisse maintenant une autre, [...] la chatte morte [...] avec ses chatons crevés à l'intérieur d'elle.) » (pp. 88 - 89)

Parallèlement à la séquence concernant la fausse couche au premier discours, dans la séquence du second discours intitulée « Scène de la fausse couche », l'instance d'origine est sous l'effet de la mémoire traumatique, perd le contrôle de son discours dans l'état de non-sujet, en décrivant la fausse couche qu'elle a subi à l'âge de 23 ans. Les limites des deux discours s'effacent encore une fois par l'absence de parenthèses. Le second discours intervient dans le récit momentané des événements dans le premier discours. Nous soulignons ces phrases qui sont écrites sans parenthèses, même si elles appartiennent au second niveau du récit :

« Je retourne le sac au-dessus de la cuvette. Je tire la chasse.

Au Japon, on appelle les embryons avortés « mizuko », les enfants de l'eau.

Les gestes de la nuit se sont faits tout seuls. Il n'y en avait pas d'autres à faire à ce moment-là.

Par ses croyances et son idéal bourgeois O. n'était pas préparée à couper le cordon d'un fœtus de trois mois. À l'heure qu'il est, peut-être se rappelle-t-elle cet épisode comme un désordre inexplicable, une anomalie dans sa vie.

Je perdais du sang. Je n'y avais pas d'abord pris garde, je croyais que tout était fini. » (p. 92)

Puis dans un état de quasi-sujet, l'instance d'origine admet le resurgissement de son traumatisme en montrant comme preuve les expressions qu'elle emploie et que nous soulignons :

« (Je viens de retrouver dans mes papiers cette scène déjà écrite, il y a plusieurs mois. Je m'aperçois que j'avais employé les mêmes mots, « il était capable de

me laisser mourir », [...] Cette impossibilité de dire les choses avec des mots différents, cet accollement définitif de la réalité passée et d'une image à l'exclusion de toute autre me semblent la preuve que j'ai réellement vécu ainsi l'événement. » (p. 94)

Dans cette brève seconde qu'elle reprend le contrôle de son discours (dans la dixième séquence intitulée « Annonce de la fin de l'écriture »), elle admet qu'elle va de nouveau le perdre en annonçant la fin de l'écriture qui s'approche. Elle sera dans un état de non-sujet au premier niveau et anticipe la perte imminente de son état de sujet lorsque l'écriture se complète au second niveau.

« Je ne maîtrisais plus rien. [...] (Je sens qu'il en sera de même lorsque ce livre sera fini. [...] Je n'aurai plus aucun pouvoir sur mon texte qui sera exposé comme mon corps l'a été à l'Hôtel-Dieu.) » (p. 95)

Dans la onzième séquence, une autre scène traumatique resurgit et la colère et la dysphorie s'infiltrèrent dans le second discours, cette fois-ci déclenchée par le court dialogue entre Annie et un jeune chirurgien, déjà évoqué dans la partie des Programmes narratifs. Dans l'état de quasi-sujet, l'instance d'origine, en récit rétrospectif, n'est plus capable de garder sa distance (qu'elle garde dans la plupart du récit) à l'événement et revit le traumatisme de ce dialogue dont une phrase est particulièrement significative chez elle :

« (« Je ne suis pas le plombier ! » Cette phrase, comme toutes celles qui jalonnent cet événement, des phrases très ordinaires, proférées par des gens qui les disaient sans réfléchir, déflagre toujours en moi. [...] Et cette phrase, [...] continue de hiérarchiser le monde en moi, [...]) » (p. 97)

Après la perte de calme déclenchée par ce traumatisme, elle éprouve un désir de vengeance mais son raisonnement intervient et l'empêche, ce qui marque qu'elle a été dans un état de quasi-sujet :

« (Si j'avais connu le nom de cet interne de garde pendant la nuit du 20 au 21 janvier 64 et que je m'en souviens, je ne pourrais m'empêcher maintenant de l'écrire ici. Mais il s'agirait d'une vengeance inutile [...]) » (p. 100)

Il y a un changement complet de niveau suite à la fin du premier niveau du récit, indiqué par la disparition de parenthèses. Dans la séquence intitulée « Derniers

mots et Fin de l'écriture », le discours de l'instance d'origine donne l'indice de son état psychologique traumatisé jusqu'au moment d'écriture :

« Je n'ai jamais revu Mme P.-R. Je n'ai jamais cessé de penser à elle. »

(p. 111)

« Pendant des années, la nuit du 20 au 21 janvier a été un anniversaire. »

(p. 111)

Vers la fin de la même séquence, l'instance d'origine retourne à l'état de sujet. Elle parvient à faire une description de son expérience traumatique à partir de sa mémoire corporelle :

« [...] une expérience humaine totale, de la vie et de la mort, du temps, de la morale et de l'interdit, de la loi, une expérience vécue d'un bout à l'autre au travers du corps. » (p. 112)

Et à en déduire à la fin une raison d'être :

« Je sais aujourd'hui qu'il me fallait cette épreuve et ce sacrifice pour désirer avoir des enfants. Pour accepter cette violence de la reproduction dans mon corps et devenir à mon tour lieu de passage des générations. » (p. 111)

« [...] les choses me sont arrivées pour que j'en rende compte. Et le véritable but de ma vie est peut-être seulement celui-ci : que mon corps, mes sensations et mes pensées deviennent de l'écriture, [...] » (p. 112)

Elle réussit à surmonter la culpabilité qui lui reste de cet événement :

« J'ai effacé la seule culpabilité que j'aie jamais éprouvée à propos de cet événement, qu'il me soit arrivé et que je n'en aie rien fait. [...] » (p. 112)

Dans la dernière séquence intitulée « Retour à la scène de l'événement et Fin du traumatisme », l'instance d'origine parvient à garder son état de sujet et son traumatisme ne resurgit pas lorsqu'elle revisite le lieu où elle a subi l'avortement clandestin, ce qui prouve qu'elle se remet finalement de son traumatisme :

« J'avais l'impression de reproduire les gestes d'un personnage sans rien éprouver. » (p. 114)

« [...] je me suis dit que j'étais revenue passage Cardinet en croyant qu'il allait m'arriver quelque chose. » (p. 115)

Ces deux dates notées à la fin du roman symbolisent non seulement le PN de base au second niveau, comme déjà évoqué, mais aussi la véritable fin des répercussions psychologiques de l'événement :

« *De février à octobre 99.* » (p. 115)

Nous remarquons des similarités entre les transformations subjectales aux deux niveaux du récit. L'instance d'origine apparaît au début comme « sujet » (« Situation initiale » au niveau 1 et « Rappel de l'événement » au niveau 2) et elle finit par redevenir « sujet » à la fin des deux niveaux.

Elle devient « non-sujet » au premier niveau dans les séquences « Avortement », « Fausse couche » et « Seconde partie de la nuit » et au second niveau dans les séquences « Scène de l'avortement », « Scène de la fausse couche » et « Scène de l'opération ». Cela nous montre qu'une fois que la mémoire traumatique resurgit, les frontières des deux niveaux du discours s'effacent et l'instance d'origine perd sa distance par rapport à l'histoire ainsi que son contrôle sur le discours.

Il y a une juxtaposition entre les séquences « Nouvelle de la grossesse et Secousses à la suite » au 1^{er} niveau et « Hésitation et doute de l'écriture » au 2^{ème}. Dans ces deux séquences ayant place juste avant l'établissement des PN de base, les premières réactions (au 1^{er} niveau) et les premières réflexions (au 2^{ème}) sur la grossesse involontaire du personnage principal montrent que cette nouvelle l'a évidemment secoué. De même, l'état subjectal de l'instance d'origine est instable lors de la séquence « Suite de l'opération et Sortie de l'hôpital » au 1^{er} niveau et de la séquence « Derniers mots et Fin de l'écriture » au 2^{ème} niveau après avoir survécu à l'événement et après avoir complété l'écriture des scènes traumatiques. Le rétablissement du personnage principal (de l'événement) et de l'instance d'origine (de la confrontation) ne se fait pas immédiatement et par conséquent elle éprouve plusieurs va-et-vient entre les états dysphorique et euphorique.

L'instance d'origine garde dans certains cas son statut de « sujet » d'une manière parallèle aux deux niveaux : lors des séquences concernant les projets des PN de base et d'usage (« Prise en compte de la réalité et Recherche d'une solution » au premier niveau et « Décision de l'écriture » au deuxième) et dans les séquences concernant l'apparition du personnage « L. B. » aux deux niveaux (« Aide d'un adjuvant » au 1^{er} et « Un long passage sur L. B. » au 2^{ème}). Cette dernière observation

montre que l'aide de l'adjuvant « L. B. » constitue un tournant juste au moment où le personnage principal est sur le point de perdre tout son espoir. Cette aide venant d'un personnage ayant vécu le même événement (l'avortement) change le cours de l'histoire et restaure le pouvoir-faire et le savoir-faire du personnage principal en le rendant encore une fois « sujet performant ».

L'analyse des transformations subjectales révèle encore une fois que l'histoire de l'événement et l'histoire de l'écriture sont inséparablement liées l'une à l'autre. Les transformations subies par le sujet performant aux deux niveaux sont parallèles car l'instance d'origine tenant le discours de l'événement vécu (au 1^{er} niveau) est en train de revivre en même temps cet événement (au 2^{ème} niveau) lors de ce discours afin d'affronter son passé et de l'écrire.

Il est intéressant de voir que l'instance d'origine devient « quasi ou non-sujet » à cause de l'instance immanente (comme les symptômes de la grossesse tels que la nausée et la fatigue) et l'instance transcendante (comme la loi et les normes sociales) dans la première moitié du 1^{er} niveau du récit tandis que durant la première moitié du 2^{ème} niveau du récit, la même instabilité subjectale chez l'instance d'origine est présente ; même si la cause est différente (le resurgissement du traumatisme et la possession par ce dernier). Durant les deux trajectoires, l'instance d'origine mène un combat (au 1^{er} niveau) afin de se faire avorter et (au 2^{ème}) afin d'écrire cet avortement. Vers la fin des deux discours, l'instance d'origine subit une transformation de l'état de non-sujet en état de sujet, ce qui constitue une sorte de processus de rétablissement. Toutes ces constations établissent une comparaison métaphorique entre la fausse couche et l'écriture d'un texte.

2.2.1.8 Évaluation des isotopies du texte

Nous tentons d'évaluer les plans homogènes de signification qui composent l'univers du sens du texte. Dans *L'événement*, les isotopies dans le texte tournent évidemment autour de l'avortement du personnage principal ainsi que sa façon d'y attribuer une signification.

Loi et Normes sociales

Dans l'univers spatio-temporel entourant Annie Duchesne, l'élément qui est explicitement omniprésent est la loi interdisant l'avortement. L'instance d'origine tient

un discours qui entoure le lecteur par cette présence indéniable de la loi, qui pèse sur toutes les instances énonçantes ainsi que l'instance d'origine, et donc sur la société. C'est un décor très bien peint afin de faire ressentir l'environnement psychosociologique de la France des années 1960. On cite directement la loi, dans une page réservée pour cet emploi, juste avant la troisième séquence où la quête principale est établie :

« Dr. Sont punis de prison et d'amende 1) l'auteur de manœuvres abortives quelconques ; 2) les médecins, sage-femmes, pharmaciens, et coupables d'avoir indiqué ou favorisé ces manœuvres ; 3) la femme qui s'est fait avorter elle-même ou qui y a consenti ; 4) la provocation à l'avortement et la propagande anticonceptionnelle. L'interdiction de séjour peut en outre être prononcée contre les coupables, sans compter, pour ceux de la 2e catégorie, la privation définitive ou temporaire d'exercer leur profession. »

Nouveau Larousse Universel, édition de 1948. » (p. 27)

L'omniprésence de la loi est de nombreuses fois rappelée, surtout par le discours décrivant les comportements du milieu médical, représenté par des figures comme les docteurs, les infirmières et la pharmacienne. L'interdiction de l'avortement pèse sur l'application de la science médicale et empêche les médecins d'exercer leur profession, même au risque de violer le serment qu'ils prêtent universellement pour assurer le bien-être d'un patient, indépendamment de qui il est et de ce qu'il a fait :

« Les archives médico-chirurgicales et La revue d'immunologie. J'espérais trouver des renseignements pratiques mais les articles ne parlaient que des suites de l'« avortement criminel », et celles-ci ne m'intéressaient pas. » (p. 37)

« Les filles comme moi gâchaient la journée des médecins. Sans argent et sans relations – sinon elles ne seraient pas venues échouer à l'aveuglette chez eux –, elles les obligeaient à se rappeler la loi qui pouvait les envoyer en prison et leur interdire d'exercer pour toujours. » (p. 41 – 42)

« En face d'une carrière brisée, une aiguille à tricoter dans le vagin ne pesait pas lourd » (p. 42)

Tout discours tenu par le milieu médical fonctionne d'abord comme un rappel de la loi interdisant et puis porte des indices d'effets politiques et sociologiques qui sont souvent traumatisants chez le personnage principal. L'instance d'origine partage

ses témoignages marquant le manque d'attitude professionnelle chez les docteurs qu'elle rencontre et qui ne cachent pas leurs opinions politiques et commentaires blessants :

« Sur le pas de la porte, il [le docteur N.] souriait jovialement, « les enfants de l'amour sont toujours les plus beaux ». » (p. 21)

« Il [le généraliste du boulevard de l'Yser] n'a pas répondu et, sans me regarder, il s'est lancé dans la diatribe habituelle contre les hommes qui abandonnent les filles après avoir pris leur plaisir. » (p. 41)

« « Regarde-moi ! Jure-moi que tu ne le feras plus ! Jamais ! » À cause de ses yeux fous, j'ai cru qu'il [le médecin de garde] était capable de me laisser mourir si je ne jurais pas. Il a sorti son bloc d'ordonnances, « tu vas aller à l'Hôtel-Dieu ». J'ai dit que je préférerais aller dans une clinique. Fermement, il a répété « à l'Hôtel-Dieu », me signifiant que la seule place d'une fille comme moi était à l'hôpital. » (p. 94)

Même certains docteurs que nous considérons comme « adjuvants », par exemple le docteur N. donnent le même signal d'impuissance face à la loi : il comprend l'angoisse d'Annie et veut l'aider mais il est une instance dépendant de l'instance transcendante, explicitement sous l'influence de l'interdiction et dirigée par le devoir. Il fait quand même quelques gestes qui nous montrent qu'il est confronté à un dilemme :

« Après l'examen, il [le docteur N.] a déclaré que tout allait bien. Je me suis mise à pleurer. Il était prostré à son bureau, la tête baissée, l'air bouleversé. Je pensais qu'il luttait encore et qu'il allait céder. Il a relevé la tête : « Je ne veux pas savoir où vous irez. Mais vous allez prendre de la pénicilline, huit jours avant et huit jours après. Je vous fais l'ordonnance. » » (p. 54)

(Je ne pouvais pas l'imaginer [le docteur N.] – comme je suis capable de le faire maintenant – brusquement envahi de sueur à son bureau en entendant cette voix de fille annonçant qu'elle se promène depuis trois jours avec une sonde dans l'utérus. Figé par le dilemme. S'il acceptait de la voir, la loi l'obligeait à lui retirer aussitôt cet engin et à lui faire continuer la grossesse dont elle ne voulait pas. S'il refusait, elle risquait d'en mourir. Il n'y avait rien de bon à choisir et il était seul. Donc, du Masogynestril.) (p. 85)

Paradoxalement, nous trouvons une attitude plus professionnelle chez la faiseuse d'anges, Mme P.-R. qui transgresse la loi même si c'est par un raisonnement douteux (l'instance d'origine a du mal à comprendre si elle fait ce qu'elle fait afin de gagner plus d'argent ou du respect qui manque dans sa profession d'infirmière ou bien afin d'aider simplement les femmes en détresse.) :

« Cette matérialité pure avait quelque chose d'étrange et de rassurant. Ni sentiments ni morale. Par expérience, Mme P.-R. savait certainement qu'un discours limité aux détails pratiques évitait les larmes et les épanchements qui font perdre du temps, ou changer d'avis. » (p. 72)

Cette lourdeur de la loi se lit également dans le milieu social qui entoure l'instance d'origine, elle est gravée dans les normes sociales :

«[...] la loi. Elle était partout. Dans les euphémismes et les litotes de mon agenda, les yeux protubérants de Jean T., les mariages dits forcés, Les parapluies de Cherbourg, la honte de celles qui avortaient et la réprobation des autres. Dans l'impossibilité absolue d'imaginer qu'un jour les femmes puissent décider d'avorter librement. Et, comme d'habitude, il était impossible de déterminer si l'avortement était interdit parce que c'était mal, ou si c'était mal parce que c'était interdit.» (pp. 42- 43)

Aucune interdiction ne reste seulement dans les actions d'une société, elle imprègne aussi la conscience et finalement, avec assez de temps, la langue :

« Ni lui ni moi [Annie et le docteur N.] n'avions prononcé le mot avortement une seule fois. C'était une chose qui n'avait pas de place dans le langage. » (p. 54)

« Je ne comprenais pas pourquoi on écrivait cela [après l'opération de curetage] puisque je n'étais plus enceinte. On ne voulait donc pas dire ce que j'avais eu. » (p. 98)

L'entourage de l'instance d'origine, c'est-à-dire, ses parents, ses amis de l'université, donc la société de laquelle elle fait partie exposent également ces normes sociales dominantes. En tant qu'une femme enceinte sans l'avoir souhaité et obligée de s'avorter afin de poursuivre la vie qu'elle désire, Annie Duchesne éprouve une crise de conscience dans une société qui rejette juridiquement et moralement le droit à

l'avortement. Elle n'arrive pas à partager son problème avec ses parents et elle le cache surtout de sa mère :

« J'avais peur que ma mère ne m'interroge sur mon retard. J'étais sûre qu'elle surveillait mes slips tous les mois en triant le linge sale que je lui apportais à laver. » (p. 19)

« J'ai déposé le slip et le pantalon de toile tachés sur le tas de linge sale, bien en évidence. (Agenda : "Un épanchement sans suite. De quoi donner le change à ma mère.") » (p. 22)

L'homme duquel elle est enceinte renforce cet instinct de conservation de la situation parmi les autres et il reste comme un simple observateur de sa situation, sans rien faire pour l'aider :

« Annick et Gontran, les étudiants en droit, n'étaient pas au courant que j'étais enceinte et que je voulais avorter. P. ne jugeait pas utile de le leur dire, les estimant trop bourgeois conformistes pour cette révélation [...] Il se rembrunissait dès que j'abordais le sujet. À Bordeaux, il n'avait trouvé aucune solution. Il m'a paru douteux qu'il en ait cherché. » (p. 65)

La plupart de ses amis et ceux avec qui elle partage son problème, même s'ils l'aident d'une manière ou d'une autre, la jugent, essayent de l'en dissuader ou bien restent silencieux :

« Les filles qui voulaient avorter n'entraient pas dans le cadre moral fixé par le Planning familial auquel il appartenait. Ce qu'il [Jean T.] désirait, c'était rester aux premières loges et continuer de savoir la suite de mon histoire. » (p. 35)

« André X. [...] Il est resté pétrifié, me fixant de ses yeux bruns. Il a essayé ensuite de me persuader de suivre la « loi naturelle », de ne pas commettre ce qui était pour lui un crime.» (p. 57)

ou bien ils font une objectification sexuelle sur elle. Cette objectification signifie que sa grossesse ne veut dire pour ses amis qu'une seule chose : elle est une femme sexuellement active et une femme ne peut pas se comporter avec le même libertinage qu'un homme, selon les normes de cette société, ou si elle le fait, elle n'est pas une femme (ou un sujet) plus digne de respect qu'un objet :

« Instantanément, il lui [Jean T.] est venu un air de curiosité et de jouissance, comme s'il me voyait les jambes écartées, le sexe offert. Peut-être trouvait-il aussi son plaisir dans la subite transformation de la bonne étudiante d'hier en fille aux abois. » (p. 31)

« Je n'estimais pas que Jean T. m'avait traitée avec mépris. Pour lui, j'étais passée de la catégorie des filles dont on ne sait pas si elles acceptent de coucher à celle des filles qui, de façon indubitable, ont déjà couché. Dans une époque où la distinction entre les deux importait extrêmement et conditionnait l'attitude des garçons à l'égard des filles, il se montrait avant tout pragmatique, assuré en outre de ne pas me mettre enceinte puisque je l'étais déjà. » (p. 33)

« Il [Jean T.] m'a dit en riant qu'il pourrait me poser une sonde avec des copains. Je n'étais pas sûre qu'il plaisantait. » (p. 34)

« Mon désir d'avorter suscitait une espèce de séduction. Au fond, pour O., André, Jean T., mon avortement était une histoire dont on ne connaissait pas la fin. » (p. 57)

Le même manque de respect envers les femmes se voit dans un autre cas dans l'histoire, une autre fille qui est tombée enceinte et qui a choisi de garder l'enfant n'est pas traitée d'une manière plus respectueuse par le milieu médical :

« Une fille avec un ventre énorme est arrivée, accompagnée d'une autre femme qui devait être sa mère. Elle a dit qu'elle allait accoucher. L'infirmière l'a rembarée, elle n'était pas du tout à terme. La fille voulait rester, il y a eu une dispute, elle est repartie avec sa compagne. L'infirmière haussait les épaules, « celle-là, elle nous fait le coup depuis quinze jours ! ». J'ai compris qu'il s'agissait d'une fille de vingt ans, sans mari. Elle avait gardé l'enfant mais elle n'était pas mieux traitée que moi. La fille avortée et la fille mère des quartiers pauvres de Rouen étaient logées à la même enseigne. Peut-être avait-on plus de mépris pour elle que pour moi. » (pp. 95 – 96)

Cette absence de respect envers les femmes fait référence à l'inégalité des sexes et au patriarcat qui se trouve au fond de la place désavantageuse de la femme qui se fait ressentir dans l'univers d'Annie Duchesne avec l'obscurcissement de l'expérience féminine et la clandestinité d'une question de vie et de mort concernant les femmes (l'avortement) dans les exemples soulignés par nous :

« Depuis l'adolescence, j'avais accumulé des récits, lus dans des romans, apportés par la rumeur du quartier dans les conversations à voix basse. J'avais acquis un savoir vague sur les moyens à utiliser, l'aiguille à tricoter, la queue de persil, les injections d'eau savonneuse, l'équitation – la meilleure solution consistant à trouver un médecin dit « marron » ou une femme au joli nom, une « faiseuse d'anges », l'un et l'autre très coûteux mais je n'avais aucune idée des tarifs. » (p. 30)

« Des mots que j'ai retrouvés ensuite dans des récits de femmes qui avortaient clandestinement, comme s'il ne pouvait y avoir, à ce moment-là, que ces mots de la nécessité et, parfois, de la compassion. » (p. 77)

« Que la forme sous laquelle j'ai vécu cette expérience de l'avortement – la clandestinité [...] » (p. 26)

« [...] il [Jean T.] ne pourrait pas « moralement » me prêter de l'argent pour avorter clandestinement. » (p. 35)

Dans une note de bas de page :

« Sous le masque d'un personnage, il regarde mourir les femmes dans des avortements clandestins atroces, [...] » (p. 109)

Déni de la grossesse et de la classe sociale

Dans un tel environnement social, la première réaction de l'instance d'origine face à la grossesse étant le déni, tout au long de son discours nous trouvons des signes de son malaise physique et psychologique qui s'entremêlent. Elle refuse cette grossesse de toutes ses forces et souligne plusieurs fois que c'est une mauvaise chose qui lui est arrivé à son insu et qu'elle n'accepterait en aucun cas.

« Dans l'agenda, il y a : “Je suis enceinte. C'est l'horreur.” » (p. 21)

« [...] j'étais là et je ne savais pas que j'étais en train de devenir enceinte » (p. 22)

« “[...] Si je laisse faire le temps, en juillet prochain, on sortira un enfant de moi. Mais je ne le sens pas.” » (p. 60)

Elle dit explicitement que son choix de terminologie est une manière de rejeter cette grossesse. Nous pouvons en déduire qu'elle garde implicitement sa conscience

contre les transformations hormonales en se distanciant psychologiquement de cette forme de vie à l'intérieur de son corps :

« Pour penser ma situation, je n'employais aucun des termes qui la désignent, ni « j'attends un enfant », ni « enceinte », encore moins « grossesse », voisin de « grotesque ». Ils contenaient l'acceptation d'un futur qui n'aurait pas lieu. Ce n'était pas la peine de nommer ce que j'avais décidé de faire disparaître. Dans l'agenda, j'écrivais : “ ça”, “ cette chose-là”, une seule fois “enceinte”. » (p. 28)

Elle partage les changements corporels qu'elle subit tout au long du roman. Les symptômes de la grossesse (l'envie de manger, la fatigue, la perte de conscience, les changements corporels) sont transmis soit comme une observation neutre :

« Mes fesses et mes seins tendaient mes robes, j'étais lourde, mais les nausées avaient cessé. » (p. 59)

soit comme une maladie qui est en train de s'aggraver et qui prend le contrôle de ses manières :

« Je notais dans l'agenda : “Malaises constants.” – “ À 11 heures, dégoût à la B.M. [bibliothèque municipale].” – “ Je suis toujours malade.” » (p. 47)

« Le désir et le dégoût de la nourriture ne me lâchaient pas. » (p. 47)

« Une autre fois, j'ai supplié un garçon de m'offrir un jus de raisin dont j'avais tellement envie qu'il me semble que j'aurais fait n'importe quoi pour l'avoir. Rien qu'à les voir, certains aliments me répugnaient, d'autres, agréables à l'œil, se décomposaient dans ma bouche, révélant leur future putréfaction. » (p. 47)

« Un matin où j'attendais avec d'autres étudiants la fin d'un cours pour pénétrer dans une salle, les silhouettes se sont dissoutes brusquement en points brillants. Je n'ai eu que le temps de m'asseoir sur les marches de l'escalier. » (p. 47)

La nausée est un symptôme spécifiquement souligné plusieurs fois comme s'il s'agissait d'une réaction de déni face à cette grossesse plutôt qu'un symptôme de cette dernière :

« [...] je me suis vue dans la classe de seconde sous les regards des filles et j'ai eu envie de vomir. » (p. 20)

« La couleur verte sous les morceaux de lapin me donnait mal au cœur. » (p. 32)

« [...] j'avais envie de vomir. » (p. 33)

« J'avais mal au cœur et je me suis sentie seule. » (p. 35)

« [...] je me traînais au-dessous avec mon corps embourbé dans la nausée. » (p. 45)

« Chaque matin, au réveil, je croyais que la nausée était partie et à l'instant même où je pensais cela, je la sentais affluer en une marée insidieuse. » (p. 47)

L'instance d'origine exprime une sorte de deuil pour son corps après avoir subi l'avortement, la fausse couche et l'opération en marquant qu'elle a perdu ses caractéristiques physiques d'adolescence et que c'est une transformation sans retour :

« Mon ventre était une cuvette flasque. » (p. 98)

« J'ai su que j'avais perdu dans la nuit le corps que j'avais depuis l'adolescence, avec son sexe vivant et secret, qui avait absorbé celui de l'homme sans en être changé – rendu plus vivant et plus secret encore. J'avais un sexe exhibé, écartelé, un ventre raclé, ouvert à l'extérieur. Un corps semblable à celui de ma mère. » (p. 98)

« Mes seins se sont mis à gonfler et à me faire mal. On m'a dit que c'était la montée laiteuse. Je n'avais pas imaginé que mon corps puisse fabriquer du lait pour nourrir un fœtus mort de trois mois. La nature continuait de travailler mécaniquement dans l'absence. On m'a emmaillotté le buste avec une bande de tissu. Chaque tour m'aplatissait de plus en plus les seins, comme pour me les faire rentrer à l'intérieur. J'ai pensé qu'ils ne se redresseraient jamais. » (p. 101)

« Je regarde mes jambes en collant noir allongées au soleil, ce sont celles d'une autre femme. » (p. 105)

Elle décrit ces changements corporels à la fin comme « violence » :

« Je sais aujourd'hui qu'il me fallait cette épreuve et ce sacrifice pour désirer avoir des enfants. Pour accepter cette violence de la reproduction dans mon corps et devenir à mon tour lieu de passage des générations » (p. 111)

Ce mécontentement de l'instance d'origine s'accompagne en permanence de son malaise moral. Elle donne une autre signification à cette grossesse qui est étroitement liée à sa classe sociale d'origine. Avant d'être enceinte, elle était le premier enfant de sa famille à accéder à l'enseignement supérieur, ce qui la distinguait de ses parents, qui étaient issus de la classe ouvrière avant de devenir commerçants. L'instance d'origine a une vision du monde qui est sous influence de cette différence de classe et elle le transmet plusieurs fois dans son discours :

« ([...] comme si j'étais retenue par quelque chose de très ancien, lié au monde des travailleurs manuels dont je suis issue qui redoutait le « cassement de tête », ou à mon corps, à ce souvenir-là dans mon corps.) » (p. 46)

«[...] Que je lui [Mme P.-R.] aie toujours attribué cette coutume des femmes sortant ainsi de chez elles pour une course à l'épicerie du coin montre qu'elle est pour moi une figure du milieu populaire, dont j'étais alors en train de m'éloigner.) » (pp. 79 – 80)

« C'était peut-être par haine de classe, pour défier ce fils [Jacques S.] de directeur d'usine, parlant des ouvriers comme d'un autre monde, ou par orgueil. Quand il a saisi le sens de mes paroles, il a cessé de bouger, ses yeux dilatés sur moi, sidéré par une scène invisible, en proie à une fascination que je retrouve toujours chez les hommes dans mon souvenir. Il répétait, égaré, « chapeau, ma vieille ! chapeau ! ». (p. 109)

Son ascension sociale depuis le milieu social modeste est interrompue par cette grossesse non désirée. Elle établit un lien entre sa classe sociale d'origine et sa grossesse :

« J'établissais confusément un lien entre ma classe sociale d'origine et ce qui m'arrivait. Première à faire des études supérieures dans une famille d'ouvriers et de petits commerçants, j'avais échappé à l'usine et au comptoir. Mais ni le bac ni la licence de lettres n'avaient réussi à détourner la fatalité de la transmission d'une pauvreté dont la fille enceinte était, au même titre que

l'alcoolique, l'emblème. J'étais rattrapée par le cul et ce qui poussait en moi c'était, d'une certaine manière, l'échec social. » (pp. 29 – 30)

À la recherche d'un médecin qui accepterait de la faire avorter, elle choisit d'aller dans un quartier pauvre, comme si la chose qui lui est arrivée est une caractéristique spécifique aux gens du milieu modeste :

« Je me suis dirigée vers le quartier de Martainville, m'imaginant que, dans ce quartier pauvre, un peu zone, les médecins devaient être plus compréhensifs. » (p. 38)

Tout ce dont elle a été témoin au cours des péripéties a confirmé sa vision de la division des classes et du fait qu'elle était retenue par son milieu social d'origine. Sa grossesse était non seulement le résultat de ce dernier, mais aussi un signe de son exclusion de la classe supérieure, intellectuelle, à laquelle elle tente d'accéder :

« (« Je ne suis pas le plombier ! » [...] continue de hiérarchiser le monde en moi, de séparer, comme à coups de trique, les médecins des ouvriers et des femmes qui avortent, les dominants des dominés. » (p. 97)

« L'interne de la nuit précédente est passé. [...] Il avait seulement honte d'avoir – parce qu'il ne savait rien de moi – traité une étudiante de la fac de lettres comme une ouvrière du textile ou une vendeuse de Monoprix, ainsi que je l'ai découvert le soir même. » (p. 99)

« La garde de nuit, [...] Elle m'a chuchoté d'une voix grondeuse : « La nuit dernière, pourquoi vous n'avez pas dit au docteur que vous étiez comme lui ? » Après quelques secondes d'hésitation, j'ai compris qu'elle voulait dire : de son monde à lui. » (pp. 99 – 100)

« [...] une acceptation par les « petites gens » du droit des « haut placés » à se mettre au-dessus des lois » (p. 100)

« le docteur V. [...] Assis sur mon lit, c'est à peu de frais qu'il jouissait de la complicité qu'il avait toujours manifestée à l'égard d'une bonne élève de « milieu modeste », qui passerait peut-être dans son monde. » (p. 104)

Nous voyons également qu'elle risque de perdre son rêve d'appartenir à la classe intellectuelle. Elle se sent affaiblie par cette grossesse due aux hormones et

symptômes que nous venons de montrer et elle a peur d'avoir perdu tout son pouvoir intellectuel avec cette expérience :

« Mais je ne savais rien faire des notes que j'avais prises et je me sentais incapable de remettre au prof le plan et le premier chapitre qu'il m'avait réclamés. Relier des connaissances entre elles et les intégrer dans une construction cohérente était au-dessus de mes forces. » (p. 45)

« Maintenant, le « ciel des idées » m'était devenu inaccessible, je me traînais au-dessous avec mon corps embourbé dans la nausée. Tantôt j'espérais être de nouveau capable de réfléchir après que je serais débarrassée de mon problème, tantôt il me semblait que l'acquis intellectuel était en moi une construction factice qui s'était écroulée définitivement. » (p. 45)

« D'une certaine façon, mon incapacité à rédiger mon mémoire était plus effrayante que ma nécessité d'avorter. Elle était le signe indubitable de ma déchéance invisible. [...] J'avais cessé d'être « intellectuelle ». Je ne sais si ce sentiment est répandu. Il cause une souffrance indicible. » (p. 46)

Ce lien entre la grossesse non désirée et la classe sociale défavorisée pèse lourd dans l'esprit de l'instance d'origine et celle-ci refuse de toute sa force d'être éliminée de cette ascension sociale et d'être enceinte. En plus de tout ce qu'elle a fait jusqu'au bout et résisté sans renoncer, certaines de ses phrases nous transmettent également ce déni et/ou ce refus :

« Dans mon journal, "j'ai l'impression d'être enceinte avec abstraction" » (p. 60)

« Je sais maintenant que je suis décidée à aller jusqu'au bout, quoi qu'il arrive, de la même façon que je l'étais, à vingt-trois ans, quand j'ai déchiré le certificat de grossesse. » (p. 25)

Combat pour la vie et la mort

La première réaction de déni dans le discours de l'instance d'origine annonce dans un sens une sorte de « combat ». Les péripéties du roman montrent un combat mené par le protagoniste afin de regagner la vie qu'elle a eu jusqu'à la grossesse : une vie dans laquelle elle était une jeune femme libre et intellectuelle en train d'effectuer une ascension sociale, avec de grands projets pour l'avenir. Dans son esprit, elle est

consciente que si sa grossesse se complète et si elle a un enfant, elle devra abandonner tous ses projets et sera coincée dans la classe sociale de sa famille. Afin de stopper cette grossesse non désirée sans en avoir l'enfant, elle risque tout : être condamnée, se blesser irréversiblement ou pire, mourir. Il s'agit donc d'un combat pour la vie et la mort, ce qui constitue une isotopie importante dans le discours de l'instance d'origine que l'on peut voir dans les passages ci-dessous (nous soulignons les éléments d'analyse) :

« À chaque fois que j'ai pensé à cette période, il m'est venu en tête des expressions littéraires telles que « la traversée des apparences », « par-delà le bien et le mal », ou encore « le voyage au bout de la nuit ». » (p. 23)

« Je ne pensais pas que je puisse en mourir. » (p. 31)

« Nous pleurons silencieusement. C'est une scène sans nom, la vie et la mort en même temps. Une scène de sacrifice. » (p. 91)

« D'expérience pure de la vie et de la mort, [...] » (p. 93)

« Dans les toilettes de la cité universitaire, j'avais accouché d'une vie et d'une mort en même temps. [...] C'était des jours gris d'hiver. Je flottais dans la lumière au milieu du monde. » (p. 103)

De même, nous trouvons dans une note de bas de page la dichotomie de vie/mort :

« Rêve de matrice et de sang où il s'adjuge et régleme le pouvoir de vie et de mort des femmes. » (p. 109)

Le jeu de mot entre « *Passage Cardinet* » et « *Impasse Cardinet* » est un autre signe composant cette isotopie :

« J'ai dû rire au mot « impasse », qui parachevait la figure romanesque et sordide de la faiseuse d'anges, [...] » (pp. 60 – 61)

« il me fallait une sorte de délai de grâce avant de me rendre impasse Cardinet, dans le XVIIe. » (p. 64)

« Quand je suis arrivée dans le XVIIe, il faisait déjà sombre. Sur la plaque de rue, il était indiqué « passage Cardinet », et non « impasse Cardinet », c'était un signe qui me soulageait. » (p. 70)

L'établissement d'un champ lexical similaire à celui d'une « bataille », accompagné par la description de la violence produit également l'allusion du combat. Dès le début, l'instance d'origine annonce qu'elle a décidé de faire tout ce qu'elle peut pour son objectif, non seulement afin d'arrêter la grossesse non désirée au 1^{er} niveau du récit, mais également au 2^{ème} niveau afin de pouvoir écrire l'événement dans sa totalité, sans rien omettre. Il y a plusieurs références à son projet de repousser ses limites au nom de ces deux quêtes :

« Je sais maintenant que je suis décidée à aller jusqu'au bout, quoi qu'il arrive, de la même façon que je l'étais, à vingt-trois ans, quand j'ai déchiré le certificat de grossesse » (p. 25)

« Je m'efforcerai par-dessus tout de descendre dans chaque image, jusqu'à ce que j'aie la sensation physique de la « rejoindre », et que quelques mots surgissent, dont je puisse dire, « c'est ça ». » (p. 25)

Dans les segments « Délai de grâce » (séquence 4.2) et « Aiguilles à tricoter » (séquence 3.11) nous voyons qu'elle « va jusqu'au bout » au prix de l'automutilation et de l'autodestruction. La comparaison qu'elle fait entre les prisonniers des nazis et elle-même nous fournit un autre indice de ce combat et le dépassement des limites :

« Le film me ramenait cependant à une évidence : la souffrance que j'allais m'infliger n'était rien auprès de celles subies dans les camps d'extermination. » (p. 52),

« J'étais persuadée que je devais atteindre le sommet et la limite de mes forces pour m'en débarrasser. Je m'exténuais pour le tuer sous moi. » (p. 67)

L'instance d'origine intègre dans son discours, des indices qui font référence au combat à venir, en utilisant un champ lexical de « guerre », de « violence » et de « souffrance », tels que nous soulignons :

« À un moment, une femme a dit que la fille logeant dans la chambre de bonne avait fait une fausse couche, « elle a gémi toute la nuit ». Du voyage, je n'ai retenu que le temps pluvieux et cette phrase. » (p. 68)

« La sonde ne me gênait plus. C'était un objet qui faisait partie de mon ventre, une alliée à laquelle je reprochais seulement de ne pas agir assez vite. » (p. 87)

« *De petites douleurs. Je me demande combien il va falloir de temps à cet embryon pour mourir et être expulsé.* » (p. 87)

Une image de la chatte morte en train d'accouchement, juste avant le segment de « Fausse couche » (6. 2) en est un autre exemple :

« *(Sur cette image en glisse maintenant une autre, antérieure de neuf ans. Celle de la grande tache rosée, de sang et d'humeurs, laissée au milieu de mon oreiller par la chatte morte pendant que j'étais à l'école et déjà enterrée quand je suis revenue, un après-midi d'avril, avec ses chatons crevés à l'intérieur d'elle.)* » (p. 89)

Nous trouvons également l'isotopie du combat dans les expressions faisant référence au dépassement des limites, à la violence et à une scène de guerre, lors de récit de la fausse couche et l'opération :

« *Je poussais de toutes mes forces. Cela a jailli comme une grenade, dans un éclaboussement d'eau qui s'est répandue jusqu'à la porte.* » (p. 90)

« *Je perdais du sang. [...] j'ai pensé que j'allais mourir d'une hémorragie. J'ai crié à O. qu'il me fallait un docteur immédiatement. [...] J'étais sûre que j'avais déjà perdu trop de sang.* » (p. 93)

« [...] les jambes relevées et sanglées dans des étrières, sous une lumière violente. » (p. 96)

« ([...] Cette phrase, comme toutes celles qui jalonnent cet événement, des phrases très ordinaires, proférées par des gens qui les disaient sans réfléchir, déflagre toujours en moi. [...] je crois voir un homme en blanc, avec des gants de caoutchouc, qui me roue de coups en hurlant, « je ne suis pas le plombier ! ») » (p. 97)

L'instance d'origine affirme que ce choix du champ lexical n'est pas une coïncidence mais plutôt lié à son traumatisme :

« *(Je viens de retrouver dans mes papiers cette scène déjà écrite, il y a plusieurs mois. Je m'aperçois que j'avais employé les mêmes mots, « il était capable de me laisser mourir », etc. Ce sont toujours aussi les mêmes comparaisons qui me sont venues à chaque fois que j'ai pensé au moment où j'avorte dans les toilettes, le jaillissement d'un obus ou d'une grenade, la bonde*

d'un fût qui saute. Cette impossibilité de dire les choses avec des mots différents, cet accollement définitif de la réalité passée et d'une image à l'exclusion de toute autre me semblent la preuve que j'ai réellement vécu ainsi l'événement.) » (p. 94)

Certaines parties que nous soulignons confirment également que ce qu'elle a vécu n'était point différent d'un combat dans son esprit :

« À son insu, lui aussi m'incitait à transformer la violence subie en victoire individuelle. » (p. 109)

Et qu'elle a remporté la victoire dans ce combat, ou bien « rescapée » à une catastrophe potentielle ; une autre lecture qui est constituée par cette référence aux camps nazis :

« À l'entrée du passage Cardinet, on a posé une plaque neuve. Au-dessus, l'ancienne plaque, noire, illisible, a été laissée. La rue était vide. Au rez-de-chaussée d'une façade, il y a une grande pancarte, « Association des rescapés des camps nazis et des déportés du département de Seine-et Oise ». Je ne me souvenais pas de l'avoir jamais vue. » (pp. 113 – 114)

Il s'agit ainsi d'une victoire à la fin de ce combat, mais sous forme d'une « naissance ». L'instance d'origine regagne sa vie mais ce n'est pas la même vie ; c'est plutôt une renaissance. Elle renaît et celle qui l'accouche n'est d'autre qu'elle-même. Nous pouvons en déduire que c'est une allusion au fait qu'elle ne doit sa nouvelle vie qu'à elle-même. C'est ainsi une autre isotopie qui se constitue dans le roman dans plusieurs exemples. L'instance d'origine remarque d'abord la similarité entre un accouchement et une fausse couche :

« [...] elle s'est écriée, « vous êtes en plein travail ! ». C'était une phrase de sage-femme. Je n'avais pas pensé jusqu'ici que tout cela pouvait se comparer à un accouchement. » (p. 82)

Il existe des phrases composant cette isotopie de manière explicite :

« Il me semble que cette femme qui s'active entre mes jambes, qui introduit le spéculum, me fait naître. » (p. 77)

« Sans le savoir, cette femme sans doute cupide – mais c'était pauvre chez elle – m'a arrachée à ma mère et m'a jetée dans le monde. » (p. 111)

Ou dans certaines phrases elle apparaît, sémiotiquement parlant, dans un état de « non-sujet » du « nouveau-né », d'une manière plus implicite :

« Un horizon immense s'ouvrait, la cuisine du passage Cardinet, la sonde et le sang se fondaient dans la souffrance du monde et la mort éternelle. Je me sentais sauvée. » (pp. 106 – 107)

« J'étais dans un état fébrile de conscience pure, au-delà du langage, que la nuit n'interrompait pas. Je dormais d'un sommeil clair dans lequel j'étais sûre d'être éveillée. » (p. 105)

C'est une expérience qui lui a appris ce qu'est la naissance et l'accouchement :

« Je sais aujourd'hui qu'il me fallait cette épreuve et ce sacrifice pour désirer avoir des enfants. Pour accepter cette violence de la reproduction dans mon corps et devenir à mon tour lieu de passage des générations. » (p. 111)

Il s'agit au final d'un combat pour la naissance et la mort durant laquelle il y a eu des sacrifices, ce qui est un autre élément constituant l'isotopie de « combat » et que nous soulignons dans les exemples ci-dessous :

« Peut-être l'obliger [P.] à reconnaître comme un sacrifice, voire une « preuve d'amour », cet avortement que j'avais pourtant décidé en fonction de mon désir et de mes intérêts. » (p. 65)

« C'est une scène sans nom, la vie et la mort en même temps. Une scène de sacrifice. » (p. 91)

« Je sais aujourd'hui qu'il me fallait cette épreuve et ce sacrifice pour désirer avoir des enfants. » (p. 111)

La dénomination « baigneur », la référence au mot *mizuko* en japonais et l'analogie de chien dans le roman intitulé *L'île mystérieuse* de Jules Verne (1875) dans lequel il y a un chien fidèle qui suit son maître même après sa mort, montrent que le fœtus avorté est l'objet de ce sacrifice, comme un marine mort en martyr :

« J'ai vu un petit baigneur pendre de mon sexe au bout d'un cordon rougeâtre. » (p. 90)

« Au Japon, on appelle les embryons avortés « mizuko », les enfants de l'eau. » (p. 92)

« Devant moi flottait un petit baigneur blanc, comme ce chien dont le cadavre jeté dans l'éther continue de suivre les astronautes dans un roman de Jules Verne. » (p. 105)

L'instance d'origine survit à cette « guerre » mais avec plein de traumatismes, ce qui est un autre indice de la violence de l'événement :

« Depuis des années, je tourne autour de cet événement de ma vie. Lire dans un roman le récit d'un avortement me plonge dans un saisissement sans images ni pensées, comme si les mots se changeaient instantanément en sensation violente. » (p. 24)

Solitude et Solidarité

Un autre plan de signification récurrent dans l'histoire est l'isotopie dichotomique de « solitude/solidarité ». Annie Duchesne, une jeune femme à l'âge de 23 ans, se trouve seule la plupart du temps dans sa quête, à cause de son entourage sous l'influence des normes sociales et de la loi. C'est une solitude concrète qui joue comme un adversaire face auquel elle doit aussi se battre :

« J'avais mal au cœur et je me suis sentie seule. » (p. 35)

« Le second soir, il pleuvait, j'étais seule dans la rue, sous mon parapluie, [...] » (p. 36)

« J'avais décidé d'agir seule. » (p. 52)

« Je me suis rendu compte que je n'y arriverais pas seule. » (p. 53)

« (Dans l'agenda, « Il [P.] me laisse me débrouiller seule ».) » (p. 58)

« J'avais envie de partir seule et de ne plus la voir. » (p. 78)

« J'étais seule dans une chambre, habillée d'une chemise de l'hôpital. » (p. 97)

« Je ne savais pas si j'avais été au bout de l'horreur ou de la beauté. [...] Sans doute la même que les navigateurs solitaires, les drogués et les voleurs, celle d'être allés jusqu'où les autres n'envisageront jamais d'aller. » (p. 107)

Cette solitude est toujours accompagnée d'une solidarité souvent imaginaire (sauf l'aide qu'elle reçoit des adjoints L. B. et O.) chez l'instance d'origine ; elle établit des liens entre sa situation et celle d'autres femmes qui ont suivi le même

chemin, même si elle ne les connaît pas. Ce lien l'aide à surmonter sa solitude et à prendre courage pour ce combat :

« Il suffisait de suivre la voie dans laquelle une longue cohorte de femmes m'avait précédée. » (p. 30)

« Qu'une fille comme elle ait eu un avortement me rassurait. » (p. 35)

« Savoir aussi que je m'apprêtais à faire ce que des quantités d'autres avaient déjà fait me soutenait. » (p. 52)

« (Je suis réduite aux initiales pour désigner celle qui m'apparaît maintenant comme la première des femmes qui se sont relayées auprès de moi, ces passeuses dont le savoir, les gestes et les décisions efficaces m'ont fait traverser, au mieux, cette épreuve. [...]) » (p. 62)

« Des milliers de filles ont monté un escalier, frappé à une porte derrière laquelle il y avait une femme dont elles ne savaient rien, à qui elles allaient abandonner leur sexe et leur ventre. » (p. 70)

« Pendant des années, j'ai vu cette chambre [...] rien ne peut empêcher ma certitude qu'elle garde le souvenir des filles et des femmes venues s'y faire transpercer d'une sonde. » (p. 77)

« Je me sentais, pour la première fois, prise dans une chaîne de femmes par où passaient les générations. » (p. 103)

Émancipation sexuelle et féminine

L'isotopie peut-être la plus importante du roman est l'émancipation des femmes. Annie Duchesne, en tant qu'étudiante en lettres, n'arrive pas à trouver de représentation réaliste de ce qu'elle vit et ce qu'elle est, ni autour d'elle, ni dans la littérature. La femme dans la littérature dominante est une figure coincée dans la fantaisie des hommes et loin d'être vraisemblable :

« Si beaucoup de romans évoquaient un avortement, ils ne fournissaient pas de détails sur la façon dont cela s'était exactement passé. Entre le moment où la fille se découvrait enceinte et celui où elle ne l'était plus, il y avait une ellipse. » (p. 37)

« Je lisais avec indifférence les textes d'Eluard, de Breton et d'Aragon, célébrant des femmes abstraites, médiatrices entre l'homme et le cosmos. » (p. 45)

Annie D. est un personnage qui interroge les normes sociales et la loi auxquelles elle fait face et elle les transgresse au premier niveau du récit :

« [...] On jugeait par rapport à la loi, on ne jugeait pas la loi. » (pp. 42- 43)

« On pourchasse les passeurs, on déplore leur existence comme il y a trente ans celle des avorteuses. On ne met pas en cause les lois et l'ordre mondial qui l'induisent. Et il doit bien y avoir, parmi les passeurs d'immigrés, comme autrefois parmi les passeuses d'enfants, de plus réguliers que d'autres. » (p. 83)

« On pouvait rire maintenant des vexations et de la peur, de tout ce qui n'avait pas empêché qu'on transgresse la loi. » (p. 102)

De même, au nom de l'émancipation, l'instance d'origine prend la décision d'écriture et établit un discours, dans lequel elle explique son choix d'écrire au second niveau. Il s'agit non seulement de l'émancipation des femmes opprimées sous les normes sociales et la loi ; mais aussi de l'affranchissement de l'instance d'origine de son traumatisme. Elle rejette l'idée que la clandestinité de cet événement l'oblige à se taire :

« Que la forme sous laquelle j'ai vécu cette expérience de l'avortement – la clandestinité – relève d'une histoire révolue ne me semble pas un motif valable pour la laisser enfouie – même si le paradoxe d'une loi juste est presque toujours d'obliger les anciennes victimes à se taire, au nom de « c'est fini tout ça », si bien que le même silence qu'avant recouvre ce qui a eu lieu. » (p. 26)

Au contraire, au nom d'une émancipation propre, il faut que l'histoire des femmes ait sa place dans les écrits, dans sa totalité et sans rien censurer. Elle veut faire entendre ce qui fait défaut dans les histoires incluant l'avortement, la véritable violence subie. C'est exactement pour cette raison qu'elle prend la décision d'écrire cet événement :

« (La nuit dernière, j'ai rêvé que j'étais dans la situation de 1963 et que je cherchais un moyen d'avorter. En me réveillant, j'ai pensé que le rêve m'avait

redonné exactement l'accablement et l'impuissance dans lesquels j'étais alors plongée. Le livre que je suis en train d'écrire m'est apparu comme une tentative désespérée. [...] le souvenir de mon rêve me persuadait que j'avais obtenu sans effort ce que je cherche à retrouver par les mots – rendant inutile ma démarche d'écriture. [...] Mais en ce moment, où la sensation éprouvée en m'éveillant a disparu, l'écriture retrouve une nécessité d'autant plus forte qu'elle se trouve justifiée par le rêve.) » (p. 55)

« Et le véritable but de ma vie est peut-être seulement celui-ci : que mon corps, mes sensations et mes pensées deviennent de l'écriture, c'est-à-dire quelque chose d'intelligible et de général, mon existence complètement dissoute dans la tête et la vie des autres » (p. 112)

Le lecteur assiste à la concrétisation de son projet : elle révèle clairement l'avortement, une expérience féminine réelle, comme s'il s'agissait d'un documentaire :

« (Il se peut qu'un tel récit provoque de l'irritation, ou de la répulsion, soit taxé de mauvais goût. D'avoir vécu une chose, quelle qu'elle soit, donne le droit imprescriptible de l'écrire. Il n'y a pas de vérité inférieure. Et si je ne vais pas au bout de la relation de cette expérience, je contribue à obscurcir la réalité des femmes et je me range du côté de la domination masculine du monde.) » (p. 53)

« Le lendemain matin, je me suis allongée sur mon lit et j'ai glissé l'aiguille à tricoter dans mon sexe avec précaution. Je tâtonnais sans trouver le col de l'utérus et je ne pouvais m'empêcher d'arrêter dès que je ressentais de la douleur. » (p. 53)

« Je ne sais plus combien de temps cela lui a pris pour enfoncer la sonde. [...] Elle avait mis une grosse couche de coton, au cas où je perdrais de l'eau. » (p. 78)

« J'ai vérifié mon slip. Il était trempé de sang et d'eau s'écoulant le long de la sonde qui commençait à ressortir du sexe. » (p. 88)

« J'ai ressenti une violente envie de chier. » (p. 90)

« J'ai vu un petit baigneur pendre de mon sexe au bout d'un cordon rougeâtre. » (p. 90)

De plus, l'instance d'origine construit un discours qui met l'accent sur la sexualité féminine d'une manière qui ébranle profondément le jugement de sa société - et probablement de beaucoup d'autres sociétés - sur les femmes. Dans ce discours, elle dessine son expérience féminine avec des images prises de son enfance et de la période de passage à l'âge adulte autour de sa propre émancipation sexuelle :

« Cela m'attendait depuis la première fois que j'avais joui sous mes draps, à quatorze ans, n'ayant jamais pu, ensuite – malgré des prières à la Vierge et différentes saintes –, m'empêcher de renouveler l'expérience, rêvant avec persistance que j'étais une pute. » (p. 29)

« Dans ma première année de fac, certains garçons m'avaient fait rêver, à leur insu. Je les traquais, m'asseyant non loin d'eux dans l'amphi, repérant l'heure à laquelle ils venaient au restau, à la bibliothèque. Ces romances imaginaires me semblaient appartenir à un temps lointain, sans gravité, presque un temps de petite fille. » (p. 48)

« [...] c'était ma dernière photo de jeune fille, évoluant dans l'ordre invisible, et perpétuellement présent, de la séduction. » (p. 48)

Elle partage ses expériences sexuelles qui sans occulter les détails et les émotions, en soulignant qu'elle ne trouve pas de différence entre le libertinage romantique chez les hommes et celui des femmes, comme dans les passages que nous soulignons :

« Je revoyais continuellement la même scène, floue, d'un samedi et d'un dimanche de juillet, les mouvements de l'amour, l'éjaculation. C'était à cause de cette scène, oubliée pendant des mois, que je me trouvais ici. L'enlacement et la gesticulation des corps nus me paraissaient une danse de mort. Il me semblait que cet homme que j'avais accepté de revoir avec lassitude n'était venu d'Italie que pour me donner le sida. Pourtant, je n'arrivais pas à établir un rapport entre cela, les gestes, la tiédeur de la peau, du sperme, et le fait d'être là. J'ai pensé qu'il n'y aurait jamais aucun rapport entre le sexe et autre chose. » (p. 14)

« Début octobre, j'avais fait l'amour plusieurs fois avec P., [...] Je me savais dans une période à risques, selon le calendrier Ogino de contrôle des naissances, mais je ne croyais pas que « ça puisse prendre » à l'intérieur de

mon ventre. Dans l'amour et la jouissance, je ne me sentais pas un corps intrinsèquement différent de celui des hommes. » (p. 21)

« Rien n'empêchait donc un sexe de se tendre et de s'ouvrir, même quand il y avait déjà dans le ventre un embryon qui recevrait sans broncher une giclée de sperme inconnu. » (p. 49)

« Un après-midi, j'ai suivi un étudiant en médecine, Gérard H., dans sa chambre de la rue Bouquet. Il a enlevé mon pull et mon soutien-gorge, [...]. » (p. 107)

Nous trouvons des références à la sexualité non seulement dans le contenu mais aussi dans la forme de son discours. De nombreuses métaphores sexuelles forment une sorte de cri de guerre, une attitude agressive d'émancipation de la part de l'instance d'origine, ce qui pourrait créer un effet saisissant chez le lecteur :

« Ma vie se situe donc entre la méthode Ogino et le préservatif à un franc dans les distributeurs. C'est une bonne façon de la mesurer, plus sûre que d'autres, même. » (pp. 15 – 16)

« ([...] Comme dans l'orgasme, où, dans un éclair, on a l'impression que « tout est là » [...]) » (p. 55)

« ([...] Peur, peut-être, que l'écriture dissolve ces images, comme celles du désir sexuel qui s'effacent instantanément après l'orgasme.) » (p. 69)

« J'ai fait couper mes cheveux longs, j'ai remplacé mes lunettes par des lentilles dont l'ajustement sur l'œil me paraissait aussi difficile et hasardeux que celui du diaphragme au fond du vagin. » (p. 111)

Il existe chez le personnage principal une rupture avec sa mère ; ce qui peut symboliser l'affranchissement des normes sociales de la classe sociale d'origine et la génération d'avant :

« Ma mère appartenait à la génération d'avant-guerre, celle du péché et de la honte sexuelle. J'étais sûre que ses croyances étaient intangibles et ma capacité à les endurer n'avait d'égale que la sienne à se persuader que je les partageais. » (p. 51)

« [Au moment de l'avortement] *J'ai tué ma mère en moi à ce moment-là.* »
(p. 77)

Honte/Fierté

Une autre isotopie en jeu dans la totalité du roman se constitue par la dichotomie de « honte/fierté », comme il a été constaté dans les autres études sur le même roman (Day, 2002). Même si l'instance d'origine ne l'avoue jamais ouvertement, on retrouve les traces d'une certaine sensation de « honte » chez elle. Cette dernière se sent exclue de la société, comme une « bête », comme une « délinquante » ou bien « coupable » plusieurs fois durant les péripéties :

« *Et ces noms et ces visages m'expliquent mon désarroi : par rapport à eux, à ce monde de référence, j'étais devenue intérieurement une délinquante.* » (p. 50)

« *L'absence d'ordonnance signalait ma culpabilité. J'avais l'impression qu'ils voyaient la sonde à travers mes vêtements. C'est l'un des moments où j'ai été le plus désespérée.* » (p. 85)

« *Je l'ai pris dans une main – c'était d'une étrange lourdeur – et je me suis avancée dans le couloir en le serrant entre mes cuisses. J'étais une bête.* » (p. 91)

Comme déjà évoqué, dans un tel univers où les femmes sont blâmées, pointées du doigt et jugées selon les normes sociales et la loi, la culpabilité qui accompagne l'expérience de l'avortement provoque la honte chez elles :

« [...] *la honte de celles qui avortaient et la réprobation des autres.* » (p. 43)

La honte est ainsi la forme intériorisée de cette culpabilité. Même si l'instance d'origine est consciente du fait qu'une femme ne devrait jamais avoir honte du combat qu'elle doit mener pour survivre, elle est affectée par les regards qui se posent sur elle. Nous la découvrons à travers le thème récurrent d'« exposition » que nous soulignons :

« *D'expérience pure de la vie et de la mort, elle est devenue exposition et jugement.* » (p. 93)

« *Dans la salle d'opération, j'ai été nue, les jambes relevées et sanglées dans des étriers, sous une lumière violente.* » (p. 96)

« J'avais un sexe exhibé, écartelé, un ventre raclé, ouvert à l'extérieur. »

(p. 98)

« [...] je suis entrée dans une église, Saint-Patrice, près du boulevard de la Marne, pour dire à un prêtre que j'avais avorté. Je me suis rendu compte aussitôt de mon erreur. Je me sentais dans la lumière et pour lui j'étais dans le crime. » (p. 108)

Elle ressent la même émotion également au second niveau du récit, à propos de son programme concernant l'écriture de l'événement :

« ([...] Je n'aurai plus aucun pouvoir sur mon texte qui sera exposé comme mon corps l'a été à l'Hôtel-Dieu.) » (p. 95)

Cependant elle parvient à transformer cette sensation de honte en fierté aux deux niveaux du récit, après avoir survécu à cette bataille de naissance/mort et après avoir parvenir à écrire l'événement. Cette écriture peut désormais fonctionner comme une documentation véritable de l'expérience féminine pure de l'avortement clandestine.

« J'éprouvais de la fierté. Sans doute la même que les navigateurs solitaires, les drogués et les voleurs, celle d'être allés jusqu'où les autres n'envisageront jamais d'aller. C'est sans doute quelque chose de cette fierté qui m'a fait écrire ce récit. » (p. 107)

« J'ai effacé la seule culpabilité que j'aie jamais éprouvée à propos de cet événement, qu'il me soit arrivé et que je n'en aie rien fait. » (p. 112)

Par conséquent, *L'événement* est un roman qui traite la question d'avortement à l'aide de nombreuses isotopies qui composent dans un sens tous les aspects de cette expérience féminine. Ce qui démontre qu'en fait, il s'agit d'une expérience humaine qui doit prendre sa place non seulement dans la littérature mais aussi, comme cela a également été constaté par Delvaux (2005), dans l'Histoire humaine :

« J'ai fini de mettre en mots ce qui m'apparaît comme une expérience humaine totale, de la vie et de la mort, du temps, de la morale et de l'interdit, de la loi, une expérience vécue d'un bout à l'autre au travers du corps. » (p. 112)

2.2.1.9 Symbolique du texte

Dans son discours, l'instance d'origine nous fournit un symbole de l'émancipation féminine : Sœur Sourire dont la chanson donne du courage à l'instance d'origine qui est en train de projeter plusieurs programmes d'usage afin de s'avorter, dans la troisième séquence :

« J'avais avec, dans la tête, le refrain d'une chanson qu'on entendait sans arrêt, Dominique nique nique, chantée par une religieuse dominicaine qui s'accompagnait à la guitare, Sœur Sourire. Les paroles étaient édifiantes et naïves – Sœur Sourire ne connaissait pas le sens de niquer –, mais la musique joyeuse et dansante. Cela me donnait du courage dans ma recherche. » (p. 38)

Dans la partie suivante entre parenthèses, l'instance d'origine nous parle de la vie tumultueuse de Sœur Sourire qui s'est terminée par une suicide que Annie a lu dans un article de journal. Sœur Sourire qui était une religieuse dominicaine, devient fameuse par ses chansons, se détache de son environnement religieux et se libère. L'instance d'origine établit ainsi un lien entre sa propre situation et celle de Sœur Sourire qui est une véritable figure d'émancipation féminine :

« Il m'a semblé que c'était la femme en rupture de la société, la défroquée plus ou moins lesbienne, alcoolique, celle qu'elle ne se savait pas devenir un jour, qui m'avait accompagnée dans les rues de Martainville quand j'étais seule et perdue. Nous avons été unies par une dérégulation simplement décalée dans le temps. Et cet après-midi-là, j'avais dû mon courage de vivre à la chanson d'une femme qui, plus tard, se perdrait jusqu'à en mourir. » (p. 39)

À partir de ce symbole d'émancipation féminine, l'instance d'origine souligne la solidarité féminine au-delà des frontières et du temps et place son histoire parmi celles d'autres femmes dans l'univers littéraire.

« ([...] Sœur Sourire fait partie de ces femmes, jamais rencontrées, mortes ou vivantes, réelles ou non, avec qui, malgré toutes les différences, je me sens quelque chose de commun. Elles forment en moi une chaîne invisible où se côtoient des artistes, des écrivaines, des héroïnes de roman et des femmes de mon enfance. J'ai l'impression que mon histoire est en elles.) (p. 40)

Sœur Sourire constitue ainsi un symbole qui peut faire référence à cette chaîne des femmes solidaires à leurs insu, comme l'instance d'origine du roman le souhaite ardemment.

2.2.1.10 Fonction des épigraphes

Au début du roman, il y a deux épigraphes :

« Mon double vœu : que l'événement devienne écrit. Et que l'écrit soit événement. »

Michel Leiris »

« Qui sait si la mémoire ne consiste pas à regarder les choses jusqu'au bout. »

Yûko Tsushima »

Ces deux épigraphes se réfèrent aux idées essentielles du roman :

La première épigraphe signale les deux objectifs de l'instance d'origine : écrire l'événement d'une manière à permettre de revivre l'événement. Cette épigraphe nous donne également l'indice de deux axes principaux du roman : l'événement et l'écriture. Cet indice fonctionne implicitement comme l'annonce du second niveau du récit concernant l'écriture.

L'auteur de cette épigraphe, Michel Leiris (1901 – 1990) est un ethnographe et un auteur français, connu principalement pour ses textes autobiographiques et ethnographiques. Ses écrits ethnographiques possèdent une caractéristique autobiographique, puisqu'il écrit à partir de ses propres expériences, sous forme de journal (Purdy, 2007, pp. 25 - 26). Dans son journal connu, intitulé *L'Afrique fantôme* (1934), où il parle de lui-même à la troisième personne, il annonce sa volonté de devenir l'Autre, dans le contexte colonial (Ibid.) et souligne que son acte d'écriture valorise son rôle de témoin :

« [...] écrivant subjectivement, j'augmente la valeur de mon témoignage. »
(cité dans Purdy, 2007, p. 26)

Dans un même esprit, l'instance d'origine de *L'événement* explique qu'elle estime avoir le droit d'écrire en tant que témoin de sa propre histoire :

« *D'avoir vécu une chose, quelle qu'elle soit, donne le droit imprescriptible de l'écrire. Il n'y a pas de vérité inférieure.* » (p. 53)

De même, comme Leiris (Purdy, 2007, p. 28), elle documente sous forme de journal, d'agenda ou de carnet d'adresse et c'est sur cette documentation que s'appuie son écriture :

« *La seule vraie mémoire est matérielle.* » (p. 68)

La deuxième épigraphe provient du roman intitulé *Vous, rêves nombreux, toi, la lumière !*, de Yûko Tsushima (1947 – 2016), l'autrice d'autofiction japonaise et féministe. Cette dernière et l'autrice de *L'événement* se connaissaient et ont eu un entretien publié dans une revue japonaise intitulée *Mita Bungaku* (2004). Cet entretien, traduit en anglais par Lisa Hofmann-Kuroda a été publié en 2023, sur le site web de Literary Hub (Tsushima & Ernaux, 2023). Dans cet entretien, Yûko Tsushima explique la signification de cette phrase épigraphée, en réponse à Ernaux, qui affirme que les deux autrices écrivent pour des raisons similaires :

« [A. E. :] *Oui, nous avons cela en commun, n'est-ce pas ? D'une certaine manière, il semble que nous visons la même chose, seulement nous l'abordons de façons différentes. [...] En écrivant sur quelque chose, on approfondit son expérience, on l'examine encore plus en profondeur. Et cela devient en soi la base de votre travail.*²⁸»

« [Y. T. :] *Il y a certaines choses que je ne peux pas voir tant que je ne les ai pas écrites — ce qui souligne à quel point l'acte d'écrire est important. [...]*²⁹» (Tsushima & Ernaux, 2023)

À partir de ce dialogue, il est évident que cette deuxième épigraphe fait référence au processus de rétablissement de la mémoire de l'instance d'origine. Le projet d'Annie Duchesne consiste effectivement à aller jusqu'au bout de son expérience par le biais de sa mémoire corporelle, ce qui fait référence au PN au second niveau du récit : l'expression « regarder jusqu'au bout » renvoie à l'isotopie du « combat » et il s'agit d'un combat qui se fait avec la mémoire, qui constitue donc une

²⁸ C'est nous qui traduit en français. Le texte original : “ Yes, we do have that in common, don't we? In a sense, we seem to be aiming for the same thing, only we go about it in different ways. [...] Through the act of writing about something, you deepen your experience of it, investigate it even more deeply. And that in itself becomes the basis for your work.”

²⁹ C'est nous qui traduit en français. Le texte original : « There are some things I cannot see until I write about them—which underscores how important the act of writing is. [...] »

sorte d'arme, c'est-à-dire « le pouvoir-faire » de ce projet. Le projet en question apparaît ainsi « l'affranchissement du traumatisme » qui se fera par l'écriture et avec l'aide de la mémoire.

2.2.1.11 Relations du texte avec le paratexte et le périphrase éditorial

En quatrième de couverture, nous trouvons un passage sélectionné du roman, qui figure dans la deuxième séquence du second niveau du récit :

« Depuis des années, je tourne autour de cet événement de ma vie. Lire dans un roman le récit d'un avortement me plonge dans un saisissement sans images ni pensées, comme si les mots se changeaient instantanément en sensation violente. De la même façon, entendre par hasard La javanaise, J'ai la mémoire qui flanche, n'importe quelle chanson qui m'a accompagnée durant cette période, me bouleverse. »

C'est un passage qui souligne l'importance de l'événement en question qui a procuré un traumatisme chez l'instance d'origine. Elle explique que ce traumatisme ressort sous le coup de certains déclenchements matériels comme des textes et des chansons. Ces derniers créent une « sensation violente » (p. 23) chez l'instance d'origine qui a envie d'en faire autre chose : de l'écriture (d'ailleurs comme évoqué par la première épigraphe). Le point de commencement de l'écriture, c'est-à-dire, l'élément déclencheur de sa mémoire est constitué d'objets matériels, ce qui est confirmé d'ailleurs par quelques lignes du roman :

« (Ces noms et les cotes, Per m 484, nos 5 et 6, Norm. Mm 1065, figurent sur la page de garde de mon carnet d'adresses de cette époque. Je regarde ces traces gribouillées au stylo à bille bleu avec un sentiment d'étrangeté et de fascination, comme si ces preuves matérielles détenaient, de façon opaque et indestructible, une réalité que ni la mémoire ni l'écriture, en raison de leur instabilité, ne me permettront d'atteindre.) » (p. 37)

« ([...] Seul le souvenir de sensations liées à des êtres et des choses hors de moi – la neige du Puy Jumel, les yeux exorbités de Jean T., la chanson de Sœur Sourire – m'apporte la preuve de la réalité. La seule vraie mémoire est matérielle.) » (p. 68)

Le passage en quatrième de couverture, établit une relation significative avec les deux citations ci-dessus : par conséquent, l'instance d'origine puise sa mémoire dans les preuves écrites. Elle fait confiance à la documentation et c'est ainsi qu'elle trouve sa voie pour achever l'écriture de l'événement. Elle écrit à partir de sa documentation individuelle et afin de créer une « documentation » collective.

L'autrice, Annie Ernaux, confirme dans les entretiens, qu'elle écrit sur les événements qui ont eu une influence persistante et traumatisante sur elle :

« J'écris sur des choses qui me touchent depuis longtemps, des thèmes, des questions, des douleurs, que la psychanalyse appellerait « indépassables » – que ce soit la mort d'un père, d'une mère, un avortement, un sentiment de honte... Ces choses sont enfouies et j'essaie de les mettre au jour, mais d'une façon qui ne soit pas seulement personnelle. Il s'agit de sortir de moi-même, de regarder ces choses et de les objectiver. C'est un grand mot, « objectiver », mais cela veut dire mettre à distance ce qui est arrivé. » (Rérolle, 2011, p. 5)

En plus, elle confirme que son acte d'écriture porte un objectif social :

« Écrire, dit-elle, c'est rechercher le réel parce que le réel n'est pas donné d'emblée. C'est un acte politique. » (Rérolle, 2011, p. 3)

« Je crois que les deux axes principaux de l'aspect politique de mes textes sont : premièrement, tout ce qui concerne la place sociale – le « privilège de la naissance », disait-on autrefois –, et le fait que le lieu où vous êtes né conditionne toute la vie. Deuxièmement, tout ce qui concerne les femmes, le fait d'être une femme. » (Rérolle, 2011, p. 8)

Les isotopies mises en avant sont confirmées par l'autrice dans ses entretiens sur le roman. L'autrice décrit ce qu'elle a vécu comme une question de vie ou de mort ainsi qu'une question de libération féminine, évoquant dans les parties soulignées par nous, respectivement, l'isotopie de vie/mort et l'isotopie d'émancipation sexuelle et féminine :

« C'était une expérience de la vie et de la mort qui m'avait fortement structurée, qui m'avait donnée une autre vision sur le monde. Tout cela est venu progressivement. [...] Il y a quelque chose qui pèse sur tout ce qui relève de l'expérience proprement féminine et qui fait qu'elle a beaucoup de mal à se

dire, en dépit de ce que l'on raconte sur la libération des femmes. » (Gallimard, 2000)

De même, son discours soutient l'isotopie de honte/fierté qui est fortement liée à l'obscurcissement de l'expérience de l'avortement par la culpabilité :

« Mais je n'osais pas le dire, une sorte de silence intérieur s'était installée. [...] D'abord, il y avait le silence des années soixante, parce que toute femme qui en était « passée par là », comme on disait, se sentait coupable. [...] Il y a, par exemple, une chose que je n'ai jamais dite avant de l'avoir écrite : c'était que j'étais fière d'avoir subi cette épreuve-là. Comment expliquer cette fierté ? » (Gallimard, 2000)

Elle confirme également que ce récit peut être considéré comme une quête d'initiation :

« C'était pour moi comme une expérience initiatique, l'épreuve du réel absolu. » (Gallimard, 2000)

2.2.1.12 Relations intertextuelles et/ou hypertextuelles

L'événement est un roman qui comporte des relations intertextuelles. Il y a de nombreuses références directes qui précisent la place du roman dans le contexte historique et social de l'écriture et dans l'univers littéraire. Ces références, dont certaines sont directement liées au contenu, contribuent énormément à enrichir l'univers du sens du texte.

Comme indiqué plus haut, les chansons *la Javanaise* et *J'ai la mémoire qui flanche* fonctionnent comme déclencheurs du traumatisme et de la mémoire pour l'instance d'origine. En tant que chanson d'amour, la seconde est particulièrement significative car ses paroles racontent une relation d'amour qui cause l'effacement de la mémoire, faisant allusion à la difficulté d'accéder à la mémoire.

Une autre chanson intitulée *Dominique*, dont la chanteuse est un symbole culturel, Sœur Sourire qui accompagne l'instance d'origine dans son cheminement. Cette dernière remarque que les paroles qui semblent naïves en surface cachent un sens à l'insu de la chanteuse religieuse qui peut insinuer les bouleversements dans la vie de

cette dernière après le succès de sa chanson ainsi que la tourmente que l'instance d'origine est en train de traverser :

« *Sœur Sourire ne connaissait pas le sens de niquer –, mais la musique joyeuse et dansante. Cela me donnait du courage dans ma recherche.* » (p. 38)

Plusieurs références intertextuelles donnent des indices sur l'intrigue du roman :

L'instance d'origine évoque le fait d'avoir regardé un film (dans le segment 1.2) *Il posto* (Olm, 1961) dont le protagoniste originaire d'une famille de la classe ouvrière commence à travailler dans une grande entreprise. L'ambiance malheureuse du film en noir et blanc renforce le désespoir qu'elle éprouve face à l'absence de ses règles et fait sentir que ses « *règles ne [reviendront] pas* » (p. 18). L'ascension sociale du protagoniste du film renvoie également à l'ascension sociale de l'instance d'origine, perturbée par la grossesse non désirée.

De même, de la pièce de théâtre *Huis clos* (J.-P. Sartre, 1944), l'instance d'origine ne se souvient que des personnages Garçon et Estelle. Cette dernière est une femme qui se trouve aux enfers car elle a tué son bébé après avoir accouché. Ce passage ayant lieu au début du roman (p. 18) est très significatif, comme un aperçu de ce qui viendra.

Le film intitulé *L'enlèvement des Sabines* (Pottier, 1961) est évoqué lorsque l'instance d'origine se remémore le moment où elle est tombée enceinte à son insu. Le film, dans lequel on raconte la légende sur la formation de Rome et l'enlèvement des femmes en masse par force, sous-entend l'idée de l'absence de consentement, voire même du viol :

« [...] *j'étais là et je ne savais pas que j'étais en train de devenir enceinte.* »

(p. 22)

En soulignant l'omniprésence de la loi interdisant, on se réfère (p. 43) au film *Les Parapluies de Cherbourg* (Demy, 1964) dans lequel le personnage nommé Gèneviève, amoureuse d'un homme qui s'appelle Guy, tombe enceinte de ce dernier et est forcée par sa mère à épouser un autre homme lorsque Guy est parti à la guerre. Le film propose ainsi une représentation véritable des normes sociales de l'époque autour de la grossesse d'une femme célibataire et du mariage.

Comme déjà évoqué, l'isotopie du combat se base fortement sur des références intertextuelles comme les deux films *Mein Kampf* (Leiser, 1960) et *Le Cuirassé Potemkine* (Eisenstein, 1925) ainsi que l'hymne national français *La Marseillaise*.

Ces références fonctionnent, grâce à leur mise en place, comme l'annonce du « combat ». L'instance d'origine évoque le fait d'avoir vu le film *Mein Kampf* juste avant la tentative d'avortement avec une aiguille à tricoter, en comparant sa souffrance à celle des gens dans les camps d'extermination afin de la minimiser psychologiquement. L'hymne national français *La Marseillaise* est entendue par l'instance d'origine lors qu'elle attend que l'avortement fonctionne (p. 87) et ses paroles font en quelque sorte écho à un appel au combat :

« *Aux armes, citoyens,*

Formez vos bataillons,

Marchons, marchons !

Qu'un sang impur Abreuve nos sillons ! (Préfecture de la Mayenne, s.d.)

De la même manière, *Le Cuirassé Potemkine* (Eisenstein, 1925), un drame historique et de guerre, est la dernière chose que l'instance d'origine regarde juste avant la fausse couche (p. 89). La dernière scène qu'elle voit annonce d'une certaine manière les scènes sanglantes et violentes à venir :

« *Un énorme quartier de viande suspendu à un crochet, grouillant de vers, est apparu. C'est la dernière image qu'il me reste du film.* » (pp. 89 – 90)

La référence qu'elle fait implicitement au roman *L'île mystérieuse* (1875) de Jules Verne renvoie non seulement à l'isotopie du combat avec la comparaison du fœtus et le chien (tous les deux morts en martyr) mais à l'état subjectal de l'instance d'origine. Cette dernière, comme les cinq personnages du roman de Verne qui sont en expédition sur une île mystérieuse, découvre son entourage « *dans un état fébrile de conscience pure* » (p. 105) comme une malade ou bien comme un nouveau-né qui est en train de découvrir le monde.

Une fois que tout est terminé, l'instance d'origine jette un regard rétrospectif à ce qu'elle a vécu et trouve une ressemblance entre ses épreuves et souffrances et celles de Jésus-Christ, en écoutant une composition de Bach. Elle se sent « *sauvée* » (p.117), comme Jésus qui, après avoir été crucifié, est ressuscité par Dieu (Matthieu 27 :53) :

« *J'écoutais dans ma chambre La passion selon saint Jean de Bach. Quand s'élevait la voix solitaire de l'Évangéliste récitant, en allemand, la passion du Christ, il me semblait que c'était mon épreuve d'octobre à janvier qui était racontée dans une langue inconnue.* » (p. 106)

Les références intertextuelles contribuent également au décor et à l'établissement de l'entourage de l'instance d'origine pour que le lecteur puisse voir à travers la perspective de cette dernière :

Les deux personnages Annick et Gontran sont peints comme des jeunes « bourgeois conformistes » (p. 65) qui ne veulent que s'amuser. Le film de comédie-policier intitulé *Les tontons flingueurs* (Lautner, 1963), dont le protagoniste est propriétaire d'une usine de tracteurs, souligne la nature insouciante de ces jeunes fortunés qui appartiennent à une classe sociale plus haute que celle de l'instance d'origine. Cette référence démontre également l'exclusion de l'instance d'origine, du monde de la jeunesse insouciante par ce qu'elle éprouve :

« *Ma seule véritable occupation pendant le trimestre avait été de chercher un moyen d'avorter. Je m'efforçais d'atteindre leur registre de bonne humeur généralisée, je ne crois pas y être parvenue.* » (p. 66)

Une note de bas de page renvoie à John Irving et son roman intitulé *L'œuvre de Dieu, la part du Diable* (1985) en décrivant la réaction que l'instance d'origine subit de la part des hommes de son entourage qui découvrent son état. Il s'agit de la domination masculine sur le corps féminin dans la société patriarcale et la réaction de surprise que les hommes éprouvent face à une femme prenant le contrôle de son propre corps et de son avenir :

« *Et que j'ai reconnue aussitôt, immense, chez John Irving, dans son roman L'œuvre de Dieu, la part du Diable. Sous le masque d'un personnage, il regarde mourir les femmes dans des avortements clandestins atroces, puis les avorte proprement dans une clinique modèle ou élève l'enfant qu'elles abandonnent après l'accouchement. Rêve de matrice et de sang où il s'adjuge et réglemente le pouvoir de vie et de mort des femmes.* » (p. 109)

Le monde intellectuel ou comme l'instance d'origine l'appelle « *Le "ciel des idées"* » (p. 45) auquel elle essaie d'appartenir et qui est indispensable à son ascension sociale, est décrit à travers certaines références dispersées ici et là dans le roman : Le

cours de « *Victor Hugo* » (p. 31), « *le mémoire sur la femme dans le surréalisme* » (p. 45) ou bien le mémoire sur « *Chrétien de Troyes* » (p. 108) sont des éléments composants de la vie d'une étudiante en Lettres ainsi que le monde intellectuel.

De même, deux films de comédie *Charade* (Donen, 1963) et *Peau de Banane* (Ophüls, 1963) qui mettent un ton plus léger qu'elle ressent après les événements contribuent à la fois, à la description de l'époque.

Il existe également certaines références autour de l'écriture et de la mémoire :

En évoquant la figure de femme idéalisée et loin de la réalité dans « *les textes d'Éluard, de Breton et d'Aragon* » (p. 45), l'instance d'origine démontre sa rupture du monde littéraire dominant et masculin. Elle développe un regard critique à cette littérature de la perspective masculine, à travers ce qu'elle subit en tant que femme.

Par sa référence à *L'Être et le Néant*, (Sartre, 1943) elle fait allusion au pouvoir réalisateur de la mémoire et de l'écriture :

« *Voir par l'imagination ou revoir par la mémoire est le lot de l'écriture.* »
(p. 58)

Arrivée chez ses parents, après avoir quitté l'hôpital, l'instance d'origine lit « *Poésies de Gérard de Nerval, dans la collection 10-18* » (p. 104). Poète romantique et connu pour ses problèmes psychologiques, Gérard de Nerval écrit afin d'extérioriser ses émotions et sa souffrance (Mougin & Haddad-Wotling, 2002). Le statut psychologique de Nerval peut insinuer l'état subjectal de l'instance d'origine qui (dans le segment 9.1) ne s'est pas encore remise du traumatisme de ses expériences et est ébranlée. Cette référence se renvoie également à la raison d'écrire d'Annie Duchesne, qui est similaire à celle de Nerval.

L'instance d'origine transmet en outre le titre de son premier roman, *Les armoires vides* (1974), ce qui fonctionne comme une preuve de son écriture autobiographique : elle a eu et continue à avoir besoin de redécouvrir son passé, ce qui l'incite à écrire.

2.2.2 Analyse intersémiotique du film en comparaison avec le roman

Nous analysons le film intitulé *L'Événement* dans un premier temps selon les catégories descriptives du modèle proposé par Katerina Perdikaki (2017) ; dans un second temps, selon les catégories thématiques que nous proposons en prenant compte des données de l'analyse sémiotique du roman dans la première partie de ce travail récupérées dans l'adaptation filmique.

2.2.2.1 Décalages d'adaptation selon le modèle de Perdikaki

Il existe quatre grands titres sous lesquels se fait l'analyse descriptive d'une traduction intersémiotique. Ces titres concernent respectivement les décalages de la structure de l'intrigue, de la technique narrative, de la caractérisation et du cadre spatio-temporel, sous lesquels nous prenons en compte la traduction intersémiotique du roman *L'événement* d'Annie Ernaux au film *L'Événement* d'Audrey Diwan. Nous proposons le tableau suivant représentant la segmentation du film afin de montrer l'enchaînement des scènes selon les ruptures de tournage qui constituent des changements de temps, d'espace et de personnage :

Tableau 2.6. Segmentation du film *L'Événement* d'Audrey Diwan

Ordre	Scène	Codes temporels
1	Première scène des trois filles dans une chambre	00:00:00 – 00:01:47
2	Première soirée à la Faluche	00:01:49 – 00:04:51
3	Première scène dans la classe	00:04:53 – 00:06:51
4	Première scène dans la cour de la faculté	00:06:52 – 00:08:05
5	Première scène d'Anne dans sa chambre	00:08:06 – 00:08:56
6	Première scène sur la route (Vertige)	00:08:56 – 00:10:28
7	Première scène chez ses parents	00:10:28 – 00:11:42
8	Deuxième scène chez ses parents	00:11:43 – 00:12:25
9	Première scène chez le docteur N. (Nouvelle de la grossesse)	00:12:25 – 00:14:48
10	Deuxième scène dans la cour de la faculté	00:14:49 – 00:15:47
11	Deuxième scène d'Anne dans sa chambre	00:15:48 – 00:16:29
12	Scène à la bibliothèque	00:16:30 – 00:17:17
13	Scène de déjeuner avec Brigitte et Hélène	00:17:18 – 00:18:04
14	Scène de vol de la nourriture	00:18:05 – 00:19:16
15	Première scène de douche	00:19:17 – 00:20:14
16	Troisième scène d'Anne dans sa chambre (Réception du certificat de grossesse)	00:20:15 – 00:20:54
17	Scène chez le docteur du boulevard de Yser	00:20:55 – 00:23:06
18	Quatrième scène d'Anne dans sa chambre	00:23:07 – 00:24:23

19	Deuxième scène dans la classe	00:24:24 – 00:25:10
20	Deuxième scène des trois filles dans une chambre	00:25:11 – 00:27:13
21	Scène de vomissement	00:27:14 – 00:28:06
22	Troisième scène dans la cour de la faculté	00:28:07 – 00:30:04
23	Deuxième scène sur la route, (Troisième scène chez ses parents)	00:30:05 – 00:30:55
24	Troisième scène dans la classe (Demande de l'aide à Jean)	(00:30:56 – 00:35:43)
25	Deuxième scène de douche	00:35:44 – 00:36:48
26	Cinquième scène d'Anne dans sa chambre	00:36:49 – 00:38:02
27	Quatrième scène dans la classe	00:38:02 – 00:40:02
28	Deuxième soirée à la Faluche	00:40:03 – 00:42:12
29	Troisième scène des trois filles dans une chambre	00:42:13 – 00:43:29
30	Troisième scène sur la route (Appel à Maxime)	00:43:30 – 00:45:46
31	Quatrième scène chez ses parents	00:45:47 – 00:48:00
32	Scène de tentative d'avortement avec une aiguille à tricoter	00:48:01 – 00:50:37
33	Deuxième scène chez le docteur N.	00:50:38 – 00:53:06
34	Scène du voyage (Visite à Maxime)	00:53:07 – 00:59:15
35	Cinquième scène dans la classe	00:59:16 – 01:00:43
36	Sixième scène d'Anne dans sa chambre (Aide de Laetitia)	01:00:43 – 01:05:24
37	Scène de vente des livres	01:05:25 – 01:06:36
38	Scène du rendez-vous	01:06:37 – 01:07:14
39	Troisième soirée à la Faluche	01:07:14 – 01:09:42
40	Septième scène d'Anne dans sa chambre	01:09:43 – 01:11:58
41	Cinquième scène chez ses parents	01:11:58 – 01:13:25
42	Quatrième scène sur la route (Scène du placement de la première sonde)	01:13:26 – 01:21:03
43	Huitième scène d'Anne dans sa chambre	01:21:04 – 01:21:30
44	Sixième scène dans la classe	01:21:31 – 01:23:12
45	Neuvième scène d'Anne dans sa chambre	01:23:12 – 01:24:38
46	Scène du placement de la deuxième sonde	01:24:39 – 01:26:24
47	Cinquième scène sur la route (Scène du retour de chez l'avorteuse)	01:26:25 – 01:26:43
48	Scène de la fausse couche	01:26:44 – 01:31:48
49	Septième scène dans la classe	01:31:49 – 01:34:03

Il est important de noter que les noms des personnages sont modifiés dans le film et dans cette partie concernant l'analyse intersémiotique, nous adoptons les noms dans le film lorsque nous parlons des scènes filmiques et les noms du roman dans les parties sur la comparaison avec le roman. Nous proposons ce tableau montrant les noms de certains personnages du film et leurs noms dans le roman :

Tableau 2.7. Les changements de noms de personnages

Personnages du film	Personnages du roman
Anne (Annie Duchesne)	Annie (Annie Duchesne)
Jean	Jean T.
Laëtitia	L. B.
Brigitte et Hélène	Les deux amies proches d'Annie
Olivia	O.
Mme Rivière	Mme P.-R.
Maxime	P.

Les décalages dans une catégorie sont étroitement liés aux décalages dans les autres. À titre d'exemple, les modulations et les modifications de l'intrigue peuvent entraîner des modulations et des modifications dans la catégorie de caractérisation, des modifications dans la catégorie du cadre spatio-temporel. De même, un décalage de mutation dans la structure de l'intrigue est liée souvent aux additions et aux suppressions dans les autres catégories, notamment celle de la caractérisation et de la technique narrative.

Le mémoire de maîtrise intitulé *Gender-based shifts in remakes: The case of The Split and Evlilik Hakkında Her Şey* (2024), préparé par Göknur Öner a également adopté le modèle de Katerina Perdikaki conçu pour analyser l'adaptation du roman au film en l'appliquant à une adaptation d'une série télévisée étrangère à une série télévisée turque. Malgré la différence du corpus, nous nous sommes inspirée de sa façon de traiter ses exemples.

2.2.2.2 Décalages de la structure de l'intrigue

Dans cette catégorie, nous définissons les décalages entraînés dans la structure de l'intrigue du roman lors de son adaptation cinématographique.

Modulations de la structure de l'intrigue

À ce niveau, nous prenons en compte les éléments de l'intrigue qui sont parallèles aux scènes dans le roman, mais qui sont amplifiées (mis en avant) ou simplifiées (modérées). Les exemples sont dans un ordre chronologique sous chaque titre.

Amplifications des scènes

Exemple 1 : Première scène d'Anne dans sa chambre

Anne entre dans sa chambre, elle soupire et vérifie sa culotte. On la montre nue. Elle a l'air préoccupée et continue de se déshabiller. Elle s'enroule une serviette autour du corps et écrit dans son agenda « *Rien, toujours rien* ». Sur l'écran apparaît une inscription « *3 semaines* ». (00:08:06 – 00:08:56).

Dans le roman, à la page 17, Annie mentionne dans une seule phrase qu'elle écrivait dans son agenda en espérant avoir ses règles et en notant « tous les soirs » l'absence de ces dernières. Dans le film, cette phrase devient une scène décrivant la problématique principale du film.

Exemple 2 : Deuxième scène d'Anne dans sa chambre

Anne se rince la bouche et lave le visage dans la salle de bains. Elle se regarde le visage, puis regarde le corps dans le miroir, dans sa chambre. Elle fixe ses yeux sur son ventre, on voit son corps en gros plan. On entend sa respiration en angoisse. (00:15:48 – 00:16:29).

Dans le roman, à la page 60, Annie exprime dans une seule phrase qu'elle touche son ventre afin de pouvoir croire à l'existence de la grossesse qu'elle a envie d'oublier. Dans le film, on consacre une scène à cette phrase : « *Dans mon journal, " j'ai l'impression d'être enceinte avec abstraction " – " je me touche le ventre, c'est là. Et pas davantage d'imagination. [...] "* ».

Exemple 3 : Scène à la bibliothèque

Anne, dans un coin de la bibliothèque, feuillette une encyclopédie. On voit de loin, sur une page l'organe reproductrice féminine. Dans un autre livre, elle trouve une page où il y a une démonstration des changements corporels de la grossesse. Elle tourne et voit qu'une autre fille la regarde. (00:16:30 – 00:17:17).

Cette scène dans le film, décrit une étape importante de l'intrigue dans le roman. Dans son PN, Annie va à la bibliothèque afin de faire de recherches sur l'avortement, qui a lieu à la page 37, dans un petit paragraphe : « *À la bibliothèque j'ai cherché dans le fichier au mot "avortement"* ».

Exemple 4 : Scène de tentative d'avortement avec une aiguille à tricoter

Elle est dans sa chambre de la cité, elle met de l'eau dans un bol, désinfecte une aiguille en la brûlant par un briquet. Elle étale un drap par terre sur lequel elle met une lampe et prend un miroir dans sa main, en s'allongeant. On montre d'abord son

organe génital puis en gros plan, son visage. Elle reste silencieuse mais fait des mimiques qui montrent sa douleur. Puis elle crie de douleur. (00:48:01 – 00:50:37).

Cette scène est une représentation de la partie où Annie tente de s'avorter avec une aiguille à tricoter qu'elle apporte de la maison de ses parents. La scène est amplifiée dans l'adaptation : en plus de tous les composants de cette scène dans le roman inclus, Anne dans le film n'arrête pas « dès qu'[elle ressent] de la douleur » (p. 53). Le gros plan de son visage dans la douleur, celui de son corps nu démontré sans censure, et les détails ajoutés sous forme de décor, comme la désinfection de l'aiguille par un briquet, le bol de l'eau et le drap étalé contribuent à la vraisemblance et à l'irritation du récit, comme elle commente dans le roman dans la partie qui suit : « (Il se peut qu'un tel récit provoque de l'irritation, ou de la répulsion, soit taxé de mauvais goût.) » (p. 53).

Exemple 5 : Neuvième scène d'Anne dans sa chambre

(Après le placement de la première sonde, Anne retourne à la cité et dans un esprit soulagé, elle est impatiente de reprendre ses cours.) Anne étudie dans sa chambre. Soudain elle arrête et elle a l'air occupée. Elle prend une douzaine de livres et commence à les soulever et les abaisser. Elle soupire par agacement. Elle essaie frénétiquement d'accélérer la fausse couche par des mouvements physiques. Les livres tombent. On entend des sirènes. (01:23:12 – 01:24:38).

Dans le roman, à la page 80, Annie attend le commencement de la fausse couche. Elle attend les contractions qui ne viennent pas. Dans le film, on consacre une scène à ce passage composé de quelques phrases ainsi qu'on amplifie l'expression de la frustration et le stress du personnage principal.

Simplifications des scènes

Exemple 1 : Troisième scène, Anne dans sa chambre (Réception du certificat de grossesse)

Anne reçoit un certificat concernant sa grossesse, envoyé par la poste. Elle le déchire. Sur l'écran apparaît une inscription « 4 semaines ». (00:20:15 – 00:20:54).

Dans le roman, à la page 22, Annie reçoit un certificat le lendemain de sa première visite chez le docteur N., suite à un appel téléphonique avec ce dernier. Sur le certificat, il est écrit la date prévue de l'accouchement : « 8 juillet 1964 ». L'été et la chaleur s'animent dans ses yeux et puis elle déchire le certificat. La scène dans le film manque cette précision de la date de l'accouchement ainsi que l'information que

le certificat est envoyé de la part du docteur N. Cette scène du roman est transmise ainsi d'une manière simplifiée sur l'écran.

Exemple 2 : Quatrième scène d'Anne dans sa chambre

Anne, dans sa chambre, injecte les piqûres d'œstradiol toute seule. (00:23:07 – 00:24:23).

Dans le roman, à la page 43, Annie demande de l'aide à une étudiante en médecine et cette dernière lui envoie une autre étudiante afin de faire la première dose du médicament. Cette étudiante dont Annie fournit une description physique dans le passage en question, ne vient plus le lendemain et Annie injecte, dans ce cas, le reste de la dose, elle-même. L'injection des piqûres d'œstradiol constitue une étape du PN du personnage principal dans le livre : un anti-programme lancé par un opposant. Cette étape est simplifiée par la suppression de l'aide reçue.

Exemple 3 : Deuxième scène sur la route (Troisième scène chez ses parents)

Anne marche sur la route, vers chez ses parents. Sa mère, en lavant le linge, lui demande si elle a donnée tout son linge sale. Puis Anne étend une pièce de sous-vêtement. (00:30:05 – 00:30:55).

Dans le roman, il est mentionnée trois fois, dans trois passages différents (p. 19, p. 22 et p. 52), le fait qu'elle apporte son linge sale chez ses parents et sa mère « surveille [ses] slips tous les mois ». L'absence de tache sur ses sous-vêtements signale l'absence de ses règles, une information qu'elle ne peut pas partager avec sa mère. À la page 22, Annie écrit même dans son agenda : « (Agenda : Un épanchement sans suite. De quoi donner le change à ma mère. »). Dans l'adaptation, on simplifie la représentation de ces trois occurrences, en y consacrant une scène courte (50 secondes) avec une seule phrase énoncée par la mère : « Tu m'avais donnée tout ton linge sale ? » et sans davantage d'explications.

Exemple 4 : Scène du rendez-vous

Anne appelle l'avorteuse par téléphone. Cette dernière répond. Anne dit qu'on lui a donné son numéro et que c'est urgent. Mme Rivière lui dit de venir lundi à midi, puis elle donne l'adresse : « 3 *impasse Cardinet. Dernier étage.* ». Ensuite elle raccroche. (01:06:37 – 01:07:14).

Dans le roman, Annie va à Paris, chez l'avorteuse afin de planifier un rendez-vous. Ce voyage dont la date précise est donnée « Le mercredi 8 janvier 2 » (p. 69)

constitue la deuxième étape du programme d'usage de l'avortement. On y consacre presque deux pages (pp. 69 – 72) dans lesquelles Annie fait une description de la rue, de la chambre dans laquelle aura lieu l'opération, de son premier regard sur Mme Rivière ainsi que leur premier rencontre. Ce long passage du récit est représenté dans une scène courte de l'appel téléphonique, qui est en fait le composant d'une autre partie du récit : à la page 80, suite à l'échec du placement de la première sonde, Annie appelle Mme P.-R. « depuis la poste près de la gare. Elle [lui] dit de revenir la voir le lendemain matin. ». Dans le film, après être déçue par l'absence de contractions, Anne va directement à la porte de Mme Rivière et on ne montre pas le passage entre la neuvième scène d'Anne dans sa chambre et la scène du placement de la deuxième sonde. Il s'agit donc de la simplification des deux prises de rendez-vous.

Exemple 5 : Huitième scène dans sa chambre

Anne, allongée sur son lit, dans sa chambre à la cité. Elle s'enlève et vérifie sa culotte, elle ne voit rien. (01:21:04 – 01:21:30).

Dans le roman, à la page 80, il est écrit qu'Annie attend les contractions le 16 et le 17 janvier après le placement de la première sonde. Elle indique que durant cette courte période d'attente, elle écrit à P. afin de le quitter et à ses parents pour les informer qu'elle ne viendra pas le week-end. Il ne se passe rien et elle appelle Mme Rivière. Ce dernier appel téléphonique devient la première prise de rendez-vous dans le film. On ne montre pas les autres détails comme les lettres écrites. Cette scène est ainsi simplifiée dans l'adaptation.

Modifications de la structure de l'intrigue

Dans cette partie, nous examinons les scènes qui existent dans le roman mais qui sont modifiées par le changement des détails grands ou petits.

Exemple 1 : Première scène sur la route (Vertige)

Anne marche sur une route rurale avec quelques cahiers et livres dans la main, vers la maison de ses parents. Mal à l'aise, elle soupire. Elle semble avoir la tête qui tourne et s'accroupit par terre au bord de la route puis enlève sa veste et se lave le visage dans une flaque d'eau. (00:08:56 – 00:10:28).

Dans le roman, à la page 47, Annie raconte qu'elle a failli s'évanouir en attendant à la porte d'une salle de cours : « [...] les silhouettes se sont dissoutes brusquement en points brillants. Je n'ai eu que le temps de m'asseoir sur les marches

de l'escalier. ». Ce passage dans le roman est modifié dans l'adaptation par la modification du cadre spatio-temporel et c'est également un exemple de la démonstration des symptômes de la grossesse.

Exemple 2 : Première scène chez le docteur N. (Nouvelle de la grossesse)

Le docteur examine Anne qui est allongée sur la table. Elle est dans ses sous-vêtements. ». Il a l'air bienveillant. Il lui dit : « *On s'est pas vus depuis 3 mois, c'est ça ? Depuis votre grippe l'hiver dernier ? Vous êtes une drôle, vous. Vous aviez tellement peur de rater les cours. C'est pas toujours le cas. C'est ici vous avez mal ?* ». Elle répond : « *Pas seulement.* ». Il demande quel genre de douleur elle a. Elle dit : « *Ça fait comme des crampes.* ». Il dit : « *Enlevez votre culotte, s'il vous plaît. Pliez les jambes.* ». Puis il demande : « *Avez-vous un retard de menstruations ?* ». Elle reste silencieuse. Il demande encore si elle a déjà eu des rapports. Elle répond non. Il demande : « *Jamais ?* » elle répond jamais. Il demande : « *Vous avez pas de fiancé ?* ». Elle continue de nier. Puis il annonce : « *Vous êtes enceinte, mademoiselle.* ». Elle soupire et s'enlève. Il dit qu'il est désolé. Elle répond : « *C'est pas possible.* ». Il dit : « *Je sais ce que ça représente pour vous.* » en baissant la tête. Elle lui supplie : « *Faites quelque chose !* ». Il répond : « *Vous ne pouvez pas me demander ça. Ni à moi ni à qui que ce soit. La loi ne fait pas de cadeau. Toute personne qui vous aiderait finirait en prison et vous avec. Et encore si vous arrive pas le pire. Tous les mois on ajoute un dans la liste de celles qui ont tenté leur chance et meurent dans d'atroces souffrances. Vous ne voulez pas être de celles-là, croyez-moi.* ». À cette longue tirade, Anne répond : « *C'est pas juste.* ». Elle se tait pour une seconde et puis ajoute : « *Peut-être que ça tiendra pas, ça va pas forcément au bout.* ». Il affirme : « *Peut-être, oui.* » (00:12:25 – 00:14:48). Dans le roman, dans les pages 20 et 21, la première visite d'Annie chez le docteur N. est narrée dans un court paragraphe, dans lequel le gynécologue lui annonce qu'elle est enceinte. « Il [lui] prescrit des piqûres pour faire revenir les règles, sans croire qu'elles auraient de l'effet. En sortant, il sourit et dit : « [...] les enfants de l'amour sont toujours les plus beaux. ».

La représentation filmique comprend beaucoup plus d'éléments et détails que le passage du roman. Le docteur N. prend plus de paroles, il s'agit même d'un dialogue réciproque entre lui et Anne. Cette dernière lui demande de l'aide immédiatement après la nouvelle. Dans le livre, la seule phrase énoncée par le docteur N. dans ce passage l'introduit comme un opposant alors que le film montre sa compassion même s'il est obligé par loi de ne pas aider Annie. L'adaptation trace également, par les

premières répliques, une relation déjà établie entre le docteur N. et Annie, ce qui n'est pas le cas dans le livre : « J'ai pris rendez-vous chez un gynécologue, le docteur N., pour le 8 novembre. » (p. 18). Le docteur N. du film la connaît et sait qu'Anne est une bonne élève. Il sait « ce que [les nouvelles de la grossesse] représente[nt] pour [elle]. » Contrairement au récit dans le roman, le docteur N. du film ne prescrit pas de piqûres.

La tirade du docteur N. vers la fin de la scène est la représentation filmique de l'annonce de loi interdisant l'avortement à la page 27 du roman, ce qui constitue également un exemple clair de modification de la technique narrative. Néanmoins, l'annonce de la loi dans le film est une interprétation sociale, une explication familière de la loi écrite dans le roman, sous forme d'entrée encyclopédique.

Exemple 3 : Scène chez le docteur du boulevard de Yser

Anne arrive dans le cabinet d'un gynécologue. Elle attend dans la salle d'attente, où on entend les dialogues d'autres femmes concernant leurs problèmes de grossesse. Le médecin sort de la salle de consultation et appelle : « *Mademoiselle Duchesne* ». Elle le suit. Le médecin lui demande qui lui a recommandé son cabinet. Elle répond qu'elle l'a trouvé dans le bottin. Il vérifie la date de naissance d'Anne : le 1^{er} septembre 1940 et puis lui dit de se déshabiller. Anne intervient et lui exprime qu'elle vient de la cité universitaire et étudie en lettres. Le docteur lui demande si elle connaît un autre étudiant de lettres, Charles Moreau. Elle répond qu'elle le connaît de vue. Il poursuit en disant que ce jeune homme remarquable « ira loin » puis demande à Anne de nouveau à s'allonger pour l'examen. Elle lui annonce qu'elle est enceinte et qu'elle veut poursuivre ses études, ce qui est capital pour elle. Le docteur la chasse en disant qu'il ne veut pas de scandale dans son cabinet. Elle insiste qu'il l'aide. Il prescrit des piqûres en disant qu'elles vont faire revenir ses règles. Elle n'a pas assez d'argent pour lui payer la visite. Il la chasse encore une fois. (00:20:55 – 00:23:06).

Dans le roman, dans les pages 40 – 41, il y a un passage concernant la mise à la recherche d'un médecin qui acceptera d'avorter Annie, ce qui constitue une étape de son PN. Dans ce passage, elle fait une visite chez le généraliste du boulevard de l'Yser et lui exprime qu'elle est fatiguée et n'a plus ses règles. Ce dernier l'examine et déclare qu'elle est enceinte. Annie souligne qu'elle « n'[a] pas osé lui demander de [s]'avorter, [elle] l'[a] seulement supplié de [se] faire revenir les règles, à tout prix ». Selon ce passage, le généraliste ne lui répond pas, se plaint des hommes qui laissent les femmes après les rapports sexuels. Il lui « prescrit des ampoules de calcium et des piqûres d'œstradiol. ». Puis il commence à parler de l'autre étudiant, dont le nom est

différent dans le roman (Philippe D.), le fils de l'un de ses amis. Sur cette conversation, la visite se finit d'une manière plutôt calme : « Le docteur souriait et il a paru heureux de mon approbation. Il avait oublié pourquoi j'étais là. Quand il m'a raccompagnée à la porte, il paraissait soulagé. Il ne m'a pas dit de revenir. ». (p. 41).

En plus du ton général de rencontre (calme dans le roman et plutôt agité dans le film), et de l'expression d'Annie (plus subtile dans le roman alors que plus explicite dans le film), on modifie plusieurs détails tels que l'ordre du dialogue sur l'autre étudiant et son nom. Il s'agit également de l'addition de quelques éléments, comme l'annonce de la date de naissance par le personnage principal et son manque d'argent.

Exemple 4 : Troisième scène dans la classe (Demande de l'aide à Jean)

Elle regarde à Jean pendant le cours. Ce dernier lui envoie une note sur laquelle s'écrit : « *Pourquoi tu me fais de l'œil ?* ». Elle nie en chuchotant. L'enseignante s'en rend compte et lui reproche.

Après le cours, Jean appelle Anne dans le couloir et lui demande si elle a quelque chose à dire. Elle lui regarde mais ne parvient pas à dire son problème à haut voix. Elle dit qu'il connaît beaucoup de filles et demande s'il connaît une fille « *qui l'a déjà fait* », sans préciser de ce qu'elle parle. Il pense d'abord qu'elle insinue les rapports sexuels mais Anne le rectifie en disant : « *J'ai un problème, Jean.* ». Il ne comprend toujours pas et elle regarde son ventre. Il dit non et s'en va. Anne le suit. Il lui dit de le laisser partir et arrêter de parler sur le sujet, mais elle n'abandonne pas. Ils vont chez Jean et dînent ensemble. Il lui demande qui est l'homme dont elle est enceinte. Elle dit que c'est un étudiant de Science politique de Bordeaux. Jean demande encore plus de détails dont certains sont très inappropriés. Anne, agacée, se lève, Jean fait un geste pour avoir des relations sexuelles avec elle. Puis elle tente de partir lorsqu'il dit : « *On risque rien, t'es déjà enceinte, ça va !* ». Puis la scène change. (00:30:56 – 00:35:43).

Dans le long passage concernant la demande d'aide à Jean T. (dans les pages 31 et 35), Annie rencontre Jean T. dans la cour de la faculté. Elle le décrit comme un étudiant marié et membre d'une association luttant pour la liberté de la contraception. Annie lui annonce sa grossesse dans un pub au Métropole. Il réagit directement avec de la curiosité et traite Annie comme une « fille aux abois ». C'est lui qui invite cette dernière à dîner chez lui, ce qu'elle accepte. Lorsqu'ils entrent dans la maison, la femme de Jean T. est là, s'occupant de leur enfant. Le dîner est servi par la femme. Annie fait une comparaison entre cette dernière et son état futur, si elle ne parvient pas

à se faire avorter. La femme part et laisse les deux seuls. Jean T. prend Annie dans ses bras et propose de faire l'amour. Annie refuse et continue de laver la vaisselle lorsque l'enfant pleure dans l'autre chambre et Jean T. poursuit son geste. Puis il arrête et fait semblant comme s'il a voulu tester « sa force morale. ». Sa femme revient et ils proposent à Annie de rester. Elle l'accepte en raison de l'heure tardive. On apprend qu'il promet de lui chercher un médecin dans le passage transmettant la réflexion de l'instance d'origine. Il y a également cette déduction sur le comportement de Jean T. : « [...] il se montrait avant tout pragmatique, assuré en outre de ne pas me mettre enceinte puisque je l'étais déjà. » (p. 33). Le récit continue. Deux jours plus tard, Annie lui rend une visite dans son bureau. Ils mangent ensemble. Jean T. plaisante : « Il m'a dit en riant qu'il pourrait me poser une sonde avec des copains. Je n'étais pas sûre qu'il plaisantait. ». Puis il lui parle d'un couple dont la femme a subi un avortement, en donnant son nom : L. B. et le nom du journal pour lequel elle travaille.

Plusieurs détails ont été modifiés dans l'adaptation de ce passage qui constitue la première étape du PN qui s'accomplit. Dans le film, le nom de Laetitia (le nom qu'on donne à L. B.) n'est pas donné durant cette première rencontre. Cette modification a une influence sur les autres scènes, notamment la scène où Anne réagit en colère contre Jean (Deuxième soirée à la Faluche). De même, dans le film, c'est Anne qui suit Jean jusqu'à sa maison. Leur dialogue commence dans la classe, pendant le cours. La première réaction de Jean étant la surprise, il ne veut pas continuer à parler et essaie de s'éloigner d'Anne. On fait une suppression des détails concernant le personnage de Jean T. tels que sa femme, son enfant ou sa liaison à l'association. Dans le film, Anne dit à Jean qu'elle n'a pas encore informé le garçon dont elle est enceinte sur sa grossesse tandis que dans le roman, Annie envoie, avant cette scène, une lettre informant P. qu'elle est enceinte et qu'elle ne veut pas garder l'enfant (p. 23). Néanmoins, on a gardé quelques détails subtils comme la manière d'annoncer la grossesse : « [...] je lui ai dit sous une forme détournée que j'étais enceinte [...] » (p. 31) ou bien comme la tentative de Jean de lui faire l'amour. De même, dans la scène concernant l'aide de Laetitia (Sixième scène d'Anne dans sa chambre (Aide de Laetitia)), c'est encore Jean qui présente Laetitia à Anne.

Exemple 5 : Troisième scène sur la route

Anne marche, avec ses livres dans la main. Elle fait un appel téléphonique. La personne qu'elle appelle ne répond pas au téléphone. Puis elle essaie encore une fois. On apprend qu'elle appelle un garçon qui s'appelle Maxime (le garçon dont elle est

tombée enceinte). Il répond à son appel en disant : « quelle surprise ! ». Anne dit qu'elle a quelque chose à dire. Il dit qu'elle a l'air grave. Elle annonce : « Je suis enceinte. ». Après un moment de silence elle continue : « T'inquiètes pas, j'ai pas l'intention de garder ». On n'entend pas de réponse de Maxime et la scène change. (00:43:30 – 00:45:46).

Vers le début du roman, à la page 23, dans un passage, Annie raconte qu'elle a écrit une lettre afin d'informer P. de sa grossesse et de sa volonté de s'avorter. Elle exprime qu'en l'informant, elle ne veut que de « troubler son insouciance », même si elle « n'[avait] aucune illusion sur le profond soulagement que lui causerait [sa] décision d'avorter ». Dans le film, l'intention derrière l'action d'Anne n'est pas explicitée et les scènes qui suivent (Scène du voyage (Visite à Maxime) démontrent qu'elle attend toujours de l'aide ou au moins de la compassion de la part de lui. Dans le roman, cet épisode a eu lieu au début, parmi les paragraphes suivant celui dans lequel elle reçoit les nouvelles de la grossesse alors que dans le film, il faut attendre presque la moitié du film afin de voir une communication entre Anne et Maxime.

Exemple 6 : Deuxième scène chez le docteur N.

Après sa tentative de s'avorter avec une aiguille à tricoter, elle va chez le docteur N. Elle s'allonge sur la table d'examen, en lui disant : « *Vous m'avez pas laissé le choix.* ». Il soupire : « *Je n'approuve pas votre démarche. Mais je comprends vos motivations. Une fille mère, ce n'est pas simple. Vous êtes jeune, vous avez la vie devant vous.* ». Elle répond : « *J'aimerais avoir un enfant un jour. Mais pas un enfant au lieu d'une vie. Maintenant je pourrais même lui en vouloir. Je sais même pas si je suis capable de l'aimer.* ». Il retire les gants en disant : « *Et j'aurais voulu vous dire que vous avez réussi.* ». Elle s'enlève et dit non. Il dit qu'il est désolé et que « *Le fœtus a tenu bon.* ». Déçue, elle dit qu'il y avait du sang. Il indique que : « *c'est une égratignure des muqueuses* ». Elle dit, en déni : « *Mais j'ai tout fait. Tout. Les piqûres, les aiguilles...* ». Il demande « *quelle piqûres ?* ». Elle dit qu'elle a vu un autre médecin. Le docteur N. demande s'il lui a prescrit d'œstradiol, ce qu'elle confirme. Il poursuit : « *La plupart des médecins sont contre l'avortement. Ils pensent que les femmes ne devraient pas pouvoir disposer de ce choix. L'œstradiol sert à renforcer l'embryon.* ». Elle souffle en désespoir. Il continue : « *Mademoiselle ? Il faut l'accepter. Vous n'avez pas le choix.* ». Sur l'écran apparaît une inscription « *9 semaines* ». (00:50:38 – 00:53:06).

Dans le roman, dans les pages 53 et 54, après sa tentative avec les aiguilles, Annie appelle le docteur N. en lui disant qu'elle s'était « abîmée ». Il lui dit d'aller dans son cabinet et l'examine et lui informe qu'elle n'a pas réussi. Il l'accompagne silencieusement lorsqu'elle pleure et puis lui prescrit de la pénicilline en disant : « *Je ne veux pas savoir où vous irez.* » (p. 54). Dans le film, il y a plusieurs additions en termes de dialogue. Anne apprend la vraie fonction des piqûres d'œstradiol. Les répliques d'Anne contribuent à une meilleure compréhension de sa perspective. On voit clairement que le docteur N. du film parvient à comprendre la gravité de la situation d'Anne et qu'il l'approche avec la compassion, ce qui est souligné également par certains détails, tel que son emploi du mot « fœtus » au lieu d'enfant, d'où son attitude professionnelle, même s'il n'a pas de pouvoir face à la loi. Par contre, à la fin, il ne lui prescrit pas de pénicilline et, peut-être par crainte qu'elle ne meure, il insiste qu'elle se résigne à son destin, ce qui montre qu'à la fin le docteur N. du roman a plus de courage que le docteur N. du film, même si ce dernier exprime plus de compassion.

Exemple 7 : Scène du voyage (Visite à Maxime)

Avant la scène, face à l'écran noir, on entend le klaxon d'un train. Anne est dans un train, fait un voyage en regardant à travers la fenêtre. Elle arrive chez Maxime. Il dit : « *J'ai cru que tu avais changé d'avis.* ». Elle dit que le train a eu du retard. Il demande si elle est trop fatiguée. Elle dit que ça va. Ils entrent à la maison, il exprime qu'il est content qu'elle est venue. Il prend une robe entre les mains et la donne à Anne. Il poursuit à parler de ses amis en les décrivant comme extras, drôles, charmants et intelligents. Il dit que l'un vient d'une famille d'avocat et l'autre, la fille, vient d'une famille des médecins. Anne intervient : « Maxime, j'ai pas trouvé de solution. ». Il demande : « *Comment ça ? Attends, je croyais que ...* ». Elle demande : « *Que je m'étais débrouillée seule ?* ». Il soupire. Il demande à combien de semaines elle est. Elle répond : « *Presque dix* ». Il dit que c'est trop tard. Elle répond non. Il respire d'une manière troublée. Ses amis arrivent et ils appellent du jardin. Maxime dit qu'ils vont descendre tout de suite. Puis il retourne à Anne et lui dit : « *Surtout pas un mot !* ». Ils vont à la plage. On se plaisante dans le groupe. L'autre couple demande à Anne ce qu'elle étudie et comment ils maintiennent la relation à distance. Maxime s'agace et réagit, Anne quitte le camp pour se baigner dans la mer. Maxime la suit. Elle nage de plus en plus vers le large et lui ordonne de la laisser. Il l'avertit et insiste pour qu'elle arrête : « *Arrête, tu vas trop loin, il y a du courant, ici. Anne, sois raisonnable. Je te préviens ça m'amuse plus.* ». Elle crie pour qu'il la laisse.

La scène change, dans leur chambre, Maxime agacé, demande à Anne qui est en train de faire ses bagages : « *Tu es venue pour me punir, c'est ça ? Hein ? Qu'est-ce que tu cherches exactement ?* ». Elle répond : « *De l'aide. Voilà ce que je cherche. Tu m'as dit que tu essaierais de trouver quelqu'un, non ?* ». Il dit qu'il a essayé. Elle lui dit : « menteur ». Il poursuit : « *Et si tu m'avais dit que tu étais toujours...* ». Anne complète sa phrase : « *Tu m'aurais pas dit de venir, c'est ça ? Quand il s'agit de s'amuser, ça... c'est bon, tu es là* ». Il répond : « *Mais qu'est-ce que tu voulais que je fasse, je suis pas médecin, moi.* ». Anne dit : « *Donc, c'est mon problème ? Je me débrouille ?* ». Il demande comment elle compte rentrer. Elle répond : « *Comme pour le reste, je me débrouille.* ». Il dit : « *Si tu me fais le coup de partir, tu me reverras plus jamais. Ton attitude cet après-midi passe encore, ce que mes amis pensent maintenant.* ». Anne répond en colère : « *Les amis, c'est très important. Tu n'auras qu'à leur dire la vérité. Je m'ennuie avec vous.* ». Il commente : « *Et voilà, toujours cette insolence. Tu crois que c'est comme ça qu'on règle les problèmes d'une vie ?* ». Elle répond : « *Je la règle comme je peux, moi.* ». Il tente de demander : « *Et qu'est-ce que tu vas faire pour... ?* ». Elle demande : « *Ça te regarde ?* ». Puis elle s'en va. Elle marche dans la nuit et monte dans une voiture par l'autostop. (00:53:07 – 00:59:15).

Dans le roman, dans les pages 64 et 68, Annie raconte son voyage dans le Massif central afin de retrouver P. . Un voyage dont la fonction la plus importante est d'être un délai de grâce avant l'opération d'avortement, perd cette fonction dans l'adaptation filmique : Annie reçoit l'aide de L. B. et part en voyage dans le roman alors qu'Anne est sur le point de perdre tout son espoir quand elle va retrouver Maxime, dans le film. Cette modification de l'intrigue sert à monter la tension, surtout de la perspective du personnage principal. Dans le roman, Annie exprime explicitement qu'elle n'a pas de pouvoir à supporter une séparation avant le dénouement du problème de la grossesse : « *Même si j'ai dû pressentir tout cela, je n'avais pas la force de rompre, d'ajouter à la recherche désespérée d'un moyen d'avorter le vide d'une séparation.* » (p. 59). Elle le fait dès que l'avortement est fait : « *Le 16 et le 17 janvier, j'ai attendu les contractions. J'ai écrit à P. que je ne voulais plus jamais le revoir.* » (p. 80). Anne au contraire est obligée de combattre tout en même temps dans le film, ce qui contribue à sa dramatisation.

On montre les personnages Annick et Gontran et les échanges entre les amis sont parallèles au passage dans le roman. Une modification remarquable est celle de

la saison : dans le film, c'est l'été, ils vont à la plage tandis qu'ils skient dans le roman car c'est l'hiver. Le ski constitue une étape du PN d'Annie, qui essaie de déclencher une fausse couche en faisant des chutes dans la neige dans le roman alors qu'elle nage au large de la mer dans le film. Ce changement rend plus implicite son intention derrière son acte.

Exemple 8 : Sixième scène d'Anne dans sa chambre (Aide de Laetitia)

Anne cherche quelque chose dans l'armoire. Elle souffle en faisant les cent pas dans sa chambre. Elle va à la cuisine et fouille dans le frigo. Puis elle est dans son lit, elle entend un bruit. C'est le bruit des pierres qui frappent à la fenêtre. Elle s'enlève et ouvre la fenêtre. C'est Jean, qui l'appelle. Il lui dit de descendre. Elle le rejoint et demande ce qu'il veut. Il lui ordonne de le suivre. Ils marchent un peu et Jean dit : « *Laetitia va t'aider.* ». Un peu loin, une fille, Laetitia, l'attend. Les deux filles commencent à marcher ensemble lorsque Laetitia lui raconte les détails concernant le processus de l'avortement clandestin qu'elle avait subi. Elle dit : « *Sur le papier que je vais te donner y aura l'adresse d'une femme. Mme Rivière. C'est elle qui s'est occupée de moi. Tu lui diras que tu viens de la part de la fille du journal. Elle a de l'expérience. C'est un avantage. Souris, s'il te plaît.* ». Anne sourit pour que les passants ne comprennent pas ce qu'elles sont en train de parler. Elle poursuit : « *Et puis c'est propre. Elle fait bouillir tous ses instruments.* ». Anne demande : « *Ça fait mal ?* ». Elle répond : « *Oui, tout le temps que ça dure. Essaie de penser à autre chose. La douleur, ça passe. Moi, au moins, j'ai pas fini à l'hôpital. Là-bas, c'est la loterie. Soit t'as de la chance et tu tombes sur un médecin qui te classe en fausse couche. Soit tu tombes sur un salaud qui écrit l'avortement sur ton dossier. Là, si tu meurs pas, tu finis en prison.* ». Quelqu'un intervient afin de demander du feu. Elles attendent qu'il part. Puis Laetitia demande si Anne a de l'argent de côté. Cette dernière demande si c'est cher. Elle dit : « *400 francs. Il faut payer d'avance.* ». Anne reste silencieuse en la regardant. Laetitia dit qu'elle peut lui prêter de l'argent. Anne secoue la tête : « *Je me débrouillerai.* ». Elle lui donne le papier discrètement et s'en va. (01:00:43 – 01:05:24).

L'aide de L. B. constitue une étape capitale du PN d'Annie dans le roman. C'est un Ft par lequel le personnage principal reprend son espoir et le début du dénouement des péripéties. Ce passage dans le roman (pp. 60 – 62) est modifié par l'addition et le changement de plusieurs détails : le dialogue a lieu dans la chambre d'Annie dans le roman tandis que les deux filles marchent dans la cour de la faculté,

en parlant. Jean T. du roman donne le nom de L. B. dans leur première rencontre avec Annie et puis quand cette dernière ne parvient pas à la retrouver, il prévient L. B. qu'elle la cherche. Jean du film, ne donne aucun espoir pour le projet d'Anne jusqu'à cette scène où il jette des pierres à la fenêtre de la chambre d'Anne et puis la guide vers Laetitia. Cette dernière dit dans le film qu'elle n'a pas fini à l'hôpital tandis que dans le roman elle raconte à Annie qu'elle a « attrapé une septicémie » (p. 61). On ajoute également plusieurs répliques qui met en avant la douleur de l'opération et le rappel de la loi. Ce dernier est une addition importante qui aura lieu également à la fin de la scène de la fausse couche. Une autre modification importante est qu'Anne refuse l'argent que Laetitia propose de lui prêter, ce qui provoque d'autres décalages dans l'intrigue (Exemple 8 : Scène de vente des livres).

Exemple 9 : Scène de vente des livres

Dans la cour de l'université, Anne vend ses livres. Une fille vient regarder un livre, demande à combien elle le vend. Anne dit que c'est à 3 francs. Elle prend un autre roman et lui demande si elle peut acheter les deux à 5 francs. Anne l'accepte. On voit passer Hélène qui jette un regard à Anne. Quelqu'un d'autre vient et demande si c'est toutes ses affaires. Anne confirme. Elle demande pourquoi elle les vend. Anne répond : « *C'est pour un voyage.* ». Elle prend un collier et demande si c'est de l'or. Elle veut l'acheter. Anne dit : « *50 francs. Ça vaut largement plus.* ». (01:05:25 – 01:06:36).

Cette scène qui semble être une addition de prime abord, est la représentation de cette phrase courte dans le roman : « J'ai gardé des enfants le soir et assuré la permanence téléphonique d'un cardiologue pour rembourser peu à peu l'argent de l'avortement. » (p. 110). Dans le roman, Annie accepte l'argent prêté par L. B. tandis que dans le film, Anne ne l'accepte pas. Cette dernière doit alors obtenir l'argent qu'il faut payer d'avance et c'est ainsi que change l'ordre et le contenu de la scène. La phrase concernant le remboursement de l'argent de l'avortement se trouve presque à la fin du roman alors que dans le film, Anne doit gagner l'argent en vendant tous ses affaires avant même de prendre un rendez-vous chez l'avorteuse.

Exemple 10 : Troisième soirée à la Faluche

Anne debout à côté du bar, on entend une musique rock. Gaspard la retrouve et lui achète une boisson. Il demande si elle est toute seule ce soir. Anne confirme. Il dit : « *Tant mieux. Ils sont pénibles, tes amis.* ». Anne répond : « *Ils sont pas pénibles, ils sont frustrés. Tout le monde a envie de la même chose ici et tout le monde se*

l'interdit. ». Il répond : « *Et toi, t'en penses quoi ?* ». Anne dit : « *Je m'en fous de ce qu'ils pensent, vraiment.* ». Gaspard lui demande : « *Mais y a un truc. Tu fais une drôle de tête. T'es triste ?* ». Elle secoue la tête. Il insiste : « *C'est quoi ton problème ?* ». Elle répond : « *La solitude.* ». Ils partent ensemble et ont un rapport sexuel. (01:07:14 – 01:09:42).

Dans le roman, dans les pages 48 et 49, il y a un passage qui relate une soirée d'Annie au bar intitulé la Faluche dont le nom est répété quatre fois dans le livre. C'est un lieu de divertissement réservé aux étudiants et dans le roman, Annie exprime qu'elle y va quelquefois avec ses amis de la faculté. Dans la scène en question, il s'agit de la représentation d'un passage concernant l'une des soirées à la Faluche. Annie raconte que lors de cette soirée, elle a « éprouvé du désir » pour un garçon, « blond et doux, avec qui [elle] dansai[t] continuellement depuis le début. » (p. 48). Elle souligne que cet événement a lieu après avoir appris qu'elle est enceinte et exprime qu'elle éprouve du désir envers ce garçon, même dans l'état qu'elle se trouve avec la grossesse non désirée et l'impossibilité de s'avorter (ce passage a lieu avant le dénouement des péripéties, c'est-à-dire avant qu'elle trouve une solution). Malgré son désir, elle ne peut pas aller plus loin avec ce garçon.

Dans le film, ce passage remplace le délai de grâce du personnage principal avant l'avortement, par la modification de l'ordre des événements. Le garçon sans nom dans le roman est remplacé par un pompier qui s'appelle Gaspard et qui se déguise en étudiant. Cette scène du film est liée aux deux scènes ajoutées, qui la précèdent et dans lesquels une relation -uniquement charnelle- entre Anne et Gaspard peu à peu s'établit. Par les dialogues ajoutés, Anne exprime -plus qu'elle ne le fait dans le passage en question du roman- ses idées sur l'émancipation sexuelle féminine, l'oppression à laquelle elle fait face, même de la part de ses amis et la solitude qu'elle ressent. Ce premier point est aussi fortement soutenu par la séquence du rapport sexuel et les corps nus montrés sans censure.

Exemple 11 : Cinquième scène chez ses parents

On entend une musique mélancolique en arrière-plan. Anne et ses parents dînent ensemble en écoutant la radio. Ils rient. Plus tard, sa mère lui prépare un sac avec des biscuits et de la compote. Anne semble triste, serre sa mère très fort dans ses bras. Puis elle s'en va. Sa mère regarde derrière elle avec inquiétude. Sur l'écran apparaît une inscription «*12 semaines* ». (01:11:58 – 01:13:25).

Dans le roman, dans les pages 88 et 89, Annie rend une dernière visite à ses parents, juste avant la fausse couche. Elle va chez ses parents avec la sonde dans le ventre qui a commencé à déclencher une fausse couche, et Annie en trouve la preuve sur son slip. Elle exprime qu'elle prend ce risque car elle a peur de « *ne pas être en état de les voir le samedi suivant* » (p. 88). Elle retourne à la cité universitaire en remportant du « *Nescafé et du lait concentré, des paquets de biscuits* » (p. 89). Dans le film, cette scène est modifiée sous plusieurs angles : elle a lieu juste avant qu'Anne ne se rende chez l'avorteuse. On met en avant sa relation avec ses parents en décrivant le tableau d'une famille heureuse et dans laquelle la communication est forte, ce qui n'est pas tout à fait le cas avec l'information des autres scènes (telle que la quatrième scène chez ses parents) et du roman. Dans le film, on voit la compassion et l'inquiétude de la mère envers sa fille ainsi que l'affection de cette dernière envers sa mère, particulièrement dans l'image de la fille serrant sa mère dans ses bras. L'apport des provisions est peut-être le seul élément qui est parallèle entre le roman et le film.

Exemple 12 : Quatrième scène sur la route (Scène du placement de la première sonde)

Anne descend des escaliers de rue dans le passage Cardinet puis trouve le bâtiment. Elle monte les escaliers et frappe à la porte. Mme Rivière ouvre. Anne dit : « *Je viens de la part de la fille du journal.* ». Elle lui dit d'entrer. Elles entrent dans la cuisine. Mme Rivière lui ordonne de se déshabiller. Anne demande : « *Ici ?* ». Elle confirme et se met un tablier de cuisine. Anne se déshabille. Mme Rivière examine en touchant le ventre d'Anne, puis elle demande : « *12 semaines ?* ». Anne répond : « *Oui, c'est ça. Exactement* ». Elle ajoute : « *Vous avez déjà un petit bidon. Il a pris de la force.* ». Anne demande : « *C'est encore possible ?* ». Elle répond : « *C'est limite, mais c'est faisable.* ». Elle demande l'argent. Anne le lui donne. Elle demande : « *Vous avez beaucoup saigné quand on vous a dépucelée ?* ». Elle répond : « *Je crois.* ». Elle demande de nouveau : « *Vous avez saigné ou pas beaucoup saigné ?* ». Elle dit : « *Beaucoup.* » puis met de l'eau bouillante sur ses instruments. Mme Rivière, en errant entre les chambres, : « *Y en a qui font ça avec de la Javel. De l'eau de Javel dans un utérus ? On s'étonne que des filles y restent. Vous avez de la chance d'être ici, je vous dis. Je vous préviens : pas un bruit, pas un cri, sinon j'arrête. Compris ? Les murs sont trop fins. Vous êtes propre là ?* ». Elle confirme. Elles entrent dans une autre chambre. Mme Rivière lui dit : « *Allongez-vous là, le bassin bien au bord.* ». Anne suit les instructions. Elle s'allonge au bord du lit. Mme Rivière se

positionne entre les jambes d'Anne et place la sonde. Elle essaie de toute sa force de rester silencieuse et immobile mais on voit qu'elle souffre terriblement. Elle est sur le point de perdre sa résistance et commence à gémir de douleur quand l'opération se termine. Mme Rivière dit : « *C'est fini. Maintenant, il faut plus toucher à rien. Au début vous sentirez la sonde, c'est normal. Vous allez vous habituer.* ». Anne demande : « *C'est pendant combien de temps ?* ». Elle répond : « *Moins de 24 heures. Vous verrez, pour commencer il y aura un petit filet de sang. Puis après ça viendra* ». (01:13:26 – 01:21:03).

Le passage relatant l'opération de l'avortement se trouvent dans les pages entre 74 et 80 et il s'agit de l'une des étapes capitales du PN d'Annie Duchesne. Au début du passage, Annie prend le train pour Paris et puis erre dans les rues et boit du thé en attendant l'heure du rendez-vous. À la suite de l'opération, Mme P.-R. (à qui on donne le nom « Mme Rivière » dans le film) l'accompagne jusqu'à la gare et lui donne un ticket. Le début et la fin du passage du roman sont supprimés dans la représentation filmique, qui commence par Anne descendant les escaliers du passage Cardinet et marchant vers l'adresse de Mme Rivière et finit par le dialogue entre cette dernière et Anne, dans la cuisine de la maison. Anne dans le film voit la maison d'avorteuse pour la première fois tandis qu'Annie du roman l'a déjà vue pendant sa visite pour prendre le rendez-vous, la description de la maison a lieu donc dans la partie concernant la prise du rendez-vous (pp. 69 – 73) dans le roman. Cette scène du film rassemble certains éléments pris de ces deux passages, tels que l'exclamation de Mme Rivière en touchant le ventre d'Anne (p. 71) et sa question concernant combien de sang elle a perdu lors de sa première relation sexuelle (p. 75). Les modifications remarquables de ce passage portent sur la différence d'attitude de Mme P.-R. et Mme Rivière : dans le roman, elle n'avertit pas Annie pour rester silencieuse, elle lui dit « arrêtez de crier, mon petit » et « il faut bien que je fasse mon travail » (p. 77) tandis que Mme Rivière reste silencieuse durant l'intervention et ne l'accompagne pas jusqu'à la gare. Dans le film, l'attente avec la sonde ne doit pas dépasser 24 heures alors que dans le roman Mme P.-R. lui donne « un ou deux jours » (p. 78). Cette dernière pense qu'« À trois mois, [...] c'était le bon moment pour le faire » (p. 71) ; quant à Mme Rivière, « *C'est limite, mais c'est faisable.* ». Ces modifications contribuent à l'accroissement de la tension dans la représentation filmique : il s'agit de la suppression des dialogues qui fournissent une sorte de soulagement chez le personnage principal (les mots de

compassion de Mme P.-R.) et qui démontrent que l'avortement a lieu entre les autres moments de la vie quotidienne (comme l'attente du rendez-vous et le retour à la gare).

Exemple 13 : Scène du placement de la seconde sonde

Anne, frustrée par l'échec de la première sonde, frappe à la porte de Mme Rivière. Cette dernière ouvre la porte et elle dit : « *Ça n'a pas marché.* ». Elle entre dans la maison. Dans la cuisine, il y a un homme à la table. Mme Rivière le renvoie en disant : « désolée ». L'homme s'en va. Les deux femmes commencent à parler dans la cuisine. Anne demande : « Alors ? ». Mme Rivière répond : « *Il n'y a rien à faire. Ou alors poser une deuxième sonde mais c'est pas une bonne idée. C'est la preuve que le corps réagit mal. Il peut y avoir des complications. Si vous le faites, c'est à vos risques et périls.* ». Anne hoche la tête. Elle demande encore une fois : « *Vous êtes sûre ?* ». Anne confirme et marche à la chambre où se passe l'opération. (01:24:39 – 01:26:24).

Le placement de la seconde sonde a lieu dans les pages 81 et 82 dans le roman et c'est une autre étape capitale du PN d'Annie. Comme dans la scène du placement de la première sonde, il est question d'une suppression dans cette scène, de l'arrivée d'Annie en train à Paris et du dialogue portant sur la condition météorologique qui existent dans le passage du roman : « Mme P.-R. m'a accueillie avec des exclamations sur le froid glacial. » (p. 81). De même, il s'agit de la suppression de quelques éléments de la fin du segment, comme le fait que Mme P.-R. ne demande pas un supplément d'argent mais elle veut récupérer la sonde après l'usage; ou bien Mme P.-R. et Annie buvant du café ensemble (p. 78) ; ou encore cette phrase descriptive d'une personne dans le train : « Dans mon compartiment, au retour de Paris, une femme se limait les ongles interminablement. » (p. 82).

En plus de ces modifications qui peuvent s'expliquer par la limite de durée du film, il y en a d'autres qui attirent l'attention : Dans le roman, Mme P.-R. attend l'arrivée d'Annie avec ses instruments déjà prêts : « Sur la table, il y avait une cuvette remplie d'eau encore fumante où flottait un tuyau mince et rouge. J'ai compris que c'était la nouvelle sonde qu'elle comptait me poser. » (p. 81) tandis que dans le film, poser une deuxième sonde « n'est pas une bonne idée. » et peut déclencher des complications. Mme Rivière, demande deux fois si Anne veut prendre un tel risque dont elle n'accepte pas la responsabilité. On exclut cette phrase qui est très significative pour l'isotopie de vie/mort dans le roman et qui aurait pu avoir une place dans le dialogue : « [...] elle s'est écriée, « vous êtes en plein travail ! ». C'était une

phrase de sage-femme. Je n'avais pas pensé jusqu'ici que tout cela pouvait se comparer à un accouchement. » (p. 82). La plus importante modification dans l'adaptation de ce passage se voit dans la scène qui suit (la cinquième scène sur la route) -et que nous examinons dans l'exemple suivant- dans laquelle on montre Anne dans des douleurs terribles bien qu'elle dise ne pas avoir ressenti de douleur dans le roman : « Je n'ai pas eu mal. » (p. 82).

Exemple 14 : Cinquième scène sur la route (Scène du retour de chez l'avorteuse)

À la suite du placement de la deuxième sonde, en retournant à la cité, Anne marche avec douleur. Elle soupire. Elle s'assoit sur le seuil d'une porte dans la rue. La scène fait rapidement la transition vers la scène de la fausse couche (01:26:25 – 01:26:43).

Dans le roman, suite au placement de la deuxième sonde, il y a un long passage (pp. 82 – 89) comportant deux autres segments (Dernière tentative de demande de l'aide au Docteur N. (5.5) et Attente de la fausse couche (6.1)) jusqu'à celui de la fausse couche. Dans le film, il y a une transition brusque entre le placement de la deuxième sonde et la fausse couche. Dans cette scène qui ne dure que 18 secondes, on montre la souffrance d'Anne qui entre directement à l'étape de la fausse couche.

Exemple 15 : Scène de la fausse couche

Anne se tord de douleur dans son lit. On entend une musique d'ambiance tendue. Elle fait des gémissements. Elle crie. Elle frappe au mur de la chambre à côté. Quelqu'un entre dans sa chambre. C'est Olivia. Elle demande ce qu'elle a. Anne lui dit de la laisser. Olivia essaie de comprendre ce qui se passe. Anne grogne : « *Tu diras rien, d'accord ? D'accord ?* ».

Soudain, la musique se tait. Anne se lève et court aux toilettes. On entend que quelque chose tombe dans l'eau. Elle expulse le fœtus. Olivia vient. Anne lui dit : « *Va chercher des ciseaux dans ma chambre.* ». Olivia revient avec les ciseaux. Anne dit : « *Je peux pas. J'y arriverai pas.* ». Olivia dit son nom insinuant qu'elle ne peut pas faire ce qu'Anne veut d'elle. Anne supplie. Olivia crie en voyant le fœtus dans l'eau. Anne dit : « *Allez, Olivia* » entre ses soupirs profonds. Olivia coupe le cordon ombilical. Elle porte Anne dans sa chambre. Anne, allongée dans son lit, saigne. Olivia dit : « *Écoute, je vais aller te chercher un médecin. C'est pas normal, on a besoin d'aide.* ». Anne essaie de refuser. Elle est sur le point de perdre conscience. Olivia

crie : « *Non, non, non, reste avec moi. Regarde-moi ! Regarde-moi. Je t'en supplie, tiens bon. Anne ? Anne ? !* ». Elle court dans le corridor et appelle à l'aide : « *Au secours ! J'ai besoin d'aide ! Un médecin s'il vous plaît ! C'est Anne, dans sa chambre !* ». Anne s'évanouie. On entend une musique de tension. Elle oscille entre la conscience et l'inconscience. On l'emmène à l'hôpital sur une civière à roulettes. Elle reconnaît à peine les lieux qu'elle traverse et les personnes qui l'entourent. Nous voyons beaucoup de gens passer. Après avoir traversé des zones d'ombre et de lumière, elle se retrouve sous une lampe blanche, dans une salle d'opération. En arrière-plan, on entend un médecin dire : « *Qu'est-ce que je note sur son dossier ?* ». Un autre lui dit : « *fausse couche* ». Elle respire profondément. (01:26:44 – 01:31:48).

Dans le roman, le passage concernant le segment de la fausse couche est composé de 4 pages et suivi par la séquence « Seconde partie de la nuit » dans laquelle se passe l'opération à l'Hôtel-Dieu. La représentation de la scène de fausse couche fusionne avec celle de l'opération et il s'agit de la suppression de plusieurs éléments entre les deux, tels que la tirade du médecin de garde et l'attente dans le hall de l'hôpital. Dans le roman, Annie ressent les premières contractions lorsqu'elle regarde un film, *Le cuirassé Potemkine* (Eisenstein, 1925), au ciné-club de la Faluche, qui est un élément contributeur de l'isotopie du combat. Ce commencement de la fausse couche, comme le passage dans lequel elle l'attend, est exclu dans l'adaptation.

Il est également question de suppression des quelques détails comme cette phrase qui démontre la ressemblance entre la fausse couche et l'accouchement : « Elle s'est assise près de moi, ne sachant quoi faire, me conseillant de respirer comme les femmes dans l'accouchement sans douleur, à la manière d'un petit chien. » (p. 90) ; ou bien comme le vomissement : « J'ai vomi. » (p. 90) ainsi que le fait qu'O. part se coucher pour un moment : « O. est partie se coucher en me disant de l'appeler si j'avais besoin d'elle. » (p. 90). On ne montre pas non plus cette scène décrite minutieusement dans le roman :

« *Nous sommes toutes les deux dans ma chambre. Je suis assise sur le lit avec le fœtus entre les jambes. [...] Nous regardons le corps minuscule, avec une grosse tête, sous les paupières transparentes les yeux font deux taches bleues. On dirait une poupée indienne. Nous regardons le sexe. Il nous semble voir un début de pénis. Ainsi j'ai été capable de fabriquer cela. O. s'assoit sur le*

tabouret, elle pleure. Nous pleurons silencieusement. C'est une scène sans nom, la vie et la mort en même temps. Une scène de sacrifice. » (p. 91).

La première réplique lancée par Anne en voyant Olivia dans la scène adaptée portent sur la confidentialité de l'événement qu'Anne veut maintenir à tout prix, du prix de ne pas aller à l'hôpital même quand elle risque de mourir.

On montre une partie du passage du roman d'une manière extrêmement fidèle :

« J'ai ressenti une violente envie de chier. J'ai couru aux toilettes, de l'autre côté du couloir, et je me suis accroupie devant la cuvette, face à la porte. Je voyais le carrelage entre mes cuisses. Je poussais de toutes mes forces. Cela a jailli comme une grenade, dans un éclaboussement d'eau qui s'est répandu jusqu'à la porte. J'ai vu un petit baigneur pendre de mon sexe au bout d'un cordon rougeâtre. » (p. 90).

Annie du roman marche seule avec le fœtus attaché à son corps jusqu'à sa chambre tandis qu'Anne du film est suivie par Olivia aux toilettes et lui demande d'aller chercher des ciseaux afin de couper le cordon ombilical. Dans le film et le roman, c'est elle qui coupe le cordon, même si elle est sous le choc de la situation qu'elle trouve erronée sous tous ses aspects.

La partie du roman où Annie perd la conscience à cause du saignement est adaptée d'une manière tout à fait fidèle :

« Je perdais du sang. Je n'y avais pas d'abord pris garde, je croyais que tout était fini. Il sortait par saccades du cordon coupé. J'étais étendue sans bouger sur le lit et O. me passait des serviettes de toilette qui s'imbibaient rapidement. Je ne voulais pas avoir affaire aux médecins, jusqu'ici je m'en étais bien sortie sans eux. J'ai voulu me lever, je n'ai vu que des scintillements, j'ai pensé que j'allais mourir d'une hémorragie. » (p. 93)

Sauf cette phrase : « J'ai crié à O. qu'il me fallait un docteur immédiatement. » (p. 93) qui démontre la volonté d'Annie d'aller à l'hôpital même si elle risque d'être accusée. Anne du film est mise sur une civière comme Annie du roman (p. 95). On ne montre pas de scène d'attente dans le hall, ni une scène concernant une autre fille enceinte et qui a gardé l'enfant et avec laquelle Annie se compare (p. 96). On ne voit que la lumière de la lampe d'opération et n'entend que le mot « fausse couche » à la

fin de la scène. Le paragraphe relatant le mauvais traitement du jeune chirurgien est également exclu du film.

Mutations de la structure de l'intrigue

Nous prenons en compte les mutations (les changements les plus radicaux) de l'intrigue sous deux titres : les additions (les scènes ajoutées) et les suppressions (les scènes supprimées). Les exemples sont dans l'ordre chronologiques.

Additions des scènes

Dans la plupart des exemples donnés dans cette sous-catégorie entraînent des décalages dans la sous-catégorie de présentation au sein de la techniques narrative et des décalages dans la catégorie de caractérisation au lieu de changements fondamentaux dans l'intrigue, qui reste au fond parallèle au PN d'Annie Duchesne dans le roman. C'est la raison pour laquelle nous démontrons ces scènes ajoutées dans cette catégorie mais nous les prenons en compte d'une manière détaillée dans les catégories des décalages de la technique narrative et de la caractérisation.

Exemple 1 : Première scène des trois filles dans une chambre

Le film commence par une scène de préparation de trois amies, dans une chambre de la cité universitaire. Le premier personnage dont on entend parler est Anne qui demande de l'aide à son amie Hélène, en ajustant le sous-vêtement de son autre amie, Brigitte. Les filles se préparent pour une soirée, en s'habillant d'une manière provocante. Alors qu'Anne et Brigitte essaient de rendre leurs vêtements plus provocants, Hélène les critique et dit qu'elle ne veut pas s'habiller comme ça, en sous-entendant qu'il est dangereux de porter des choses qui attirent les hommes. Anne tente de persuader Hélène et la scène change alors que les deux filles plaisantent. (00:00:00 – 00:01:47).

Dans le roman, le premier niveau du récit concernant l'intrigue de l'avortement commence par l'attente des règles alors que le second niveau du récit relatant l'écriture de l'avortement s'ouvre sur le rappel de l'avortement. Aucune des deux intrigues dans le roman n'est inaugurée par cette première scène du film. Cette scène représentant le préquel d'une soirée habituelle d'Anne avec ses deux amies dans la cité n'existe pas dans le roman. Néanmoins, les deux personnages introduites dans cette scène, Hélène et Brigitte, sont mentionnées dans un seul passage du roman, d'une manière floue :

« Dans le milieu universitaire, les deux filles que je considérais comme mes amies n'étaient plus là. L'une se trouvait au sanatorium des étudiants de Saint Hilaire-du-Touvet, l'autre préparait un diplôme de psychologue scolaire à Paris. » (pp. 55-56)

Ces deux personnages qui ne sont même pas des instances (elles ne prennent pas de parole) sont fortement amplifiés dans le film, comme vu dans plusieurs scènes comprenant les trois filles ensemble.

Exemple 2 : Première soirée à la Faluche

Les trois filles s'approchent d'un lieu de divertissement avec de la musique, comme un pub. Leur dialogue indique que c'est une fête dans un milieu étudiant, avec des gens qu'elles connaissent. Elles entrent à l'intérieur et rejoignent un groupe d'amis. Puis les trois filles dansent. La fille dont on n'a pas énoncé le nom (mais plus tard on apprend que c'est Brigitte) montre un garçon (dont on apprend plus tard le nom : Gaspard) à Anne du regard, en lui disant que ce dernier regarde Anne. Cette dernière semble désintéressée mais les deux autres continuent à parler de lui et des hommes en général, en plaisantant entre elles. Brigitte dit que le garçon est exactement le type d'Anne et qu'il est beau avec son cravate. Hélène dit que Brigitte aime tous les hommes. Cette dernière continue d'attirer l'attention d'Anne à Gaspard tandis qu'Hélène dit « *attention, danger* ». Plus tard Anne s'assoit seule, quand Gaspard vient s'asseoir à côté d'elle. Il essaie de deviner son département en licence en disant qu'elle étudie en lettres. Anne, peu impressionnée, répond que d'après lui, toutes les filles étudient en lettres. Il dit d'abord qu'il est étudiant en Histoire mais il révèle vite qu'il est pompier, déguisé en étudiant. Puis il demande à Anne si cela pose un problème. Elle répond qu'on dit qu'il faut se méfier des pompiers. Il dit qu'il n'a rien à reprocher. Elle s'enlève et le quitte en marchant seule vers le comptoir et là elle rejoint Jean (dont on apprend plus tard le nom). Anne demande à ce dernier de lui acheter un coca. Jean marque qu'un groupe de filles regardant Anne. Elle dit qu'elles regardent en la jugeant et que ça les arrangerait de la traiter de « *salope* ». Jean demande : « *C'est pas vrai ?* » et indique qu'elles viennent des familles respectueuses et c'est pourquoi qu'elles sont prudentes et « *dansent toujours sur la pointe des pieds* ». Anne dit qu'elles l'énervent. Jean répond « *t'es jalouse* ». et Anne dit « *peut-être* ». (00:01:49 – 00:04:51).

Dans le roman, il existe un passage qui raconte une soirée qu'Anne passe à la Faluche, passage qu'on a déjà traité dans le neuvième exemple de modification

(Troisième soirée à la Faluche). Cette scène portant sur une soirée à la Faluche, avec l'autre (Deuxième soirée à la Faluche), est ajoutée dans l'adaptation afin de montrer l'arrière-plan de cette troisième scène de soirée ainsi que de la vie universitaire d'Anne et des relations qu'elle établit avec son entourage. Le personnage de Gaspard est une addition alors que les personnages Brigitte, Hélène et Jean sont amplifiés.

Exemple 3 : Première scène dans la classe

La scène change et on est dans la classe. Le professeur est en train de lire à haut voix un extrait du poème intitulé « Elsa au miroir » de Louis Aragon :

*« Et pendant un long jour assise à son miroir
Elle peignait ses cheveux d'or et j'aurais dit
C'était au beau milieu de notre tragédie
Qu'elle jouait un air de harpe sans y croire
Pendant tout ce long jour assise à son miroir
Elle peignait ses cheveux d'or et j'aurais dit
Qu'elle martyrisait à plaisir sa mémoire »*
(Aragon, 1942)

Puis il demande aux étudiants : « Alors, qui est inspiré ? Allez. Les examens approchent, les places en faculté sont chères. Qui tente sa chance ? ». Il choisit une étudiante, dont on ne connaît pas le nom, et lui demande de se lever et de commenter sur le poème. Elle dit qu'elle ne sait pas. Déçu, il lui demande si elle était absente durant le cours sur Aragon. Brigitte, Hélène et Jean, assis à côté d'Anne, commencent à parler de cette étudiante. Jean dit qu'elle s'en va pour se marier avec un étudiant de maths. Anne semble surprise, demande si c'est vrai. Hélène dit que « ça vaut peut-être mieux » et Jean ajoute « Ça en fait encore une de moins. C'est l'hécatombe. J'ai bien peur qu'il ne restera plus que vous, à la fin », en soulignant qu'il s'agit d'une situation commune. Anne répond, sur un ton sarcastique, en lui demandant s'il compte rester lui-même jusqu'à la fin. Quand, soudain, le professeur a posé la même question à Anne. Elle répond : « je pense qu'à travers le drame amoureux, il parle du drame national. Au fond, c'est un propos politique ». Le professeur lui demande le motif récurrent en donnant comme indice les mots « l'incendie, la tragédie, la mémoire ». Elle répond : « Pour moi, ils font référence à la guerre. On est en 1942 au moment de la publication du texte. Elsa Triolet et Aragon sont communistes. Alors, je pense que les deux espèrent un réveil patriotique. ». Il apprécie sa réponse et lui demande encore

par quelle figure de style reviennent les mots récurrents. Elle répond : « *Une anaphore.* ». (00:04:53 – 00:06:51).

Cette scène du film, avec d'autres ayant place dans une classe, est une addition à l'intrigue. Dans le roman, l'information sur le succès académique du personnage principal est donnée :

« *Depuis mes études secondaires, je jouais plutôt bien avec les concepts. Le caractère artificiel des dissertations et autres travaux universitaires ne m'échappait pas [...]* » (p. 45)

Cependant, une telle scène dans la classe n'existe pas dans l'intrigue. Il s'agit de l'amplification du personnage du professeur, dont l'existence est énoncée une seule fois dans le roman (p. 45) et qui revient dans d'autres scènes prises dans la classe. Il est question également de l'amplifications de personnages Brigitte, Hélène et Jean.

Exemple 4 : Première scène dans la cour de la faculté

Pendant la pause, les trois filles marchent vers la cour et Brigitte exprime son admiration pour la prestation d'Anne en classe. Elles s'assoient sur un banc. Anne demande à Hélène si elle a du chewing-gum. Elle répond non. Puis elle demande à Brigitte et elle n'en a pas non-plus. Hélène retire le chewing-gum de sa bouche et le lui tend. Hélène dit qu'elle a peur de ne pas réussir aux examens. Brigitte répond : « *Moi aussi. Et puis, c'est pas gagné. J'ai l'esprit ailleurs.* ». Hélène dit : « *Et on sait où.* ». Brigitte continue : « *Si j'ai pas la moyenne aux examens, l'année prochaine, je suis sur un tracteur.* ». Hélène demande à Anne si elle les aidera à réviser. Elle affirme. (00:07:00 – 00:08:05).

Cette scène suit la scène décrite dans le troisième exemple. Nous y trouvons l'amplification des personnages Brigitte et Hélène ainsi que leur relation à Anne.

Exemple 5 : Première scène chez ses parents

Elle entre dans le café de ses parents en disant « *Bonjour* ». Sa mère demande : « *C'est à cette heure-là que t'arrives ?* ». Une autre femme la salue en disant : « *Salut Annie* », auquel elle répond « *Salut* ». Sa mère lui demande : « *Qu'est-ce que t'as ? T'es pâle comme tout.* ». Elle dit : « *Non, je sais pas* ». Sa mère insiste mais elle continue de nier. Elle prend sa température avec sa main et dit : « *J'arrive pas à dire.* ». On entend la voix d'un homme qui s'appelle Maurice. Ce dernier lui dit de se méfier de la variole d'un ton ironique. Sa mère dit : « *Nous fais pas une maladie maintenant, c'est pas le moment.* ». Anne répond : « *Il faisait chaud sur la route, c'est*

tout. ». Son père vient, lui fait des bisous et sa mère demande encore une fois si Anne a de la fièvre. Il répond non. Anne insiste : « Mais je lui ai dit que ça allait. ». L'autre femme qui semble être une cliente demande à Anne comment vont ses études. Sa mère répond avant qu'elle ne le peut, en disant qu' « elle va bientôt avoir son diplôme avec mention ». Anne lui demande d'arrêter. Sa mère dit : « Quoi, c'est pas vrai ? ». Anne répond : « C'est pas encore fait. ». La cliente dit : « Ça va, fais pas la modeste. On sait bien que t'es douée. T'as de la chance. Tiens, regarde tes mains, comme elles sont blanches. Ça se voit que tu travailles pas avec. Ils m'ont collée à la teinture à la manufacture, et du coup...Je reconnais plus mes mains. » (00:10:28 – 00:11:42).

Cette scène du film n'existe pas dans l'intrigue du roman. Les parents d'Annie qui ne prennent même pas de parole dans le roman, sont amplifiés, même sentimentalisé dans le cas de la mère. C'est la première de plusieurs scènes ajoutées, portant chaque fois plus d'information sur les relations familiales d'Anne.

Exemple 6 : Deuxième scène chez ses parents

Anne est en train d'étudier sur la table de dîner, son père en arrière-plan, lave la vaisselle. Sa mère entre et son père lui dit : « J'ai dit à Annie de rester ce soir. ». Sa mère dit : « Je vais te faire ton lit. ». Elle lui donne de l'argent en disant : « Tiens, t'achèteras un roman. ». Son père, souffle et regarde à sa mère, énervé. Elle lui dit : « Quoi !? ». (00:11:43 – 00:12:25).

Cette scène est la suite de la première scène d'Anne chez ses parents. L'amplification du père et la sentimentalisation de la mère sont encore évidentes. C'est un ajout de scène à l'intrigue.

Exemple 7 : Deuxième scène dans la cour de la faculté

Anne marche vers la cour de la faculté. Brigitte l'appelle et demande où elle était. Elle répond : « Là-haut », en indiquant sa chambre dans la cité. Brigitte demande si elle révise toute seule et si elle ne veut plus d'eux. Elle s'assoie à côté de ses deux amies par terre et demande ce qu'elles font. Hélène répond qu'elles révisent les conjugaisons en latin. Les trois filles pratiquent la conjugaison du verbe « agere » au présent de l'indicatif. Anne y semble participer mais elle a le regard vide, avec l'esprit ailleurs. (00:14:49 – 00:15:47).

C'est une autre scène dans laquelle la relation des trois amies est démontrée. Cette scène ajoutée comprend l'amplification des personnages Brigitte et Hélène et la dramatisation du personnage principal, Anne. Il s'agit également de l'amplification du cadre spatial (Spatial Setting Amplification).

Exemple 8 : Scène de déjeuner avec Brigitte et Hélène

Anne déjeune avec Brigitte et Hélène. Ces deux dernières parlent. Hélène dit : « *Pour moi, c'est une question de regard. Je parle pas d'opinion, je parle des yeux.* ». Brigitte ne la comprend pas. Hélène explique : « *Camus, quand il te regard, il te transperce. Tu vois ? Puis il t'inspire la justice, l'humanité. Sartre, c'est plus trouble.* ». Ensuite elle tourne à Anne qui semble très occupée de manger et lui demande : « *T'es pas dégoutée toi ? Comment tu fais pour manger ça ?* ». Anne regarde avec la bouche pleine et lui dit : « *Il faut bien manger quelque chose.* ». Brigitte intervient : « *Alors, moi je peux pas. Mais tu peux prendre mon assiette si tu veux.* ». Anne, soudain dégoutée, lui répond : « *Non, ça va, merci. J'ai plus faim* ». Puis elle demande ce qu'elles disaient sur Sartre. Hélène indique qu'elle le trouve difficile à sonder et qu' « *en plus, il soutient les communistes. Il soutient Staline et nie les crimes de masse* ». Brigitte dit que son père est communiste et qu'il n'a jamais tué personne. (00:17:18 – 00:18:04).

Encore une autre scène ajoutée qui porte sur la relation des trois amies proches. Les personnages Brigitte et Hélène sont de nouveau amplifiées.

Exemple 9 : Scène de vol de la nourriture

Dans la cuisine de la cité, Anne renifle la nourriture des autres étudiantes devant le réfrigérateur et en goûte une partie. Une autre fille arrive et elle l'accuse d'avoir volé de la nourriture, en criant derrière Anne, qui quitte la cuisine d'une manière pressée. (00:18:05 – 00:19:16).

Cette scène ajoutée à l'intrigue contribue à la dramatisation du personnage d'Anne et la démonstration de la vie dans la cité universitaire.

Exemple 10 : Première scène de douche

Les filles dans la cité prennent leur douche ensemble et complètement nue. On voit des corps naturels féminins. Anne et Brigitte attendent leur tour à la porte de la douche collective. Brigitte se plaint que les autres filles prennent beaucoup de temps. Anne prend sa douche à son tour, la caméra face à son dos. (00:19:17 – 00:20:14).

Dans le film, deux scènes dans la douche collective de la cité universitaire sont ajoutées. Celle-ci est la première et elle contribue à l'amplification du personnage de Brigitte ainsi qu'à la démonstration de la vie dans la cité universitaire.

Exemple 11 : Deuxième scène dans la classe

Pendant un cours, Anne trouve dans les pages de son livre d'étude une photo des deux étudiants ayant un rapport sexuel. Elle la montre à Hélène et Brigitte. Anne pense que c'est la photo de l'étudiante, dont on parle dans la première scène dans la classe, qui va quitter la faculté afin de se marier. Hélène lui dit de la cacher. Elle la cache en fredonnant : « *les salopes !* ». (00:24:24 – 00:25:10).

Il y a une autre scène dans la classe qui ne concerne pas la vie académique d'Anne. Cette scène ajoutée à l'intrigue fonctionne comme le préquel d'une autre scène démontrée dans l'exemple 11. Il s'agit de nouveau l'amplification des personnages de Brigitte et Hélène ainsi que leur relation avec Anne.

Exemple 12 : Deuxième scène des trois filles dans une chambre

Les trois amies, dans une chambre de la cité, réexaminent la photo qu'Anne a trouvée dans son livre, lors du cours. Anne dit qu'elle a envie de tuer les propriétaires de la photo. Hélène dit que c'était déjà ce que les propriétaires de la photo attendent ; que la photo cause un gros scandale et si Anne fait un geste, ils vont se plaindre. Brigitte est d'accord avec Hélène. Puis, Brigitte commence à raconter qu'elle volait les magazines sexuellement explicites, appartenant à son frère, à l'âge de 10 ou 11. Elle dit qu'elle a appris beaucoup de choses de ces magazines et qu'elle est « *la vierge la mieux rencardée de la planète* » et que même si elle ne peut pas avoir de rapports sexuels pour l'instant, quand elle en aura, elle « *ne sera pas perdue* ». Ensuite elle fait une démonstration d'un « truc » sexuel à Hélène et Anne. (00:25:11 – 00:27:13).

Cette scène courageuse, qui n'existe pas dans l'intrigue du roman, fonctionne essentiellement comme amplificateur du personnage de Brigitte tout en contribuant à l'amplification de la relation entre Anne et ces deux filles.

Exemple 13 : Scène de vomissement

Anne est en train de vomir dans les toilettes de la cité universitaire. Sur l'écran apparaît une inscription « *5 semaines* ». Elle entend quelqu'un entrer et sort du cabinet de toilette puis se lave le visage. (00:27:14 – 00:28:06).

Dans le roman, même si l'instance d'origine mentionne l'envie de vomir et la nausée, il n'existe pas une telle scène dans laquelle elle vomit, sauf dans le segment de la fausse couche (p. 90) qui a lieu dans une manière radicalement différente de cette scène ajoutée à l'intrigue de l'adaptation.

Exemple 14 : Troisième scène dans la cour de la faculté

Les trois amies s'assoient par terre. Anne regarde les garçons jouant au foot. Gaspard vient vers les filles en demandant un mouchoir pour la blessure sur son genou. Anne répond non mais Brigitte en a un et elle nettoie la blessure de ce dernier. (Les autres garçons appellent ce dernier et on apprend ainsi qu'il s'appelle « Gaspard »). Il dit à Brigitte : « *Merci, ma belle.* » et s'en va. Brigitte sourit mais Anne lui dit de regarder le sang sur son mouchoir et que c'est tout ce qu'elle a gagné de ce garçon. Brigitte dit qu'il « *n'est pas mal.* ». Hélène l'avertit : « *Ceux-là, ils font tout pour qu'on les remarquent, mais si tu finis à la caserne, alors là...* ». Brigitte répond : « *C'est pour ça que je flirte, moi. On me dit que je suis une allumeuse, mais est-ce que j'ai le choix ? J'aimerais bien aller plus loin, j'en rêve toutes les nuits. Seulement, t'en suis un, c'est pas le bon, puis après...après...* ». Anne complète la phrase de cette dernière en disant : « *Tu tombes enceinte.* ». Hélène réagit de manière énervée : « *Anne, tout mais pas ça.* ». Brigitte ajoute : « *Ce serait la fin du monde, tu veux dire.* ». Anne tente de s'opposer : « *Au pire, il y a des moyens.* ». Brigitte demande en choc : « *De quoi tu parles ?* ». Anne essaie d'expliquer : « *Si tu ne veux pas de l'enfant.* ». Les deux filles la regardent avec étonnement. Brigitte réagit : « *T'es folle ou quoi ? Dis jamais des trucs comme ça, même pour rire.* ». (00:28:07 – 00:30:04).

Cette scène ajoutée à l'intrigue démontre encore la relation de trois filles, en informant également sur le personnage de Gaspard qui est ajouté. Elle amplifie les personnages Brigitte et Hélène.

Exemple 15 : Deuxième scène de douche

Anne prend une douche, on entend un bruit de sirène en arrière-plan. Lorsqu'elle sort, une autre fille fixe les yeux à son corps. Anne lui demande ce qui se passe. En désignant les cicatrices des piqûres du regard, la fille demande ce qu'elles sont et dit : « *On dirait qu'une maladie.* ». Anne, en colère, indique que ce sont des piqûres d'insecte. La fille continue en disant : « *C'est peut-être la syphilis.* ». Anne répond d'une manière sarcastique : « *Ah, ben oui, peut-être.* ». La fille ajoute : « *Quand on traîne n'importe où, c'est le genre de truc qu'on ramène.* ». Puis une autre fille, dont on apprend plus tard le nom, Olivia, intervient : « *Écoute, on veut pas de ça ici. D'accord ?* ». Anne exclame : « *Fichez-moi la paix !* ». Elles ne la laissent pas passer. Anne, très en colère, les injurie. La première fille dit : « *Voilà, la vulgarité, bravo.* ». Olivia continue à parler : « *Mais, Anne, il y a des règles ici. Par contre c'est les mêmes règles pour tout le monde. Tu comprends ? Tu les respectes ou tu t'en*

vas. *Nous, on sait ce que tu fais, tu étais dehors hier soir.* ». Elle s'en va en disant : « *Ne m'approche pas, laisse-moi passer.* ». (00:35:44 – 00:36:48).

Tout comme la première, cette scène ayant lieu dans la douche collective de la cité montre la relation d'Anne avec les autres filles de son entourage. Cette scène suit la séquence de « Troisième scène dans la classe (Demande de l'aide à Jean) ».

Exemple 16 : Cinquième scène d'Anne dans sa chambre

Anne monte les escaliers dans sa serviette suite à la deuxième scène de douche (l'exemple 13). Elle entre dans sa chambre. On voit son visage en gros plan, elle pleure. On entend une musique dramatique en arrière-plan. Sur l'écran apparaît une inscription « *7 semaines* ». (00:36:49 – 00:38:02).

Cette scène est une autre addition à l'intrigue qui contribue à la dramatisation du personnage principal.

Exemple 17 : Quatrième scène dans la classe

Dans la classe, le professeur est en train de livrer des copies d'examens, en commentant sur les notes prises. Il livre celle d'Anne et lui jette un regard déçu. Après le cours, le professeur et Anne parlent. Il exprime sa déception en disant qu'en général un professeur reconnaît un autre et qu'il a pensé l'avoir reconnue. Il attend une explication pour son échec. Elle reste silencieuse et il continue de demander : « *Ça y est, c'est fini ? Vous allez rater vos examens ? Oui, non ?* ». Elle répond non. Il lui demande d'expliquer encore une fois : « *Bon, alors, expliquez-moi. Vos parents ont des problèmes ?* ». Elle secoue la tête. Il demande si c'est un problème économique, ce qu'elle nie encore. Il insiste qu'elle lui dise mais elle ne parle pas. Il la rend sa copie et dit qu'il vaudrait mieux que ses notes remontent. (00:38:02 – 00:40:02).

Dans cette quatrième scène ayant lieu dans la classe, on voit encore l'amplification du personnage du professeur et de la relation entre ce dernier et Anne.

Exemple 18 : Deuxième soirée à la Faluche

Anne boit du coca lorsqu'un garçon essaie de lui parler. Un autre vient pour lui demander de danser avec lui. Elle le suit et danse. Gaspard le pompier vient et demande de lui parler. Puis il propose de faire un tour ensemble. Elle accepte et le suit. Brigitte les arrête et demande où ils vont. Gaspard lui dit de les laisser tranquilles. Jean arrive et demande s'il y a un problème. Anne lui dit que cela ne le concerne pas. Jean dit à Gaspard de laisser Anne. Ce dernier lui dit encore que cela ne le regarde pas. Jean lui signale qu'ils se disputeront s'il ne rentre dans sa caserne. Gaspard s'en va, Anne le

suit encore mais arrête quand ce dernier lui jette un regard désapprouvant. Puis elle tourne vers Brigitte et Jean, en demandant ce dernier : « *À quoi tu joues ? T'as quelque chose à dire ?* ». Brigitte essaie d'intervenir. Anne continue : « *Regarde-toi, t'es pathétique, t'as rien à dire. On rentre maintenant.* ». Puis elle part à la cité, avec Hélène et Brigitte. (00:40:03 – 00:42:12).

Cette scène ajoutée à l'intrigue contribue à l'établissement de l'arrière-plan de la relation entre Anne et le personnage ajouté Gaspard. En plus des tensions montées par la scène de dispute, le personnage principal est dramatisé (dramatisation) alors que Brigitte, Hélène et Jean sont amplifiés.

Exemple 19 : Troisième scène de trois filles dans une chambre

Anne triste par la dispute dans la scène précédente (Deuxième soirée à la Faluche) s'assoit sur le lit, la main sur le visage. Les trois filles sont dans une chambre de la cité. Brigitte demande à Anne ce qui se passe et exprime qu'elles sont conscientes qu'elle a un problème. Anne s'enlève, défait son pantalon afin de leur montrer son ventre. Brigitte lui demande ce qu'elle a fait en état de choc. Anne dit qu'elle n'a pas l'intention de le garder, insinuant l'enfant dans son ventre. Brigitte essaie de la faire taire. Anne leur demande ce qu'elle va faire et sollicite leur aide afin de trouver quelqu'un. Hélène demande : « *Mais où, comment ?* ». Brigitte exclame que cela ne les concerne pas. D'abord, Hélène n'est pas d'accord avec elle mais Brigitte lui demande si elle veut finir en prison avec Anne. Puis, elle tourne vers Anne et lui dit : « *Tu fais ce que tu veux, Anne. Ça nous regarde pas* ». Anne supplie mais cette dernière dit non. (00:42:13 – 00:43:29).

Cette scène ajoutée amplifie les personnages de Brigitte et d'Hélène tout en contribuant à la dramatisation du personnage d'Anne. Dans le seul passage portant sur les deux amies proches d'Anne dans le roman, elle les informe par une lettre de sa grossesse et reçoit la réponse suivante :

« *Je leur avais écrit que j'étais enceinte et que je voulais avorter, elles ne jugeaient pas mais elles paraissaient effrayées. Ce n'était pas la peur des autres dont j'avais besoin et elles ne pouvaient rien pour moi. [...]* ». (p. 56)

Cependant il n'existe pas dans le roman une scène comme celle du film, avec un dialogue entre les filles et qui renvoie à une autre scène, plus tard, du film (Exemple 20 : Septième scène d'Anne dans sa chambre).

Exemple 20 : Quatrième scène chez ses parents

Chez ses parents, Anne lave la vaisselle. Sa mère vient et lui dit qu'elle n'utilise pas la bonne éponge et qu'elle ne lave pas correctement. Anne continue sans rien dire et sa mère lui dit d'aller réviser ses cours. Elle dit qu'elle n'a pas envie. Sa mère exprime que ce n'est pas une question d'envie et qu'ils n'ont pas de moyens à faire seulement ce qu'ils veulent faire. Elle continue en colère, sans recevoir de réaction de la part d'Anne : « *Tu sais quoi ? Aujourd'hui, j'ai envie de me mettre dehors, d'être au soleil, faire bronzer mes jambes. Le bar peut bien attendre, hein ? Tu crois que c'est comme ça que tu vas avoir tes examens ?* ». Soudain, elle tourne vers sa mère et lui demande : « *T'y connais quoi, toi, aux examens ?* » et sa mère lui donne une gifle. Puis elle s'en va, en colère. On entend la respiration d'Anne. Avant de partir de la maison de sa famille, elle prend deux aiguilles à tricoter avec elle. (00:45:47 – 00:48:00).

Voici une autre scène qui amplifie la relation familiale d'Anne. Cette scène ajoutée contribue à l'amplification du cadre spatio-temporel spatial de la maison familiale. On y trouve également la dramatisation de la relation d'Anne avec sa mère. Bien qu'il existe dans le roman, une mention du fait qu'elle apporte des aiguilles à tricoter de chez les parents (« Un lundi, je suis revenue de chez eux avec une paire d'aiguilles à tricoter. » (p. 52)), l'instance d'origine ne raconte pas un événement comme celui dans cette scène.

Exemple 21 : Cinquième scène dans la classe

Anne semble dormir pendant le cours. Le professeur l'appelle quelques fois pour qu'elle continue de lire le reste du texte qu'ils sont en train de lire. Elle ne trouve pas où ils sont resté. Il demande qu'elle se lève pour qu'on puisse l'entendre. Elle se lève. Il lui demande d'expliquer ce qui a été dit et de quoi il s'agit. Elle reste silencieuse. Il dit : « faites un effort. ». Elle dit qu'elle n'a rien à dire. Il demande pourquoi. Elle dit que c'est parce qu'elle n'a rien écouté. Elle a l'air très triste. Il dit : « *Ce qui a au moins le mérite de l'honnêteté. Je serai à mon tour honnête mademoiselle, vous risquez fort de ne pas entrer en faculté. Asseyez-vous.* ». Elle s'assoit, la main sur le front et les larmes aux yeux. On entend un bruit de sirène et sur l'écran apparaît l'inscription : « 10 semaines ». (00:59:16 – 01:00:43).

C'est une autre scène ajoutée afin d'amplifier la relation d'Anne avec le professeur, qui est également un personnage amplifié.

Exemple 22 : Septième scène d'Anne dans sa chambre

On frappe à la porte de la chambre d'Anne. Hélène entre. Anne demande ce qu'elle veut. Hélène commence à raconter : « *L'été dernier, quand je suis retournée chez mes parents, j'ai eu une relation avec un homme. Ça a duré un mois. Il était beaucoup plus vieux que moi. On a souvent fait l'amour chez lui, dans la grange, près de la maison. N'importe où. Dès que c'était possible. J'avais honte, mais l'envie était plus forte que tout. Je suis pas tombée enceinte. C'est un hasard. J'ai juste eu plus de chance que toi. Tu as trouvé l'adresse que tu cherchais ?* ». Anne répond : « *Écoute, Brigitte a raison. On n'en parle pas, hein ? Ça vaut mieux.* ». Hélène dit : « *Tu lui diras rien, d'accord ?* ». Elle caresse les cheveux d'Anne. On entend une musique mélancolique en arrière-plan. (01:09:43 – 01:11:58).

Cette scène ajoutée qui constitue la suite d'une scène précédente (Exemple 17 : Troisième scène des trois filles dans une chambre) contribue à la sentimentalisation du personnage d'Hélène et de sa relation avec Anne.

Exemple 23 : Sixième scène dans la classe

Anne entre dans une classe à la fin d'un cours. Elle va vers le professeur et lui demande les notes des derniers cours. Il lui demande : « *Pour quoi faire ?* ». Elle dit : « *Je veux passer mes examens.* ». Il dit : « *Vous êtes trop en retard.* ». Elle répond : « *Je rattraperai.* ». Il demande : « *Que nous vaut ce regain d'intérêt ?* ». Elle répond : « *Je n'étais plus capable d'étudier, maintenant je le suis.* ». Il demande si elle était malade. Elle répond : « *Le genre de maladie qui ne frappe que les femmes et qui les transforme en femmes au foyer.* ». Il demande si elle veut toujours enseigner. Elle dit : « *Non.* ». Il demande comment. Elle dit : « *Ce n'est pas ce qui compte le plus pour moi.* ». Il demande ce que c'est. Elle répond : « *Je veux écrire.* ». Il lui donne des feuilles. Elle remercie. (01:21:31 – 01:23:12).

Le personnage du professeur est amplifié de nouveau par l'ajout de cette scène. Leur dialogue contribue à la dramatisation du personnage principal. C'est la seule scène qui fait référence à la volonté d'écriture d'Anne, ce qui est l'un des deux axes sur lequel s'appuie le roman.

Exemple 24 : Septième scène dans la classe

La lumière de la lampe de la salle d'opération devient le rayon du soleil. Anne marche. Sur l'écran apparaît une inscription « *5 juillet* ». Elle rentre à la faculté, bien rétablie. Elle va vers l'entrée de la classe. Elle voit Olivia et lui sourit. Puis elle marche vers Brigitte et Hélène. Cette dernière la voit et l'appelle. Pour une seconde, on voit

un écran noir sur lequel s'inscrit : « 5 juillet. ». Les dialogues et le bruit s'entendent en arrière-plan. Puis la scène revient et le professeur ouvre la porte de la classe, en disant c'est l'heure. Jean dit : « *Bon courage* » à Anne, avant d'entrer. Ils entrent dans la classe. Anne regarde la copie d'examen en écoutant la citation lue par le professeur :

*« Nous garderons l'honneur ; le reste, nous l'offrons.
Et l'on marche. Les yeux sont indignés, les fronts
Sont pâles ; on y lit : Foi, Courage, Famine.
Et la troupe à travers les carrefours chemine,
Tête haute, élevant son drapeau, saint haillon. »*

(Hugo, 1872)

Ensuite il ajoute : « *Que ces mots de Victor Hugo guident vos esprits jusqu'au bon port, chers élèves. Prenez vos stylos* ». Anne prend son stylo et commence à écrire. (01:31:49 – 01:34:03).

Dans cette dernière scène ayant lieu dans la classe, il s'agit de l'amplification du professeur. Cette scène ajoutée constitue la fin du film et la seule partie qui remplace la séquence intitulée « Retour à la situation initiale et Fin de l'événement » dans le roman. Les personnages, le professeur, Brigitte, Hélène et Jean sont encore une fois amplifiés.

Suppressions des scènes

Le roman subit plusieurs suppressions lors de son adaptation au cinéma, naturellement à cause de la limite de temps qui s'impose. Cependant cette situation ne change pas qu'il s'agit chaque fois d'un choix du contenu à transmettre et à enlever.

Exemple 1 : Suppression du segment 1.4 Prise du rendez-vous chez le gynécologue

Ce segment du roman composé de deux phrases constitue l'étape importante de la première prise de décision déclenchée par l'absence de règles, qui a été exclue du film.

Exemple 2 : Suppression du segment 1.7 Première influence de la grossesse sur la vie quotidienne

Dans le roman, le personnage d'O. propose à Annie de remplacer l'enseignante du français à l'institution Saint-Dominique, ce que d'abord elle accepte puis refuse

quand elle se sent malade. Ce segment décrit le premier indice de la grossesse qui est la nausée, ce qu'on a supprimé dans l'adaptation.

Exemple 3 : Suppression des scènes avec Jacques S. (Les segments 1.8 En route pour le rendez-vous chez le gynécologue et 9.6 Rencontre avec Jacques S.)

Dans le roman, il y a deux dialogues qu'Annie poursuit avec le personnage de Jacques S. Dans le premier, elle tombe sur lui en route pour le docteur N. et lui ment en disant qu'elle va chez un stomatologue pour un mal d'estomac. Jacques S. corrige sa phrase et Annie le fuit par crainte qu'il ne soupçonne son véritable objectif (p. 20). Dans le deuxième, Annie le revoit après la fausse couche. Il lui pose des questions sur son mémoire et semble être surpris en apprenant qu'elle vient de commencer. Annie lui annonce implicitement qu'elle vient d'avoir un avortement, ce qui provoque une fascination chez lui (p. 109). Ces deux passages ainsi que le personnage de Jacques S. ne sont pas inclus dans l'adaptation.

Exemple 4 : Suppression du segment 2.2 Rappel du séjour à Bordeaux

Dans le roman, suite aux nouvelles de la grossesse, l'instance d'origine se rappelle de la nuit où elle est tombée enceinte et du personnage de P. (p. 21). Cette scène du roman, qu'on a pu montrer sous forme d'un retour en arrière, est exclue du film.

Exemple 5 : Suppression du segment 2.3 Une tentative désespérée de faire revenir ses règles

Dans le roman, lors de la première visite d'Anne au docteur N., il lui prescrit des piqûres pour faire revenir ses règles même s'il ne croit pas à leur efficacité. Annie se fait injecter ces piqûres par l'infirmière du Crous (p. 22), ce qui est un détail éliminé dans l'adaptation du roman.

Exemple 6 : Suppression du segment 3.5 Recherche de L. B.

En raison de la modification de la scène de la demande d'aide à Jean dans le film, le nom de L. B. (qui s'appelle Laetitia dans l'adaptation) n'est pas prononcé jusqu'à la scène où elle apparaît physiquement. Ce segment portant sur la recherche de L. B. par Annie est supprimé dans l'adaptation, même s'il constitue une étape importante du PN de cette dernière.

Exemple 7 : Suppression du segment 5.5 Dernière tentative de demande de l'aide à Docteur N.

Après s'être fait placer une sonde, Anne appelle le docteur N. afin de lui demander de l'aide une dernière fois. Il répond au téléphone mais ne lui pas dit de venir dans son cabinet. Il lui recommande des analgésiques qu'elle tente d'acheter chez une pharmacienne. Cet événement est un autre événement traumatique qu'elle subit à cause de la sensation de la culpabilité et du désespoir qu'elle éprouve quand la pharmacienne refuse de lui vendre des analgésiques sans ordonnance (p. 85). Cette scène traumatique, avec le segment où elle se trouve, n'existe pas dans le film.

Exemple 8 : Suppression du segment 6.1 Attente de la fausse couche

Comme déjà évoqué, le segment décrivant l'attente avant la fausse couche est supprimée du film par une transition presque directe (avec la petite scène où Anne retourne à la cité dans les douleurs) entre la scène du placement de la deuxième sonde et celle de la fausse couche.

Exemple 9 : Suppression du segment 7.1 Seconde partie de la nuit sauf l'hospitalisation

Dans ce segment du roman, il existe une scène portant sur la réprimande du médecin de garde (pp. 93 – 94) qui entre dans la chambre d'Annie, lorsque cette dernière est sur le point de perdre conscience à cause de saignement. Cette scène n'est pas comprise dans l'adaptation et le médecin de garde est également supprimé. On ne voit qu'Olivia en demandant de l'aide, par la suite on hospitalise Anne sur une civière.

Exemple 10 : Suppression de la scène de l'opération

La scène de l'opération dans le roman, durant laquelle Annie éprouve encore un mauvais traitement de la part d'un jeune chirurgien, est coupée dans l'adaptation, ce qui amène la suppression du personnage du jeune chirurgien. On ne voit que la lumière de la lampe dans la salle d'opération et on entend les voix des médecins.

Exemple 11 : Suppression totale de la séquence 8, Suite de l'opération et Sortie de l'Hôpital et de la séquence 9, Retour à la situation initiale et Fin de l'événement, sauf le segment 9.9 Retour au monde normal

L'une des plus grandes suppressions est faite sur la séquence portant sur le rétablissement d'Annie après l'opération de curetage jusqu'au moment où elle retourne à la situation initiale. Plusieurs étapes du rétablissement sont exclues telles que la montée laiteuse (8.3), la visite de ses amis Jean T., L. B. et son mari J. B. (8.4),

la sortie de l'hôpital (8.5), le retour chez ses parents (9.1) et puis à la faculté (9.2), une soirée avec O. (9.3), le rendez-vous avec un garçon qui s'appelle Gérard H. (9.4), sa dernière visite à l'église (9.5) et chez le docteur N. (9.7) et la libération de la sonde (9.8). La suppression de tous ces segments entraîne également la suppression de certains personnages tels que la garde de nuit (p. 99), la soignante qui l'aide durant la montée laiteuse (p. 101), le docteur V. qui l'examine durant son retour à la maison familiale (103 – 104). Dans le film, il y a une transition directe entre la scène sous la lampe d'opération et celle du retour à la faculté (au monde normal, dans le roman).

Exemple 12 : Suppression de la première et de la dernière scènes

Une autre grande suppression est opérée sur l'incipit et les dernières pages du roman qui font partie du second niveau du récit, portant sur l'affranchissement du traumatisme et l'écriture de l'événement. L'incipit du roman raconte une visite chez une gynécologue pour la réception du résultat d'un dépistage du sida, bien d'années après l'avortement clandestin. Cette scène fonctionne comme le déclencheur du traumatisme par l'évocation des sentiments similaires chez l'instance d'origine (p. 11 – 16). De même, les dernières pages (113 – 115) racontent les faits qui se réalisent 36 ans après l'événement ; il s'agit d'une visite du lieu où l'avortement a eu lieu cette visite annonce la fin du traumatisme.

Exemple 13 : Suppression du programme d'écriture et d'affranchissement du traumatisme

La plus grande suppression dans l'adaptation du roman est celle du second niveau du récit et par conséquent le second discours qui portent sur l'écriture de l'événement, « de février à octobre 99. » (p. 115). À ce niveau du récit, il existe un second PN dont le sujet est l'instance d'origine qui entreprend la quête de la confrontation au traumatisme par le biais de l'écriture de l'événement. Ce deuxième axe sur lequel s'appuie le roman est presque complètement supprimé du film, sauf la sixième scène dans la classe (l'exemple 23 d'addition) où Anne annonce sa volonté d'écrire.

2.2.2.3 Décalages de la technique narrative

Dans cette catégorie, nous définissons les décalages entraînés dans la technique narrative du récit lors de son adaptation cinématographique.

Séquence temporelle

Modulations (Durée)

Dans cette partie, nous observons les amplifications et les simplifications de la durée des scènes dans le film par rapport à leur temps de la narration dans le roman.

Tableau 2.8. Temps d'écran

Codes Temporels	Scènes	Durée
01:13:26 – 01:21:03	Quatrième scène sur la route (Scène du placement de la première sonde)	0:07:37
00:53:07 – 00:59:15	Scène du voyage (Visite à Maxime)	0:06:08
01:26:44 – 01:31:48	Scène de la fausse couche	0:05:04
00:30:56 – 00:35:43	Troisième scène dans la classe (Demande de l'aide à Jean)	0:04:47
01:00:43 – 01:05:24	Sixième scène d'Anne dans sa chambre (Aide de Laetitia)	0:04:41
00:01:49 – 00:04:51	Première soirée à la Faluche	0:03:02
00:48:01 – 00:50:37	Scène de tentative d'avortement avec une aiguille à tricoter	0:02:36
00:50:38 – 00:53:06	Deuxième scène chez le docteur N.	0:02:28
01:07:14 – 01:09:42	Troisième soirée à la Faluche	0:02:28
00:12:25 – 00:14:48	Première scène chez le docteur N. (Nouvelle de la grossesse)	0:02:23
00:43:30 – 00:45:46	Troisième scène sur la route (Appel à Maxime)	0:02:16
01:09:43 – 01:11:58	Septième scène d'Anne dans sa chambre	0:02:15
01:31:49 – 01:34:03	Septième scène dans la classe	0:02:14
00:45:47 – 00:48:00	Quatrième scène chez ses parents	0:02:13
00:20:55 – 00:23:06	Scène chez le docteur du boulevard de Yser	0:02:11
00:40:03 – 00:42:12	Deuxième soirée à la Faluche	0:02:09
00:25:11 – 00:27:13	Deuxième scène de trois filles dans une chambre	0:02:02
00:38:02 – 00:40:02	Quatrième scène dans la classe	0:02:00
00:04:53 – 00:06:51	Première scène dans la classe	0:01:58

00:28:07 – 00:30:04	Troisième scène dans la cour de la faculté	0:01:57
00:00:00 – 00:01:47	Première scène de trois filles dans une chambre	0:01:47
01:24:39 – 01:26:24	Scène du placement de la deuxième sonde	0:01:45
01:21:31 – 01:23:12	Sixième scène dans la classe	0:01:41
00:08:56 – 00:10:28	Première scène sur la route (Vertige)	0:01:32
00:59:16 – 01:00:43	Cinquième scène dans la classe	0:01:27
01:11:58 – 01:13:25	Cinquième scène chez ses parents	0:01:27
01:23:12 – 01:24:38	Neuvième scène d'Anne dans sa chambre	0:01:26
00:23:07 – 00:24:23	Quatrième scène d'Anne dans sa chambre	0:01:16
00:42:13 – 00:43:29	Troisième scène des trois filles dans une chambre	0:01:16
00:10:28 – 00:11:42	Première scène chez ses parents	0:01:14
00:06:52 – 00:08:05	Première scène dans la cour de la faculté	0:01:13
00:36:49 – 00:38:02	Cinquième scène d'Anne dans sa chambre	0:01:13
00:18:05 – 00:19:16	Scène de vol de la nourriture	0:01:11
01:05:25 – 01:06:36	Scène de vente des livres	0:01:11
00:35:44 – 00:36:48	Deuxième scène de douche	0:01:04
00:14:49 – 00:15:47	Deuxième scène dans la cour de la faculté	0:00:58
00:19:17 – 00:20:14	Première scène de douche	0:00:57
00:27:14 – 00:28:06	Scène de vomissement	0:00:52
00:08:06 – 00:08:56	Première scène d'Anne dans sa chambre	0:00:50
00:30:05 – 00:30:55	Deuxième scène sur la route (Troisième scène chez ses parents)	0:00:50
00:16:30 – 00:17:17	Scène à la bibliothèque	0:00:47
00:17:18 – 00:18:04	Scène de déjeuner avec Brigitte et Hélène	0:00:46
00:24:24 – 00:25:10	Deuxième scène dans la classe	0:00:46
00:11:43 – 00:12:25	Deuxième scène chez ses parents	0:00:42

00:15:48 – 00:16:29	Deuxième scène d’Anne dans sa chambre	0:00:41
00:20:15 – 00:20:54	Troisième scène d’Anne dans sa chambre (Réception du certificat de grossesse)	0:00:39
01:06:37 – 01:07:14	Scène du rendez-vous	0:00:37
01:21:04 – 01:21:30	Huitième scène d’Anne dans sa chambre	0:00:26
01:26:25 – 01:26:43	Cinquième scène sur la route (Scène du retour de chez l’avorteuse)	0:00:18

Le tableau ci-dessous montre que les scènes du film ayant les durées les plus longues sont respectivement la scène du placement de la première sonde (0:07:37), la scène du voyage (0:06:08), la scène de la fausse couche (0:05:04) qui sont suivies par la scène de la demande d’aide à Jean (0:04:47) et celle de l’aide de Laetitia (0:04:41). Ce sont toutes les scènes concernant les étapes du PN d’Annie Duchesne, auxquelles on consacre plus de temps de la narration dans le roman par rapport aux autres éléments du récit, sauf la scène concernant l’aide de L. B., composée de deux pages dans le texte. On y consacre plus de pages dans le roman (que la durée consacrée dans le film) à la scène chez le docteur du boulevard de Yser (0:02:11) et à celle du rendez-vous de Mme Rivière (0:00:37). Cette dernière scène est fortement simplifiée par la durée consacrée dans le film (0:00:37), par rapport au long passage du roman.

Tableau 2.9. Nombres de pages respectives des scènes les plus longues du film

Segment	Nombre de pages	Durée
5.2 Placement de la première sonde	5 (74 – 79)	0:07:37
4.2 « Délai de grâce »	4 (64 – 68)	0:06:08
6.2 Fausse couche	4 (89 – 93)	0:05:04
3.4 Demande de l’aide à Jean T.	4 (31 – 35)	0:04:47
3.7 Recherche d’un médecin pour l’avorter	4 (38 – 42)	0:02:11
5.1 Prise du rendez-vous pour l’avortement	4 (69 – 73)	0:00:37
4.1 Aide de L. B.	2 (60 – 62)	0:04:41

Les scènes les plus courtes du film sont respectivement : la cinquième scène sur la route (0:00:18) (Scène du retour de chez l’avorteuse), la huitième scène d’Anne dans sa chambre (0:00:26), la scène du rendez-vous (0:00:37), la troisième scène d’Anne dans sa chambre (Réception du certificat de grossesse) (0:00:39) et la

deuxième scène d'Anne dans sa chambre (0:00:41). Nous proposons encore ce tableau où il est possible de voir les segments du roman adaptés dans ces scènes :

Tableau 2.10. Nombres de pages respectifs des scènes les plus courts du film

Segment	Nombre de pages	Durée
6.1 Attente de la fausse couche	3 (pp. 87 – 89)	(0:00:18)
5.3 Attente de résultat de l'avortement	1 (p. 80)	(0:00:26)
5.1 Prise du rendez-vous pour l'avortement	4 (pp. 69 – 73)	(0:00:37)
2.4 Réception du certificat de grossesse	Moins d'une page (p. 22)	(0:00:39)
3. 15 État de la situation actuelle	Moins d'une page (p. 60)	(0:00:41).

La plus courte scène du film est celle du retour de chez l'avorteuse (la cinquième scène sur la route (0:00:18)) qui montre en fait la rapide transition entre le placement de la deuxième sonde et la fausse couche. La huitième scène d'Anne dans sa chambre (0:00:26) est une représentation simplifiée de la courte période d'attente après le placement de la première sonde. La scène du rendez-vous (0:00:37) et la scène démontrant la réception du certificat de grossesse (0:00:39) sont également simplifiées par l'enlèvement des détails (le premier et le quatrième exemple de simplification) et la durée limitée. La deuxième scène d'Anne dans sa chambre est une représentation d'une phrase assez courte du roman (p. 60), d'où la durée courte.

Modification (Ordre)

Dans cette partie, nous étudierons les changements entre le roman et le film dans l'ordre des certains événements.

Exemple 1 : Troisième scène dans la classe (Demande de l'aide à Jean)

Dans le roman, la demande d'aide à Jean T. constitue le premier PN d'usage d'Annie Duchesne alors que dans le film la première chose qu'Anne fait est une recherche sur l'avortement. Puis elle essaie de trouver un médecin qui acceptera de faire l'avortement et tombe sur le généraliste du boulevard de Yser. Elle s'injecte ensuite les piqûres d'œstradiol prescrites par ce dernier. Demander de l'aide à Jean constitue le quatrième PN d'usage d'Anne dans le film. Ce changement de l'ordre met en avant d'abord les trois PN d'usage qui échouent et même empêchent la quête (l'anti-programme des piqûres d'œstradiol). La suppression de l'information sur Laetitia dans

dialogue entre Anne et Jean renforce encore le désespoir sur l'efficacité de ce PN d'usage chez Anne, jusqu'à l'arrivée de Laetitia.

Exemple 2 : Scène du voyage (Visite à Maxime) et Délai de grâce

Le voyage avec P. se réalise sous forme d'un délai de grâce dans le roman et a lieu une fois qu'Annie retrouve l'espoir d'être sauvée. Dans le film, le voyage durant lequel Anne part avec Maxime est loin d'être un délai de grâce par la modification de son ordre de démonstration. En observant l'ordre des événements, il est même possible de dire qu'Anne attend une sorte de secours de Maxime, comme un PN d'usage et que c'est la raison pour laquelle elle fait ce voyage. Le film comprend un autre événement qui fonctionne comme un délai de grâce et c'est la troisième soirée qu'elle passe avec Gaspard. Le délai de grâce du roman est un dernier moment d'une relation amoureuse tandis que le délai de grâce dans l'adaptation est une nuit sans engagement.

Exemple 3 : Scène de vente des livres

Dans le segment intitulé « Retour au monde normal », Annie raconte avoir « gardé des enfants le soir et assuré la permanence téléphonique d'un cardiologue pour rembourser [...] l'argent de l'avortement » (p. 110). Comme déjà évoqué, elle accepte dans le roman l'argent prêté par L. B., ce qui lui donne la chance de se rendre chez l'avorteuse plus vite pour que l'embryon ne grossisse pas davantage, ce qui est crucial pour un avortement sécurisé (World Health Organization, 2022). L'argent et l'adresse donné par L. B. lui permet de gagner tellement du temps qu'elle parvient même à faire un délai de grâce avant. Dans le film, au lieu d'accepter l'argent, Anne vend ses affaires afin de gagner de l'argent. La modification de l'ordre de démonstration de cette scène monte encore la tension de la situation et contribue à l'image du personnage principal (ce que nous examinons dans la catégorie de caractérisation).

Mutations de séquence temporelle

Dans l'adaptation, trois suppressions temporelles remarquables sont entraînées par les suppressions faites dans la structure de l'intrigue : La suppression de la scène de l'opération (l'exemple 10), la suppression de la plupart du contenu des séquences 8 et 9 (l'exemple 11) ainsi que la suppression du second niveau du récit (l'exemple 12 et 13).

À partir de la scène du placement de la première sonde, il y a une accélération du cours d'événements qui s'accumulent jusqu'à la scène de l'hospitalisation d'Anne

qui est suivie par une ellipse de la scène d'opération et du rétablissement. Cette accélération se fait sentir par les rapides transitions entre les scènes et l'adoption de la perspective du personnage principal par la caméra : la vue devient de plus en plus floue, parallèlement à la perte de conscience d'Anne. Cette augmentation de la tension se dissout par l'ellipse qui intervient entre les scènes de la salle d'opération et le retour à la faculté : la lumière de la lampe d'opération devient le soleil du mois de juillet. On ne montre pas le processus du rétablissement d'Anne. Elle retourne à la faculté comme si rien ne s'était passé, même en portant le même t-shirt bleu qu'elle porte dans la plupart des scènes et avec la même queue de cheval, qui symbolise un véritable retour à la situation initiale.

L'autre mutation subie par le roman est celle de la suppression du second discours. Dans le roman, le récit est raconté sous forme d'un grand retour en arrière, orné chaque fois des réflexions rétrospectives d'Annie Duchesne à l'âge de 59. Le film combine les informations des deux niveaux du roman et supprime le second discours qui met en avant le traumatisme de l'événement, qui a pu être transmis par un retour en arrière au début ou bien par une ellipse à la fin, ce qui indique que c'est un choix délibéré.

Au lieu de ces scènes supprimées, le film consacre approximativement 37 minutes pour les scènes ajoutées qui sont montrées dans la sous-catégorie des additions à l'intrigue, sous formes de 24 exemples. En considérant la durée totale du film qui est 1 heure 40 minutes, les 37 minutes consacrées aux additions ne peuvent passer inaperçues. Dans la sous-catégorie de modifications de présentation au sein de la catégorie suivante, nous allons examiner la signification portée par ces additions de scènes dont la durée totale est 37 minutes.

Présentation

Modulations (Narration à narration)

Exemple 1 : La loi interdisant

La loi annoncée par une entrée encyclopédique dans le roman (p. 27) est donnée deux fois dans les deux tirades, faites par les deux personnages ayant des perspectives diamétralement opposées : en premier lieu, celle du docteur N., qui, même s'il éprouve de la compassion, ne peut rien faire pour Anne avec la peur de la loi et en second lieu, celle de Laetitia, qui a déjà commis elle-même la transgression

de la loi en question et qui aide Anne par compassion, en prenant le risque d'être accusée :

« Vous ne pouvez pas me demander ça [de l'avorter]. Ni à moi ni à qui que ce soit. La loi ne fait pas de cadeau. Toute personne qui vous aiderait finirait en prison et vous avec. Et encore si vous arrive pas le pire. Tous les mois on ajoute un dans la liste de celles qui ont tenté leur chance et meurent dans d'atroces souffrances. Vous ne voulez pas être de celles-là, croyez-moi. »

(Première scène chez le docteur N. (Nouvelle de la grossesse))

« La douleur, ça passe. Moi, au moins, j'ai pas fini à l'hôpital. Là-bas, c'est la loterie. Soit t'as de la chance et tu tombes sur un médecin qui te classe en fausse couche. Soit tu tombes sur un salaud qui écrit l'avortement sur ton dossier. Là, si tu meurs pas, tu finis en prison. »

(Sixième scène d'Anne dans sa chambre (Aide de Laetitia))

Modifications (Narration à démonstration)

Les scènes ajoutées dans le film, dont la durée est 37 minutes au total, font partie des isotopies filmiques traduisant certaines isotopies que nous avons définies au sein de l'analyse sémiotique du roman.

Exemple 1 : Symptômes de la grossesse

Dans le film, les symptômes de la grossesse non désirée sont démontrés par plusieurs scènes. Cette démonstration se fait d'un ton tendu, avec l'accent sur la gravité de la situation et en soulignant le déni du personnage principal face à cette situation. Dans la première scène d'Anne dans sa chambre, on montre le personnage principal, qui vérifie son sous-vêtement. On n'entend rien sauf les soupires d'inquiétude. Elle attend ses règles en notant, et en soulignant par un geste de colère, dans son agenda l'absence de ses règles.

Dans la deuxième scène d'Anne dans sa chambre, elle se touche sur le ventre en y fixant les yeux. Comme la première scène dans sa chambre, on entend que sa respiration angoissée et voit que le reflet de son corps dans le miroir et en gros plan.

La première scène sur la route est un autre élément de l'isotopie de la grossesse, qui montre une version modifiée de la scène du vertige dans le roman. Comme la plupart des scènes où Anne est seule, on entend ses soupires. Lorsqu'elle marche vers sa maison familiale, soudain, elle s'accroupit par terre.

Autrement, on montre qu'elle a envie de manger des choses que ses amies ne supportent pas de manger, comme dans la scène de déjeuner avec Brigitte et Hélène, où ces deux dernières sont surprises de voir Anne qui mange la nourriture de la cafétéria. Hélène lui demande : « *T'es pas dégoutée toi ? Comment tu fais pour manger ça ?* ». Brigitte lui propose son assiette et elle est brusquement dégoutée, comme cette phrase du roman :

« Rien qu'à les voir, certains aliments me répugnaient, d'autres, agréables à l'œil, se décomposaient dans ma bouche, révélant leur future putréfaction. »
(p. 47)

De même, dans deux scènes différentes, on montre Anne qui fouille dans le frigo de la cité (Sixième scène d'Anne dans sa chambre (Aide de Laetitia)) et parfois vole de la nourriture des autres (Scène de vol de la nourriture). Elle avoue également dans le roman qu'elle « aurai[t] fait n'importe quoi pour [...] avoir » certaines nourritures (p. 47). Dans la scène démontrant la première soirée à la Faluche, Anne demande à Jean de lui acheter un coca. Cette scène ressemble beaucoup au contenu de cette phrase dans le roman, même si les deux contextes sont différents :

« Une autre fois, j'ai supplié un garçon de m'offrir un jus de raisin dont j'avais tellement envie [...] » (p. 47)

Le film montre également la nausée. Ce symptôme dominant dans le roman, accompagne la plupart du temps d'autres événements, comme la fausse couche :

« Je me suis couchée et j'ai commencé à me cramponner à la tête de lit, en me retenant de crier. J'ai vomi. » (p. 90)

Ou bien d'autres sentiments comme la honte :

« [...] je me suis vue dans la classe de seconde sous les regards des filles et j'ai eu envie de vomir. » (p. 20)

Dans le film, on attribue une scène complète à la démonstration de la nausée (Scène de vomissement).

Exemple 2 : Succès et échec académique

Anne est une élève connue par son succès académique. Dans le roman, elle avoue elle-même son succès : « Depuis mes études secondaires, je jouais plutôt bien avec les concepts. » (p. 45). Dans le film, son avantage académique est montré et avoué par les autres, comme ses amis, son professeur, sa mère et même son médecin :

Lors d'un cours, elle répond correctement à toutes les questions posées par son professeur (Première scène dans la classe). La scène suivante dans la cour de la faculté

s'ouvre par l'éloge de son amie Brigitte pour le succès académique d'Annie (Première scène dans la cour de la faculté). Dans la même scène, ses amies Hélène et Brigitte lui demande de l'aide pour se préparer aux examens. Dans le café-épicerie de ses parents, sa mère dit à une cliente qu'elle va avoir son diplôme avec mention (Première scène chez ses parents).

Le docteur N. se souvient d'elle par sa peur de rater les cours à cause d'une grippe :

« On s'est pas vus depuis 3 mois, c'est ça ? Depuis votre grippe l'hiver dernier ? Vous êtes une drôle, vous. Vous aviez tellement peur de rater les cours. C'est pas toujours le cas. »

(Première scène chez le docteur N. (Nouvelle de la grossesse).

Quand elle échoue à un examen, son professeur lui exprime sa déception :

« Vous savez, en général, un professeur reconnaît un autre professeur ? J'ai pensé vous avoir reconnue. » (Quatrième scène dans la classe)

Par la progression de sa grossesse non désirée, Anne commence à perdre son succès académique. Ce qui est démontré par une autre scène ajoutée, ayant lieu dans une classe : lors d'un cours, durant lequel elle semble dormir, le professeur lui demande de lire la suite du texte, ce qu'elle ne peut pas faire (Cinquième scène dans la classe). Le professeur lui dit qu'elle risque fortement sa place dans la faculté. Cette scène fait allusion à une autre que nous venons de décrire (Première scène dans la classe) et durant laquelle elle parvient à répondre à toutes les questions posées. Cette première scène qui montre le succès d'Anne s'ouvre par le dialogue entre le personnage du professeur et une autre étudiante qui ne parvient à répondre à aucune question. C'est ensuite que le professeur donne la parole à Anne, qui lui répond en répliquant. Dans la cinquième scène qui tombe sur la septième semaine de sa grossesse, elle se trouve dans la même situation que cette autre fille qui échoue et dont on apprend, dans un dialogue de la même scène, qu'elle va quitter la faculté afin de se marier (Première scène dans la classe).

De même, comme Annie exprime dans le roman, son « *exclusion du "ciel des idées"* » (p. 45) à cause de la grossesse est une image présente dans le film. Lors d'un déjeuner, Brigitte et Hélène parlent de Camus et Sartre, une discussion à laquelle Anne n'arrive pas à participer parce qu'elle s'occupe de manger (Scène de déjeuner avec Brigitte et Hélène). Dans la cour de la faculté, les trois filles travaillent pour les

examens. Anne semble y participer mais avec un regard vide et l'esprit ailleurs (Deuxième scène dans la cour de la faculté).

Exemple 3 : Ascension sociale / Différence de classe sociale

Dans le film, la division de classe qu'Annie ressent dans le roman est rendue plus visible avec de nombreuses scènes, comme celles dans la maison familiale et dans le café-épicerie. Dans le café-épicerie de ses parents, la tirade d'une cliente montre la différence entre elle-même, ouvrière d'usine et Anne, issue d'une famille d'abord ouvrière puis commerçante et étudiante en lettres :

« Ça va, fais pas la modeste. On sait bien que t'es douée. T'as de la chance. Tiens, regarde tes mains, comme elles sont blanches. Ça se voit que tu travailles pas avec. Ils m'ont collée à la teinture à la manufacture, et du coup...Je reconnais plus mes mains. » (Première scène chez ses parents)

On comprend également que sa famille éprouve des difficultés économiques par une scène dans laquelle sa mère donne de l'argent à Anne en disant qu'elle peut s'acheter un roman et elle reçoit d'une mauvaise réaction de la part de son mari, pour l'avoir fait. (Deuxième scène chez ses parents). En plus de cette scène, il y en a d'autres qui montrent la difficulté économique d'Anne, comme indiqué par le nom : Scène de vol de la nourriture ; ou bien quand elle n'a pas assez d'argent pour payer la visite au généraliste (Scène chez le docteur du boulevard de Yser) ; ou encore quand elle demande du chewing-gum à Hélène et elle accepte celui que son amie sort de sa bouche (Première scène dans la cour de la faculté). De même, elle ne se gêne pas pour accepter l'argent prêté par Laetitia (Sixième scène d'Anne dans sa chambre (Aide de Laetitia) et puis elle est obligée de vendre toutes ses affaires afin de régler le paiement de l'avorteuse (Scène de vente des livres). Elle est vue porter le même t-shirt bleu dans la plupart des scènes.

La scène qui montre la dispute entre Anne et sa mère (Quatrième scène chez ses parents) représente d'une manière évidente son ascension sociale, et sa séparation de sa famille entraînée par cette ascension. La mère d'Anne est une femme qui met ses espoirs de l'ascension sociale sur le dos de sa fille. Elle veut que sa fille réussisse plus qu'elle n'a jamais pu. Dans la scène en question, lorsqu'Anne lave la vaisselle, sa mère l'arrête et l'envoie étudier. Anne exprime qu'elle ne veut pas et quand sa mère lui reproche, elle ose la mésestimer : *« T'y connais quoi, toi, aux examens ? »* et sa mère lui donne une gifle.

Exemple 4 : Loi intériorisée et Normes sociales

Les normes sociales autour de la liberté sexuelle des femmes et l'avortement se font sentir à travers plusieurs aspects de l'entourage d'Anne dans le film. Dans la Faluche, Jean signale à Anne qu'il y a des filles derrière elle qui l'observent. Anne se sent directement jugée par leurs regards. Jean fait un commentaire en disant que ces filles venaient des familles respectueuses et ce pourquoi elles sont prudentes, contrairement à Anne, qui, selon elle-même, n'est qu'une « *salope* » aux yeux de ces filles (Première soirée à Faluche). Cette conviction d'Anne est partiellement confirmée, quand elle est jugée explicitement par d'autres pour avoir passé une nuit hors de la cité, dans une scène de douche (Deuxième scène de douche).

La mère d'Annie dans le roman « appartenait à la génération d'avant-guerre, celle du péché et de la honte sexuelle » (p. 51) d'où sa surveillance du linge sale de sa fille (Deuxième scène sur la route, (Troisième scène chez ses parents)).

Lorsque les trois amies sont en train de se préparer pour une soirée en mettant des vêtements provoquants, Hélène avertit les autres en sous-entendant qu'il est dangereux de porter des choses qui attirent les hommes. (Première scène des trois filles dans une chambre). Quand les trois amies parlent dans la cour de la cité universitaire, Anne témoigne de la mauvaise réaction de Brigitte et Hélène, par le biais d'une plaisanterie, face au sujet d'avortement et de grossesse non désirée (Troisième scène dans la cour de la faculté). Dans une autre soirée, ses amis empêchent Anne de vouloir sortir avec le pompier Gaspard (Deuxième soirée à la Faluche), ce qui s'explique par cette phrase d'Anne lors d'une autre soirée : « *On dit qu'il faut se méfier des pompiers.* » (Première soirée à la Faluche). Quand Gaspard exprime qu'il trouve les amis d'Anne pénibles, dans un autre dialogue entre les deux, elle répond en disant : « *Ils sont pas pénibles, ils sont frustrés. Tout le monde a envie de la même chose ici et tout le monde se l'interdit.* » ; une phrase qui décrit bien l'automatisation des normes sociales dans les esprits des gens (Troisième soirée à la Faluche).

Anne affronte le jugement de ses amies Brigitte et Hélène, quand elle leur avoue être enceinte et supplie qu'elles l'aident. Brigitte le refuse en disant « *Ça ne nous regarde pas* » par crainte de la loi alors qu'Hélène reste silencieuse (Troisième scène des trois filles dans une chambre) et à partir de ce moment, elles laissent Anne seule.

Exemple 5 : Émancipation sexuelle et féminine

L'isotopie la plus fortement représentée dans l'adaptation est celle de l'émancipation sexuelle et féminine, qui s'établit dans le roman par le biais de nombreuses métaphores sexuelles. Malgré l'omniprésence des normes sociales et la loi interdisant, le personnage principal et ses deux amies suivent leur désir sexuel à degrés différents.

Brigitte se déclare « *la vierge la mieux rencardée de la planète* », s'étant éduquée par les magazines pornographiques qu'elle a volés à son frère (Deuxième scène des trois filles dans une chambre). Elle avoue qu'elle « *rêve toutes les nuits* » d'aller plus loin que de flirter avec les hommes (Troisième scène dans la cour de la faculté).

Hélène qui juge ses amies durant une scène de préparation pour porter des vêtements provoquants et qui semble être la plus prudente entre les trois filles, avoue vers la fin du film avoir eu des rapports sexuels avec un homme plus âgé qu'elle, afin de montrer son empathie envers Anne. Elle indique que la seule différence entre elle et Anne est sa chance de ne pas être tombée enceinte (Septième scène d'Anne dans sa chambre).

Comme elle l'indique dans le roman, Anne ne se sent pas « un corps intrinsèquement différent de celui des hommes. » (p. 21), l'une de ses caractéristiques mise en lumière dans l'adaptation. Son délai de grâce se compose d'un rapport sexuel qu'elle a avec un pompier (Troisième soirée à la Faluche), dont elle a dit qu'il fallait se méfier (Première soirée à la Faluche) alors que le délai de grâce du roman porte sur une relation amoureuse.

Le film fait l'usage du corps féminin nu à maintes occasions, comme dans les scènes de douches collectives (Première scène de douche et Deuxième scène de douche) ; la scène du rapport sexuel (Troisième soirée à la Faluche) ; la scène de tentative d'avortement avec une aiguille à tricoter ; ou bien la scène du placement de la première sonde.

Deux scènes ajoutées dans l'adaptation indiquent que le film représente délibérément la sexualité féminine sans censure et jusqu'au bout : la photo du couple trouvée par Anne entre les pages de son livre (Deuxième scène dans la classe) et la scène de démonstration sexuelle de Brigitte (Deuxième scène des trois filles dans une chambre).

Mutations de la présentation

La plupart des références intertextuelles du roman sont supprimées lors de l'adaptation. Seuls trois références faites à Louis Aragon, Victor Hugo et Jean Paul Sartre sont gardées dans le film. À part deux citations d'Aragon et de Hugo et l'énonciation du nom de Sartre et de Camus, il n'y a pas de référence littéraire ou filmique explicite.

L'une des références ajoutées dans le film est le poème de Louis Aragon, intitulée *Elsa au miroir* (1942) dans le recueil de poèmes *Les Yeux d'Elsa* :

« Et pendant un long jour assise à son miroir

Elle peignait ses cheveux d'or et j'aurais dit

C'était au beau milieu de notre tragédie

Qu'elle jouait un air de harpe sans y croire

Pendant tout ce long jour assise à son miroir

Elle peignait ses cheveux d'or et j'aurais dit

Qu'elle martyrisait à plaisir sa mémoire » (Aragon, 1942)

Le personnage principal fournit un commentaire du poème qui est récité dans une scène du cours par le professeur (Première scène dans la classe) : « [...] *je pense qu'à travers le drame amoureux, il parle du drame national. Au fond, c'est un propos politique.* ». Ensuite elle ajoute sur les mots récurrents de l'incendie, la tragédie et la mémoire : « *Pour moi, ils font référence à la guerre. On est en 1942 au moment de la publication du texte. Elsa Triolet et Aragon sont communistes. Alors, je pense que les deux espèrent un réveil patriotique.* ». À travers ce poème d'Aragon, le film fait allusion à l'isotopie du combat présente dans le roman qui comprend des références portant sur la Seconde Guerre mondiale comme le film *Mein Kampf* (Leiser, 1960) ainsi que la comparaison de la souffrance d'Annie et celle dans les camps d'extermination (p. 52). Le film adapte ces références sous forme du poème d'Aragon et d'un dialogue entre trois filles concernant les points de vue politiques de Sartre et Camus. C'est Hélène qui parle de Sartre en disant : « *Sartre, c'est plus trouble. [...] en plus, il soutient les communistes. Il soutient Staline et nie les crimes de masse.* »

(Scène de déjeuner avec Brigitte et Hélène). Cette réplique d'Hélène renvoie à l'époque des guerres par le nom de Staline.

La référence au poème de Victor Hugo a lieu au début de la dernière scène du film (Septième scène dans la classe), ce qui est significatif parce que la première référence à Aragon est placée dans la première scène dans la classe. Les extraits de deux poèmes sont récités par le personnage du professeur. Il récite dans la dernière scène du film, sous forme de question d'examen, le poème intitulé *La sortie*, pris du recueil de poèmes *L'Année terrible* (1872) :

« Nous garderons l'honneur ; le reste, nous l'offrons.

Et l'on marche. Les yeux sont indignés, les fronts

Sont pâles ; on y lit : Foi, Courage, Famine.

Et la troupe à travers les carrefours chemine,

Tête haute, élevant son drapeau, saint haillon. » (Hugo, 1872)

Dans la scène, on ne prononce pas le titre du poème qui annonce implicitement la fin du film ainsi que la sortie d'Anne de la situation compliquée dans laquelle elle se trouve depuis le début. Ce poème fait référence au combat gagné d'Anne et fonctionne comme la traduction du sentiment de la fierté :

« J'éprouvais de la fierté. Sans doute la même que les navigateurs solitaires, les drogués et les voleurs, celle d'être allés jusqu'où les autres n'envisageront jamais d'aller. C'est sans doute quelque chose de cette fierté qui m'a fait écrire ce récit. » (p. 107)

Dans une scène où les trois filles sont à la cour de la faculté, Brigitte et Hélène pratiquent la conjugaison du verbe « agere » au présent de l'indicatif en latin. Anne qui semble préoccupée y participe quand même (Deuxième scène dans la cour de la faculté). Le choix du verbe pour cette scène est un détail significatif qui contribue à la présentation des événements. Le verbe « agere » est l'origine du verbe « agir » en français. La scène en question suit celle dans laquelle Anne reçoit le nouvelle de la grossesse. Cette courte séquence durant laquelle les trois filles chantent à l'unisson, sans en rendre compte, « ago, agis, agit, agimus, agitis, agunt »³⁰ fonctionne comme

³⁰ Traduit par nous : « Je le fais, tu le fais, il le fait, nous le faisons, vous le faites, ils le font. »

un avertissement pour Anne, qui doit agir afin de se sauver. Ce symbole contribue également à l'isotopie du combat.

Les chansons *La Javanaise* et *J'ai la mémoire qui flanche* (p. 24) qui fonctionnent comme déclencheurs du traumatisme dans l'esprit d'Annie dans le roman sont également supprimées dans le film, avec le second discours concernant le traumatisme de l'événement.

2.2.2.4 Décalages de la caractérisation

Dans cette catégorie, nous définissons les décalages entraînés lors de la représentation des personnages du roman dans l'adaptation cinématographique.

Modulations

Amplifications des personnages

Exemple 1 : Brigitte

Brigitte est un personnage que l'on ne mentionne qu'une seule fois dans le roman, sans même énoncer son nom. Néanmoins elle a l'un des rôles principaux dans le film. Son personnage est amplifié de nombreuses fois (comme dans les scènes Première scène des trois filles dans une chambre, Première soirée à la Faluche, Première scène dans la classe, Première scène dans la cour de la faculté, Deuxième scène dans la cour de la faculté, Scène de déjeuner avec Brigitte et Hélène, Deuxième scène des trois filles dans une chambre, Troisième scène dans la cour de la faculté, Deuxième soirée à la Faluche, Troisième scène des trois filles dans une chambre, etc.)

Dans le film, Brigitte est décrite comme une jeune fille ayant l'esprit ailleurs et des problèmes académiques et romantiques. Son rôle contribue principalement à l'isotopie de l'émancipation sexuelle par sa scène de démonstration sexuelle, ses commentaires sur la photo du rapport sexuel (Troisième scène des trois filles dans une chambre) et son image, qu'elle décrit elle-même comme « *allumeuse* » aux yeux des autres. (Troisième scène dans la cour de la faculté).

Malgré l'amplification qu'elle subit, son influence sur le PN d'Anne n'est pas différente de celle dans le roman. Elle ne prend pas un rôle d'adjuvant, ni d'opposant autour de la quête entreprise par le personnage principal, Anne. Brigitte refuse la

demande d'aide de cette dernière dans le film, comme dans le roman, par peur de la loi.

Exemple 2 : Le professeur

Le professeur est un personnage dont on ne voit la présence qu'une seule fois dans le roman (p. 45). Cependant il devient un personnage amplifié, avec plusieurs dialogues et scènes (Première scène dans la classe, Deuxième scène dans la classe, Quatrième scène dans la classe, Cinquième scène dans la classe, Sixième scène dans la classe et Septième scène dans la classe). Il est l'énonciateur de deux références intertextuels primordiaux du film ainsi que le destinataire du seul dialogue portant sur le second niveau du récit concernant l'écriture. Il ne prend pas de rôle actif dans le PN d'Anne mais sa présence dans le roman fonctionne comme une source de motivation pour Anne et peut-être la seule personne qu'elle connaît du « ciel des idées » et qui la reconnaît. Le professeur est un personnage complètement amplifié dans le film puisque dans le roman, il n'existe que dans une phrase exprimant l'incapacité d'Annie à compléter son mémoire :

« Mais je ne savais rien faire des notes que j'avais prises et je me sentais incapable de remettre au prof le plan et le premier chapitre qu'il m'avait réclamés. » (p. 45)

Simplifications des personnages

Exemple 1 : Olivia

Olivia, dont le nom est abrégé en O. dans le roman, est un adjuvant qui se présente dans plusieurs passages du roman. Son nom abrégé est mentionné plusieurs fois dans le texte :

« O., une fille de la cité, m'a proposé de faire à sa place des cours de français à l'institution Saint-Dominique. » (p. 19)

« Je connaissais O. depuis la première année de fac, sa chambre était au même étage que la mienne, nous sortions souvent ensemble, mais je ne la considérais pas comme une amie. » (p. 56)

« Un soir, O. m'a emmenée dans une soirée. » (p. 107)

Elle est présente dans la totalité du segment de la fausse couche :

« Au ciné-club de la Faluche, ce soir-là, on passait Le cuirassé Potemkine. J'y suis allée avec O. » (p. 89)

« J'ai crié à O. qu'il me fallait un docteur immédiatement. » (p. 93)

Avec la suppression de plusieurs parties, celles concernant la scène de la fausse couche déjà évoquées ainsi que d'autres ; le personnage d'Olivia est une adaptation simplifiée du personnage d'O. du roman, qui fonctionne comme un adjuvant malgré ses idées opposées à celle d'Annie, ce qui rend leur relation plus intéressante.

Modifications

Exemple 1 : Mme Rivière

Mme Rivière, dont le nom abrégé est Mme P.-R. dans le roman, est la faiseuse d'anges qui apparaît uniquement dans les deux scènes des placements des sondes et dans celle du rendez-vous (Scène du rendez-vous, Quatrième scène sur la route (Scène du placement de la première sonde), Scène du placement de la deuxième sonde). Les scènes dans lesquelles Mme P.-R. accompagne Annie jusqu'à la gare, lui donne un ticket et elles boivent du café ensemble sont supprimées ainsi que les répliques de Mme P.-R. durant l'opération de l'avortement clandestin et les dialogues qu'elles partagent avant et après les placements des sondes. Ces suppressions causent une définition plus robotique de ce personnage, en supprimant quelques signes de la compassion, ce qui n'est déjà pas beaucoup non plus dans le roman :

« Cette matérialité pure avait quelque chose d'étrange et de rassurant. Ni sentiments ni morale. Par expérience, Mme P.-R. savait certainement qu'un discours limité aux détails pratiques évitait les larmes et les épanchements qui font perdre du temps, ou changer d'avis. » (p. 72)

Ce personnage est ainsi davantage objectivé dans le film.

Exemple 2 : Hélène

Tout comme Brigitte, Hélène est un personnage dont on ne connaît que l'existence par un court passage dans lequel on n'apprend pas son nom. C'est donc un personnage amplifié par chaque séquence dans laquelle elle apparaît, dans les mêmes scènes que Brigitte sauf deux autres scènes qui entraînent une sentimentalisation de ce personnage : Scène de vente des livres et Septième scène d'Anne dans sa chambre. Hélène, différemment du livre, change d'avis vers la fin du film et décide de soutenir

Anne dans sa quête. Au moment où elle s'annonce comme adjuvant, Anne n'en a plus besoin. Hélène exprime quand même sa compassion pour elle, en caressant ses cheveux (Septième scène d'Anne dans sa chambre). C'est un personnage qui contribue principalement à l'isotopie de Normes sociales.

Exemple 3 : La mère

La relation familiale d'Anne dans l'adaptation est amplifiée par la durée consacrée, les scènes et les dialogues ajoutés et modifications notamment du personnage de la mère. Cette dernière reste plutôt froide et éloignée dans le roman tandis que dans le film, on en montre des aspects différents telle que la fierté qu'elle ressent pour le succès académique d'Anne (Première scène chez ses parents), sa compassion envers elle qui se traduit sous forme des provisions et de l'inquiétude sur son visage regardant derrière sa fille (Cinquième scène chez ses parents). Le personnage de la mère est ainsi sentimentalisé dans l'adaptation.

Exemple 4 : Le docteur N.

Le docteur N. dans le roman est l'un des adjuvants principaux du PN d'Annie Duchesne. Même s'il ne peut pas transgresser la loi pour Annie, il essaie de l'aider par la prescription des piqûres, de la pénicilline (p. 54), la recommandation des analgésiques (p. 85) et l'appel du docteur V. après l'opération d'Annie (p. 103). Toute sa contribution concrète est supprimée dans le film où il fournit une aide plutôt psychologique en exprimant de la compassion et de l'empathie envers Anne. Néanmoins, dans le roman, le docteur N. prend moins de paroles que dans le film et est représenté, durant la première rencontre, comme un opposant :

« Sur le pas de la porte, il souriait jovialement, « les enfants de l'amour sont toujours les plus beaux ». C'était une phrase affreuse. » (p. 21).

Comme déjà évoqué, le docteur N. du roman ne sait pas parfois s'exprimer mais il contribue plus au PN d'Annie alors que le docteur N. du film s'exprime beaucoup mieux et prend plus de paroles afin d'exprimer sa compassion malgré sa position inactive. Il est ainsi un personnage sentimentalisé.

Exemple 5 : Maxime

Maxime, dont le nom abrégé est « P. » dans le roman, est un personnage dont l'influence sur le PN d'Annie ne change pas dans le film. Cependant il y a des modifications sur la scène du voyage dans laquelle il apparaît et dont l'ordre de

démonstration est aussi modifiée. L'addition de la dispute à la scène démontre le désordre de la relation entre Anne et Maxime, ce qu'on explique par la description d'Annie mais qui n'est pas démontré aussi explicitement dans le roman. C'est un personnage qui reste inactif sur le plan actantiel et qui peut être considéré comme un opposant rendant plus difficile la situation d'Anne, en la blessant psychologiquement et en soulignant sa solitude. C'est un personnage dramatisé par l'ajout de la scène de dispute (Scène du voyage (Visite à Maxime)).

Exemple 6 : Jean

Jean est un adjuvant qui se présente comme tel dans le roman, même si ce n'est pas au prime abord. Il s'appelle « Jean T. » dans le roman mais Anne l'appelle dans le film « Jean ». C'est un personnage amplifié par de nombreuses scènes (comme Première soirée à Faluche, Première scène dans la classe, Deuxième soirée à la Faluche, Sixième scène dans sa chambre (Aide de Laetitia), Septième scène dans la classe, etc.) et modifié dans la Troisième scène dans la classe (Demande de l'aide à Jean) et la Deuxième soirée à la Faluche, dans lesquelles il fait sa plus longue apparition et prend plus de paroles. Dans la scène concernant la demande d'aide de la part d'Anne, on fait plusieurs suppressions sur le personnage de Jean comme son mariage et son enfant. Dans la scène ajoutée, il est dramatisé par la scène de dispute avec Gaspard qui essaie de sortir de la Faluche avec Anne. Cette dernière est également fâchée contre lui dans la scène en question pour son comportement d'avant (la tentative de faire l'amour) et son manque de soutien. Il remplit son rôle d'adjuvant dans le film.

Exemple 7 : Anne

Le personnage principal, dont le nom complet est Annie Duchesne dans le roman, s'appelle « Anne » dans le film. Les modifications remarquables du personnage principal portent sur son image « seule », « troublée » et « souffrante » dans le film. En plus de ses amies qui lui tournent le dos après avoir appris son problème, elle est décrite plus seule par rapport à son état dans le roman. Il y a neuf scènes dans laquelle elle est seule dans sa chambre. Ce n'est pas non plus une solitude obligée, comme dans le roman. Dans le film, le personnage principal n'accepte pas l'argent prêté de Laetitia, attend jusqu'après les piqûres d'œstradiol afin de demander de l'aide à Jean qui est l'un de ses amis proches, dont les deux autres ne sont même pas informées sur sa grossesse non désirée, jusqu'à la quarante-deuxième minute du film. Elle ne parvient pas à se confier à ses parents non plus, comme dans le roman.

Le trouble d'Anne dans le film est extrêmement mis en avant. Elle n'a plus d'espoir que Jean va l'aider, jusqu'à l'arrivée de Laetitia contrairement à Annie dans le roman, à laquelle Jean T. promet d'essayer de l'aider et lui donne le nom de L.-B. dans leur deuxième rencontre. L'entourage d'Anne est plus pessimiste dans le film que dans le roman :

Mme P.-R. dit que « À trois mois, [...] c'était le bon moment pour le faire » (p. 71) alors que Mme Rivière dit « C'est limite, mais c'est faisable. ». Le docteur N. dans le film insiste qu'elle se résigne à son destin tandis que le docteur N. du roman lui prescrit de la pénicilline en lui disant qu'il ne veut pas savoir où elle ira. Sa visite chez le généraliste du boulevard de Yser dans le roman se termine d'une manière plutôt calme alors qu'elle est chassée du cabinet dans le film. En marchant dans les rues avant de tomber sur le généraliste elle chante dans sa tête la chanson de Sœur Sourire en en tirant du courage dans le roman tandis qu'on n'entend que des soupirs d'angoisse et quelque fois une musique tendue dans le film (sauf les scènes de soirées). Elle a une mère qui s'inquiète de l'avenir et du succès académique de sa fille, à laquelle il est impossible pour Anne de dire qu'elle est enceinte et qu'elle va s'avorter. Le problème économique de sa famille est également mis en avant dans le film. Anne échoue devant ses camarades de classe, par conséquent, la honte et la déception se lisent de son visage alors qu'Annie a l'espoir de retourner au monde intellectuel après le dénouement de son problème. Anne quitte Maxime avant qu'elle trouve une possibilité de solution pour la grossesse non désirée alors qu'Annie, elle reçoit l'argent et l'adresse de L. B. et puis part en voyage avec P.

En plus de sa souffrance psychologique, Anne subit plus de souffrance physique dans le film : durant le placement de la deuxième sonde et au retour elle souffre terriblement par les contractions qui commencent même avant son rentrée à la cité tandis qu'Annie n'a pas mal durant le placement ni pendant les cinq jours qui la suivent. Cette dernière écrit même que :

« Dans le journal, au 19 janvier : « De petites douleurs. Je me demande combien il va falloir de temps à cet embryon pour mourir et être expulsé. Un clairon jouait La Marseillaise, des rires à l'étage au-dessus. Et tout cela, c'est la vie. » (Ce n'était donc pas le malheur. [...]) » (pp. 87 – 88)

Dans le film, il se trouve des scènes qui fonctionnent comme démonstration de son état psychologique, dans lesquelles à titre d'exemple, assise par terre dans sa

chambre, elle pleure. (Cinquième scène d'Anne dans sa chambre). Il s'agit donc d'une dramatisation extrême chez le personnage principal de l'adaptation.

Mutations

Additions des personnages

Exemple 1 : Gaspard

Gaspard est un personnage ajouté et établi sur un passage existant dans le roman qui n'a qu'une caractéristique commune avec les scènes de Gaspard et Anne dans le film : l'attraction physique. Il y a deux autres scènes (Première soirée à la Faluche, Deuxième soirée à la Faluche) précédant celle de la représentation du passage du roman (Troisième soirée à la Faluche) et une autre scène indépendante (Troisième scène dans la cour de la faculté) qui portent de l'information sur ce personnage ajouté. C'est un homme dont la caractéristique unique, qui attire Anne est son apparence physique et son identité réduite à « un joueur ». Dans la scène indépendante de la série des scènes de soirée, il flirte avec Brigitte avec Anne à côté. Hélène avertit ses amies en disant : « *Ceux-là, ils font tout pour qu'on les remarquent, mais si tu finis à la caserne, alors là...* ». Un autre indicateur qu'il n'est pas digne de confiance est le fait qu'il se déguise en étudiant afin de s'infiltrer à la Faluche, réservée aux étudiants. En plus de ce dernier, il l'avoue lors de sa première rencontre avec Anne, sans montrer aucune indice de honte ou de culpabilité. C'est un personnage qui est établi sur la seule caractéristique qu'il possède : être un objet de désir et rien de plus.

Suppressions des personnages

Certains personnages sont supprimés dans l'adaptation à cause de la suppression faite sur la structure de l'intrigue : Jacques S., le jeune chirurgien, le médecin de garde, la garde de nuit, la pharmacienne. Ces personnages fonctionnaient comme la source du traumatisme ou comme des figures symbolisant les normes sociales sous forme du jugement dans l'esprit du personnage principal. Leur fonctionnement est transmis dans le film par le biais d'addition de plusieurs scènes et d'amplification et de modification d'autres personnages.

2.2.2.5 Décalages du cadre spatio-temporel

Dans cette catégorie, nous définissons les décalages entraînés dans le cadre spatio-temporel du roman lors de son adaptation cinématographique.

Temps

Modulations temporelles

Dans le roman, il est évident que la grossesse progresse et il est possible de calculer l'étape de la grossesse du personnage d'Annie Duchesne, en prenant compte des dates que l'instance d'origine fournit de son agenda et son carnet d'adresse ainsi que la date d'accouchement prévu sur le certificat de grossesse qu'Annie reçoit. Néanmoins, le film amplifie cette information temporelle par une division brusque des scènes sous forme d'inscription sur l'écran noir. Voici un tableau démontrant la segmentation temporelle du film en semaines de la grossesse :

Tableau 2.11. Temps de l'histoire

La scène	Durée de la grossesse
Première scène d'Anne dans sa chambre	« 3 semaines »
Troisième scène, Anne dans sa chambre (Réception du certificat de grossesse)	« 4 semaines »
Scène de vomissement	« 5 semaines »
Cinquième scène d'Anne dans sa chambre	« 7 semaines ».
Deuxième scène chez le docteur N.	« 9 semaines »
Cinquième scène dans la classe	« 10 semaines »
Cinquième scène chez ses parents	« 12 semaines »

Au début de la dernière scène du film (Septième scène dans la classe), il apparaît sur l'écran l'inscription de la date de « 5 juillet » qui est une amplification de la documentation qui souligne l'ellipse du processus de rétablissement d'Anne et son retour au monde normal.

Modifications temporelles

Une modification importante du cadre spatio-temporel du film concerne l'addition du décor de l'époque, les années 1960 où se passe l'histoire. L'influence culturelle des Etats-Unis en France est mise en accent avec l'addition de la musique

en anglais dans les scènes à la Faluche (Première, Deuxième et Troisième soirée à la Faluche).

Somebody Puttin In My Glass d'Antonio Sorgentone, *Kiss Me Baby* et *I'm Busy* de Jonathan Boyle, *One Way Street* de Sir Bald Diddley, *Marching Shadows* de Haralt Winkler et *Ballad of a Gunman* de The Wave Chargers sont des chansons que l'on entend dans le film.

Dans la première soirée à la Faluche, Anne demande à Jean de lui acheter un coca, durant la deuxième soirée, elle est de nouveau en train de boire du coca dans une bouteille en verre classique fameuse de cette boisson qui vient des Etats-Unis.

Une autre modification remarquable est celle d'utilisation du téléphone à pièces dans le film au lieu d'écriture de lettres dans le roman. Anne fait deux appels téléphoniques dans le film, le premier est à Maxime, au lieu de la lettre écrite à P. dans le roman tandis que le second est à Mme Rivière, à laquelle Annie rend une visite afin de prendre un rendez-vous dans le roman.

Mutations temporelles

Aucune grande mutation n'a été observée dans cette catégorie.

Espace

Certains espaces où se passent les événements du roman subissent des transformations lors de leur passage au cinéma. Les espaces qui réapparaissent plusieurs fois tout au long du film sont respectivement la chambre d'Anne à la cité universitaire qui englobe 9 scènes (10 si on compte la scène de la fausse couche) ; et les salles de classe dans lesquelles ont lieu 6 scènes. Ensuite l'espace qui se répète 5 fois est la route, qui comprend toute scène dans laquelle Anne est en train de marcher ; puis, la maison familiale qui revient 4 fois, elle est suivie par la Faluche et par la cour de la faculté, toutes les deux démontrées 3 fois.

Dans le roman l'expression « ma chambre » se répète 10 fois mais les répétitions dans le texte ne fonctionnent pas comme dans le film. Elles ne démontrent pas toujours l'importance de l'espace : l'instance d'origine décrit la chambre de l'avortement dans laquelle se passent les deux interventions de l'avortement dans plusieurs passages longs, c'est-à-dire, les plus longues descriptions dans le texte appartiennent à la chambre d'avortement qui ne réapparaît que trois fois.

Cependant dans le film, la réapparition est souvent égale à la description. Les espaces les plus amplifiées contribuent à certaines isotopies du film : La plupart des scènes ayant lieu dans la chambre d'Anne, ne démontre qu'elle comme personnage : cette amplification de la chambre de la cité souligne la solitude du personnage principal.

L'amplification des scènes d'Anne sur la route démontre que le personnage principal agit ; Anne est en pleine action, ce qui se trouve également dans le choix du verbe symbolique d'« agere ». Cette amplification renvoie implicitement à l'isotopie du combat.

La cour de la cité et la Faluche sont les espaces sociaux où les trois filles parlent, flirtent et dansent avec les autres, y compris les garçons. Ces lieux renvoient à l'isotopie de l'émancipation sexuelle et féminine.

L'addition des salles de classe dans lesquelles ont lieu six scènes et l'amplification de la maison familiale symbolisent ensemble les deux mondes entre lesquels Anne fait des va-et-vient. L'importance de l'état académique du personnage principal est étroitement liée à son ascension sociale. Le Café-épicerie des parents d'Anne constitue une autre addition spatiale et contribue également à l'isotopie de l'ascension sociale.

La plus grande modification concernant le cadre spatial est celle de la Scène du voyage (Visite à Maxime). « Les vacances de Noël à la neige » (p. 59) dans le roman devient des vacances d'été, d'où l'addition de la plage comme espace. Une modification qui peut être expliquée par la saison de tournage du film.

Il s'agit également de quelques suppressions et additions, entraînées par les mutations de la structure de l'intrigue. En raison de la suppression de presque la totalité des séquences 8 et 9 du roman, certains espaces présents dans le roman comme la pharmacie (p. 85) et l'Hôtel-Dieu (pp. 93 – 103) sont supprimés.

Les deux scènes de douches (Première et Deuxième scènes de douche) entraînent l'addition comme espace les douches collectives dans la cité universitaire, une addition qui renvoie à la vie étudiante.

2.2.2.6 Analyse des décalages

À la fin de la première grande catégorie descriptive des décalages observés, nous proposons le tableau suivant pour récapituler les données obtenues :

Tableau 2.12. Données quantitatives des décalages dans le film *L'Événement*

Catégorie descriptive	Données obtenues
La structure de l'intrigue	• 10 modulations : 5 scènes amplifiées et 5 scènes simplifiées • 15 modifications • 37 mutations : 24 additions et 13 suppressions (suppression des 26 segments du roman au total)
La technique narrative	Séquence temporelle • 9 modulations (durée) : 4 scènes amplifiées et 5 scènes simplifiées • 3 modifications (ordre) • 37 mutations : 24 additions (37 minutes) et 13 suppressions (suppression des 26 segments du roman au total) Présentation • 1 modulation (de narration à narration) • 5 modifications (de narration à démonstration) • Mutation : Suppression presque totale des références intertextuelles
La caractérisation	• 3 modulations : 2 personnages amplifiés et 1 personnage simplifié • 7 personnages modifiés • 6 mutations : 1 personnage ajouté et 5 personnages supprimés
Le cadre spatio-temporel	Temps • 1 modulation : 1 amplification • 3 modifications Espace • 5 modulations : 5 amplifications • 1 modification • 5 mutations : 3 additions et 2 suppressions

Les données obtenues de l'analyse sémiotique du roman et l'analyse intersémiotique du film nous démontrent qu'il s'agit dans cette traduction intersémiotique du roman *L'événement* d'Annie Ernaux, du renforcement de certains éléments de l'univers de sens du roman et de l'effacement des autres. Nous prenons en considération également les éléments paratextuels accompagnant le film comme les entretiens avec l'équipe du film afin d'interpréter le raisonnement derrière certains décalages d'adaptation.

Le Renforcement

Certaines parties de l'univers de sens du roman sont renforcées.

Expérience immersive

Le film est « une expérience immersive » qui oblige le spectateur à s'identifier au personnage principal et éprouver les mêmes émotions. Employé plutôt pour le théâtre, le terme d'expérience immersive est défini ainsi :

« Noué au bougé de son propre corps et aux mouvances du corps et de la voix de l'Autre dans un espace partagé, le spectateur fait une expérience de la représentation qui est fondée, comme dans tout théâtre immersif, sur une implication sensorielle exacerbée. » (Cyr, 2015, pp. 77 – 78)

Le cinéma en tant que média a tendance à renforcer le message en s'appuyant non seulement sur les signes visuels mais aussi sur les signes audios ainsi que les signes textuels. Le film *L'Événement* d'Audrey Diwan est un bon exemple qui bénéficie de ces trois types de signes :

La division précise des scènes en sections selon la durée de la grossesse se fait à chaque fois par l'apparition d'une inscription blanche sur l'écran noir. C'est un rappel constant qui permet au spectateur de se rendre compte de la progression de la grossesse non désirée. Ce signe textuel est montré huit fois au cours du film, ce qui est produit par une amplification du cadre temporel (Temporal Setting Amplification). La réalisatrice confirme le fonctionnement visé par ce choix d'emploi du signe textuel lors d'un entretien fait pour le dossier de presse du film, publié par *Wild Bunch*, une des sociétés de production qui ont financé le film *L'Événement* :

« [A. D. :] L'œuvre originale s'appuie sur un journal intime. Je pensais souvent à cette phrase que j'avais lu dans le livre : « Le temps avait cessé d'être un ensemble de jours à remplir de cours et d'exposés, il était devenu cette chose informe qui avançait à l'intérieur de moi. » Cette urgence, je la ressens par contraste : entre le temps du monde, celui des étudiants légers qui profitent d'un soleil naissant, et celui d'Anne qui est une course contre la montre. » (Wild Bunch, 2021)

L'addition, dans la sous-catégorie de présentation, des bruits de la respiration et des soupirs du personnage principal ainsi que le bruit des sirènes qui se transforme

en musique tendue constitue des exemples de signe audio qui aident à l'immersion du spectateur dans l'ambiance tendue.

L'effet de l'immersion est renforcé également par la dramatisation du personnage principal Anne à l'aide de plusieurs éléments comme les gros plans de son visage et de son corps, l'amplification de son angoisse physique et psychologique par plusieurs modifications et mutations sous diverses catégories, l'accent mis sur son combat par les références intertextuelles entre autres, etc. La réalisatrice confirme notre constat sur leur objectif par la manière d'utilisation de la caméra et des sons :

« La caméra fait corps avec l'actrice. Nous nous répétons souvent, avec Laurent Tangy, le chef opérateur, qu'il s'agissait d'être Anne, non de la regarder. » (Wild Bunch, 2021)

« C'est effectivement un film qui s'est beaucoup joué « au souffle », toujours dans l'idée de se plonger dans l'intimité du personnage. » (Wild Bunch, 2021)

Elle exprime également qu'elle a voulu faire éprouver au spectateur ce que le personnage principal subit, en même temps qu'elle subit, donc une expérience immersive :

« [Audrey Diwan :] J'ai d'abord pensé au corps de cette jeune femme, ce qu'il avait dû traverser à compter du moment où on lui annonçait qu'elle était enceinte. Et le dilemme auquel elle se trouvait alors confrontée : avorter en risquant sa vie ou y renoncer et sacrifier son avenir. Le corps ou l'esprit. Je n'aurais pas aimé avoir à choisir. Toutes ces questions se posaient de manière concrète dans le texte initial. J'en ai cherché la traduction à l'image, une définition charnelle qui permette de faire de ce récit une expérience physique. Un voyage que j'espère possible au-delà de l'époque et quel que soit notre sexe. » (Wild Bunch, 2021)

Expérience bouleversante

Le film *L'Événement* est tourné d'une manière à refléter une expérience bouleversante au spectateur par ses plusieurs aspects qui représentent l'histoire d'une manière provoquante, tout en risquant le jugement et le dégoût du spectateur.

La représentation de l'isotopie du combat par le biais d'addition des références aux poèmes d'Aragon (vers le début) et de Hugo (au final), annonce et souligne le combat mené par le personnage principal.

Ce combat est reflété par la démonstration brave et dure de certaines séquences comme la tentative d'avortement avec une aiguille à tricoter, les placements des deux sondes et la fausse couche. Autrement, la durée consacrée à ces scènes (Modulations de séquence temporelle) fait preuve du fait que le film use jusqu'à ses limites la force du signe visuel. La brutalité des scènes vise à transformer la démonstration passive en une exposition active chez le spectateur, en détruisant la bienséance, ce qui est confirmé par Audrey Diwan :

« [...] il me semblait primordial de ne pas détourner le regard aux moments les plus durs. Et surtout d'accepter de les filmer dans la longueur, sans couper. Car je ne voulais pas de séquence théorique où l'on comprend ce que traverse le personnage sans l'éprouver. » (Wild Bunch, 2021)

Dans la totalité du film, l'isotopie du combat est traduite d'une manière fidèle grâce aux scènes principales que nous venons de souligner. Cette idée existe déjà dans l'esprit des traducteurs : en plus d'Audrey Diwan, l'actrice Anamaria Vartolomei qui a joué le rôle principal la confirme :

« [Audrey Diwan :] On a commencé par définir le personnage à travers le corps, la posture. Je lui [à Anamaria Vartolomei] répétais : « Anne est un soldat », les épaules rentrées, les pieds dans le sol, le regard par en-dessous, prête à affronter le monde. » (Wild Bunch, 2021)

« [Anamaria Vartolomei :] J'avais toujours en tête cette phrase : Anne est un soldat. Elle part à la guerre. Elle a des alliés qu'elle perd en chemin. Elle finit à terre. On lui donne des coups, mais elle se relève. Elle avance avec une obstination et une volonté sans faille. Anne ne baisse jamais les yeux. Elle regarde toujours devant. » (Wild Bunch, 2021)

En plus du combat mené, tout type de signe (audiovisuel et textuel) est employé afin de bien décrire l'ennemi : la grossesse non désirée combinée avec l'interdiction de l'avortement. La grossesse est décrite dans toute sa réalité par la modification de la technique narrative, c'est-à-dire, par la démonstration des symptômes qui sont narrés dans le roman : le vertige, la nausée, le dégoût et le goût de la nourriture et les

changements corporels (Exemple 1, Modifications de présentation). L'actrice du rôle principal avoue avoir la sensation de vertige lors du tournage du film grâce à l'aide du son :

« Pour m'aider, à l'initiative d'Audrey, l'ingénieur du son m'a mis une oreillette qui diffusait un tic-tac constant. [...] J'avais un vertige. Ça a vraiment influencé ma façon de marcher, ça a façonné aussi les expressions de mon visage à ces moments-là. » (Wild Bunch, 2021)

La loi est annoncée dans le dialogue entretenu par les personnages docteur N. et Laetitia (Exemple 1, Modulations de présentation) tandis que la peur qu'elle impose est omniprésente. Elle se fait sentir dans les comportements de chaque personnage et d'Anne, en premier lieu. La loi est internalisée et s'est mélangée avec les normes sociales : il est difficile de tracer les limites séparant les deux (Exemple 4, Modification de présentation).

Expérience féminine en tant qu'expérience humaine

Le film sépare la femme de sa représentation stéréotypique composée par les normes sociales afin d'en montrer le côté humain dans toute sa réalité, y compris le désir sexuel, le corps féminin, l'ambition académique et l'ascension sociale. La réalité féminine est mise en contraste avec les normes et les stéréotypes autour de la vie des femmes.

La démonstration de l'isotopie de l'émancipation sexuelle et féminine (Exemple 5, Modification de présentation) peut être la caractéristique la plus remarquable du film avec l'addition de nombreuses scènes où les filles suivent leurs désirs sexuels malgré le jugement des autres, ce qui est confirmé également dans un autre entretien donné par Audrey Diwan, publié sur un blog de critique de cinéma intitulé *Le Polyester* :

« J'ai beaucoup lu Annie Ernaux, ce qui me permettait d'avoir des éléments de réponses face à des absences, comme sur la dimension sexuelle et sensuelle par exemple. [...] Il y a notamment une scène que j'ai rajoutée : la scène de masturbation féminine avec le traversin. Louise Orry-Diquéro [Brigitte] a d'ailleurs été très courageuse dans cette scène. Comme la sexualité était taboue à l'époque, je voulais que cette question surgisse très progressivement dans le film. Au départ on ne fait qu'en parler, ensuite arrive l'image glissée

dans un livre, puis une jeune fille le mime, et enfin le personnage est prêt à s'emparer de son désir et on aboutit à l'acte sexuel. » (Le Polyester, 2021)

Le corps féminin est exposé dans sa forme naturelle dans de nombreuses scènes du film. En plus des scènes démontrant des interventions médicales, il se voit dans l'addition notable de scènes de douche nues (Exemple 5, Modification de présentation).

Les éléments composant l'isotopie de la classe sociale dans le roman figurent dans les réflexions du personnage principal et parfois dans sa vie réelle. Sa mise en scène dans le film apparaît complètement sous forme de phénomènes de la réalité. Cette isotopie est démontrée par divers moyens comme l'addition de scènes avec les parents et l'amplification de la situation économique dure du personnage principal (Exemple 3, Modification de présentation). Il s'agit de la volonté de la réalisatrice de montrer cet aspect du combat mené contre la classe sociale :

« Anne, mon personnage principal, est un transfuge social. Elle vient d'une famille prolétaire, elle est la première à accéder aux études supérieures. L'ambiance de la faculté est plus bourgeoise, les codes et la morale plus sévères. Anne passe d'un monde à l'autre portant un secret qui pourrait mettre fin à tous ses espoirs. » (Wild Bunch, 2021)

L'aspect de « l'expérience humaine totale de la vie et de la mort » (p. 112) est également mis en avant par la dramatisation du personnage principal. Le combat qu'elle mène sans soutien est souligné par plusieurs scènes dans lesquelles elle apparaît seule, sa solitude est démontrée dans les scènes où elle est seule dans sa chambre (Amplification du cadre spatio-temporel) et énoncée directement dans une scène par Anne qui répond à la question de Gaspard en disant « *Solitude* » (Troisième soirée à la Faluche). Cette amplification de la solitude chez le personnage principal, avec l'amplification de ses souffrances physiques et psychologiques, contribue à sa dramatisation (Exemple 4, Modification de caractérisation), dont le but est d'en créer une véritable héroïne.

Par conséquent, de nombreux décalages d'adaptation jouent sur la création d'une véritable héroïne et l'image de l'héroïne va de pair avec l'isotopie du combat : la modification des scènes de l'avortement et de la fausse couche (Exemples 12, 13 et 15, Modification de l'intrigue) de manière à monter la tension et de mettre l'accent sur

les défis ; la suppression de la scène de l'opération et des scènes de rétablissement où Anne aurait un rôle plus passif (Exemple 10, 11, Suppressions de scènes) ; l'addition de la conjugaison du verbe « agere » chanté (Mutation de la présentation) et l'amplification des scènes sur la route (Modulation du cadre spatial) qui renvoient à la mise en action du combat par le personnage principal.

« J'ai fait ce film avec colère et désir, je l'ai fait avec mon ventre, avec mes tripes avec mon cœur », a-t-elle ajouté. « Je voulais que ce soit une expérience », un « voyage dans la peau de cette jeune femme ». (Le Monde, 2021)

L'Effacement

Certaines parties de l'univers de sens du roman sont simplifiées ou ont subi un effacement total.

Expérience individuelle remplacée par une histoire d'héroïsme

La priorité sur l'écran est donnée à la dramatisation de la quête et pas au récit tardif de l'expérience individuelle. L'effacement de la date prévue pour l'accouchement sur le certificat de grossesse reçu par Anne (Exemple 1, Simplifications des scènes) en est un exemple. Dans le roman, la date est précisée : « 8 juillet 1964 » (p. 22), ce qu'on ne voit pas dans le film. Cette date a pu jouer un autre rôle dans la dernière scène du film (Septième scène dans la classe), au début de laquelle il apparaît une inscription de la date « 5 juillet » qui est censé représenter le retour au normal après le dénouement. On n'a pas choisi la date « 8 juillet » qui a pu être significatif en faisant allusion à l'expérience réellement vécue.

De même, la simplification subie par la scène du rendez-vous de l'avorteuse (Exemple 4, Simplifications de scènes) avec la coupe des dialogues et des moments précédant et suivant les scènes de l'avortement (Exemples 12 et 13, Modification de l'intrigue) contribue non seulement à l'objectivation du personnage de Mme P.-R. sur laquelle on trouve de longs passages descriptifs dans le roman ; mais aussi à l'ellipse des éléments particuliers à l'expérience vécue. La simplification du personnage d'Olivia (Exemple 1, Simplifications de personnages) par la suppression d'une scène portant sur la relation entre Anne et Olivia (Exemple 2, Suppressions de scènes) ainsi que la suppression du personnage de Jacques S. (Suppressions de personnages) et les

scènes portant sur ses dialogues avec Anne (Exemple 3, Suppressions de scènes) constituent de nouveau une ellipse de l'aspect des relations personnelles.

Il s'agit également de l'enlèvement dans l'adaptation des émotions mixtes qui apparaissent tout au long du roman, exemplifié par la suppression du segment de l'attente de la fausse couche (Exemple 8, Suppressions de scènes) dans laquelle l'instance d'origine avoue avoir ressenti une autre chose que le malheur, qu'elle ne parvient pas à traduire (p. 88). La priorité de démonstration est donnée aux émotions comme angoisse, souffrance et frustration.

Suppression de plusieurs retours en arrière comme le rappel du séjour à Bordeaux suite à la réception de la nouvelle de la grossesse dans le roman (Exemple 4, Suppression de scènes), le changement dans l'ordre des événements (Modification (Ordre)) et la préférence d'un tournage au présent montrent l'éloignement de l'expérience passée afin d'en créer un récit au présent. Le fait que le récit de l'avortement est fait par l'instance d'origine (Annie Duchesne à l'âge de 59 ans) est exclu du film, ce qui est affirmée par Audrey Diwan :

« Ce format [le format 1.37] ramassé me permettait de contourner l'idée de reconstitution pour me concentrer sur l'essentiel. J'y voyais la possibilité d'écrire mon récit au présent. » (Wild Bunch, 2021)

Effacement du traumatisme

Le traumatisme qui est un élément primordial composant le second niveau du récit dans le roman, transmis par le second discours est supprimé dans le film, ainsi que le second PN de l'instance d'origine.

Les suppressions de la scène chez la pharmacienne et du mauvais traitement du jeune chirurgien dans le roman qui décrivent les moments traumatisants vécus par l'instance d'origine (Exemples 7 et 10, Suppressions de scènes) constituent un indice de cet effacement du traumatisme. La suppression des deux chansons fonctionnant comme déclencheur du traumatisme (*La javanaise* et *J'ai la mémoire qui flanche*) qui apparaissent non seulement dans le récit mais aussi en quatrième de couverture (Mutations de la présentation) en est un autre exemple.

La suppression du premier et du dernier passages du roman qui portent sur le rappel de l'événement et le retour à la scène de l'événement (Exemple 12, Suppression de scènes) ainsi que la suppression des composants du PN portant sur

l'affranchissement du traumatisme et l'écriture de l'événement (Exemple 13, Suppression de scènes) entraînent un effacement total du concept de traumatisme. L'aspect de l'écriture comme moyen d'attribuer une signification à l'événement et moyen d'affrontement au traumatisme ainsi que l'accès à la mémoire en tant que l'arme d'écriture sont effacés dans l'adaptation filmique.

Effacement de la caractéristique autobiographique

En conséquence de l'effacement de l'expérience individuelle et du traumatisme, le caractère autobiographique du roman est atténué dans le film.

La référence au roman *Les armoires vides* de la même autrice, qui souligne que le roman *L'événement* fait partie des romans auto-socio-biographiques d'Annie Ernaux, est exclue du film parallèlement à toutes les autres références intertextuelles (Mutations de la présentation) qui aident à placer le roman dans l'univers littéraire. La réalisatrice Audrey Diwan confirme cet éloignement du côté autobiographique du roman dans sa réponse à une question d'entretien portant sur la même idée :

« Passer d'un essai autobiographique, possédant une dimension sociologique, à un scénario de pure fiction était un défi. En tant que scénariste, quelle a été votre méthode pour accomplir cette tâche ?

[A. D.] J'ai été vraiment aidée par ma coscénariste Marcia Romano. J'ai longtemps réfléchi à ce projet : pourquoi adapter ce livre, pourquoi moi, pourquoi maintenant ? Des questions fondamentales, et j'avais besoin de cette vertu. C'est marrant, pour une scène de mon premier film, je devais choisir un livre à mettre dans le sac de Céline Sallette, et j'ai justement choisi L'Événement, que j'avais déjà lu et déjà bien en tête. Quand j'ai commencé à parler du projet d'adaptation avec Marcia, je lui ai tout de suite dit que je souhaitais raconter cette histoire au présent, et tenter d'être mon personnage plutôt que de simplement le regarder. Me mettre à la place du personnage, cela ne veut pas dire pour autant annuler le regard de la réalisatrice sur le personnage, mais plutôt faire concorder le regard que je pose sur cette jeune femme et le regard qu'elle pose sur elle-même. On a assez vite interrogé fond et forme, et cela nous a tout de suite sorties du récit autobiographique. » (Le Polyester, 2021)

Cette traduction intersémiotique est donc une version profondément transformée du roman selon la réception d'Audrey Diwan et son équipe du film en tant qu'un premier lecteur. Cet éloignement du roman ne s'est pas réalisé contre la volonté de l'autrice. En fait, Annie Ernaux est fortement incluse dans chaque étape de ce projet. Audrey Diwan explique qu'elle a demandé son aide plusieurs fois avant et lors de l'écriture du scénario :

« Dès le début. Je voulais à la fois respecter le livre et me trouver à travers lui, chemin exigü et essentiel. Nous avons d'abord passé ensemble une journée durant laquelle Annie Ernaux a accepté de revisiter en détails cette période. Elle éclairait au passage les angles morts du texte afin que je puisse m'en faire une idée plus précise au regard du contexte politique. Que je comprenne la peur qui prenait les femmes à la gorge dès qu'elles s'engageaient dans cette voie. Quand Annie Ernaux a évoqué le moment précis de l'avortement, les larmes lui sont montées aux yeux, vestiges de ce que la société a imposé à la jeune fille qu'elle était. J'étais troublée par la vivacité de cette douleur. J'y ai souvent pensé en écrivant. Par la suite, je lui ai fait lire les différentes versions du scénario, elle m'a aidée à dessiner la trajectoire la plus franche. Une façon de penser qui a guidé toute la fabrication. Chaque poste, décor, costume, maquillage, a respecté cette ligne directrice. D'ailleurs, la veille du tournage, Annie Ernaux m'a envoyé cette phrase de Tchekhov : « Soyez juste, le reste viendra de surcroît. » (Wild Bunch, 2021)

Cette information soulignée dans plusieurs entretiens signale qu'en fait il s'agit également d'une question de réécriture faite par la collaboration d'une lectrice très attachée à l'autrice et de l'autrice elle-même :

« [A. D.] Je connais depuis longtemps l'œuvre d'Annie Ernaux, la puissance de sa pensée et l'épure de son style. » (Wild Bunch, 2021)

Les décalages d'adaptation sont approuvés par Annie Ernaux, qui exprime son approbation à Audrey Diwan suite à la projection du film, en disant :

« Vous avez réalisé un film juste. » (Wild Bunch, 2021).

CONCLUSION

L'événement est un roman auto-socio-biographique qui raconte l'expérience individuelle d'avortement clandestin vécue dans les années 1960 par l'autrice elle-même, écrit à partir de la documentation réelle dans un journal intime. Le récit s'appuie sur deux niveaux, un premier niveau qui relate l'avortement clandestin et un second niveau qui met en avant le processus d'écriture afin d'affronter le traumatisme causé par l'avortement, et de l'affranchir.

Le roman *L'événement* et sa traduction intersémiotique *L'Événement* forment le corpus d'analyse et sont pris en compte respectivement en tant que texte de départ et texte d'arrivée d'un processus de traduction. Ces deux textes ont été analysés à la lumière des deux méthodes : l'analyse sémiotique littéraire de l'École sémiotique de Paris et l'analyse intersémiotique de traduction issue de l'intersection des études d'adaptation (*Adaptation Studies*) et du domaine de la traductologie.

L'analyse sémiotique littéraire a été effectuée sur le roman *L'événement* en suivant les lignes du modèle proposé par Sündüz Öztürk Kasar, à travers douze étapes. La structure du roman, qui n'est pas originalement divisée en chapitres, a été segmentée afin d'en définir les séquences et les segments de signification. Ces unités obtenues démontrent le parcours de l'intrigue ainsi que les points tournants dans le récit. L'analyse du titre met en évidence le sujet principal du roman qui est l'avortement, son aspect clandestin ainsi que son importance dans la vie de l'autrice.

Les personnages du récit sont définis et classifiés sous les rôles d'actant et d'instance, ce qui a révélé un parallélisme entre les personnages et les isotopies du roman : il apparaît que le personnel médical (Le docteur N., Le généraliste du boulevard de Yser, la garde de nuit, le médecin de garde entre autres) devient le porte-parole de la loi ainsi que les sujets de discours traumatisant chez le personnage principal, contribuant aussi à l'isotopie de honte/fierté. Les amis (tels que Jean T., Jacques S. et O.) fonctionnent comme médiateurs des normes sociales autour de la

liberté féminine et l'avortement. Les passages du roman concernant la famille du personnage principal (surtout la mère) renvoient à sa classe sociale et contribuent également au rappel des normes sociales, en incitant chez l'instance d'origine le déni de la classe accompagnant le déni de la grossesse non désirée. L'entourage du personnage principal crée un contraste en mettant en évidence à la fois l'isotopie de solitude et celle de l'émancipation sexuelle féminine qui incarnent chez le personnage principal le combat de la vie et de la mort. Peu d'actants comme L. B. et Mme P.-R. contribuent à l'isotopie de solidarité, qui se présente plutôt dans l'esprit de l'instance d'origine qui cherche du courage dans les récits abstraits de l'avortement et dans les symbolismes.

La focalisation interne du récit va de pair avec le second discours concernant l'écriture, la mémoire et le traumatisme, ceux-ci créent ensemble le regard rétrospectif envers le récit d'un événement passé. Ce regard est encore renforcé par les dates fournies par l'instance d'origine à partir de la documentation réelle de l'événement. Ces aspects du roman contribuent à la vraisemblance et soulignent la caractéristique autobiographique du roman, ce qui est également mis en avant par les éléments paratextuels autour du roman tels que l'épigraphe, la quatrième de couverture, les entretiens.

Le roman revendique sa place dans l'univers intertextuel avec de nombreuses références qui consolident les isotopies du roman, notamment celle du combat. Cette dernière va de pair avec celles du déni de la grossesse, de l'émancipation sexuelle féminine, de la solidarité ainsi que l'isotopie de la fierté alors qu'elle est mise en contraste avec les autres isotopies portant sur la loi et les normes sociales, la classe sociale, la solitude et la honte. Toutes ensemble, les isotopies du roman représentent tout ce qui entoure l'expérience de l'avortement, en mettant en avant son aspect humain. L'univers du sens du roman expose à la fin, avec tous ses éléments, le fait que l'expérience féminine de l'avortement est une expérience humaine complète dans tous ses aspects : le féminin ne peut jamais être séparé de ce qui est humain.

Le film *L'Événement* est une traduction intersémiotique du roman *L'événement* et constitue le corpus de la seconde analyse dans ce travail, effectuée à la lumière du modèle d'analyse intersémiotique proposé par Katerina Perdikaki. À travers cette seconde analyse, nous avons défini d'abord les décalages d'adaptation lors du processus de la traduction intersémiotique du roman au film, sous la première grande

catégorie descriptive du modèle. Les décalages sont classifiés sous quatre catégories concernant respectivement la structure de l'intrigue, la technique narrative, la caractérisation et le cadre spatio-temporel.

L'étude des décalages de structure de l'intrigue démontre que la traduction intersémiotique conserve l'intrigue principale de l'avortement clandestin, en adoptant également les faires transformateurs définis dans l'intrigue du roman tels que l'aide des adjutants Jean T. et L. B., le placement de deux sondes formant la procédure de l'avortement et la fausse couche, à l'exception de l'opération de curetage à l'hôpital. Néanmoins, la structure de l'intrigue subit de nombreuses modifications en tant qu'addition et suppression de plusieurs scènes. Grâce à la prise en compte des décalages de la technique narrative, le fonctionnement des scènes ajoutées et supprimées est révélé : le film adopte souvent la méthode de démonstration afin de traduire certaines isotopies qui sont transmises par le biais de la narration dans le roman. Pareillement, certaines scènes sont supprimées afin d'éclairer certains aspects du récit. De même les modulations de la séquence temporelle de la technique narrative révèlent qu'il s'agit d'une hiérarchisation entre les aspects du roman adaptés au cinéma, malgré le parallélisme observé dans les durées (dans le film) et les pages (dans le roman) consacrées aux mêmes unités du récit.

Toutes les mutations effectuées sur la structure de l'intrigue ont une grande influence sur les décalages de la caractérisation. L'amplification des personnages Hélène, Brigitte et le professeur, la modification des personnages Jean et Maxime ainsi que l'addition du personnage de Gaspard résultent des additions de scènes. Parallèlement au roman, les personnages du film fonctionnent comme l'incarnation des isotopies, ce qui est évident par le fait que malgré les décalages effectués, leurs fonctionnements dans le récit en tant qu'actants et qu'instances ne changent pas lors de l'adaptation du roman au film.

Les décalages du cadre spatio-temporel révèlent notamment une amplification du temps de l'histoire qui se passe en 1963 et de certains espaces récurrents dans le film comme la chambre de la cité, la classe à l'université, la maison familiale etc. Ces amplifications résultent également des mutations de la structure de l'intrigue.

Sous la seconde grande catégorie interprétative, nous avons pris en considération les données récupérées de la première grande catégorie descriptive et les éléments paratextuels comme les entretiens faits avec l'équipe du film. Cette analyse

interprétative des données illustre le fait que le roman subit de nombreux décalages d'adaptation qui sont fortement liés aux choix créatifs et à l'engagement social de la réalisatrice Audrey Diwan avec son équipe et l'autrice Annie Ernaux. L'effacement délibéré de la caractéristique autobiographique, individuelle du roman et la suppression de l'axe de l'affranchissement du traumatisme servent à faire sortir le fond de l'expérience de l'avortement clandestin, ce qui reste obscure dans l'Histoire humaine. L'excavation de cette expérience purement humaine de l'obscurité, est une caractéristique aussi importante du roman. Ainsi, par le biais du renforcement des éléments qui démontrent le caractère bouleversant et humain de l'avortement clandestin, le film en crée une expérience immersive qui aidera à l'exposition de ce sujet obscurci.

En conclusion, il s'agit d'une réécriture intersémiotique du roman effectuée en respectant l'engagement du roman et de l'autrice. Cette réécriture intersémiotique vise à généraliser une expérience individuelle afin de créer une mémoire collective féminine et à transformer le texte écrit en une expérience immersive qui vise à rappeler le spectateur de ce qui a été vécu dans le monde depuis des siècles et à restituer à cette expérience humaine la place qui lui est due parmi les preuves écrites et audiovisuelles de l'Histoire humaine.

Cette étude retrace le parcours d'un récit féminin à travers l'écriture et sa réécriture intersémiotique, en mettant en lumière l'évolution d'un discours féminin d'abord réduit au silence, qui s'exprime ensuite par l'écriture littéraire, pour s'incarner enfin au cinéma sous la forme d'un signe audiovisuel pleinement assumé. Cette circulation du récit montre le processus d'une traduction -ou réécriture- intersémiotique, du langage littéraire au langage filmique. Nous avons essayé de mettre en avant les méthodes et outils du système de signification audiovisuelle capable de jouer le rôle d'un médiateur culturel en assurant cette circulation :

« L'examen des adaptations et de leurs traductions peut aider à tracer les routes migratoires des adaptations, ce qui pourrait donc donner lieu à des conclusions intéressantes pour la diffusion culturelle au-delà des frontières (inter)nationales. »³¹ (Perdikaki, 2018, p. 183)

³¹ La traduction est faite par nous. Pour le texte original : Perdikaki, K. (2018). Film adaptation as the interface between creative translation and cultural transformation: The case of Baz Luhrmann's *The Great Gatsby*.

L'importance de cette étude réside dans sa contribution à fournir un exemple à travers la perspective de la traduction intersémiotique dans le champ des études d'adaptation, tout en rendant visible le fonctionnement du modèle d'analyse sémiotique littéraire de l'École de Paris et du modèle d'analyse intersémiotique de Perdikaki. Nous espérons que ce travail pourra inspirer les futures études intersémiotiques et interculturelles.



BIBLIOGRAPHIE

Corpus d'étude

Diwan, A. (Réalisatrice). (2021). *L'Événement* [Film]. Rectangle Productions ; France 3 Cinéma ; Wild Bunch ; Srab Films.

Ernaux, A. (2022). *L'événement*. Gallimard. (Œuvre originale publiée en 2000)

Œuvres consultées

Aragon, L. (1942). *Elsa au miroir*. Dans *Les Yeux d'Elsa*. Gallimard.

Barthes, R. (1985). *L'aventure sémiologique*. Éditions du Seuil.

Barthes, R. (1964). Éléments de sémiologie. *Communications*, 4, 91–135. <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1029>

Barthes, R. (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*, 8, 1–27. <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1113>

Benveniste, É. (1966). *Problèmes de linguistique générale* (Vol. 1, pp. 252–259). Gallimard.

Campbell, J. (1949/2004). *The hero with a thousand faces* (Éd. commémorative). Princeton University Press.

Cattrysse, P. (2014). *Descriptive adaptation studies: Epistemological and methodological issues*. Garant Publishers.

Cattrysse, P. (1992). Film (adaptation) as translation: Some methodological proposals. *Target: International Journal of Translation Studies*, 4(1), 53–70. <https://doi.org/10.1075/target.4.1.05cat>

Coquet, J.-C. (1996). Avant-propos. *Sémiotiques : Nouvelle problématique de l'énonciation*, 10, 5–14.

Coquet, J.-C. (2007). *Phusis et logos : Une phénoménologie du langage* (B. Cany, Dir.). Collection « La Philosophie hors de soi ». Presses Universitaires de Vincennes.

Coquet, J.-C. (2014). Problématique du non-sujet. *Actes sémiotiques*, (117), 1-5, Université de Limoges. Consulté le 15 juin 2025, à l'adresse <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/5106>

Courtés, J. (1976). *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*. Hachette Université

- Cutchins, D.** (2018). Introduction to the companion. In D. Cutchins, K. Krebs, & E. Voigts (Eds.), *The Routledge companion to adaptation*. Routledge.
- Cyr, C.** (2015). L'expérience immersive et les intermittences de l'attention. *Tangence*, 108, 77-93. <https://journals.openedition.org/tangence/931>
- Day, L.** (2002). The dynamics of shame, pride and writing in Annie Ernaux's *L'événement*. *Dalhousie French Studies*, 61, 75–91.
- Delvaux, M.** (2005). 6. *Écrire l'événement*. Dans *Histoires de fantômes*, 115-133. Presses de l'Université de Montréal. <https://doi.org/10.4000/books.pum.9381>
- Ernaux, A.** (2001). *El acontecimiento* (M. Corral & B. Corral, Trad.). Tusquets Editores. (Œuvre originale publiée en 2000)
- Ernaux, A.** (1983). *La place*. Gallimard.
- Ernaux, A.** (1974). *Les armoires vides*. Gallimard.
- Ernaux, A.** (2011). *L'écriture comme un couteau : Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet* (Postface inédite de l'autrice, éd. Folio no 5304). Gallimard.
- Ernaux, A.** (2022). *L'événement*. Gallimard. (Œuvre originale publiée en 2000)
- Ernaux, A.** (2001). *Happening* (T. Leslie, Trad.). Seven Stories Press. (Œuvre originale publiée en 2000)
- Ernaux, A.** (2023). *La honte*. Gallimard. (Œuvre originale publiée en 1997).
- Ernaux, A.** (2000). *Kürtaj* (S. İdemen, Trad.). İletişim Yayınları. (Œuvre originale publiée en 2000)
- Ernaux, A.** (2023). *Olay* (S. İdemen, Trad.). Can Yayınları. (Œuvre originale publiée en 2000)
- Genette, G.** (1972). *Figures III*. Éditions du Seuil.
- Genette, G.** (1982). *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Éditions du Seuil.
- Genette, G.** (1987). *Seuils*. Éditions du Seuil.
- Greimas, A. J.** (1976). Pour une théorie des modalités. *Langages*, 10(43), 90–107. <https://doi.org/10.3406/lgge.1976.2322>
- Greimas, A. J.** (1986). *Sémantique structurale* (Éd. originale publiée en 1966). Presses Universitaires de France.
- Hébert, L.** (2016). *Dictionnaire de sémiotique générale* (Version 13.11). Université du Québec à Rimouski.
- Henry, K.** (2016). *Présentation phraséologique et perspectives traductologiques des chengyu du chinois mandarin : De la critique de la traduction des chengyu dans les versions françaises de quatre romans chinois contemporains = 探讨汉语成语的熟语学定义及汉法翻译前景 : 四本当代汉语小说中成语的汉法翻译批评* [Thèse de doctorat en cotutelle, Université libre de Bruxelles; Université des études internationales de Shanghai].
- Herman, J.** (1992). *Trauma and recovery: The aftermath of violence—from domestic abuse to political terror*. Basic Books.

Hugo, V. (1872). *L'Année terrible*. Paris, France : Michel Lévy frères.

Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. Routledge.

Irving, J. (1985). *L'œuvre de Dieu, la part du diable*. Éditions Gallimard. **Jakobson, R.** (1963). Aspects linguistiques de la traduction. Dans *Essais de linguistique générale*. 1. *Les fondations du langage* (pp. 78–86, N. Ruwet, Trad.). Paris : Éditions de Minuit. (Travail original publié en 1959).

Kaindl, K. (2013). Multimodality and translation. In C. Millán & F. Bartrina (Eds.), *The Routledge handbook of translation studies* (pp. 257–269). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203102893>

Kristeva, J. (1969). *Le mot, le dialogue et le roman*. In *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse* (pp. 145–146). Paris : Éditions du Seuil.

McFarlane, B. (1996). *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*. Clarendon Press; Oxford University Press.

Mihelakis, E. (2010). *Réécrire le trauma de l'avortement : les Armoires vides et L'événement d'Annie Ernaux* (Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal). Archipel UQAM. <https://archipel.uqam.ca/3931/>

Mougin, P., & Haddad-Wotling, K. (Dir.). (2002). *Dictionnaire mondial des littératures*.

Öner, G. (2024). *Gender-based shifts in remakes: The case of The Split and Evlilik Hakkında Her Şey* (Master's thesis). Hacettepe University, Graduate School of Social Sciences, Department of Translation and Interpreting.

Öner, G., Okyayuz, A. Ş., & Sancaktaroğlu-Bozkurt, S. (2024). Gender-based shifts in remakes: The case of *The Split* and *Evlilik Hakkında Her Şey*. *Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi / Journal of Translation Studies*, 37(Güz / Fall), 99–120. <https://doi.org/10.37599/ceviri.1490322>

Öztürk Kasar, S. (2009). Pour une sémiotique de la traduction. In C. Laplace, M. Lederer, & G. Daniel (Eds.), *La traduction et ses métiers : Aspects théoriques et pratiques*, Lettres modernes Minard, 163–175.

Öztürk Kasar, S., & Batu, E. (2017). Oscar Wilde'nin *Bencil Dev* Öyküsünün Göstergebilimsel Çözümlemesi ve Çeviri Göstergebilimi Bağlamında Türkçe Çevirilerinin Değerlendirilmesi. *International Journal of Languages' Education and Teaching*, 5(4), 920–950.

Öztürk Kasar, S., & Kuleli, M. (2016). Antony and Cleopatra oyununun göstergebilimsel çözümlemesi ve çeviri göstergebilimi bakış açısıyla Türkçe çevirilerinin değerlendirilmesi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* 2016.5 (Nisan), 98–123.

Perdikaki, K. (2018). Film adaptation as the interface between creative translation and cultural transformation: The case of Baz Luhrmann's *The Great Gatsby*. *JoSTrans: The Journal of Specialised Translation*, 29, 169-187 University of Roehampton. https://jostrans.org/issue29/art_perdikaki.php

Perdikaki, K. (2017a). Film adaptation as translation: An analysis of adaptation shifts in *Silver Linings Playbook*. *Anafora*, 4(2), 249–265. <https://doi.org/10.29162/ANAFORA.v4i2.5>

- Perdikaki, K.** (2017b). Towards a model for the study of film adaptation as intersemiotic translation. in *TRAlinea, Special Issue: Building Bridges between Film Studies and Translation Studies*. 1-10. Consulté le 15 juin 2025, à l'adresse <http://www.intralinea.org/archive/article/2246>
- Propp, V.** (2007). *Morphologie du conte* (L. G. Marcu & T. Todorov, Trad.). Éditions du Seuil. (Œuvre originale publiée en 1928).
- Purdy, J.** (2007). Ethnographic Devices in Modern French Autobiography: Michel Leiris and Annie Ernaux. *Pacific Coast Philology*, 42(1), 24–36. <http://www.jstor.org/stable/25474215>
- Rérolle, R.** (2011). Annie Ernaux. Entretien avec Raphaëlle Rérolle. Dans *Écrire, écrire, pourquoi ? Annie Ernaux*, 3-16. Éditions de la Bibliothèque publique d'information. <https://doi.org/10.4000/books.bibpompidou.1092>
- Sapiro, G., Pacouret, J., & Picaud, M.** (2015). Transformations des champs de production culturelle à l'ère de la mondialisation. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 206-207(1), 4–13. <https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2015-1-page-4.htm>
- Sartre, J.-P.** (1943). *L'être et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique*. Éditions Gallimard.
- Sartre, J.-P.** (1944). *Huis clos*. Éditions Gallimard.
- Saussure, F. de.** (1997). *Cours de linguistique générale* (C. Bally, A. Sechehaye & A. Riedlinger, Éd.). Payot. (Première publication : 1916).
- Stockinger, P.** (2003). *Le document audiovisuel*. Hermès Science – Éditions Lavoisier. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03285828>
- van Leuven-Zwart, K. M.** (1989). Translation and original: Similarities and dissimilarities, I. *Target. International Journal of Translation Studies*, 1(2), 151–181. <https://doi.org/10.1075/target.1.2.03leu>
- Verne, J.** (1875). *L'île mystérieuse*. Les Classiques des sciences sociales.
- Vinay, J.-P., & Darbelnet, J.** (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais : Méthode de traduction*. Didier.
- Zhang, X.** (2023). *Exploring intersemiotic translation models: A case study of Ang Lee's films*. Routledge.

SITOGRAHIE

- AlloCiné.** (s.d.). *L'Événement : les secrets du tournage*. <https://www.allocine.fr/film/fichefilm-275122/secrets-tournage/> (Consulté le 04. 06. 2025)
- AlloCiné.** (2021). *L'Événement* [Synopsis du film]. https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=275122.html (Consulté le 20. 05. 2025)

Assemblée nationale. (2015). *La marche vers la loi*. <https://www2.assemblee-nationale.fr/14/evenements/2015/anniversaire-loi-veil/la-marche-vers-la-loi> (Consulté le 06. 06. 2025)

CNRTL. (n.d.). *Événement*. Centre national de ressources textuelles et lexicales. <https://www.cnrtl.fr/definition/liberte> (Consulté le 12. 04. 2025)

Ernaux, A. (2022, 7 décembre). « J'écirai pour venger ma race », le discours de la Prix Nobel de littérature. *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/idees/article/2022/12/07/annie-ernaux-j-ecirai-pour-venger-ma-race-le-discours-de-la-prix-nobel-de-litterature_6153401_3232.html (Consulté le 25. 05. 2025)

Gallimard. (2000, mars). *L'Événement d'Annie Ernaux – Entretien : Rencontre avec Annie Ernaux, à l'occasion de la parution de L'Événement*. Le site Internet des éditions Gallimard. <https://www.gallimard.fr> (Consulté le : 02.11.2024)

IMDb. (2021). *L'Événement* [Fiche du film]. Consulté le 4 juin 2025, sur <https://www.imdb.com/title/tt13880104/moviesteve.com+2imdb.com+2pro.imdb.com+2> (Consulté le 04. 06. 2025)

Le Monde. (2021, septembre 11). *Mostra de Venise : la réalisatrice française Audrey Diwan remporte le Lion d'or pour son film « L'Événement »*. Le Monde. https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/09/11/mostra-de-venise-la-francaise-audrey-diwan-remporte-le-lion-d-or-pour-son-film-l-evenement_6094337_3246.html (Consulté le 25. 05. 2025)

Le Polyester. (2021). *Entretien avec Audrey Diwan*. <https://lepolyester.com/entretien-avec-audrey-diwan/> (Consulté le 04. 06. 2025)

Oxfam France. (2024). *L'accès à l'IVG en Europe : un droit fondamental toujours en danger*. Oxfam France. Récupéré le 12 juin 2025, de <https://www.oxfamfrance.org/inegalites-femmes-hommes/ivg-en-europe/> (Consulté le 04. 06. 2025)

Préfecture de la Mayenne. (s.d.). *Paroles de La Marseillaise*. <https://www.mayenne.gouv.fr/contenu/telechargement/24162/186396/file/PAROLEES+DE+LA+MARSEILLAISE.pdf> (Consulté le 25. 05. 2025)

Radio France. (2024, 19 septembre). *Audrey Diwan, réalisatrice pour "Emmanuelle" : "Mon désir était d'écrire un film sensoriel"* [Podcast]. France Culture. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-midis-de-culture/audrey-diwan-realisateurice-3701211radiofrance.fr+1podcloud.fr+1> (Consulté le 04. 06. 2025)

Tsushima, Y., & Ernaux, A. (2023, April 6). *A passion for living in the present: A conversation with Yuko Tsushima and Annie Ernaux* (L. Hofmann-Kuroda, Trans.; Original work published 2004 in *Mita Bungaku*). *Literary Hub*. <https://lithub.com/a-passion-for-living-in-the-present-a-conversation-with-yuko-tsushima-and-annie-ernaux/> (Consulté le 25. 05. 2025)

Wild Bunch. (2021). *L'Événement* [Basin dosyasi]. https://cinemasducentre.asso.fr/wp-content/uploads/LEVENEMENT_Dossier-de-presse_compressed.pdf (Consulté le 04. 06. 2025)

World Health Organization. (2022). *Soins de l'avortement*. <https://www.who.int/fr/publications/i/item/9789240068741> (Consulté le 15. 06. 2025)

FILMOGRAPHIE

Diwan, A. (Réalisatrice). (2021). *L'Événement* [Film]. Rectangle Productions ; France 3 Cinéma ; Wild Bunch ; Srab Films.

Demy, J. (Réalisateur). (1964). *Les Parapluies de Cherbourg* [Film]. Les Films Jacques Demy.

Donen, S. (Réalisateur). (1963). *Charade* [Film]. Universal Pictures.

Eisenstein, S. (Réalisateur). (1925). *Le Cuirassé Potemkine* [Film]. Goskino.

Lautner, G. (Réalisateur). (1963). *Les tontons flingueurs* [Film]. Gaumont.

Leiser, E. (Réalisateur). (1960). *Mein Kampf* [Film]. Minerva Film AB.

Olmi, E. (Réalisateur). (1961). *Il posto* [Film]. Cineriz.

Ophüls, M. (Réalisateur). (1963). *Peau de banane* [Film]. CCM, Capitole Films, Sud-Pacifique Films.

Pottier, R. (Réalisateur). (1961). *L'enlèvement des Sabines* [Film]. Compagnie Française de Production Internationale (C.F.P.I.).

TEZ ONAY SAYFASI

Üniversite : T.C. GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ
Enstitü : SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Hazırlayanın Adı Soyadı : Elif İklim RENÇPER
Tez Başlığı : Bir Kadın Deneyimi Olarak Kürtajın Göstergeler Arası
Çevirisi: Annie Ernaux'nun *Olay* Adlı Romanından
Audrey Diwan'ın *Olay* Başlıklı Filmine
Savunma Tarihi : 24 / 06 / 2025
Danışman : Prof. Dr. Sündüz ÖZTÜRK KASAR

JÜRİ ÜYELERİ:

Unvan, Ad-SOYADI

İmza

Prof. Dr. Sündüz ÖZTÜRK KASAR

Prof. Dr. Beki Refka HALEVA

Doç Dr. Marie Hélène SAUNER LEROY

Enstitü Müdürü
Prof. Dr. Ulun AKTURAN