

**L'Analyse Sémiotique du Roman « Les Trois  
Mousquetaires » et son Adaptation Cinématique**

**BY**

**AMNA MINHAS**



**NATIONAL UNIVERSITY OF MODERN LANGUAGES**

**ISLAMABAD**

**March, 2024**

**L'Analyse Sémiotique du Roman « Les Trois  
Mousquetaires » et son Adaptation Cinématique**

BY

**AMNA MINHAS**

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE  
REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF **MASTER OF  
PHILOSOPHY** in **FRENCH (Linguistics)**



**NATIONAL UNIVERSITY OF MODERN LANGUAGES  
ISLAMABAD**

**©Amna Minhas, 2024**

## THESIS AND DEFENSE APPROVAL FORM

The undersigned certify that they have read the following thesis, examined the defense, are satisfied with the overall exam performance, and recommend the thesis to the Faculty of Languages for acceptance:

**Thesis Title :** L'Analyse Sémiotique du Roman « Les Trois Mousquetaires » et son Adaptation Cinématique

**Submitted By :** Amna Minhas **Registration # :** I-M. Phil/French--S21

Master of Philosophy

Degree name in full

French Linguistics

Name of Discipline

Dr. Aamir Zaheer

Name of Research Supervisor

Signature of Supervisor

Professor Dr. Jamil Asghar Jami

Name of Dean (FoL)

Signature of Dean (FoL)

Brig Shahzad Munir

Name of DG

Signature of DG

Date: 31-03-2024

## CANDIDATE'S DECLARATION FORM

Je suis Amna Minhas.

Fille de Raja Sahib Dad.

Registration # I-M. Phil

/French-S21 Discipline :

Français (linguistique).

Je suis candidate au **Master de Philosophie** à l'Université Nationale des Langues Modernes, déclare par la présente que la thèse intitulée « L'Analyse Sémiotique du Roman « Les Trois Mousquetaires » et son Adaptation Cinématique » soumise par moi en vue de l'obtention partielle du diplôme de M.Phil., est le fruit de mon travail original et n'a pas été soumise ou publiée auparavant. Je déclare également solennellement qu'elle ne sera pas soumise par moi-même à l'obtention d'un autre diplôme de cette université ou de toute autre université ou institution à l'avenir.

Je comprends également que si des preuves de plagiat sont découvertes dans ma thèse/mémoire à n'importe quel stade, même après l'attribution du diplôme, le travail peut être annulé et le diplôme révoqué.

Signature de la candidate

Nom de la candidate

Amna Minhas

Date :31-3-2024

## RESUMÉ

**Thesis Title : L'Analyse Sémiotique du Roman « Les Trois Mousquetaires » et son Adaptation Cinématique.**

La thèse analyse sémiotiquement le roman emblématique « Les Trois Mousquetaires » écrit par Alexandre Dumas dans le but de déterminer l'utilisation de différents signes dans la diffusion de messages spécifiques à un public donné. Les signifiés de ces signes utilisés dans les romans sont ensuite comparés à ceux utilisés dans le film. Cette comparaison offre une analyse très intéressante de l'utilisation des signes dans différents médias pour produire la même impression pour leur public. En même temps, cette analyse fournira aux critiques et chercheurs un guide pour comparer l'œuvre originale et son adaptation. La théorie des signes de Peirce a été utilisée comme outil d'investigation pour comprendre la construction de sens à travers les mots dans le roman et les signes visuels dans le film. Les données de cette étude de recherche sont collectées grâce à un « échantillonnage stratifié et intentionnel » qui assure en même temps une couverture globale du roman et du film et permet au chercheur de choisir certains éléments narratifs, personnages, décors et motifs dans les deux médias. En analysant les signes et leurs signifiés dans les deux médias comme sujet principal de cette étude, le chercheur a découvert certains contrastes culturels très intéressants fournissant aux chercheurs et aux universitaires des cadres et des perspectives pour explorer les dynamiques complexes entre la littérature et le cinéma.

*Mots-clés : Adaptations, sémiotique, cinéma, roman, Les trois mousquetaires*

## TABLE DES MATIERES

THESIS AND DEFENSE APPROVAL FORM.....	iii
CANDIDATE'S DECLARATION FORM .....	iv
Thesis Title : L'Analyse Sémiotique du Roman « Les Trois Mousquetaires » et son Adaptation Cinématique.....	v
LISTE DE FIGURES .....	ix
REMERCIEMENT.....	xii
CHAPITRE 1 .....	1
INTRODUCTION .....	1
• Contexte de l'étude .....	1
• Énoncé du problème .....	2
• Objectifs de recherche.....	3
• Questions de recherche.....	3
• Importance et justification de l'étude.....	3
• Délimitation .....	4
• La structure et l'organisation de la thèse .....	4
• Sommaire .....	5
CHAPITRE 2 .....	7
REVUE DE LA LITTÉRATURE .....	7
• Littérature .....	11
• Littérature française.....	13
• Histoire de la littérature française .....	13
• Littérature française du XIXe siècle.....	18
• Alexandre Dumas : Légende du XIXe siècle .....	19
• Les trois mousquetaires .....	21
• Adaptations.....	25
• Objectifs d'adaptation au cinéma .....	27
• Adaptations littéraires françaises .....	28
• Approches pour étudier les adaptations .....	32
• La démarche fidélité.....	35
• L'approche compare- contrast .....	37
• L'approche paradigmatique .....	38
• L'approche structuraliste .....	39

● La psychothérapie cognitive.....	40
● L'approche sémiotique .....	40
● Conclusion.....	48
● Échantillonnage délibéré .....	48
● Cadre théorique .....	49
CHAPITRE 3.....	51
● Conception de la recherche .....	51
● Population.....	51
● Échantillon et Échantillonnage.....	51
● Le cadre conceptuel .....	52
● Grammaire visuelle de Kress & Leeuwen.....	53
● Théorie fonctionnelle systémique de Halliday .....	55
● Intertextualité.....	57
● Iconographie et Symbolisme.....	60
● Méthodologie de recherche .....	63
● Conclusion .....	64
CHAPITRE 4 ANALYSE DES DONNÉES .....	67
● Introduction .....	67
● Échantillonnage stratifié : Personnages, Paramètres et Motifs Clés .....	68
● d'Artagnan.....	69
● Athos .....	70
● Porthos.....	71
● Aramis .....	72
● Cardinal Richelieu .....	73
● Lieux de tournage .....	73
● Paris : Symbolisme de l'ambition et de l'intrigue.....	75
● L'auberge en bord de route : L'intersection du destin et de l'intrigue.....	79
● Bal du Palais : L'illusion du pouvoir et de la tromperie.....	81
● Les Motifs Clés.....	83
● Clous de Diamant .....	83
● Intrigue et espionage .....	89
● Amitié et loyauté.....	96
● Échantillonnage Intentionnel : Signes de la littérature et du cinéma .....	100
● Littérature (Roman) .....	100
● Personnages .....	100
● Lieux de tournage .....	101

- Motifs clés ..... 101
- Film (Adaptation de 1948)..... 102
- Langage visuel..... 102
- Représentations des personnages ..... 104
- Conception des lieux de tournage ..... 107
- Motifs clés ..... 109
- Analyse structurale ..... 111
  - Sémiotique des personnages ..... 112
- Sémiotique des lieux de tournage..... 114
- Sémiotique des motifs ..... 116
- Sémiotique visuelle..... 119
- CHAPITRE 5 ..... 121
- CONCLUSION ..... 121
- BIBLIOGRAPHIE..... 125



## LISTE DE FIGURES

Figure 1 Probablement la scène la plus emblématique et la plus célèbre de A Trip to the Moon (1902) de Melies. ....	26
Figure 2 Affiche du film The Jazz Singer (1927) .....	27
Figure 3 Concept of semiotics. ....	45
Figure 4 Paris : Symbolisme de l'ambition et de l'intrigue .....	76
Figure 5 Paris : Symbolisme de l'ambition et de l'intrigue .....	76
Figure 6 Paris : Symbolisme de l'ambition et de l'intrigue .....	76
Figure 7 Paris comme cadre dans le film adapté de « Les Trois Mousquetaires » en 1948. (The Three Musketeers Blu-ray (Warner Archive Collection), n.d.) .....	78
Figure 8 Paris comme cadre dans le film adapté de « Les Trois Mousquetaires » en 1948. (The Three Musketeers Blu-ray (Warner Archive Collection), n.d.) .....	78
Figure 9 Auberge en bord de route, Un cadre du film où d'Artagnan a sa première rencontre avec les Trois Mousquetaires : Athos, Porthos et Aramis. Ici, d'Artagnan se retrouve dans une série de duels avec chacun des Mousquetaires en raison de divers malentendus et défis (2021b). Min :2 :00 :38 .....	80
Figure 10 Auberge en bord de route où les personnages sont confrontés à des choix et à des conséquences. ....	80
Figure 11 Bal du Palais : L'illusion du pouvoir et de la tromperie .....	82
Figure 12 « Clous de diamant » du film adoptif Les Trois Mousquetaires de 1948 (2021b). Min 48 :47. ....	86
Figure 13 « Clous de diamant » du film adoptif Les Trois Mousquetaires de 1948 (2021b). Min 2 :05 :35. ....	87
Figure 14 « Clous de diamant » du film adoptif Les Trois Mousquetaires de 1948.....	89
Figure 15 Intrigue et espionnage exposés dans le film (, 2021b). Min.1 :01 :24 .....	94
Figure 16 Amitié et loyauté exposés dans le film (2021b). Min.1 :06 :27 .....	98
Figure 17 Amitié ..... et loyauté exposés dans le film (2021b). Min.1 :06 :27	99

Figure 18 L'éclairage faible et la cinématographie ombragée sont des signes utilisés pour symboliser la nature clandestine des actions des personnages et l'ambiguïté morale de leurs décisions. (2021b). Min 2 :36 :12.....	103
Figure 19 L'éclairage faible et la cinématographie ombragée sont des signes utilisés pour symboliser la nature clandestine des actions des personnages et l'ambiguïté morale de leurs décisions. (2021b). Min 40:54.....	103
Figure 20 Les plans rapprochés des expressions faciales des personnages servent de signes pour transmettre leurs émotions intérieures et motivations, ajoutant ainsi de la profondeur à leur caractérisation.....	104
Figure 21 Les plans rapprochés des expressions faciales des personnages servent de signes pour transmettre leurs émotions intérieures et motivations, ajoutant ainsi de la profondeur à leur caractérisation.....	104
Figure 22 La performance de Kelly dans le rôle de d'Artagnan et la représentation de Lana Turner dans le rôle de Milady de Winter sont des signes importants dans le film, représentant des archétypes de personnages distincts et incarnant des traits et des valeurs spécifiques.....	105
Figure 23 La représentation énergique et pleine de fougue de d'Artagnan par Kelly symbolise l'ambition et la détermination juvéniles du personnage. ....	106
Figure 24 La représentation énergique et pleine de fougue de d'Artagnan par Kelly symbolise l'ambition et la détermination juvéniles du personnage. ....	106
Figure 25 Le choix de costumes. (2021b). Min 35 :11 .....	107
Figure 26 Le choix de costumes. (2021b). Min 1 :40 :45 .....	108
Figure 27 Le décor élaboré. (2021b). Min 32 :21 .....	108
Figure 28 Le somptueux Bal du Palais (2021b). Min 57 :11 .....	109
Figure 29 Les gestes discrets .....	110
Figure 30 Sémiotique des personnages dans le roman (1844) basée sur la théorie de Saussure.....	113
Figure 31 Sémiotique des personnages dans le film (1948) basée sur la théorie de Saussure.....	114
Figure 32 Sémiotique du cadre dans le film (1948) basée sur la théorie	

de Saussure.....	116
Figure 33 Sémiotique du motif dans le roman (1844) basée sur la théorie de Saussure.....	117
Figure 34 Sémiotique du motif dans le film (1948) basée sur la théorie de Saussure.....	118

## **REMERCIEMENT**

Tout d'abord, C'est la grâce de ALLAH Tout-Puissant, sans la grâce duquel je n'aurais pas pu conclure mon travail de recherche. Je souhaite remercier mon directeur de thèse Dr. Aamir Zaheer pour sa patience et son précieux soutien. Il m'a toujours guidé dans la bonne direction. Remerciement spécial à Dr. Zill-e-Zahra qui m'a donné la confiance que je pouvais le faire. Je tiens également à remercier Dr Ansa Hameed qui m'a beaucoup aidé dans les dernières étapes de ma thèse. Bien sûr ma famille, sans leur support je ne pourrais pas terminer ma recherche.

## **DÉDICACE**

Cet ouvrage est dédié à mes parents qui m'ont  
donné le courage de poursuivre mes études.

# CHAPITRE 1

## INTRODUCTION

Ce chapitre offre un aperçu du premier chapitre de cette étude, expliquant le cadre qui sert de base à la recherche. Pour préciser l'énoncé du problème, le chercheur prend en considération la situation où les deux médiums utilisent des langues différentes. Ainsi, il est nécessaire de trouver une langue commune pour analyser les adaptations cinématographiques. Les objectifs de la recherche sont déterminés dans la section suivante. Ensuite, à partir de ces objectifs, le chercheur dérive les questions de recherche. La signification de cette étude est brièvement expliquée par le chercheur dans la section 5. Néanmoins, pour être précis, le chercheur établit des limites. Enfin, à la fin de ce chapitre, le chercheur liste les chapitres suivants.

- **Contexte de l'étude**

Le monde change rapidement. La technologie a le même impact sur la perception et le comportement humains à travers le cinéma. Moorthi C. dans son livre « Évolution du cinéma » constate que le film est un véhicule puissant qui peut stimuler l'imagination, l'auto-réflexion et même lancer des débats. (C, 2023). Ainsi, le cinéma est une composante intégrante de la société qui peut construire ou changer des perceptions d'une manière qu'aucune autre forme d'art ne peut réaliser. Non seulement cela divertit les gens, mais cela façonne également leurs caractères et leurs inspirations.

Le cinéma a toujours été inspiré par l'art de raconter une histoire. La narration est le processus consistant à intégrer le langage dans un récit concret, dans le but de créer des expériences riches . Les écrivains créent l'intrigue de l'histoire et les personnages de telle manière que les lecteurs

peuvent s'immerger dans l'histoire, ce qui donne lieu à des récits qui agissent comme une métaphore pour l'expérience humaine. L'un des écrivains qui nous a hypnotisés depuis des lustres avec la beauté de son style narratif est Monsieur Alexandre Dumas. Ses merveilles incluent « Les Trois Mousquetaires », « Vingt ans après » et « Le Vicomte de Bragelonne ». Le roman populaire « Les Trois Mousquetaires » a été adapté de nombreuses fois au fil des décennies. La première adaptation en Technicolor était le film de 1948 réalisé par George Sidney.

Cette étude vise à explorer les signes utilisés dans le cinéma ainsi que leurs signifié et signifiants. Nous examinons également les mêmes signes dans les romans. Cette comparaison nous permet de mettre en évidence les différences entre le roman français et le film hollywoodien. L'étude offre un aperçu très intéressant de l'utilisation des signes par les écrivains et les adaptateurs pour créer un effet similaire.

- **Énoncé du problème**

Tout au long de l'histoire du cinéma, les textes littéraires tels que les romans et la poésie ont été considérés comme le plan de l'histoire. Même les personnages, les costumes et les décors ont inspiré les scénaristes. Alors que cette relation intéressante entre le cinéma et la littérature continue d'exister et de se développer en symbiose, parfois les adaptations cinématographiques ont un impact négatif sur les textes littéraires. Étudier les adaptations par rapport à leur texte littéraire est donc une pratique courante parmi les analystes et les linguistes.

Les linguistes ont développé des modèles et proposé des théories pour étudier la comparaison entre la littérature et ses adaptations. Une théorie très intéressante de Ferdinand de Saussure sur l'analyse de l'adaptation sera explorée ici pour apprécier les différences et les similitudes entre les deux. Le point commun entre la littérature et le film se trouve être le concept de signe, où le signifié (objet ou quelque chose de concret) peut être différent dans les deux médiums. Cependant, si le signifiant ultime (l'idée ou l'image à l'esprit) est le même, les deux signes peuvent être considérés

comme équivalents, permettant ainsi la comparaison scientifique entre la littérature et l'adaptation.

- **Objectifs de recherche**

Considérant la comparaison de la source (le roman) et de la cible (le film) comme la comparaison entre deux médiums différents, les objectifs de cette recherche sont :

1. Comparer les signes sémiotiques des deux médiums
- 1- Etudier les significations qui sont conservées et modifiées à la suite de cela ?

- **Questions de recherche**

Cette recherche est une comparaison des signes utilisés dans le roman *Les Trois Mousquetaires* et le film *Les Trois Mousquetaires* de 1948, prétendu être l'adaptation cinématographique du roman. Les signes à analyser sont l'intrigue, les décors du film et le symbolisme utilisé dans le roman, ainsi que d'autres signes et signifiants notables dans le roman. On remarquera également les mêmes éléments d'intrigue, de symbolisme et d'autres signes et signifiants notables dans le film. Pour analyser tous ces signes, la théorie sémiotique sera utilisée.

- Quels signes sémiotiques notables et leurs référents sont identifiés dans le roman et dans le film hollywoodien.
- Quelle est la comparaison entre les signes utilisés pour un même objet dans les deux médiums.

- **Importance et justification de l'étude**

L'objectif de cette étude était d'étudier les correspondances textuelles et thématiques et les caractéristiques idiosyncrasiques du système sémiotique des œuvres classiques d'Alexandre Dumas et de leur version filmique successive.



- **Délimitation**

La présente étude est une étude de cas du roman *Les Mousquetaires* d'Alexandre Dumas écrit en 1844 comparé en termes de signes avec son adaptation cinématographique en 1948. Dans cette étude de cas, je me concentrerai sur l'analyse sémiotique du film en termes de signe, signifié et signifiant pour trouver comment différents signes sont utilisés pour symboliser le même élément dans deux médiums différents et à travers deux cultures différentes. Pour analyser le film en détail, différentes approches et logiciels ont été introduits. Cependant, conscient de mon objectif d'analyse, j'ai limité cette recherche à une analyse sémiotique de base et ne se livrera pas à une analyse détaillée.

- **La structure et l'organisation de la thèse**

Ce travail de recherche comporte six chapitres. Le premier chapitre s'ouvre avec l'introduction du sujet, où le chercheur identifie le problème de recherche. Il annonce les objectifs de la recherche suivis par la question de recherche. L'importance de cette recherche est expliquée. Enfin, le chercheur indique les délimitations.

Le deuxième chapitre présente la revue de la littérature. Ici, le chercheur explore les notions de base pour cette recherche, qui sont tirées des travaux de philosophes déjà connus dans leurs domaines. Les terminologies clés sont introduites. Le troisième chapitre interprète l'adaptation cinématographique comme une transformation d'un roman ou de la poésie en un film pour attirer un large public.

Le chapitre 4 sert de fondement essentiel à l'analyse sémiotique réalisée dans cette étude. Il détaille méticuleusement la méthodologie de recherche et le cadre théorique utilisés pour analyser la sémiotique du roman « *Les Trois Mousquetaires* » et de son adaptation cinématographique de 1948 à travers une perspective comparative. En exposant la conception de la recherche, la population, l'échantillon, et les techniques d'échantillonnage, ce chapitre assure la robustesse et

l'exhaustivité de la méthodologie de l'étude.

Le chapitre 5 vise à réaliser une analyse sémiotique du roman original et de son adaptation cinématographique de 1948, explorant les façons dont les éléments narratifs, les personnages, les décors et les motifs clés sont présentés et interprétés dans chaque médium. En utilisant un échantillonnage stratifié pour examiner les personnages, les décors et les motifs, ainsi qu'un échantillonnage délibéré pour identifier les signes de la littérature et du film, cette analyse cherche à démêler les couches sémiotiques complexes intégrées dans le tissu narratif des Trois Mousquetaires.

Dans le chapitre 6, le chercheur discute des résultats de cette étude et propose la voie à suivre.

- **Sommaire**

Dans ce chapitre, le chercheur a présenté une introduction complète à cette recherche. L'analyse sémiotique est menée pour étudier les adaptations cinématographiques. Comme étude de cas, le chercheur a choisi un roman français et son adaptation cinématographique hollywoodienne. Le chercheur essaie de découvrir les signes communs entre les deux médias et de déterminer les signifiés et les signifiants.

Ensuite, le chercheur identifie son domaine de recherche, qui consiste à trouver un terrain d'entente pour les adaptateurs et les analystes afin d'étudier les adaptations. Pour être précis et concentré dans la recherche, des questions de recherche sont formulées. Le chercheur mentionne l'importance de cette recherche. Cette étude donnera aux analystes et aux adaptateurs une base scientifique pour réaliser des adaptations et les étudier. En tant que limitations, le chercheur se concentrera sur l'analyse sémiotique des signes sélectionnés et ignorera d'autres approches d'adaptation. En conclusion, ce chapitre se termine par une brève analyse de l'introduction et de la structure de la recherche ainsi que sur ce à quoi s'attendre dans les chapitres suivants.



## **CHAPITRE 2**

### **REVUE DE LA LITTÉRATURE**

Peter Pericles Trifonas écrit qu'un être vivant naît avec la capacité de créer et de comprendre des signes, et cet instinct particulier est appelé sémiotique. Le signe est toute forme de communication verbale ou physique au sein d'une société particulière qui fait référence à une idée connue sous le nom de référent.(Trifonas, 2015) Selon Saussure (1977), la sémiotique est la science qui étudie ces signes de vie, lesquels ne sont concevables que dans une société particulière.(Culler, 1981).

Le terme sémiotique a été utilisé pour la première fois comme symptômes ou semeion dans l'histoire médicale par Hippocrate (460-370 av. J.-C.) pour le signe ou les signes physiques d'une maladie. Galien de Pergame (A.D.139-199) a utilisé ce terme dans la science médicale des siècles plus tard.

À des fins non médicales, le terme « signe » a été inventé par Aristote (384-322 av. J.-C.), qui a défini un concept tridimensionnel désormais connu sous le nom de signe, signifiant et référent (Sebeok, 2001 :5). Le linguiste suisse Ferdinand de Saussure et le philosophe américain Charles S. Peirce sont connus comme les fondateurs de la sémiologie.

Saussure a introduit deux autres branches pour étudier ces structures de signes : synchronique et diachronique. Saussure adoptait une approche dyadique dans laquelle un signe possède un signifiant (la forme physique du signe) et un signifié (le concept auquel le signe fait référence). En revanche, la théorie de Peirce (théorie triadique) se compose de trois éléments du signe : le Representamen (la forme physique du signe), l'Objet (ce à quoi le signe fait référence) et l'Interprétant (le sens que le signe transmet).

Halliday et Matthiessen (Halliday & Matthiessen, 2013 : 47) affirment

que le système sémiotique et le langage se complètent, c'est-à-dire qu'ils fonctionnent dans la même situation contextuelle. Par exemple, le « geste » est un système sémiotique lié au langage, appelé méta fonctions. Dans un texte parlé, un geste d'appel avec une commande comme « Viens ici ! » renvoie au sens interpersonnel (rapport entre locuteur et auditeur), tandis qu'un geste de pointage évoque une référence extérieure au texte (exophorique).

La sémiotique s'intéresse au sens et aux modes de cognition (les codes dont nous avons besoin pour comprendre un texte) (Berger, 1999). Elle s'applique particulièrement aux études transmédia impliquant la littérature et ses transpositions à l'écran. L'analyse des adaptations est impossible sans les comparer à leurs modèles littéraires. Cependant, les tentatives de comparaison de moyens d'expression aussi distincts que le verbal, dans le cas de la littérature, et le visuel, dans le cas du cinéma, se heurtent à des obstacles inévitables. La sémiotique nous permet de transcoder à la fois les textes littéraires et cinématographiques en un système de signifiants, ce qui crée une agence intermédiaire qui met les moyens artistiques de la littérature et du cinéma sur le même plan et les rend comparables. (Myers, 2015 :206).

Un certain nombre d'études ont été menées en utilisant différentes approches sémiotiques par Saussure, Barthes et Pierce pour analyser les films. Les études ci-dessous utilisent l'approche sémiotique dyadique de Saussure comme cadre théorique ;

Parsa (2004) analyse Titanic en utilisant la théorie des récits de Propp comme cadre théorique. Propp propose trente et un récits (fonctions) pour analyser les films. L'analyse est basée sur des approches syntagmatiques et paradigmatiques dans lesquelles l'approche syntagmatique se concentre sur la structure de surface du film en utilisant les trente et une fonctions de Propp pour raconter le film, tandis que l'approche paradigmatique se concentre sur la structure profonde du film. Elle conclut que le film a un sens profond d'injustice entre les classes et que les 31 récits se retrouvent

dans le film. (Parsa, 2014).

Setia (2021) qui analyse un film, *Le Seigneur de l'Anneau : Communauté de l'Anneau*. Le film, comme *Black Panther*, est basé sur un livre - « *Le Seigneur des Anneaux* » de J.R.R. Tolkien. Elle utilise une méthode qualitative pour collecter et analyser les signes présentés dans le film. Ici, les signes sont identifiés et analysés sur la base de la théorie dyadique de Saussure. Les signes sont classés en trois codes. Le code social comprend le geste, le langage, l'habillement et le maquillage. Le code technique comprend la musique, les sons, l'effet d'éclairage et l'humeur du public. Le code de représentation comprend une structure narrative et le dialogue permet au public de ressentir ce que le réalisateur souhaite exprimer, notamment le profond sentiment d'injustice entre les classes sociales dans le film. (Setia, 2021).

Le film *Marlina l'assassin en quatre actes* a été étudié pour les gestes par Winona (2018). Les images du film sont capturées sous forme de données pour la présentation et l'analyse. La méthode descriptive qualitative est utilisée pour décrire les gestes dans le film. La théorie de Saussure est adoptée comme cadre théorique. Le signifiant et le signifié des gestes sont identifiés et décrits. Les résultats montrent que les signes représentent des émotions négatives telles que le suspense, la terreur, le mystère et le dégoût. (Winona, 2018).

Wantoro (2018) étudie la théorie de Saussure dans le cadre de l'espace et du temps dans le film *Time Machine* de 2002. Les données pour étudier le film sont collectées par une méthode qualitative. Le film concerne l'espace et la machine à remonter le temps qui sont utilisés comme technologie pour changer le temps et la situation spatiale. Wantoro (2018) montre que le désir de puissance dans le monde occidental ne s'arrête jamais et conclut que la plupart des signes utilisés représentent le fait qu'il y a trop de dépendance à l'égard de la technologie de pointe pour faire le travail humain. (Wantoro, 2018).

Il existe des études basées sur le modèle triadique de Sandres Charles

Peirce comme Suana (2014) étudie les symboles de l'héroïsme dans le film Spider Man 2. Il identifie et analyse les trois éléments de signe de Peirce (icône, indice et symbole) en relation avec l'apparence physique et la relation sociale du personnage principal (Peter Parker) considérées comme le centre d'attention pour l'analyse des signes dans le film. Il recueille les données sous forme d'images du film et utilise une méthode descriptive pour les analyser. Il constate que les signes sont utilisés sous forme d'apparences physiques et de relations sociales. On constate également que les signes qui indiquent l'apparence physique sont des icônes et des symboles tandis que le signe qui indique la relation sociale est l'indice. Il conclut donc que l'apparence physique est symbolique de l'identité de Peter Parker (Spider-Man) tandis que les relations sociales (dialogues) sont symboliques. (Suana, 2014).

Le film « John Wick » est analysé par Alfán (2018). Il identifie les icônes, les indices et les symboles dans le film et a l'intention d'explorer l'utilisation de la théorie de Peirce pour définir les signes présents dans le film. L'analyse qualitative des signes du film révèle que les trois types de signes 16 icônes, 12 index et 9 symboles s'y retrouvent. (Pauzan, 2018).

Alfán (2018) et Suana (2014) ont utilisé le modèle triadique de Peirce pour l'analyse sémiotique de leur film et se sont concentrés sur l'identification des signes dans l'index, l'icône et le symbole et leur analyse.

Xu (2017), en utilisant la sémiotique comme discours multimodal, analyse les différents modes sémiotiques présents dans le film « Argo ». Il adopte la perspective de la Linguistique Fonctionnelle Systémique, où le contexte culturel, le contexte de situation et le sens de l'image de Halliday sont utilisés dans l'analyse des modes sémiotiques. Des tableaux sont utilisés pour décrire le contexte de la situation et le contexte culturel des données. Les découvertes de Xu révèlent que le contexte, le langage et l'image contribuent à construire un discours multimodal dans le film. Il conclut que le discours véhicule l'idéologie occidentale à travers des

moyens sémiotiques. (Bo, 2018).

Tandis que les signes d'index rendent certaines scènes du film prévisibles pour le public ; par exemple, la présence de « fumée » dans le film implique la présence de « feu ». (Sadiq, 2021).

Notre étude actuelle ressemble plus à celle de Sadiq Aminu (2001). En même temps, notre recherche est unique. Elle n'analyse pas seulement les signes des signes du film mais aussi celui du roman sur lequel le film est, c'est-à-dire les trois mousquetaires. Je comparerai également les différences d'utilisation des signes pour le même référent dans les deux médiums.

- **Littérature**

« Un mot est un bourgeon qui tente de devenir une brindille. Comment ne pas rêver en écrivant ? C'est le stylo qui rêve. La page blanche donne le droit de rêver, » écrivait Gaston Bachelard (1884-1962), scientifique, philosophe, et théoricien de la littérature français (Zittoun & Glâveanu, 2018 :19). Dans une tentative de définir la littérature, Hudson déclare que la littérature est un enregistrement virtuel de ce que les hommes ont vu dans la vie, de ce qu'ils en ont vécu, de ce qu'ils ont pensé et ressenti à propos de ces aspects qui ont l'intérêt le plus immédiat et le plus durable pour nous tous. C'est donc fondamentalement une expression de la vie à travers le langage. (Hudson, 2008 :11). Le mot « Littérature » est connu comme « letteratura » en italien, « literatura » en espagnol, « literatura » en français et en anglais, et « Literatur » en allemand. « Une lettre de l'alphabet », la littérature est d'abord et avant tout l'ensemble de l'écriture de l'humanité ; après cela, c'est l'ensemble de l'écriture appartenant à une langue ou à un peuple donné ; puis ce sont des pièces d'écriture individuelles (Rexroth, 2024).

Miller, dans son livre « On Literature », cite Jacques Derrida et son livre « Demeure : Fiction et testimony », indiquant que le mot « littérature » a une origine latine. Les racines de ce mot sont Roman-Christian-European au 17ème siècle (Miller, J. H., 2002 :1). Le dictionnaire de



Samuel Johnson (1755) inclut la littérature, l'histoire, la collection de lettres, les traités savants, les mémoires, les poèmes, les pièces de théâtre imprimées et les romans (Miller, J. H., 2002 :2). Il se réfère à la définition de la littérature de Samuel Johnson comme « Acquaintance avec les lettres » et la culture. Un exemple donné par l'Oxford English Dictionary remonte à 1880 : « C'était un homme de très petite littérature. » Ce n'est que par la troisième définition de l'OED que l'on arrive à : Production littéraire dans son ensemble ; l'ensemble des écrits produits dans un pays ou une période donnée, ou dans le monde en général. Maintenant aussi dans un sens plus restreint, appliqué à l'écriture qui a prétendu à considération fondée sur la beauté de la forme ou l'effet émotionnel.

On peut soutenir que le premier auteur littéraire connu est une femme mésopotamienne ; Enheduanna signifie « grande prêtresse, ornement du ciel » en sumérien (Hallo W. W. & Dijk J. J. Van, 1968 :2). Je suis Enheduanna, je suis la grande prêtresse. J'ai porté le panier d'offrandes. J'ai chanté les hymnes de la joie. - de « L'exaltation d'Inanna » vers 2300-1800 avant notre ère (Lawrence, 2022). Elle a reçu ce nom lors de sa nomination au temple du dieu de la lune à Ur, une ville du sud de la Mésopotamie, dans l'Irak actuel. En tant que fille du roi akkadien Sargon (env. 2334-2279 BC), Enheduanna a non seulement influencé grandement la religion, la politique, et l'économie. Elle est connue pour les hymnes qu'elle a écrits, mais elle a également laissé une marque indélébile sur la littérature mondiale en composant des œuvres extraordinaires en sumérien. Sa poésie reflétait sa profonde dévotion à la déesse de l'amour sexuel et de la guerre - Inanna en sumérien, Ishtar en akkadien. (Hallo W. W. & Dijk J. J. Van, 1968 :3). La perception commune de l'origine de la littérature prévaut que le système d'écriture a été développé par les Mésopotamiens et s'est répandu et a prospéré à travers le monde à travers culture, commerce, etc. Cependant, des études ont montré que quatre cultures différentes ont développé leur système d'écriture indépendamment ; chinois, égyptien, méso-américain, et bien entendu, mésopotamien.

- **Littérature française**

La caractéristique la plus captivante de la littérature française est sa clarté et sa sophistication exquises, combinées à son attrait vivant et lyrique. Son esprit ludique et divertissant est également l'un de ses points forts. De plus, il a un sens inné de la liberté et de l'art, créant des œuvres belles et élégantes sans jugement moral. Un trait remarquable de la littérature française est son souci du détail et sa minutie dans l'évaluation des qualités esthétiques de l'œuvre. Toutes ces caractéristiques aboutissent à un style magistral qui nous donne un sentiment de libération et de joie, montrant que le style n'est pas seulement un outil pour créer une image énigmatique, mais aussi une expression vivante, passionnée et remplie de vie de l'âme (Wilkinson, 900 :9).

Churchman cite que le professeur Harper, de Princeton, dans son livre « Masters of French Literature » a essayé d'évaluer la place de la littérature française de manière plus appropriée. Son évaluation de la littérature française indique clairement son caractère absolu, son impact sur la littérature anglaise, la simplicité et la franchise de la langue, sa continuité et sa position remarquable parmi les autres littératures du monde depuis les temps anciens jusqu'à l'ère moderne (Churchman, 1917:56). La littérature française est incontestée comme l'un des plus grands ensembles d'écriture imaginative au monde. Au cours des siècles allant du Moyen Âge à nos jours, la contribution de la France à la littérature - y compris les poèmes, les pièces de théâtre, les nouvelles et les romans a divertit et informé les gens du monde entier. Bien que les œuvres de certains auteurs soient familières - de Rabelais, Racine, Molière, Balzac et Hugo à Sartre, Camus et le dernier prix gagnant, Houellebecq, Littel et Le Clézio - ceux de beaucoup d'autres veulent explorer.

- **Histoire de la littérature française**

Les plus anciennes œuvres littéraires trouvées en français incluent les

« Serments de Strasbourg » (842), suivis de la « Séquence de Eulalie » (vers 878), de la Chanson de geste Gormont et Isembart, et de la Vie de Saint Léger au XIe siècle (Gaunt & Kay, 2008 :1).

Les premiers textes connus du XIe siècle en France englobent principalement des genres historiques ou religieux. Par exemple, un exemple captivant est la « Vie de Sainte Foi » qui a émergé de la qui a émergé de la région méridionale de la France. Cette composition plonge dans le fascinant récit de Sainte Foy (Sainte Foy), une jeune martyre chrétienne qui vécut au IIIe siècle. Il est important de noter que pendant cette période, le paysage littéraire principalement et des écrits religieux, incarnant le milieu culturel et intellectuel dominant de l'époque (Kay et al., 2006 :15). Le XIIIe siècle a été témoin de la croissance continue et de la reconnaissance de la littérature vernaculaire, en particulier en vieux français.

Cela a permis un lectorat plus large et une plus grande accessibilité aux œuvres littéraires pour un public plus large (Kay et al., 2006b :15,16). Le treizième siècle a marqué une progression significative par rapport à l'objectif principalement épique et chevaleresque du XIIe siècle. La littérature du XIIIe siècle a été influencée de manière significative par les poètes, jongleurs qui ont joué un rôle crucial dans la formation du paysage littéraire. Ces poètes, à des degrés divers des penchants cléricaux, expriment leurs perspectives à travers des compositions comme « Roman de Renart ». Fait intéressant, les contours de leurs récits étaient fluides, s'adaptant aux caprices du narrateur, passage de la forme animale à la forme humaine et vice-versa. Cette nature dynamique a permis la flexibilité créative et la profondeur ajoutée à leurs œuvres littéraires (Kay et al., 2006c : 53). Le jongleur- poètes racontaient aussi des fabliaux, qui étaient des récits brefs et humoristiques (Kay et al.,2006c : 54). Les poètes Jongler comme Rutebeuf (c.1250-1280) sont bien connus (Kay et al., 2006c :56). Le papier était couramment utilisé en France au XIVe siècle (Burgwinkle et al., 2011 :11).

Ainsi, les genres étaient plus fréquemment lus que les chants qui

étaient des vies de saints, des chroniques et romances. Le féodalisme décline, le sud de la France souffre dans les guerres contre les Albigeois. Le concept d'amour courtois perdure au-delà de ses premiers poètes. L'amour de Dante pour Béatrice, l'amour de Pétrarque pour Laura, et la dévotion des chrétiens à la Vierge Marie illustrent un amour passionné et distant qui apporte sa propre récompense. Cet amour, qu'il soit terrestre ou divin, façonne la culture médiévale et la spiritualité.

Le XVe siècle fut une période de transition dans la littérature française, marquant le passage du Moyen Âge à la Renaissance. Bien que les traditions médiévales, telles que l'amour courtois et les thèmes religieux, demeurent dominantes, de nouvelles idées humanistes commencent à s'imposer. Le siècle fut aussi marqué par les conséquences de la guerre de Cent Ans (1337–1453), qui renforça le sentiment d'identité nationale et influença la littérature. Parmi les figures clés de l'époque sont François Villon, un poète connu pour son style moderne et rebelle, surtout célèbre pour *Le Testament*, Christine de Pizan, une écrivaine féministe précoce, dont des œuvres comme *Le Livre de la Cité des Dames* défendaient les droits des femmes. Jean Gerson, un théologien dont les écrits influencèrent la littérature religieuse.

La poésie était le genre dominant, avec des formes comme la ballade et le rondeau restant populaires. Cependant, la prose commença à se tourner vers le français vernaculaire, et les chroniques historiques fleurirent également. La littérature religieuse continua d'occuper une place importante, souvent à des fins didactiques.

Le XVe siècle vit le français devenir de plus en plus standardisé, et la littérature commença à refléter à la fois les valeurs médiévales et les premières influences de la Renaissance, avec un accent sur l'individualisme et l'Antiquité classique.

Le XVIe siècle fut une période transformative pour la littérature française, influencée par la Renaissance et l'humanisme. Les écrivains se concentrèrent sur la raison humaine, l'individualisme et la beauté de la nature, tout en explorant des thèmes de foi, de politique et d'identité

personnelle dans un contexte de bouleversements religieux et politiques. Parmi les figures clés, on trouve François Rabelais, dont les œuvres satiriques *Gargantua et Pantagruel* mêlent humour et philosophie, ainsi que Michel de Montaigne, qui a lancé l'essai moderne avec ses *Essais*, axés sur la réflexion personnelle et le scepticisme. Les poètes comme Pierre de Ronsard et Joachim du Bellay, membres de la Pléiade, cherchaient à élever la langue française en s'inspirant des modèles classiques et en abordant des thèmes de l'amour et de la nature. Cette période voit l'essor de l'essai, du sonnet et des premiers romans français, tandis que des figures comme Jodelle contribuent au développement du théâtre inspiré de l'Antiquité. Ce siècle a posé les bases de la littérature française moderne en revitalisant les formes classiques et en favorisant l'utilisation du français dans la littérature.

Le XVII<sup>e</sup> siècle dans la littérature française est une période marquée par le classicisme, où l'accent est mis sur l'ordre, la rationalité et la vertu morale. Les écrivains s'inspirent des idéaux des anciens Grecs et Romains, recherchant clarté, discipline et des vérités universelles. Le siècle voit l'essor de la tragédie classique française, avec des dramaturges comme Pierre Corneille (*Le Cid*) et Jean Racine (*Phèdre*) qui imposent des règles strictes et explorent les émotions humaines. Molière, maître de la comédie, écrit des pièces satiriques comme *Tartuffe* et *Le Misanthrope*, où il critique la société et la nature humaine. Blaise Pascal et René Descartes contribuent à la philosophie et à la science, tandis que Madame de La Fayette écrit l'un des premiers romans psychologiques, *La Princesse de Clèves*. La littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle pose les bases d'une tradition littéraire structurée et élégante, qui continuera d'influencer le canon français pendant des siècles.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle dans la littérature française est marqué par le Siècle des Lumières, une époque centrée sur la raison, l'individualisme et la critique des autorités, notamment l'Église et la monarchie. Les écrivains prônent la logique, la science et le progrès, et militent pour des réformes sociales et la liberté individuelle. Voltaire avec son esprit satirique, critique la religion et le gouvernement, notamment dans *Candide*. Jean-

Jacques Rousseau explore la nature humaine et la corruption de la société dans *Du Contrat Social* et *Émile*. Montesquieu avec *Lettres persanes*, critique la société européenne par la satire, tandis que Denis Diderot et l'*Encyclopédie* visent à diffuser le savoir humain. Le roman émerge également avec des auteurs comme Choderlos de Laclos (*Les Liaisons Dangereuses*) et Françoise de Graffigny (*Lettres d'une Péruvienne*), qui examinent les relations humaines et les dilemmes moraux. Ce siècle pose les bases intellectuelles de la Révolution française et influence profondément la pensée moderne.

La France de Victor Hugo a été une grande tourmente et un grand changement. Le XIXe siècle a vu l'essor de la démocratie et la chute de la monarchie, ainsi que la restauration et la monarchie de juillet. Un de ces reflets des changements est la littérature. Tout au long du siècle, la littérature française a connu un grand succès et peut être divisée en trois périodes littéraires : le romantisme, le réalisme et le naturalisme.

La première moitié du siècle voit les écrivains romantiques utiliser l'imagination et l'émotion pour alimenter leur écriture dans un monde que François-René de Chateaubriand prétend froid et vide. Aux côtés de Victor Hugo, Alexandre Dumas représentait le romantisme français avec ses romans d'aventure et d'évasion. Au milieu du XIXe siècle, le réalisme réagit au mouvement romantique avec une littérature décrivant avec précision la vie et la société françaises. « Enfin, ces romanciers sont toujours très appréciés parce qu'ils sont capables de combiner l'illusion de la réalité avec l'audace imaginative, et parce que leur langage est plus inventif et leurs structures nouvelles plus habiles que celles de leurs contemporains » (Finch, 2013).

- **Littérature française du XIXe siècle**

La période allant de 1760 à 1860 est communément appelée l'ère romantique. C'était un mouvement culturel européen caractérisé par divers mouvements interconnectés. Fondamentalement, le romantisme utilisait des intrigues symboliques et introspectives de romance pour explorer le soi et sa connexion aux autres et à la nature. Il valorise l'imagination comme une faculté supérieure et plus englobante que la raison, cherchant le réconfort ou l'harmonie dans le monde naturel. Le romantisme « détranscendentalise » la religion en percevant le divin comme inhérent à la nature ou à l'âme, remplaçant la doctrine théologique par la métaphore et l'émotion. Les arts, en particulier la poésie, étaient vénérés comme les plus hautes expressions de la création humaine. Le romantisme s'est révolté contre l'esthétique néoclassique établie et a contesté les normes sociétales, favorisant les valeurs individualistes, introspectives et émotionnelles par rapport aux conventions bourgeoises (Ferber M., 2010 : 10).

En termes plus simples, comme cité par Michael Farber, Harold Bloom définit le romantisme comme « l'intériorisation de la quête romance', une transformation des quêtes héroïques dans les romances médiévales en voyages spirituels intérieurs' (Ferber M., 2010 : 10). Le romantisme, qui a prospéré entre 1770 et 1840, est largement considéré comme le mouvement littéraire le plus important de son époque. Cela représentait un changement dans les sensibilités artistiques et littéraires, en mettant l'accent sur l'interdépendance de l'humanité et de la nature. Ce mouvement, prédominant dans l'art, la littérature et la musique européens, a donné la priorité au pouvoir de l'émotion, de l'imagination et à un sentiment de rationalité et d'intellectualisme. Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) a écrit : « L'homme est né libre et partout il est enchaîné » (Rousseau, 1968b).

Précurseur direct, Chateaubriand occupe une place importante dans le

mouvement romantique émergeant à la fin du XVIIIe siècle. Parallèlement au courant libéral de Madame de Staël, sa représentation de l'idéologie contre-révolutionnaire a grandement influencé le romantisme français dans la littérature. Les œuvres de Chateaubriand explorent des thèmes captivants qui définissent ses contributions littéraires. Chateaubriand est devenu célèbre avec la publication de « Le génie du christianisme », une œuvre charnière de sa carrière. Notamment, ses mémoires publiées à titre posthume, « Mémoires d'outre-tombe » en 1849, ont également solidifié sa réputation et son héritage.

Victor Hugo, figure de proue de la France du XIXe siècle, avait la particularité d'être l'écrivain le plus influent de son temps. En tant que leader reconnu du romantisme, il a écrit des poèmes comme Orientales, Feuilles d'automne, Chants du crépuscule, Voix intérieures, et des pièces de théâtre comme Cromwell, Marion Delorme, Les Burgraves et Hernani, ainsi que ses romans toujours célèbres Notre-Dame de Paris et Les Misérables (Tilley, A. A., 1910 : 87), qui ont résonné à travers l'Europe. Hugo était connu pour ses idéologies politiques radicales, qui ont finalement conduit à son exil de la France. Il possédait un large éventail de talents, mettant en valeur ses compétences en peinture et en architecture. De plus, la nature visionnaire d'Hugo était évidente dans ses dialogues imaginaires avec des icônes littéraires telles que Virgile, Shakespeare et Jésus-Christ. Sa personnalité énigmatique, à la fois captivante et déconcertante, a intrigué ses contemporains, faisant de lui une figure intrigante de son époque (Robb, G., 2017).

- **Alexandre Dumas : Légende du XIXe siècle**

En tant qu'auteur incroyablement productif, Dumas a connu différentes influences du romantisme tout au long de sa carrière littéraire. Au départ, il a connu le succès en tant qu'auteur de mélodrames romantiques, caractérisés par des intrigues palpitantes, des méchants sinistres, des héroïnes malheureuses et des héros charismatiques. Dans ces œuvres, la vertu a constamment émergé triomphante. Quand il est passé à l'écriture de romans, Dumas a été directement inspiré par l'écrivain écossais Sir



Walter Scott, qui a habilement fusionné les émotions intenses du mélodrame romantique avec le poids du contexte historique. Le genre du roman historique a acquis une immense popularité, en particulier en France, où Dumas, avec Honoré de Balzac et Victor Hugo, brillait comme une figure de proue. En mélangeant habilement l'attrait du mélodrame avec la fascination généralisée pour la fiction historique, Dumas a été le pionnier d'une approche révolutionnaire dans la littérature, créant des cliffhangers sérialisés qui ont captivé et ravi ses lecteurs.

Le 11 février 1829, Alexandre Dumas présente la célèbre pièce « Henri III et sa cour », qui a marqué les débuts du drame romantique. Dans sa préface, Dumas écrit : « Je ne me déclarerai pas le fondateur d'un genre parce qu'en fait je n'ai rien trouvé. MM. Victor Hugo, Mérimée, Vitet, Loeve Veimars, Cavé et Dittmer ont fondé avant moi et mieux que moi. Je les remercie pour cela, ils ont fait de moi ce que je suis » (Lanson, G., 1909 : 971). Alexandre Dumas a été reconnu comme un conteur inépuisable, présentant des histoires prodigieuses et une personnalité à la fois captivante et déconcertante pour ses contemporains, ce qui en a fait une figure intrigante de son temps (Robb, G., 2017).

Une créativité quelque peu fantaisiste imprègne son vaste corpus de travail, couvrant 257 volumes de voyages, de mémoires et de romans. Étonnamment, malgré la nature apparemment vulgaire de son style de pensée et d'écriture, ses œuvres ont résisté à l'épreuve du temps. De plus, ses 25 volumes de pièces, bien que vieillies, sont ce qui solidifie vraiment la place méritée de Dumas dans la littérature. En résumé, l'écriture de Dumas peut être décrite comme relativement concise, dynamique et pleine d'énergie (Lanson, G., 1909 : 976). Dans son article pour *Le Nouveau Critère*, Renée Winegarten écrit (Winegarten, R., 2024) « Dumas appartient à ceux qui ont produit en telle quantité que la qualité et les réputations en pâtissent. Mais Baudelaire, critique ainsi que poète, tout en considérant la facilité de Dumas avec défaveur, ne pouvait s'empêcher de louer l'imagination prodigieuse du romancier ». « Cet homme ... semble représenter la vitalité universelle », a-t-il écrit. Sa saga épique, à commencer par « Les Trois Mousquetaires » en 1844, s'étend sur une

période d'un million et quart de mots, ne remplissant que deux volumes de sa vaste collection de 310 volumes édités par Calmann-Lévy. Au total, Dumas a écrit environ 37 millions de mots, en moyenne 16 000 mots par semaine sur quatre décennies et produisant 15 titres par an. Au sein de son vaste répertoire, il a créé environ quatre mille personnages principaux, neuf mille rôles secondaires et 25000 personnages mineurs. Déterminer ses ventes à vie est difficile, mais dans les deux décennies qui ont suivi sa mort, son fils a rapporté que six cents de ses livres avaient été sérialisés dans les journaux, environ.

- **Les trois mousquetaires**

En 1902, Hippolyte Parigot a décrit les mousquetaires comme incarnant « une essence vibrante de la France » : leur détermination inébranlable, leur chagrin aristocratique, une touche de vanité dans leur force, et un mélange unique de subtilité et de bravoure. Ces qualités encapsulent une vie délicieuse et courageuse, ainsi qu'une France insouciant que nous continuons à rechercher dans notre imagination. D'Artagnan, le Gascon habile, caressant gracieusement sa moustache ; Porthos, le compagnon fort mais stupide ; Athos, le noble romantique avec une touche de mélancolie ; et Aramis, la figure discrète qui cache sa religion et ses affaires amoureuses tout en excellant en tant qu'étudiant en enseignements religieux. Ensemble, ces quatre amis incarnent les caractéristiques fondamentales de notre nation (Martone, 2020 :12).

Le célèbre chef-d'œuvre d'Alexandre Dumas, « Les Trois Mousquetaires », occupe une position inébranlable en tant que l'une des œuvres les plus aimées de la littérature française. Depuis sa première publication sous forme de feuilleton dans le journal parisien *Le Siècle* du 14 mars au 1er juillet 1844, il est resté continuellement en circulation et a inspiré de nombreuses adaptations cinématographiques. Dumas lui-même a écrit deux suites au roman. La première, intitulée « Vingt Ans Après », a également été publiée en feuilleton dans *Le Siècle* du 21 janvier au 2 août 1845. La deuxième suite, connue sous le nom de « Le Vicomte de

Bragelonne » ou « L'Homme au Masque de Fer », a été publiée de manière intermittente dans *Le Siècle* entre le 20 octobre 1847 et le 10 janvier 1850. « Les Trois Mousquetaires » est un excellent exemple du talent littéraire d'Alexandre Dumas. Il possède une qualité rare qui transcende sans effort trois périodes distinctes : le cadre du roman en 1628, sa composition en 1844 au milieu du XIXe siècle, et son attrait durable à l'époque actuelle en tant qu'œuvre captivante de fiction (Bouzon & Bouzon, 2023).

Les Trois Mousquetaires d'Alexandre Dumas est le roman le plus célèbre de l'auteur. L'histoire a été initialement publiée en feuilleton entre mars et juillet 1844 dans le magazine *Le Siècle*. C'est une aventure rapide à travers l'histoire française qui s'est solidifiée comme un classique et refuse de lâcher prise. Je suis fan de cette histoire depuis plusieurs décennies ; c'est une fantaisie folle remplie d'intrigues et d'aventures traversant les frontières et le nationalisme.

Bien que « Les Trois Mousquetaires » soit une œuvre de fiction, elle s'inspire d'une histoire vraie. Le protagoniste du roman, d'Artagnan, était en effet basé sur une personne réelle nommée Charles de Batz de Castelmor, connu sous le nom de d'Artagnan. Il occupait le poste de capitaine-lieutenant dans les mousquetaires de la Garde, au service du roi. Ses réalisations notables incluent faire partie de l'escorte qui a accompagné le roi Louis XIV lors de son voyage de mariage à l'Infante d'Espagne, Marie-Thérèse d'Autriche. De plus, d'Artagnan fut reconnu comme le geôlier de Nicolas Fouquet de 1661 à 1664, à la demande directe du roi. Ces événements sont documentés dans les lettres de Madame de Sévigné, amie proche de Nicolas Fouquet. Alexandre Dumas s'inspire des mémoires de Charles de Batz de Castelmor, intitulés « Mémoires de M. d'Artagnan », écrits par Gatien de Courtilz de Sandras en 1700, 27 ans après la mort de d'Artagnan. Alors que Dumas a incorporé de nombreux éléments factuels dans « Les Trois Mousquetaires », la vie et les aventures du capitaine-lieutenant fictif ont été embellies pour créer un récit plus fantastique par rapport à son homologue de la vie réelle (Bouzon & Bouzon, 2023b).

France, 1625. Un jeune noble pauvre nommé d'Artagnan quitte sa maison de Gascogne pour les lumières de Paris avec l'intention de devenir mousquetaire de la Garde. Sur le chemin, d'Artagnan entend un homme faire des blagues sur son cheval et exige une bagarre. Il perd le combat, casse son épée et se fait voler une lettre de présentation à Monsieur de Tréville.

À Paris, d'Artagnan va à la rencontre de Tréville et parvient à organiser trois duels consécutifs avec Aramis, Athos et Porthos, les trois mousquetaires. Le reste de l'histoire suit notre jeune ami alors qu'il se bat, tombe amoureux, parvient à sauver la reine de France et gâche les plans du cardinal Richelieu tout en réalisant son rêve. (D'une manière authentique de la fiction écrivant l'histoire, le cardinal a eu une mauvaise réputation de la popularité de l'histoire - dont une grande partie n'est pas méritée) Gale, 2015b).

Dumas a parsemé ce livre de chiffres historiques, mais pas tellement de précision historique (pour être généreux). Comme pour beaucoup d'autres romans, l'auteur a pris de vraies figures et des événements historiques réels, a inventé ses propres conversations et scénarios tout en donnant à ces figures fulgurantes des rôles grandioses sur une scène à part.

Dumas est l'auteur de deux créations littéraires de renom, à savoir Les Mousquetaires et Le Comte de Monte-Cristo. Le premier a enduré pendant plus de 160 ans dans le domaine culturel, grâce à ses éditions continues, publicités, suites et représentations visuelles telles que des statues, images et films. Constamment aux yeux du public, ces personnages ont acquis une renommée généralisée. Cependant, au-delà de leurs personnalités individuelles, les mousquetaires, avec leur dynamique de groupe diversifiée, l'incarnation des valeurs et la signification historique, ont transcendé le simple fait d'être un héros collectif. En fait, leur association avec les valeurs nationales sacrées, qui a persisté depuis La Troisième République à nos jours, les a élevés au statut d'icône nationale et de

symbole chéri de la mémoire collective. Inventé par Pierre Nora, le terme « lieu de mémoire » désigne toute entité significative, tangible ou intangible, qui a été transformée en un symbole du patrimoine d'une communauté par la volonté humaine ou le passage du temps (Martone, 2011 : 169).

Clifton Fadiman a réfléchi à l'attrait captivant des « Trois Mousquetaires » d'Alexandre Dumas, affirmant que son attrait réside dans la romance qu'il évoque et l'excitation passionnante de son histoire. Au sein de ses pages violentes et pleines d'action, les lecteurs sont confrontés à une succession incessante de duels, de meurtres, d'amours, de révélations, d'embuscades, d'évasions audacieuses et de promenades à cheval exaltantes. Bien que les événements puissent sembler invraisemblables, ils sont indéniablement magnifiques dans leur exécution (Les 3 Mousquetaires, 1999). Publié pour la première fois en 1844, le chef-d'œuvre d'épée de Dumas suit les exploits de D'Artagnan, un jeune noble courageux qui s'aventure à Paris en 1625 avec l'aspiration de rejoindre les rangs estimés des mousquetaires, protecteurs jurés du roi Louis XIII. Bientôt, il se retrouve à se battre aux côtés de trois vaillants camarades - Athos, Porthos et Aramis - qui partagent un objectif commun de maintenir l'honneur du roi en déjouant les sinistres machinations du cardinal Richelieu et de l'espionne enchantresse connue sous le nom de « Milady » (Les 3 Mousquetaires, 1999).

Dumas se rend compte que la situation et les situations dans lesquelles il met ses héros sont assez ridicules, et à travers l'action et l'aventure - toutes entreprises avec un clin d'œil et un sourire. Le lecteur se rend bien sûr compte que cette affaire assez sérieuse de ramener les diamants de la reine est plus adaptée à une comédie qu'à un conte romantique de France. Les Trois Mousquetaires est une histoire sans âge qui a été sérialisée pour un journal, d'où la page qui tourne à l'aventure et au rythme rapide. Après avoir lu ce livre à l'école primaire (tout seul), j'ai eu envie de le relire, cette fois avec les yeux d'un adulte. Le livre n'a pas déçu, et je comprends mieux pourquoi c'est un classique. Dumas est un maître de l'invention ; s'il était

vivant aujourd'hui, il ferait des spectacles comme 24. Au lieu de cela, il nous a donné un classique intemporel en série parsemé de beaucoup d'humour, de romance et même d'un peu d'escrime (BLOGCRITICS.ORG, 2012).

- **Adaptations**

Vivons-nous actuellement à une époque dominée par les adaptations ? Dans le domaine du cinéma contemporain, il semble qu'il y ait une prolifération d'adaptations, s'inspirant d'une large gamme de sources telles que les bandes dessinées et les romans de Jane Austen. Cette abondance d'adaptations soulève la question de savoir si Hollywood a épuisé sa réserve d'histoires. Cependant, si nous limitons notre compréhension de l'adaptation aux seuls romans et films, nous donnons sur le paysage plus large. Aujourd'hui, nous assistons à la popularité des reprises de des graphiques pop, des adaptations de jeux vidéo de contes de fées et même des manèges de franchises cinématographiques à succès, et vice versa. Nos récits constants et notre ainsi que nos interactions et interprétations de celles-ci, nous présentent trois modes distincts d'un engagement qui se croise et offre de nouvelles perspectives sur le fonctionnement et l'importance de l'adaptation.

Selon Hutcheon, les adaptations peuvent être considérées comme des efforts d'interprétation et de création qui préservent l'essence du texte original tout en conservant une qualité en couches. Ils possèdent un caractère palimpseste, dans lequel des traces de la source adaptée restent alors que de nouveaux éléments sont ajoutés et interprétés. Ils sont « délibérément annoncés, et prolongés revisitations d'œuvres antérieures », non pas des répliques ou des reproductions, mais plutôt des répétitions avec variation. (Hutcheon, 2006).

La traduction « adaptée » ou libre est une activité complexe qui permet un certain degré de liberté afin de préserver ce que Walter Benjamin appelle « l'après-vie de l'original ». Ce type de traduction laisse place à

l'interprétation et est particulièrement évident dans les textes sources. Ces adaptations, inspirées d'œuvres littéraires mais pas tout à fait identiques, cherchent à embrasser délibérément leur caractère distinctif. Leur objectif principal est de transmettre et de texte, établissant leur propre identité unique dès le début. La nature adaptable de l'adaptation, considérée à la fois comme un état et un processus de transformation, oscille entre similitude et dissemblance. Elle met l'accent sur la relation dynamique entre un traducteur, le texte source, et l'adaptation qui en résulte (Lhermitte, 2004b).

Au printemps 1897, Méliès a créé la Star Film Company, où il a produit des films de sa création jusqu'en 1913. L'une des œuvres les plus renommées de Méliès créée sous le Star Company est le premier film narratif intitulé *Le voyage dans la lune* (1902). Ce film français, d'une longueur de 825 pieds (équivalent à environ quatorze minutes à la vitesse de film muet standard de 16 ips), peut être considéré comme une forme d'adaptation inspirée de *From the Earth to the Moon* de Jules Verne et de *The First Men in the Moon* de H.G. Wells. Malgré l'adoption d'un format narratif organisant les plans et les scènes dans l'ordre chronologique, *Un voyage sur la Lune* reste un spectacle remarquable où Méliès met habilement en valeur ses talents en tant que magicien et illusionniste.

En 1927, une percée importante a eu lieu dans l'industrie cinématographique lorsqu'un film a démontré le potentiel d'intégration réussie du son. *The Jazz Singer* (réalisé par Alan Crosland, 1927) est apparu comme un exemple notable de « talkie » qui a connu un succès remarquable dès ses débuts. Ce film, adapté d'une pièce très populaire de Broadway, a attiré l'attention du public et a prouvé la viabilité du son dans les films (Goldmark, 2017).

Figure 1 Probablement la scène la plus emblématique et la plus célèbre de *A Trip to the Moon* (1902) de Méliès.

- <http://silentlondon.files.wordpress.com/2011/05/atriptothemoon.jpg>



Figure 2 Affiche du film The Jazz Singer (1927)

<https://www.gettyimages.com/photos/jazz-singer-movie>



- **Objectifs d'adaptation au cinéma**

En plus de la demande croissante de films narratifs et de la commodité d'adapter les textes existants, les premiers cinéastes et producteurs avaient d'autres motivations pour pratiquer les adaptations cinématographiques. Une raison importante était le prestige artistique associé à la littérature. L'idée de l'art hiérarchique a influencé de nombreux premiers cinéastes à créer des films basés sur des œuvres écrites. La littérature, étant une forme d'art ancienne et très estimée, avait déjà un public et des mécènes dévoués. La littérature populaire, en particulier, a été couramment choisie pour l'adaptation en raison de sa renommée et de ses influences existantes, en



particulier parmi la classe moyenne. Des auteurs estimés comme Shakespeare, Goethe, Tolstoï, Hugo, Dante, Dumas et Dickens étaient bien connus et respectés dans la classe moyenne, ce qui a fait réaliser aux exploitants de films la rentabilité d'attirer ce public grâce à des adaptations de livres populaires de ces auteurs. De plus, les cinéastes ont reconnu l'importance de préserver et d'éduquer la société sur leur patrimoine littéraire par le biais du cinéma.

Selon le livre de John M. Desmond « Adaptation : Étudier le film et la littérature », le film a servi de médium pédagogique, introduisant efficacement des chefs-d'œuvre littéraires en Angleterre. Des générations de producteurs de films ont adapté de grandes œuvres, connues sous le nom de Grands Livres, afin d'enseigner et de familiariser le public avec ces œuvres littéraires influentes. (Du, 2015)

Au cours des années 1930, la télévision britannique, en particulier la British Broadcasting Corporation (BBC), a commencé à diffuser des programmes et des émissions adaptés de textes classiques d'auteurs renommés tels que Jane Austen, Charles Dickens, William Thackeray, George Eliot et Thomas Hardy. Ces émissions ont été programmées de manière stratégique pendant les heures de visionnage en famille, afin de garantir que les familles britanniques soient immergées dans leur propre patrimoine culturel grâce à des programmes télévisés adaptés de la littérature nationale bien-aimée. Les cinéastes débutants ont reconnu l'impact significatif que la littérature classique avait sur la société. Ils ont compris que pour résonner profondément avec le public et s'engager efficacement dans leur vie et leurs perspectives, ils devaient transformer l'approche narrative. En étant conscient de la popularité généralisée de la littérature en tant qu'une forme d'art et un médium, ces cinéastes ont saisi le concept d'adaptation comme moyen pour donner vie à ces histoires influentes d'une manière nouvelle et captivante (Du, 2015)

- **Adaptations littéraires françaises**

La littérature française à l'écran est un sujet d'étude populaire depuis

de nombreuses années. Les chercheurs ont étudié comment la littérature française classique a été adaptée pour l'écran, à la fois en France et dans d'autres pays. L'industrie cinématographique française a une longue histoire d'adaptation de la littérature classique, et bon nombre des œuvres les plus célèbres de la littérature française ont été transformées en films.

Hollywood s'est également intéressé à l'adaptation de la littérature française, et de nombreux films américains ont été basés sur des romans français. Les studios de cinéma britanniques ont également adapté des classiques français pour le grand et le petit écran. Ces dernières années, il y a eu un intérêt croissant pour l'adaptation de la littérature française du XXe siècle pour l'écran. En effet, de nombreuses œuvres de la littérature française du XXe siècle sont désormais considérées comme des classiques. Parmi les auteurs français du XXe siècle les plus populaires qui ont été adaptés à l'écran figurent François Mauriac, Georges Simenon, Marcel Pagnol et Françoise Sagan (Petty & Palmer, 2019 :17)

Les adaptations littéraires françaises de romans classiques sont devenues une partie importante de l'industrie cinématographique en France avec la série Pathé Film d'Art, qui a commencé en 1908. Comme l'explique Susan Hayward, « certains des premiers films étaient des adaptations de romans de Zola et Hugo ». Ces films ont été réalisés à plus petite échelle, mais la série Pathé Film d'Art les a rendus plus prestigieux et les a emballés plus attrayants. La série Pathé Film d'Art a également introduit une nouvelle tradition de performance : des acteurs de scène célèbres tels que Le Bargy, Harry Baur, Réjane, Sarah Bernhardt, Albert Dieudonné et Gabrielle Robinne ont joué dans ces films. Cela a doublé le capital culturel des adaptations littéraires et des films costumés.

Il y avait aussi des raisons économiques pour faire ces films. Les Américains adoraient ce genre, il y avait donc un grand marché pour eux. Cela a permis d'investir beaucoup d'argent dans ces films, ce qui a contribué à faire du cinéma français une force majeure de l'industrie cinématographique mondiale. (Petty & Palmer, 2019 : 17).

Les origines du cinéma narratif rendent hommage aux œuvres littéraires françaises sur grand écran. Le film emblématique de Georges Méliès « Le Voyage dans la lune » (1902) s'inspire des romans de Jules Verne « De la terre à la lune » (1865) et de sa suite « Autour de la lune » (1870). Les contes de Verne tournent autour des fabricants d'armes de Baltimore qui construisent un énorme fusil spatial pour lancer un projectile avec trois aventuriers sur la lune, où ils rencontrent des mésaventures scientifiquement fondées avant de retourner avec succès sur Terre. Alice Guy-Blaché, souvent reconnue pour avoir réalisé la première adaptation cinématographique d'un roman, donne vie au chef-d'œuvre de 1831 de Victor Hugo « Notre Dame de Paris » dans son court métrage « Esméralda » (1905).

Cette tradition de transformation de la littérature française en film se poursuit tout au long de l'ère silencieuse, avec Jacques Feyder adaptant « L'Atlantide » de Pierre Benoit (1921), lui-même basé sur la nouvelle de 1845 de Prosper Mérimée, ainsi que la mise en scène de « Thérèse Raquin » d'Émile Zola en 1928. Germaine Dulac est une pionnière du cinéma féministe avec son film stimulant « La Souriante Madame Beudet » (1922), basé sur l'œuvre de Denys Amiel, contrairement à la comédie d'Alice Guy « Les Résultats de féminisme ». Notamment, l'interprétation par Jean Epstein en 1926 du roman de George Sand de 1837 « Mauprat » présente une première apparition de l'acteur en herbe Luis Buñuel. Les œuvres littéraires françaises populaires et classiques reçoivent des adaptations à l'époque silencieuse. La série en cinq parties de Louis Feuillade « Fantômas » (1913-1914) s'inspire de romans à succès commercial de Pierre Sylvestre et Marcel Allain. Jacques Baroncelli dirige des versions silencieuses du Père Goriot de Balzac (1921).

La Légende de la Soeur Béatrix de Maeterlinck (1923). Albert Capellani produit une adaptation cinématographique en quatre parties des Misérables de Hugo (1912) et de L'Assommoir de Zola (1909) pour Pathé. André Antoine dirige les adaptations d'œuvres françaises classiques de l'après-guerre de Pathé, notamment Quatre-Vingt-Treize de Hugo (1915), Les Frères corses de Dumas (1916) et La Terre de Zola (1921). L'adaptation de soixante-neuf minutes d'Edwin S. Porter de « Le Comte de Monte-Cristo » (1913) d'Alexandre Dumas est également remarquable. « Les Trois Mousquetaires » de Dumas gagne en popularité grâce au portrait de Douglas Fairbanks en 1921, Louis Delluc produisant une version stylistiquement fidèle du roman par rapport à Henri Les Trois Mousquetaires de Diamant-Berger (1921-1922) (Pettey & Palmer, 2019b : 19).

Dans son analyse des deux films, Delluc a proposé une théorie de l'adaptation : ce n'est pas, comme certains semblent le croire, à cause du charme violent et de la publicité de Douglas. C'est parce que la version française, soucieuse des détails, des minuties historiques, de la retouche par le patient de chacun et chaque individu et milieu, a presque complètement sacrifié le rythme du roman.

La version américaine n'est que rythme : Fairbanks admet librement qu'il y a peu de personnages aussi vides d'intérêt en eux-mêmes comme d'Artagnan. Il ne vit qu'à travers ses réactions aux événements, à travers ses éclats et caprices, à travers son rythme enfin, depuis Dumas – un conteur trouble, un résumé psychologue, historien des détails de mauvaise qualité – est un maître du rythme. L'adaptateur a raison de voir seulement que pour filmer dans le roman. L'évaluation du processus d'adaptation par Delluc mérite d'être notée pour sa clairvoyance concernant la façon dont la traduction du livre à l'écran nécessite un aperçu particulier caractéristiques qui propulsent l'intrigue et l'action.

« Les Trois Mousquetaires » a été un énorme succès depuis sa première publication. Alexandre Dumas lui-même a présenté la première adaptation scénique en 1845, et depuis lors, le roman a été adapté pour la scène plus

de 20 fois, pour la télévision 10 fois, et pour le cinéma près de 30 fois. Malgré qu'il ait été écrit il y a plus de 175 ans, l'amour des gens pour les aventures romantiques d'Athos, Porthos, Aramis et d'Artagnan n'a jamais diminué. Le roman a été transformé en plus de 60 films et a été lu par des milliards de personnes dans des centaines de langues (Gale, 2015). Certaines des adaptations les plus notables incluent le film de 1933 réalisé par Colbert Clark et Armand Schaefer, avec John Wayne en vedette ; le film de 1948 réalisé par George Sidney, avec Lana Turner et Gene Kelly ; le film de 1973 réalisé par Richard Lester, avec Raquel Welch et Oliver Reed ; et le film de 1993 réalisé par Stephen Herek, avec Charlie Sheen et Kiefer Sutherland (Gale, 2015).

- **Approches pour étudier les adaptations**

Depuis l'avènement du cinéma, les cinéastes ont saisi l'occasion de porter des œuvres littéraires au grand écran. Étonnamment, même au début des années 1900, plusieurs pays avaient déjà produit des adaptations de courts métrages de pièces littéraires renommées. Par exemple, en Allemagne, Oskar Messter a réalisé un film basé sur un conte des frères Grimm appelé *Hänsel und Gretel* dès 1897. De même, au Royaume-Uni, Walter Pfeffer Dando et William K. L. Dickson ont filmé le *King John* de Shakespeare en 1899. Pendant ce temps, le Japon a vu l'interprétation par Shibata Tsunekichi de la célèbre pièce de kabuki « *Momijigari* » la même année. La France et les États-Unis ont également contribué à cette tendance, Clément Maurice filmant *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand en 1900 et Arthur Marvin donnant vie au personnage de Sherlock Holmes de Sir Arthur Conan Doyle dans *Sherlock Holmes Baffled*.

Cependant, tout le monde n'a pas salué ces adaptations cinématographiques et le médium du cinéma lui-même. De nombreux intellectuels ont exprimé leur désapprobation, affirmant que la littérature représentait un art authentique, un produit de la culture raffinée, tandis que les films étaient considérés comme des divertissements de masse inférieurs. Les critiques croyaient que l'adaptation de chefs-d'œuvre littéraires à l'écran était une violation grossière qui mettait en danger à la

fois l'alphabétisation et l'importance des livres. L'essai remarquable de Virginia Woolf « The Cinema », publié en 1926, est un excellent exemple de cette réception négative. En réponse à sa vision du film expressionniste allemand « Le Cabinet du Dr Caligari » en 1920, Woolf dépeint le cinéma comme un prédateur, dévorant l'essence de la littérature et la laissant comme la malheureuse victime de l'avidité insatiable du film.

Les critiques qui désapprouvent les adaptations cinématographiques et le cinéma lui-même expriment un point de vue partagé par de nombreux intellectuels. Ils considéraient la littérature comme une véritable forme d'art, représentant une culture raffinée, tout en considérant les films comme un divertissement de masse inférieur. Ces critiques croyaient que porter des chefs-d'œuvre littéraires à l'écran était une violation grossière qui minait l'alphabétisation et valorisait l'importance des livres. L'essai remarquable de Virginia Woolf « The Cinema », publié en 1926 est un excellent exemple de cette réception négative. Selon son point de vue, le cinéma et la littérature étaient incompatibles, et les adaptations cinématographiques étaient considérées comme une perversion contre nature (Business Bliss Consultants FZE, 2024).

Au fil des décennies, de nombreux chercheurs qui ont exploré les adaptations cinématographiques ont considéré les films dérivés d'œuvres littéraires comme des créations culturellement inférieures. Ils ont souvent utilisé une terminologie péjorative telle que « infidélité, trahison, distorsion, violation et sacrilège » pour décrire ces adaptations, chacune de ces accusations portant sa propre connotation négative distincte (Stam, R. 2000 :54). Ce point de vue a favorisé une perception binaire et hiérarchique de la relation entre la littérature et le cinéma, où la littérature est vénérée comme l'original estimé, tandis que les adaptations cinématographiques sont considérées comme de simples répliques. Dans ce paradigme, la fidélité est apparue comme le concept central dans les études d'adaptation (Aragay, 2005 ; 14).

Selon Stam, il existe plusieurs préjugés enracinés qui contribuent à la croyance dans la supériorité et à l'animosité qui en résulte envers les

adaptations. Bien qu'il soit indéniable que de nombreuses adaptations basées sur des romans significatifs manquent de qualité ou s'écartent du matériel source, la conviction de la suprématie de la littérature sur le cinéma découle également d'une position profondément enracinée et souvent d'hypothèses inconscientes sur l'interaction entre ces deux formes d'art. Le sens intuitif de l'infériorité de l'adaptation, je suppose, découle d'une combinaison de préjugés sous-jacents (Stam & Raengo, 2004). Stam identifie divers biais qui contribuent à l'animosité envers les adaptations cinématographiques. Ces biais peuvent être résumés comme suit : Mépris de la physicalité des films : ce biais provient d'une aversion ou d'une répulsion pour le tangible et les aspects sensoriels des textes de films. Il suggère un dégoût pour l'expérience incarnée du cinéma, en contraste avec les qualités abstraites et intellectuelles souvent associées à la littérature. Dévaluation des formes d'art contemporaines : ce biais suppose que les expressions artistiques plus anciennes sont intrinsèquement supérieures aux plus récentes. Cela implique que les adaptations cinématographiques, en tant qu'interprétations modernes d'œuvres littéraires, sont automatiquement considérées comme inférieures. Pensée conflictuelle entre le cinéma et la littérature : il existe une perception d'une rivalité amère entre le cinéma et la littérature, où les adaptations cinématographiques sont perçues comme des adversaires. Ce point de vue étroit ne reconnaît pas le potentiel pour les deux médiums de coexister harmonieusement et qu'ils sont indissolublement liés. Préjugé élitiste : le cinéma est souvent méprisé en raison de son association avec la masse populaire et ses origines perçues dans des formes de divertissement « lowbrow » telles que les diaporamas et les carnivals. Ce parti pris diminue le talent artistique du cinéma et sa capacité à transmettre des récits profonds.

Peur ou dédain pour les arts visuels : ces préjugés reflètent des préjugés culturels profondément enracinés contre les médiums visuels. Il y a une peur de l'iconographie, une méfiance des représentations visuelles, et une insistance excessive sur le mot écrit en tant que principal moyen de donner du sens à la communication. Par conséquent, la valeur artistique des

adaptations cinématographiques est minée. Il existe également une accusation de parasitisme : les adaptations cinématographiques sont parfois perçues comme parasitaires sur la littérature, suggérant qu'elles s'appuient uniquement sur des œuvres préexistantes sans apporter d'originalité ou de valeur artistique. Une idée fausse sur la facilité perpétue l'idée que la création de films est intrinsèquement sans effort et que les regarder est simplement pour le plaisir insensé. Cela ne reconnaît pas l'artisanat complexe impliqué dans la réalisation de films et favorise une attitude dédaigneuse envers ce domaine artistique. En résumé, ces biais contribuent à l'hostilité envers les adaptations cinématographiques, favorisant les perceptions négatives et sapant le potentiel artistique et créatif du cinéma (Stam & Raengo, 2004).

- **La démarche fidélité**

Au cours des années 1960 et 1970, il y a eu une émergence notable de départements de cinéma et d'adaptation, issus des départements de littérature anglaise. Ces départements nouvellement formés ont hérité de l'hypothèse sous-jacente selon laquelle une œuvre littéraire possède une nature unifiée et autonome. Ce point de vue a également soutenu que le sens encapsulé dans l'œuvre reste une essence immuable, en attente de découverte par le lecteur à prédominance passive. Le rôle de l'auteur était perçu comme l'origine et le cœur du texte solidifié. Les phrases présentes sur la page, provenant de l'Auteur-Dieu, ont été traitées comme sacrées et inviolables (Aragay, 2005 :111).

À la suite de cette perspective, il est devenu largement admis que l'œuvre littéraire, considérée comme la source estimée et authentique, possédait un statut plus élevé. En revanche, l'adaptation cinématographique était considérée comme une simple reproduction, souvent qualifiée par Daniela TECUCIANU de « cinéma impur », dépourvue du même niveau de signification. Les grands innovateurs du XXe siècle, tant dans le cinéma que dans le roman, ont eu si peu à faire les uns avec les autres, se sont débrouillés seuls, en gardant toujours une attitude ferme mais respectueuse distance. (Tecucianu, 2014)



George Bluestone, *Novels into Film* (63) (Murray, S. 2008 :4) Par exemple, Bluestone affirme qu'une fois que l'on passe du langage à l'expression visuelle, le changement devient inévitable. Selon lui, les romans et les films possèdent des identités indépendantes en tant que médiums artistiques.

Bluestone défend fermement la suprématie intrinsèque de la littérature. Il soutient que les romans sont plus complexes que les films, affichant une plus grande conscience de soi et une plus grande introspection. Par conséquent, ils possèdent une capacité supérieure pour transmettre des idées complexes. Bluestone va même jusqu'à déclarer les romans et les films comme des médiums intrinsèquement conflictuels ou contradictoires, affirmant que l'adaptation de l'un dans l'autre est une tâche irréalisable. Toutefois, c'est « Une certaine tendance du cinéma français » de François Truffaut, publié à l'origine dans les Cahiers du Cinéma en janvier 1954, qui a d'abord rejeté le concept si le film est vraiment fidèle à la littérature et admire vraiment les cinéastes de mentionner spécifiquement Robert Bresson et Jean Cocteau pour leur travail comme leur propre expression tout en étant avant tout une adaptation littéraire. (Czarny, 2021)

Cela a élevé le statut de l'adaptation cinématographique à un travail égal sinon supérieur dans une certaine mesure. Pour développer davantage ce concept, Maurice Beja (2005) nie complètement le mot « trahison » pour les adaptations cinématographiques. Il refuse également d'accepter les critères de fidélité pour les adaptations littéraires. Au lieu de cela, il suggère que les adaptations littéraires devraient être jugées en fonction de « l'esprit de l'œuvre originale » comme celle à laquelle une adaptation « devrait être fidèle ». (Tecucianu, 2014). Andrew Dudley (1980), Christopher Orr (1984), Erica Sheen (2000), Barbara Hodgdon (2002) et bien d'autres ont soutenu l'idée d'adaptations littéraires à considérer comme une inspiration du texte source d'une part et de l'influence esthétique ou personnelle du cinéaste d'autre part. (RESEARCH and SCIENCE TODAY, 2014)

- **L'approche compare- contrast**

L'approche par comparaison de contraste vise à explorer la traduction de la littérature en film, en examinant leur compatibilité et leurs différences, y compris la structure narrative et les éléments extradiégétiques. Cette l'approche a ses mérites dans la définition académique du cinéma et de la littérature, mais elle fait également face à des défis en explorant la relation complexe entre les deux. Le livre de 1957 de George Bluestone, *Novels into Film* », établit l'idée que la littérature et le cinéma sont fondamentalement incompatibles en raison de leurs modes de perception distincts. Bien qu'ils partagent certains terrains d'entente, Bluestone met l'accent sur leurs hostilités sous-jacentes. Il soutient que la littérature et film possèdent des propriétés artistiques uniques, conduisant à une dissociation des personnages et des incidents lorsque adapté au cinéma (Bluestone, 1966).

Comparer et contraster ces deux médiums est devenu une approche standard en matière d'adaptation européennes. Les critiques se concentrent souvent sur les spécificités de chaque média, en soulignant leurs contraintes et limites. Par exemple, le film excelle dans la transmission d'informations de manière concise, tandis que la littérature permet une exploration plus complexe du lieu, du temps, de l'ironie et du symbolisme. Les critiques mettent en garde contre s'attendant à ce que les films représentent pleinement la profondeur des œuvres littéraires. Brian McFarlane tente une perspective différente en cherchant un terrain d'entente entre la littérature et film. Il conteste la fixation sur la fidélité et plaide pour un virage vers une compréhension de l'adaptation. McFarlane se concentre sur les éléments narratifs et transférables plutôt que des indices ou des catalyseurs (McFarlane, 1996).

*Films as Critiques of Novels* de C. Kenneth Pellow interprète l'adaptation cinématographique comme une critique commentaires sur la littérature. Cependant, son point de vue privilégie la littérature sur le film, considérant les films comme des versions condensées de romans. Il soutient que les films ne peuvent pas reproduire précisément les romans

en raison du temps, des contraintes et des limites du langage visuel (Pellow, 1994).

De nombreuses études qui comparent la littérature et le cinéma ont souvent du mal à aller au-delà des préoccupations de fidélité. Ils craignent que l'adaptation de romans en supports visuels ne diminue ou ne sacrifie la profondeur de l'original et des arguments. Cette perspective limitée de spécificité moyenne insiste sur la fidélité à l'essence de chaque média.

- **L'approche paradigmatique**

Cette approche de l'adaptation cinématographique vise à célébrer la diversité des méthodes de traduction des œuvres littéraires en film, sans imposer un paradigme singulier.

Au lieu de rejeter, Geoffrey Wagner (1975), pionnier des études d'adaptation cinématographique, catégorise les méthodes de dramatisation en trois types : transposition, commentaire et analogie. La transposition implique un transfert direct et une adaptation peu altérée du roman, souvent considérée comme insatisfaisante. Les films commentés modifient intentionnellement ou par inadvertance l'œuvre originale, en la transformant de manière créative. L'analogie transforme le matériel source en une nouvelle œuvre d'art, privilégiant la créativité du réalisateur à celle de l'auteur. (Perdikaki, 2017)

Michael Klein et Gillian Parker (1981) identifient trois approches d'adaptation. Il s'agit d'une traduction littérale visant à reproduire fidèlement le texte, en réussissant à capturer le genre de la source et l'atmosphère. Les adaptations avec interprétation ou déconstruction conservent la structure narrative de base tout en offrant de nouvelles interprétations, souvent en reflétant la culture contemporaine. Enfin, certaines adaptations traitent la source comme une matière première, donnant naissance à des œuvres originales façonnées par des facteurs culturels, notamment dans le cas d'adaptations transnationales (Klein & Parker, 1981).

Dudley Andrew (1984, 2000) élargit la discussion en envisageant

l'adaptation dans un cadre plus large de contexte culturel. Il introduit trois approches analytiques : l'emprunt, où le matériel source sert d'archétype culturel ; la convergence, qui met en évidence les aspects uniques du texte original ; et la fidélité ou la transformation, en se concentrant sur la reproduction des éléments essentiels du texte source. (Andrew, 1984). Karen Kline (1996) examine les paradigmes critiques pour évaluer les adaptations cinématographiques, en identifiant quatre catégories. Ces cadres incluent la contextualisation historique, le questionnement des hiérarchies culturelles, l'examen du processus d'adaptation lui-même et l'embrasement de l'interdisciplinarité dans les domaines du cinéma et de la littérature (Kalra, 2015).

- **L'approche structuraliste**

Roland Barthes présente une approche structuraliste des adaptations littéraires dans « The Structural Analysis of Narratives » suggère la structure du récit comme base de comparaison et de contraste d'œuvres basées sur la même histoire mais créées dans différents médiums artistiques. Pour soutenir son idée, il affirme que « le récit est international, transhistorique, transnational », tout comme « là comme la vie elle-même » (Barthes 1975, 237). Il soutient que le récit est un concept universel et intemporel, proche de la vie lui-même, le rendant adaptable d'une forme d'art à une autre sans perte significative de son récit essence. Il classe les composantes narratives en deux catégories : les unités de distribution (fonctionnelles) et intégrations (indices). Les unités de distribution englobent les éléments de base de l'histoire, tels que actions et personnages, tandis que les unités d'intégration impliquent des idées psychologiques, des descriptions, de la vue, de la focalisation et des motivations. Dans les éléments de distribution, Barthes distingue davantage entre les fonctions cardinales (noyaux) et les catalyseurs.

Les fonctions cardinales sont un récit vital composants qui pilotent la progression de l'histoire et ne peuvent pas être omis sans modifier le narratif lui-même. En revanche, les catalyseurs servent d'éléments de connexion qui peuvent être omis sans affectant gravement l'intrigue

narrative globale. Les catalyseurs jouent des rôles comme accélérer, retarder, donner un nouvel élan, résumer, anticiper et parfois diriger le récit dans des directions inattendues. Cette approche fournit un moyen systématique d'analyser et de comparer récits à travers différentes formes artistiques, mettant en lumière les éléments essentiels qui maintiennent cohérence narrative tout en permettant une réinterprétation et une adaptation créatives (Barthes, 1975 : 3).

- **La psychothérapie cognitive**

Cette approche cognitive considère l'adaptation des textes littéraires au cinéma comme une forme de traduction. Elle s'inspire des idées des formalistes russes et des sémioticiens contemporains, soulignant que les cinéastes agissent comme des interprètes face à la tâche de transmettre le sens de la source littéraire à travers le langage cinématographique. Cependant, cette approche soulève des inquiétudes quant à la fidélité à la source texte. Une traduction efficace doit ressembler étroitement à l'original, et les déviations peuvent réduire sa qualité. Cette perspective donne la priorité à l'analyse de la manière dont les informations sont transférées du roman au film. Bien qu'elle permette des comparaisons détaillées de la signification entre les deux médiums, elle ne considère pas les adaptations cinématographiques comme des œuvres indépendantes mais plutôt comme des traductions. De plus, étant donné que la littérature et le cinéma fonctionnent dans des systèmes linguistiques différents, la transmédiation directe n'est pas possible.

Les cinéastes doivent décoder le texte littéraire et l'encoder dans le langage expressif du film. Cette approche s'aligne sur la sémiotique, en considérant à la fois le roman et le film comme des systèmes de signification avec des éléments de signification en tant que signes.

- **L'approche sémiotique**

La sémiotique cinématographique, bien qu'étant un domaine relativement jeune, est rapidement devenue l'un des domaines les plus

prometteurs de la théorie du cinéma. Application des concepts sémiotiques au cinéma par Yuri Lotman le langage a été jugé révolutionnaire, semblable à la transition du newtonien au relativiste physique (Mandelker, A, A, A., 1994, 385). Cette approche traite le film comme un film complexe, multidimensionnel système de communication avec ses propres règles de sens et de structure, permettant un plus analyse complète du médium cinématographique.

Cette perspective sémiotique sur l'analyse cinématographique s'inspire de la sémiologie saussurienne et de la critique littéraire d'érudits comme Mikhaïl Bakhtin et George Vernadsky. Pionniers de la sémiotique cinématographique tels que Yuri Lotman, Christian Metz, Jean Mitry et Roland Barthes ont jeté les bases de recherches ultérieures dans ce domaine. La sémiotique est maintenant reconnue comme une branche importante de la théorie du film (Nöth, n.d. 463).

La notion d'interprétation du film en tant que langue remonte à Shklovsky, un poète et cinéaste lui-même, qui a réagi aux écrits du linguiste ukrainien Alexander Potebnja (1836-1891) qui pense de la poésie comme pensée en images. Sémiotique, inspirée par les écrits d'un linguiste ukrainien Alexander Potebnja, qui considérait la poésie comme une « pensée en images », fournit un cadre puissant pour classer les adaptations d'écran dans le domaine des études cinématographiques. L'analyse des adaptations nécessite une comparaison avec leur matériel source littéraire. Cependant, en comparant deux des médiums expressifs distincts, à savoir la littérature et le cinéma, présentent des défis inhérents.

La sémiotique offre une solution en traduisant à la fois des textes littéraires et cinématographiques en systèmes de signes et signifiants, créant un terrain d'entente pour évaluer leurs éléments artistiques. Lotman qualifie ce processus de « recodage », qui consiste à traduire un système de communication en un autre basé sur leurs codes d'expression uniques. Lorsque l'on compare ces différents médiums, il est essentiel d'évaluer les différents types de signes et les règles régissant leurs combinaisons au sein

de chaque support avant d'explorer les équivalences entre leurs signes, leurs règles et les éléments structurels sous-jacents (Rifkin, 14 ans).

Bien que les idées de Lotman puissent sembler rappeler les concepts formalistes, elles ont évolué vers une nouvelle direction au sein de la sémiotique cinématographique. Kristeva met en évidence le post formalisme et le post perspectives structuralistes, mettant l'accent sur sa croyance dans le « texte général » en tant qu'espace où la culture mouvements, traditions, histoire et société convergent pour créer un sens linguistique et sémiotique.

Elle souligne la position antidogmatique et antiformaliste de Lotman, affirmant que l'étude de la culture doit tenir compte de la nature transformatrice du sens résultant de l'intercommunication et le retraitement des informations et des structures. » Cette idée est devenue la base du concept d'intertextualité, selon laquelle les textes existent par rapport aux autres et que « les textes doivent plus à d'autres textes qu'à leurs propres auteurs. » (Chandler, 2005). Malgré la nette différence de nature de signes dans les deux médiums.i.e. littérature et film, une comparaison très solide est possible sur la base de là l'équivalence des signes utilisés plutôt que des signes eux-mêmes.

Ceci est développé par Andrew précisant que : Les codes narratifs fonctionnent toujours au niveau de l'implication ou de la connotation. Par conséquent, ils sont potentiellement comparables dans un roman et un film. L'histoire peut être la même si les unités narratives (personnages, événements, motivations, conséquences, contexte, point de vue, imagerie, etc.) sont produites à parts égales en deux œuvres. Or cette production est, par définition, un processus de connotation et implication.

L'analyse de l'adaptation doit donc pointer vers la réalisation d'équivalents unités narratives dans les systèmes sémiotiques absolument différents du langage cinématographique. (Andrew, 1984 :103). Les différences dans les systèmes de signes entre la littérature et le cinéma. La

littérature utilise principalement les signes verbaux régis par des règles sémantiques et syntaxiques, ce qui les rend propices à la création de récits des structures. En revanche, le langage cinématographique est plus diversifié, intégrant des signes verbaux et iconiques qui transmettent le sens différemment. Les chercheurs ont établi des parallèles entre ces deux systèmes de signes et ont fait valoir que les techniques cinématographiques ont été influencées par des textes écrits.

Par exemple, Eisenstein a noté que les innovations de D.W. Griffith dans le cinéma, comme le montage et les gros plans, étaient inspirés des romans de Charles Dickens. (Richardson, 2021). Cohen soutient que prendre une approche plus abstraite la perspective lors de l'analyse des films et des romans révèle qu'ils partagent une perception commune, codes référentiels et symboliques. Cette observation suggère un lien étroit entre ces deux systèmes et permet un examen approfondi de leur relation (Cohen, 1979).

Cinématique les signes, lorsqu'ils sont combinés, peuvent générer une vaste gamme de codes, chacun portant des significations distinctes en fonction de son contexte spécifique. Un seul coup peut fonctionner comme un signe conventionnel, transportant des informations qui vont au-delà de ce qui est directement visible dans la prise de vue. Metz compare un tir non à un mot, qui est l'unité fondamentale dans la littérature, mais à une déclaration capable de transmettre des informations. Lotman partage un point de vue similaire, suggérant que les images à l'écran possèdent à la fois une signification primaire et secondaire. La signification principale est de reproduire des objets du monde réel, tandis que la signification secondaire nécessite une analyse d'éléments cinématographiques tels que les aspects techniques, le travail de la caméra, les arrangements spatiaux, etc.

Ces significations supplémentaires, qui peuvent être symboliques, métaphoriques ou métonymiques, émergent souvent de manière inattendue. Alors que le premier type de signification peut exister au sein



d'un cadre ou d'un plan individuel, le second type nécessite une séquence de plans apparaissant successivement. Dans cette séquence, nous pouvons explorer les mécanismes de différences et de similitudes qui donnent lieu à des unités de signes secondaires » (Lotman 1973, 31).

Comme mentionné précédemment, l'idée de la sémiotique cinématographique s'inspire du concept de système de signes du linguiste très connu Ferdinand de Saussure. Saussure (1857- 1913) est un philosophe et linguiste du XIXe siècle. Il a fondé la base de la sémiotique moderne. Il affirme que la sémiose est la science qui étudie les signes de vie qui ne sont concevables que dans une société particulière (Culler, 1977).

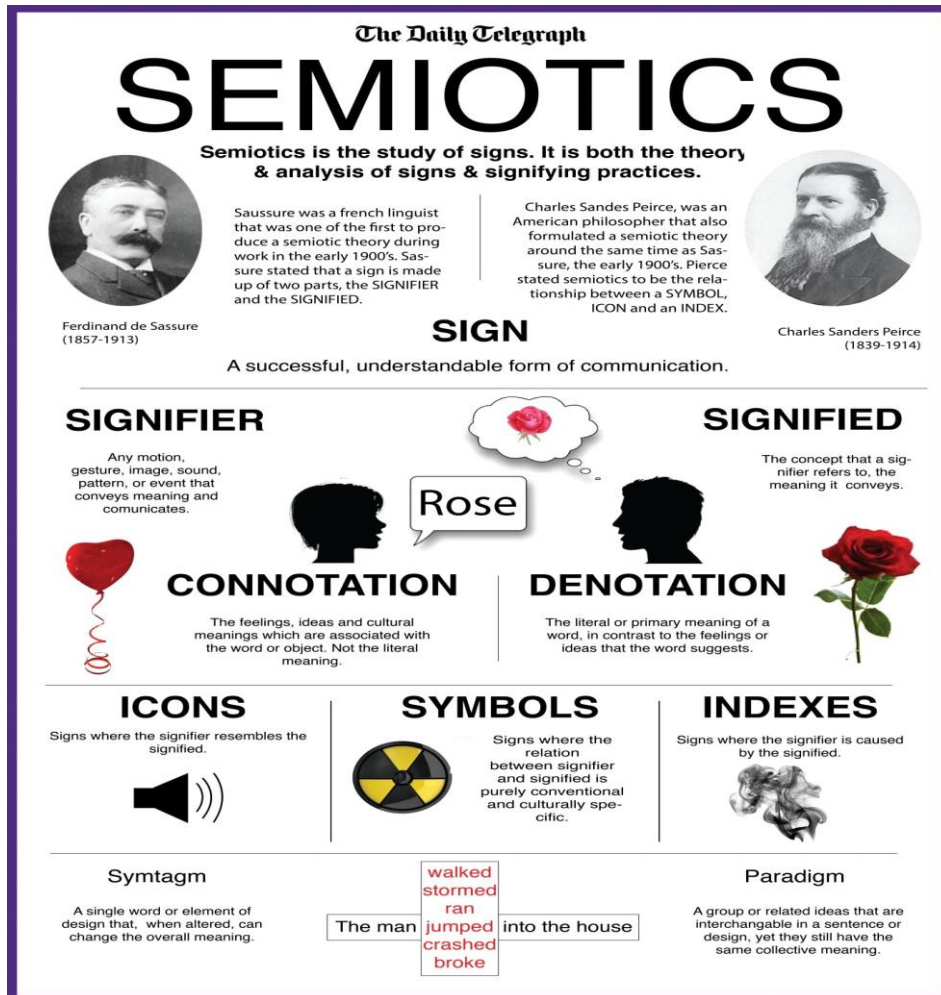
Le terme sémiotique a été utilisé pour la première fois comme symptôme ou camion dans les antécédents médicaux par Hippopotame (460-370 av. J.-C.) pour le ou les signes physiques de la maladie. Galien de Pergame (AD139-199) a utilisé ce terme dans la science médicale des siècles plus tard.

À des fins non médicales, ce terme signé a été inventé par Aristote (384-322 av. J.-C.) qui a servi un but tridimensionnel qui est maintenant connu comme signe, signifiant et référent. (Sebeok, 2001b :5). Le linguiste suisse Ferdinand de Saussure et le philosophe américain Charles S. Peirce sont connus comme les fondateurs de la sémiotique. Saussure a introduit deux autres branches pour étudier ces structures de signes : synchronique et diachronique. Saussure était d'une approche dyadique où un signe a un signifiant (forme physique du signe) et un signifié (signe mental). Alors que la théorie de Peirce (théorie triadique) se compose de trois éléments de signe à savoir : Representamen (le signe de forme prend) Objet (à quoi se réfère le signe) et Interprétant (le signe de signification).

Figure 3 Concept of semiotics.

Introduction à la sémiotique (novembre 2015), Hilton Design.

<https://hiltontdesignblog.wordpress.com/2015/11/05/introductionto-semiotique/>



Halliday et Matthiessen (2014) affirment que le système sémiotique et le langage se complètent mutuellement, c'est-à-dire qu'ils opèrent dans le même contexte pandémique. Par exemple, le « geste » est un système sémiotique lié au langage (méta fonctions). En texte parlé, un geste d'appel avec une commande « Viens ici ! » se réfère à la signification interpersonnelle (relation locuteur/auditeur), un pointage geste avec une référence hors texte (exophorique). La sémiotique concerne le sens et les modes de cognition (les codes que nous avons besoin de comprendre un texte) (Berger, 2013) il s'applique particulièrement à transmédial

impliquant la littérature et ses transpositions à l'écran.

L'analyse de l'adaptation est impossible sans les comparer à leurs modèles littéraires. Cependant, tenter de comparer des moyens d'expression aussi distincts que le verbal, dans le cas de la littérature, et le visuel, dans le cas du cinéma, se heurte à d'inévitables obstacles. La sémiotique nous permet de transcoder des textes littéraires et cinématographiques en un système de signifiants, ce qui crée une agence intermédiaire qui met les moyens de la littérature et du cinéma au même niveau et les rend comparables (Elena K. Myers, 2015).

Peter Pericles (1839-1914) est l'un des intellectuels les plus remarquables figures de son temps. Son travail dans le domaine de la sémiotique est précieux. Il écrit : être vivant naît avec la capacité de produire et de comprendre des signes et ce un instinct particulier est appelé sémiose. Le signe est toute forme de communication au sein d'une société particulière qui fait référence à une idée connue sous le nom de Responsable Peirce, 1931-58, Vol. 2, p. 2. Saussure (1857-1913) a été 19e philosophe et linguiste du siècle. Il a fondé la base de la sémiotique moderne. Il affirme que la sémiose est la science qui étudie ces signes de vie qui sont concevable uniquement au sein d'une société particulière (Culler, 1977).

Le terme sémiotique a été utilisé pour la première fois comme symptôme ou camion dans les antécédents médicaux par Hippopotame (460-370 av. J.-C.) pour le ou les signes physiques de la maladie. Galen de Galien de Pergame (AD139-199) a utilisé ce terme dans la science médicale des siècles plus tard. À des fins non médicales, ce terme signé a été inventé par Aristote (384-322 av. J.-C.) qui a servi un objectif tridimensionnel qui est maintenant connu sous le nom de sign, signifiant et référent. Thomas Albert Sebeok, 2001 ;5. Le linguiste suisse Ferdinand de Saussure et le philosophe américain Charles S. Pierce sont connus en tant que fondateurs de la sémiotique.

Saussure a introduit deux autres branches pour étudier ces structures de signes : synchronique et diachronique. Saussure était d'une approche dyadique où un signe a un signifiant (forme physique du signe) et un signifié (signe mental). Alors que Peirce's theory (théorie triadique) se compose de trois éléments de signe à savoir : Representamen (le signe de forme prend) Objet (à quoi se réfère le signe) et Interprétant (le signe de signification). Halliday et Matthiessen (2014) affirment que le système sémiotique et le langage se complètent mutuellement, c'est-à-dire qu'ils opèrent dans le même contexte pandémique. Par exemple, le « geste » est un système sémiotique lié au langage (méta fonctions). En texte parlé, un geste d'appel avec une commande « Viens ici ! » se réfère à la signification interpersonnelle (relation locuteur/auditeur), un pointage geste avec une référence hors texte (exophorique).

La sémiotique concerne le sens et les modes de cognition (les codes que nous avons besoin de comprendre un texte) (Berger, Arthur, 1984) il s'applique particulièrement à transmédiat impliquant la littérature et ses transpositions à l'écran. L'analyse de l'adaptation est impossible sans les comparer à leurs modèles littéraires.

Cependant, tenté de comparer des moyens d'expression aussi distincts que le verbal, dans le cas de la littérature, et le visuel, dans le cas du cinéma, se heurte à d'inévitables obstacles. La sémiotique nous permet de transcoder des textes littéraires et cinématographiques en un système de signifiants, ce qui crée une agence intermédiaire qui met le moyen de la littérature et du cinéma au même niveau et les rend comparables (Elena K. Myers, 2015).

Le matériau spécifique au cinéma se différencie largement de celui de la langue. L'image et le son ne sont guère abstraits, ils semblent plutôt se fondre avec la réalité qu'ils représentent. Avec l'image, peu de distance entre les signes (cette image précisément) et la chose représentée. Alors qu'en littérature (écrite) les mots, les signes ne s'effacent jamais tout à fait, au cinéma signifiant et signifié ont l'air de se confondre (Morency, 1991).

- **Conclusion**

Ce texte parle du début d'un chapitre qui commence par la définition du mot « Littérature » selon les philosophes. La définition acceptée largement par eux est celle de l'enregistrement de l'expérience, de la pensée, et de l'expression réelle ou irréaliste à travers le langage. Ensuite, le chercheur discute de l'histoire de la littérature française, en mentionnant que les Mésopotamiens ont développé le système d'écriture. La littérature française est réputée pour sa simplicité et son esthétique, ce qui lui permet d'influencer d'autres littératures dans le monde. Un exemple donné est le premier poème en français connu, La Chanson de Roland, du XI<sup>e</sup> siècle. Le texte continue en évoquant le XIX<sup>e</sup> siècle et les changements politiques, ainsi que le succès rencontré par les grands écrivains de cette époque, tels que les romantiques, les réalistes et les réalistes.

Le texte mentionne également l'écrivain le plus populaire du XIX<sup>e</sup> siècle, Alexandre Dumas, qui était célèbre pour son style narratif aventureux et romantique, mêlant des thèmes historiques à des éléments de fiction. Ses œuvres les plus connues sont Les Trois Mousquetaires et Le Comte de Monte-Cristo. Enfin, le texte résume brièvement le contenu du roman Les Trois Mousquetaires, qui est une aventure mettant en scène quatre mousquetaires, avec D'Artagnan se rendant à Paris pour devenir mousquetaire du roi et se liant d'amitié avec Athos, Porthos et Aramis. Le chercheur interprète également l'adaptation cinématographique comme une transformation d'un roman ou d'une poésie en film pour attirer un large public.

Exemple, loyauté, amitié, honneur). Des échantillons seront sélectionnés dans chaque strate pour garantir une couverture complète et une représentation du roman et de son adaptation cinématographique.

- **Échantillonnage délibéré**

Cette technique sera utilisée pour sélectionner des échantillons spécifiques qui sont pertinents pour les principaux objectifs de l'étude.

L'échantillonnage intentionnel implique de sélectionner des échantillons en fonction de leur pertinence par rapport aux questions de recherche et aux objectifs.

Dans cette étude, l'échantillonnage intentionnel sera utilisé pour sélectionner des extraits et des scènes à la fois du roman et de l'adaptation cinématographique qui présentent des caractéristiques sémiotiques distinctes ainsi que des différences ou des similitudes significatives entre les deux supports. Les échantillons seront choisis délibérément pour mettre en évidence des éléments sémiotiques clés tels que le langage, les symboles, les images et l'adaptation narrative.

En combinant l'échantillonnage stratifié pour une couverture exhaustive des principaux éléments narratifs et l'échantillonnage intentionnel pour la sélection ciblée d'échantillons pertinents, cette étude vise à mener une analyse sémiotique comparative approfondie du roman « Les Trois Mousquetaires » et de son adaptation cinématographique de 1948, en mettant l'accent sur la transmission de sens à travers différents systèmes sémiotiques dans la littérature et le cinéma.

- **Cadre théorique**

Le cadre théorique de cette étude fournit les bases conceptuelles et méthodologiques pour analyser la sémiotique du roman « Les Trois Mousquetaires » et de son adaptation cinématographique de 1948. Cette section décrit le cadre conceptuel, la grammaire visuelle de Kress & Leeuwen, ainsi que la théorie fonctionnelle systémique de Halliday, qui tous contribuent à l'analyse sémiotique comparative.



## CHAPITRE 3

### MÉTHODOLOGIE DE LA RECHERCHE

- **Conception de la recherche**

Cette recherche utilise une analyse sémiotique comparative pour explorer la transmission de sens à la fois dans le roman *Les Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas et dans son adaptation cinématographique de 1844. L'étude vise à examiner comment différents systèmes sémiotiques dans la littérature et le cinéma représentent les éléments narratifs, les personnages, les décors et les motifs clés. L'approche comparative permet une investigation approfondie de la manière dont ces éléments sont traduits et interprétés à travers les médias.

- **Population**

La population de cette étude comprend le texte du roman *Les Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas et l'intégralité de son adaptation cinématographique de 1948. Les versions littéraire et cinématographique servent de sources principales de données pour l'analyse.

- **Échantillon et Échantillonnage**

Étant donné les objectifs de l'étude, deux techniques d'échantillonnage seront utilisées :

Cette technique sera utilisée pour garantir une représentation des principaux éléments narratifs tels que les personnages, les décors et les motifs clés. L'échantillonnage stratifié consiste à diviser la population en strates distinctes en fonction de caractéristiques prédéterminées, puis à sélectionner aléatoirement des échantillons de chaque strate. Dans cette étude, les strates incluront les principaux personnages (par exemple, D'Artagnan, Athos, Porthos, Aramis), les décors importants (par exemple,



Paris, la cour royale, la campagne et les motifs clés par le cadre conceptuel repose sur la compréhension des principes fondamentaux de la sémiotique et de la façon dont les signes sont utilisés pour construire le sens dans un texte littéraire ou cinématographique. La grammaire visuelle de Kress & Leeuwen offre un cadre pour analyser les choix de représentation visuelle dans le film, en mettant l'accent sur la façon dont les images communiquent des informations et des émotions. La théorie fonctionnelle systémique de Halliday examine la relation entre le langage et le contexte social, ce qui est essentiel pour comprendre comment les éléments narratifs sont utilisés pour transmettre des significations dans le roman et son adaptation cinématographique. En combinant ces perspectives théoriques, cette étude cherche à élaborer une analyse sémiotique approfondie qui explore les différentes façons dont le sens est construit et transmis à travers les deux médias.

- **Le cadre conceptuel**

Le cadre conceptuel de cette étude s'appuie sur les principes de la sémiotique, qui est l'étude des signes et des symboles ainsi que de leur utilisation ou interprétation. La sémiotique fournit une base théorique pour comprendre comment le sens est construit et transmis à travers différents systèmes de signes, y compris le langage, les images visuelles et d'autres modes de communication. Dans le contexte de cette étude, le cadre conceptuel de la sémiotique permet un examen de la façon dont le sens est représenté et interprété dans les textes littéraires et cinématographiques.

Dans le roman « 1984 » de George Orwell (1984, 1949) et son adaptation cinématographique de 1984, l'application de l'analyse sémiotique révèle des idées fascinantes sur la manipulation des symboles et des signes pour le contrôle et la surveillance. Par exemple, le motif récurrent du visage de Big Brother affiché sur des affiches et des écrans de télévision sert de puissant symbole du pouvoir autoritaire à la fois dans le roman et dans le film. Ce symbole, représentant l'État de surveillance omniprésent, incarne la manipulation des signes visuels pour instiller la peur et l'obéissance parmi la population.

De plus, l'analyse sémiotique révèle l'importance des signes linguistiques dans le monde dystopique de «1984 ». La création de la novlangue par Orwell, une langue conçue pour éliminer les pensées rebelles en restreignant le vocabulaire, illustre la manipulation du langage comme outil de contrôle idéologique. Dans le roman et dans l'adaptation cinématographique, la représentation de la novlangue met en évidence comment les signes linguistiques peuvent être utilisés pour façonner les perceptions et limiter la liberté individuelle.

Dans l'adaptation cinématographique de « 1984 », réalisée par Michael Anderson, des signes visuels tels que l'architecture sombre et oppressive d'Oceania et le contraste marqué entre les zones prolétaires délabrées et les quartiers luxueux du Parti Intérieur véhiculent des messages sémiotiques puissants sur la hiérarchie sociale et le contrôle. Grâce à la manipulation de signes visuels tels que la conception des décors et la cinématographie, le film communique efficacement l'atmosphère oppressive du monde dystopique d'Orwell.

En appliquant l'analyse sémiotique à la fois au roman « 1984 » et à son adaptation cinématographique de 1948, cette étude vise à découvrir les façons complexes dont les signes et les symboles sont utilisés pour construire du sens et manipuler les perceptions au sein des récits dystopiques. En examinant des exemples spécifiques du texte et du film, cette recherche vise à approfondir notre compréhension des processus sémiotiques en jeu dans les représentations littéraires et cinématographiques des régimes autoritaires.

- **Grammaire visuelle de Kress & Leeuwen**

La grammaire visuelle de Kress & Leeuwen présente un cadre théorique offrant des perspectives éclairantes sur les mécanismes complexes de la communication visuelle. Cette approche plonge dans l'analyse de divers composants visuels, tels que les images, les mises en page et autres éléments graphiques, pour décrypter leur rôle dans la transmission de sens et dans la formation du message global d'un texte

visuel. En appliquant le cadre de Kress & Leeuwen, les chercheurs bénéficient d'une méthodologie structurée pour disséquer et interpréter la sémiotique visuelle dans diverses formes de médias, y compris les films. (Thuy, 2017)

Dans le contexte de la présente étude, l'application de la grammaire visuelle de Kress & Leeuwen s'avère essentielle pour démêler les complexités de l'adaptation cinématographique de 1844 des « Trois Mousquetaires ». Cette adaptation, dirigée par George Sidney, présente une riche toile d'éléments visuels contribuant à l'essence narrative et thématique du classique d'Alexandre Dumas. À travers une analyse guidée par le cadre de Kress & Leeuwen, nous entreprenons un voyage pour explorer la cinématographie, la mise en scène et les motifs visuels récurrents du film, discernant leur importance dans l'amélioration de l'expérience cinématographique du spectateur et sa compréhension de l'histoire.

La cinématographie, en tant qu'élément fondamental du récit visuel, englobe les choix techniques et artistiques faits pour capturer et présenter des images à l'écran. La grammaire visuelle de Kress & Leeuwen encourage un examen approfondi des techniques cinématographiques utilisées dans « Les Trois Mousquetaires » pour discerner leurs fonctions narratives et esthétiques. À travers l'analyse des angles de caméra, de l'éclairage, du cadrage et du mouvement, nous pouvons dévoiler comment ces stratégies visuelles contribuent au développement des personnages, à l'établissement de l'ambiance et à la progression narrative du film.

De plus, le concept de mise en scène, qui englobe l'arrangement des éléments visuels au sein d'une scène, émerge comme un point focal crucial de l'analyse dans le cadre de Kress & Leeuwen. En examinant la conception des décors, les accessoires, les costumes et les configurations spatiales dans « Les Trois Mousquetaires », nous obtenons des éclairages sur la façon dont ces éléments renforcent symboliquement les thèmes, dépeignent les contextes historiques et caractérisent les protagonistes et antagonistes du film. À travers l'objectif de Kress & Leeuwen, nous

pouvons discerner les choix visuels intentionnels faits par les cinéastes pour évoquer des émotions spécifiques, communiquer des dynamiques de pouvoir et immerger les spectateurs dans le monde de la France du 17<sup>e</sup> siècle.

De plus, l'identification et l'interprétation des motifs visuels récurrents représentent une autre facette de l'analyse dans la grammaire visuelle de Kress & Leeuwen. Ces motifs, qu'ils soient des objets symboliques, des motifs récurrents ou des images thématiques, servent de marqueurs visuels qui imprègnent le film de couches de sens et de cohérence thématique. En disséquant ces motifs dans « Les Trois Mousquetaires », nous pouvons découvrir des messages sous-jacents, des motifs et des fils thématiques qui résonnent tout au long du film, enrichissant la compréhension et l'appréciation de la profondeur narrative par le spectateur.

En résumé, la grammaire visuelle de Kress & Leeuwen offre un cadre complet pour analyser la sémiotique visuelle intégrée dans l'adaptation cinématographique de 1948 des « Trois Mousquetaires ». À travers l'examen systématique de la cinématographie, de la mise en scène et des motifs visuels, guidé par ce cadre théorique, nous acquérons une plus grande appréciation du langage visuel du film et de ses contributions au processus narratif. En appliquant les insights de Kress & Leeuwen, chercheurs et passionnés peuvent démêler la riche toile visuelle tissée par les cinéastes pour donner vie au récit intemporel de Dumas sur grand écran.

- **Théorie fonctionnelle systémique de Halliday**

La théorie fonctionnelle systémique, développée par Michael Halliday, présente une approche holistique pour comprendre le langage et la communication en mettant l'accent sur leurs aspects fonctionnels. Halliday catégorise le langage en trois fonctions principales : idéationnelle, interpersonnelle et textuelle. La fonction idéationnelle concerne la transmission d'informations sur le monde, tandis que la fonction interpersonnelle implique l'expression des relations sociales et

des attitudes. La fonction textuelle concerne l'organisation du discours. Dans le contexte de cette étude, la théorie fonctionnelle systémique sert de cadre conceptuel pour analyser la sémiotique linguistique et textuelle du roman « Les Trois Mousquetaires » et de son adaptation cinématographique de 1948. Ce cadre permet une exploration approfondie de la manière dont le langage, le dialogue et la structure narrative contribuent à la transmission de sens dans les deux médias.

En intégrant la théorie fonctionnelle systémique à la sémiotique, cette étude vise à mener une analyse complète des aspects sémiotiques du roman et de son adaptation cinématographique. La sémiotique, un domaine qui examine les signes et les symboles ainsi que leur interprétation, offre un cadre à travers lequel les processus de création de sens dans la littérature et le cinéma peuvent être examinés. En appliquant une analyse sémiotique à la fois au roman et à son adaptation cinématographique, cette étude cherche à découvrir les façons dont le sens est représenté et interprété à travers différents systèmes sémiotiques.

L'intégration de ces cadres théoriques offre une approche multidimensionnelle pour analyser « Les Trois Mousquetaires » et son adaptation cinématographique. À travers la théorie fonctionnelle systémique, l'étude examine comment le langage fonctionne dans les textes, en considérant comment il transmet des informations sur les personnages, les événements et les décors (fonction idéationnelle), exprime les relations entre les personnages et leurs attitudes (fonction interpersonnelle), et organise la structure narrative (fonction textuelle). Cette analyse met en lumière le rôle du langage dans la formation du sens et de l'interprétation des textes.

De plus, l'analyse sémiotique permet une exploration des éléments visuels et auditifs de l'adaptation cinématographique, en considérant comment ces éléments contribuent au sens global du récit. La sémiotique permet à l'étude d'examiner non seulement les signes linguistiques, mais aussi les signes visuels tels que la cinématographie, la mise en scène et le montage, ainsi que les signes auditifs tels que les effets sonores et la

musique. En examinant l'interaction de ces éléments sémiotiques, l'étude élucide comment le sens est construit et transmis à travers le médium audiovisuel du cinéma.

En conclusion, l'intégration de la théorie fonctionnelle systémique et de la sémiotique fournit un cadre robuste pour analyser les aspects sémiotiques du roman « Les Trois Mousquetaires » et de son adaptation cinématographique. Cette approche interdisciplinaire permet une exploration nuancée de la manière dont le sens est représenté et interprété à travers différents systèmes sémiotiques, enrichissant notre compréhension des textes et de leurs médias respectifs. À travers cette analyse, l'étude contribue à l'ensemble plus large de la recherche sur la sémiotique littéraire et cinématographique, démontrant la valeur des cadres théoriques pour dévoiler les dynamiques complexes de la création de sens dans la littérature et le cinéma.

- **Intertextualité**

L'intertextualité désigne la relation entre les textes, où le sens émerge à travers des références ou des interactions avec d'autres textes. Ce concept, introduit par Julia Kristeva dans les années 1960 et inspiré par la notion de dialogisme de Mikhaïl Bakhtine, souligne comment les textes s'inscrivent dans un réseau d'influences culturelles et littéraires (Allen, 2011).

Dans le cadre de l'adaptation cinématographique, l'intertextualité examine comment les films adaptent des textes sources tout en intégrant d'autres éléments culturels, littéraires et cinématographiques pour réinterpréter ou subvertir l'œuvre originale. Par exemple, *Romeo + Juliet* (1996) de Baz Luhrmann fusionne le langage shakespearien avec des visuels modernes, combinant des influences élisabéthaines et contemporaines pour créer un nouveau contexte narratif (Cartmell & Whelehan, 2007).

Le concept est apparu dans l'essai *Word, Dialogue, and Novel* (1966) de Kristeva et a été développé par des théoriciens tels que Roland Barthes

et Gérard Genette. Dans les études cinématographiques, des chercheurs comme Robert Stam ont exploré son application, mettant en lumière la fluidité des textes à travers les médias (Stam, 2005).

L'intertextualité a pris de l'importance dans l'analyse cinématographique à la fin du XXe siècle, en particulier avec l'accent mis par le postmodernisme sur le pastiche et l'hybridité. Des films comme *Apocalypse Now* (1979) et *Clueless* (1995) réinterprètent des œuvres littéraires telles que *Heart of Darkness* de Joseph Conrad et *Emma* de Jane Austen pour un public contemporain (Hutcheon, 2013).

Dans le contexte spécifique de cette étude, l'accent est mis sur l'adaptation cinématographique des « Trois Mousquetaires » et son engagement avec le roman original d'Alexandre Dumas.

Au cœur de l'analyse de l'intertextualité dans ce cadre se trouve un examen approfondi de la façon dont la représentation cinématographique des « Trois Mousquetaires » navigue dans la riche tapisserie de son matériel source. Cette exploration va au-delà de la simple comparaison pour plonger dans les façons complexes dont le film reconnaît et diverge du roman, façonnant ainsi son propre paysage narratif et thématique distinct.

L'un des aspects principaux de l'analyse intertextuelle dans ce contexte est l'examen des parallèles narratifs et des écarts. Par une lecture attentive de la structure narrative du film et de la dynamique des personnages par rapport au roman, les chercheurs peuvent discerner les façons dont l'adaptation réinterprète les événements et les intrigues clés. Ce processus implique d'identifier les motifs récurrents, les points de l'intrigue et les arcs de personnages qui résonnent à travers les deux médiums, ainsi que d'identifier les cas où le film prend des libertés créatives pour remodeler le récit en fonction de ses conventions cinématographiques.

De plus, l'analyse intertextuelle éclaire la résonance thématique entre le film et sa source littéraire. En identifiant les thèmes partagés et les courants idéologiques, les chercheurs peuvent retracer l'évolution des idées centrales alors qu'elles sont transposées de la page écrite à l'écran.

Cela implique d'explorer des thèmes tels que l'honneur, la loyauté, la trahison et la camaraderie, et d'examiner comment ils sont articulés et contextualisés dans les cadres narratifs respectifs du roman et du film.

En outre, l'analyse de l'intertextualité englobe une réflexion sur les façons dont l'adaptation cinématographique interagit avec les personnages emblématiques des « Trois Mousquetaires ». Des figures centrales telles que Athos, Porthos, Aramis et D'Artagnan servent de points focaux pour examiner l'interaction entre les archétypes littéraires et la caractérisation cinématographique. Par une analyse comparative du développement des personnages, des motivations et des relations, les chercheurs peuvent discerner les façons dont le film honore et réinvente ces figures durables pour un public contemporain.

En plus d'explorer les références et adaptations intertextuelles, ce sous-thème contribue également à des discussions plus larges sur la théorie de l'adaptation et la transmédiation des textes littéraires. En examinant comment la signification est transmise et transformée à travers différents médiums, les chercheurs acquièrent des aperçus précieux sur les dynamiques complexes de l'adaptation, de la réception et de l'engagement du public. Cette approche interdisciplinaire souligne la fluidité et l'adaptabilité des traditions narratives, mettant en lumière les façons dont les récits évoluent et résonnent au sein de paysages culturels en constante évolution.

En conclusion, l'analyse de l'intertextualité dans le contexte de l'adaptation cinématographique des « Trois Mousquetaires » offre un cadre riche et multifacette pour comprendre la relation dynamique entre la littérature et le cinéma. En examinant les éléments narratifs, thématiques et de caractère, les chercheurs peuvent déballer l'interaction complexe entre le texte et le contexte, éclairant les façons dont la signification est construite, transmise et transformée à travers divers médiums. En fin de compte, cette exploration sert à approfondir notre appréciation pour l'héritage durable du conte classique de Dumas tout en illustrant le potentiel créatif inhérent au processus d'adaptation.



- **Iconographie et Symbolisme**

L'iconographie et le symbolisme sont deux approches clés dans l'analyse des adaptations cinématographiques, permettant d'explorer comment les éléments visuels et symboliques transmettent des significations profondes. Ces méthodes, issues de l'histoire de l'art et de la sémiotique, ont été adaptées aux études cinématographiques pour analyser la réinterprétation des œuvres originales. Panofsky (1955), fondateur de l'iconographie, l'a d'abord appliquée à l'art classique et religieux avant de l'étendre au cinéma, inaugurant l'étude académique de la narration visuelle. De même, le symbolisme, né du mouvement symboliste du XIXe siècle, s'est imposé dans les arts visuels et le cinéma, notamment dans les films muets et l'expressionnisme allemand, avec des réalisateurs comme Fritz Lang qui utilisaient des images fortement symboliques pour exprimer des thèmes profonds (Eisner, 1952).

L'iconographie examine l'utilisation des symboles et motifs visuels dans les films et leur contribution au récit, à l'ambiance ou aux thèmes. Par exemple, le feu vert dans *The Great*

*Gatsby* de Baz Luhrmann symbolise des rêves inaccessibles (Luhrmann, 2013). Cette approche permet aussi d'analyser comment les adaptations traduisent visuellement des thèmes ou des décors. L'imagerie gothique dans les films adaptés de *Jane Eyre* reflète le ton et les thèmes du roman de Charlotte Brontë (Brontë, 1847/2011). Akira Kurosawa, dans *Ran* (1985), réinvente *King Lear* de Shakespeare en utilisant une iconographie féodale japonaise, comme les tenues de samouraï et les symboles bouddhistes (Goodwin, 1994).

Le symbolisme approfondit l'étude des objets, couleurs ou gestes dans les films, qui acquièrent des significations au-delà de leur sens littéral. Ces éléments reflètent souvent l'état psychologique des personnages ou les thèmes sous-jacents. Par exemple, Baz Luhrmann utilise

L'eau de manière récurrente dans *Romeo + Juliet* (1996) pour symboliser la purification, le destin et l'éphémérité de l'amour (Lewis,

2000). Ces codes symboliques permettent aux adaptations de traduire visuellement des idées abstraites et de relier texte et cinéma.

Ces méthodes, fondées par des chercheurs comme Panofsky (1955) et Arnheim (1933), ont été largement utilisées pour explorer la fidélité, la transformation et la réinterprétation culturelle dans les adaptations. Wollen (1969), dans *Signs and Meaning in the Cinema*, analyse comment les images symboliques construisent du sens, tandis que Goodwin (1994) considère *Ran* comme un exemple majeur de cinéma intertextuel. Ces approches restent essentielles pour comprendre les stratégies visuelles et symboliques utilisées par les réalisateurs pour adapter les textes littéraires au langage cinématographique.

L'iconographie et la symbolique jouent des rôles intégraux dans l'interprétation et l'analyse des médias visuels, particulièrement dans les adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires comme « *Les Trois Mousquetaires* ». Ce sous-thème explore le monde complexe des symboles visuels et des motifs utilisés à la fois dans le roman et dans sa transposition cinématographique, offrant ainsi une compréhension plus profonde de la signification culturelle et de la résonance thématique intégrées à ces éléments visuels.

« *Les Trois Mousquetaires* », écrit à l'origine par Alexandre Dumas, est un conte classique d'aventure, de loyauté et d'honneur se déroulant dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle. Le roman est riche en symbolisme, utilisant divers motifs visuels pour enrichir ses thèmes et ses personnages. En examinant l'adaptation cinématographique de l'histoire, réalisée par des cinéastes tels que Richard Lester ou Paul W.S. Anderson, un œil avisé peut discerner comment ces symboles sont traduits à l'écran, contribuant ainsi à la narration globale et à l'expérience du spectateur.

L'un des symboles centraux dans « *Les Trois Mousquetaires* » est l'emblème des mousquetaires eux-mêmes – trois épées croisées. Cette image emblématique représente l'unité, la force et le lien indéfectible partagé entre les personnages titulaires : Athos, Porthos et Aramis. Dans l'adaptation cinématographique, le motif visuel récurrent des épées

croisées sert à renforcer la camaraderie et la solidarité des mousquetaires alors qu'ils naviguent dans le paysage politique traître de la France du XVII<sup>e</sup> siècle.

De plus, la représentation de l'emblème du cardinal Richelieu - un serpent – revêt un poids symbolique à la fois dans le roman et dans ses adaptations cinématographiques. Le serpent, symbole traditionnel de ruse et de tromperie, représente la nature manipulatrice et machiavélique du cardinal alors qu'il complotte pour maintenir son pouvoir politique. Dans le film, des indices visuels tels que la bague sinistre du Cardinal ou les motifs de serpent ornant ses appartements personnels servent de raccourcis visuels pour ses traits de caractère de méchant, permettant aux spectateurs de saisir immédiatement son rôle en tant qu'antagoniste principal de l'histoire.

Au-delà des emblèmes des personnages, le cadre lui-même peut être un symbole puissant dans les adaptations cinématographiques. Dans « Les Trois Mousquetaires », Paris sert non seulement de toile de fond, mais aussi de symbole de troubles politiques et de troubles sociaux. Les rues animées, les palais opulents et les ruelles sombres du Paris du XVII<sup>e</sup> siècle sont représentés visuellement pour transmettre la dichotomie entre les modes de vie somptueux de l'aristocratie et les masses appauvries. Grâce à l'utilisation de la symbolique dans la conception des décors et la cinématographie du film, les spectateurs sont transportés dans un monde où l'intrigue politique et l'inégalité sociale règnent en maîtres.

De plus, la conception des costumes joue un rôle crucial dans la transmission de la symbolique dans les adaptations cinématographiques de « Les Trois Mousquetaires ». Les tenues distinctives portées par les mousquetaires y compris leurs tuniques bleues emblématiques ornées de motifs de fleur de lys les distinguent non seulement en tant qu'unité cohésive, mais servent également de représentation visuelle de leur allégeance à la monarchie française. En revanche, les robes noires portées par les gardes du cardinal Richelieu symbolisent leur loyauté envers le cardinal et son agenda clandestin.

En conclusion, l'étude de l'iconographie et de la symbolique dans les adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires comme *Les Trois Mousquetaires* offre des perspectives précieuses sur le langage visuel utilisé pour transmettre des couches de sens et de résonance thématique plus profondes. En analysant l'utilisation des symboles visuels, des motifs et de la conception des décors/costumes, les spectateurs peuvent acquérir une compréhension plus riche de la signification culturelle et des complexités thématiques inhérentes à la fois au roman et à ses itérations cinématographiques.

- **Méthodologie de recherche**

La méthodologie de recherche utilisée dans cette étude est une analyse sémiotique comparative, visant à explorer comment le sens est véhiculé à travers différents systèmes sémiotiques dans la littérature et le cinéma. Le chapitre commence par détailler la conception de la recherche, qui implique de comparer et de contraster les éléments sémiotiques présents à la fois dans le roman et dans son adaptation cinématographique. Cette approche permet un examen complet de la manière dont les éléments narratifs, les personnages, les décors et les motifs clés sont présentés et interprétés à travers différents supports.

La population de cette étude comprend le texte du roman *Les Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas et l'intégralité de son adaptation cinématographique de 1948. Ces sources primaires servent de base pour analyser la sémiotique du récit dans les contextes littéraire et cinématographique.

En termes de techniques d'échantillonnage, l'étude emploie deux méthodes : l'échantillonnage stratifié et l'échantillonnage intentionnel. L'échantillonnage stratifié assure une représentation à travers les principaux éléments narratifs tels que les personnages, les décors et les motifs, tandis que l'échantillonnage intentionnel permet la sélection ciblée de signes ou d'éléments spécifiques pertinents pour les objectifs de

recherche.

- **Conclusion**

En conclusion, ce chapitre sert de fondement essentiel à l'analyse sémiotique réalisée dans cette étude. Il détaille méticuleusement la méthodologie de recherche et le cadre théorique utilisés pour analyser la sémiotique du roman *Les Trois Mousquetaires* et de son adaptation cinématographique de 1948 à travers une perspective comparative. En exposant la conception de la recherche, la population, l'échantillon et les techniques d'échantillonnage, ce chapitre assure la robustesse et l'exhaustivité de la méthodologie de l'étude.

La méthodologie de recherche utilisée, à savoir l'analyse sémiotique comparative, est bien adaptée pour explorer comment le sens est véhiculé à travers différents systèmes sémiotiques dans la littérature et le cinéma. Cette approche permet un examen nuancé des éléments narratifs, des personnages, des décors et des motifs clés dans les deux médiums, facilitant ainsi une compréhension plus approfondie des stratégies sémiotiques employées par chacun.

De plus, le cadre théorique exposé dans ce chapitre fournit les bases conceptuelles nécessaires à l'analyse. En s'appuyant sur des cadres théoriques clés tels que la sémiotique, la grammaire visuelle de Kress & Leeuwen, et la théorie fonctionnelle systémique de Halliday, cette étude est équipée des outils nécessaires pour disséquer la sémiotique à la fois du roman et de son adaptation cinématographique. Ces cadres offrent des insights précieux sur la manière dont le sens est construit et interprété à travers différents systèmes de signes, guidant ainsi le processus analytique et enrichissant l'interprétation des résultats.

En utilisant une approche comparative et en intégrant ces cadres théoriques, cette étude vise à fournir une compréhension globale de la manière dont le sens est représenté et interprété à travers différents systèmes sémiotiques dans la littérature et le cinéma. Grâce à un examen

méticuleux des éléments narratifs, des personnages, des décors et des motifs clés présents à la fois dans le roman et dans son adaptation cinématographique, cette recherche cherche à éclairer les subtilités de la communication sémiotique dans le récit à travers différents médiums.



## CHAPITRE 4 ANALYSE DES DONNÉES

- **Introduction**

La littérature et le cinéma, en tant que médias artistiques distincts, offrent des avenues uniques pour raconter des histoires, chacun avec son propre ensemble de techniques narratives, de langage visuel et d'éléments sémiotiques. Le processus d'adaptation d'une œuvre littéraire en forme cinématographique implique un jeu complexe de traduction, d'interprétation et de ré imagination créative. Dans ce contexte, le roman classique d'Alexandre Dumas, *Les Trois Mousquetaires* (1844), et son adaptation cinématographique de 1948, servent de sujets intéressants pour l'analyse, offrant un matériel narratif riche et une profondeur thématique.

*Les Trois Mousquetaires*, initialement écrit par Dumas au 19<sup>ème</sup> siècle, est un roman d'aventure historique se déroulant en France au 17<sup>ème</sup> siècle. Il suit le parcours de d'Artagnan, un jeune Gascon fougueux, alors qu'il cherche à rejoindre les élites Mousquetaires de la Garde et se retrouve empêtré dans une toile d'intrigues politiques entourant la reine Anne d'Autriche. Le roman est renommé pour son action enlevante, ses personnages mémorables, et son exploration de thèmes tels que la loyauté, l'amitié et l'honneur.

En 1948, le réalisateur George Sidney a porté le récit épique de Dumas à l'écran dans une adaptation cinématographique d'aventure Technicolor. Avec Gene Kelly dans le rôle de d'Artagnan et Lana Turner dans celui de l'énigmatique Milady de Winter, le film a offert une extravagance visuelle capturant l'essence narrative de Dumas tout en ajoutant sa propre touche cinématographique. Avec des décors somptueux, des costumes élaborés et des combats à l'épée palpitants, le film a offert au public une relecture spectaculaire de l'histoire bien-aimée.

Ce chapitre vise à réaliser une analyse sémiotique du roman original et de son adaptation cinématographique de 1948, explorant les façons dont les éléments narratifs, les personnages, les décors et les motifs clés sont



représentés et interprétés dans chaque médium. En utilisant un échantillonnage stratifié pour examiner les personnages, les décors et les motifs, ainsi qu'un échantillonnage délibéré pour identifier les signes de la littérature et du film, cette analyse cherche à démêler les couches sémiotiques complexes intégrées dans le tissu narratif des Trois Mousquetaires.

L'introduction de cette analyse offre un aperçu de l'importance des Trois Mousquetaires en tant que chef-d'œuvre littéraire et adaptation cinématographique. Elle expose les objectifs de l'étude, qui incluent l'exploration des éléments sémiotiques présents dans le roman et le film, la réalisation d'une analyse comparative de leurs structures narratives, personnages, décors et motifs clés, et l'évaluation de l'efficacité du processus d'adaptation pour transmettre l'essence thématique de l'œuvre de Dumas.

Dans les sections suivantes, le chapitre explorera l'échantillonnage stratifié des personnages, des décors et des motifs, ainsi que l'échantillonnage délibéré des signes de la littérature et du cinéma. À travers un examen détaillé de ces éléments sémiotiques, l'analyse vise à éclairer les façons nuancées dont le sens narratif est construit, transmis et interprété à travers différents médias artistiques.

- **Échantillonnage stratifié : Personnages, Paramètres et Motifs Clés**

- **Personnages**

Dans le classique intemporel d'Alexandre Dumas, « Les Trois Mousquetaires », publié en 1844, les personnages sont méticuleusement conçus avec des traits et des nuances distincts, contribuant chacun à la richesse de la trame narrative. L'adaptation cinématographique de 1948 donne vie à ces personnages sur la scène cinématographique, amplifiant davantage leurs complexités et leurs dynamiques. À travers une approche

méthodique d'échantillonnage stratifié, nous plongeons dans la représentation des personnages clés, tant dans le roman que dans son adaptation cinématographique, afin de disséquer comment leurs personnalités, motivations et interactions façonnent de manière complexe le paysage sémiotique de l'histoire.

D'Artagnan, avec sa jeunesse exubérante et sa détermination inébranlable, émerge comme le protagoniste quintessentiel, incarnant l'esprit d'aventure et de camaraderie. Sa loyauté inébranlable envers ses camarades, Athos, Porthos et Aramis, constitue la pierre angulaire de leur fraternité, symbolisant l'unité face à l'adversité. Le cardinal Richelieu énigmatique, dépeint avec une brillance rusée, se dresse en tant qu'antagoniste redoutable, manipulant les machinations politiques de la cour française avec finesse.

De plus, les entrelacements romantiques entre d'Artagnan et Constance Bonacieux, ainsi que l'affaire tumultueuse de la reine Anne et du duc de Buckingham, ajoutent des couches d'intrigue et de passion à la toile narrative. À travers une analyse minutieuse des personnages et une étude comparative, nous dévoilons les intrications du récit magistral de Dumas, tel qu'il est transposé sur grand écran, illuminant le charme durable et l'attrait intemporel des « Trois Mousquetaires » à travers différents médias.

- **d'Artagnan**

Dans le roman, d'Artagnan est introduit comme un jeune Gascon impétueux déterminé à se faire un nom en tant que mousquetaire. Son voyage de la campagne à Paris est marqué par son esprit aventureux et sa détermination inébranlable à rejoindre les rangs élités des Mousquetaires de la Garde. Dumas dépeint d'Artagnan comme un protagoniste animé par l'ambition et le courage, dont les rencontres avec les trois Mousquetaires et ses entrelacements romantiques font avancer le récit (Dumas, 1844, 22).

L'interprétation de Gene Kelly de d'Artagnan dans l'adaptation cinématographique de 1948 capture le charisme et le charme du

personnage, infusant le rôle de son énergie et de ses athlétismes caractéristiques. Le d'Artagnan de Kelly est un héros d'aventure au verbe haut dont la présence dynamique à l'écran incarne l'esprit d'aventure et d'audace central à la personnalité du personnage. Grâce à la performance de Kelly, d'Artagnan émerge comme un protagoniste captivant dont le voyage de la jeunesse impétueuse à mousquetaire aguerri est à la fois captivant et inspirant (Sidney, 1948).

- **Athos**

Dans le roman d'Alexandre Dumas, « Les Trois Mousquetaires », Athos émerge comme une figure centrale parmi les Mousquetaires, caractérisé par sa personnalité mystérieuse et énigmatique, associée à un passé trouble voilé de secret. Son comportement stoïque et sa force tranquille le distinguent de ses camarades, imprégnant son personnage d'une aura de gravité. Athos assume un rôle pivot dans le récit, servant de mentor au jeune d'Artagnan tout en naviguant dans les intrications des intrigues politiques qui enveloppent la cour française (Dumas, 1844, 61-62).

Dans l'adaptation cinématographique de 1948, Van Heflin donne vie à Athos avec une interprétation qui encapsule le stoïcisme et la sagesse du personnage. La représentation de Heflin présente Athos comme un guerrier aguerri, imprégné d'un profond sens de l'honneur et de la loyauté forgé à travers son passé tumultueux. À travers des gestes et des expressions subtiles, Heflin transmet le poids des expériences d'Athos et la complexité de ses émotions, ajoutant de la profondeur à la représentation du personnage (Dumas, 1844, 61-62).

La performance de Heflin évoque une intensité silencieuse qui résonne tout au long du film, capturant le tourment intérieur d'Athos et les cicatrices de son passé avec une authenticité poignante. Malgré sa nature réservée, Athos de Heflin dégage une présence imposante, captant l'attention du public à chaque apparition à l'écran. Sa représentation met en lumière le rôle d'Athos en tant que boussole morale au sein du groupe,

offrant conseils et sagesse tirés de ses propres épreuves et tribulations (Dumas, 1844, 62).

De plus, Heflin insuffle à Athos un sentiment de vulnérabilité, révélant des aperçus du tourment intérieur qui se cache derrière sa façade stoïque. Cette vulnérabilité ajoute des couches au personnage d'Athos, le rendant humain et le rendant accessible au public. La performance nuancée de Heflin permet à Athos de transcender les limites d'un simple archétype, le transformant en un personnage pleinement réalisé et multidimensionnel dont la présence enrichit le récit du film (Sidney, 1948).

Dans l'ensemble, l'interprétation de Van Heflin d'Athos dans l'adaptation cinématographique de 1948 des « Trois Mousquetaires » est une interprétation magistrale qui reste fidèle à l'essence du personnage tout en ajoutant de nouvelles dimensions à sa personne. Grâce à la performance de Heflin, Athos émerge comme une figure complexe et captivante dont le parcours résonne avec le public, contribuant à l'héritage durable du conte intemporel de Dumas (Sidney, 1948).

- **Porthos**

Dans le roman d'Alexandre Dumas, « Les Trois Mousquetaires », Porthos est décrit comme un Mousquetaire hors du commun, connu pour ses goûts extravagants et sa personnalité vibrante. Malgré son amour pour les choses raffinées de la vie, Porthos reste un ami loyal et un allié fiable lorsque le besoin se présente (Dumas, 1844, 31).

Dans l'adaptation cinématographique de 1948, Gig Young donne vie à Porthos avec une représentation qui met l'accent sur le côté flamboyant et l'humour du personnage. La performance de Young infuse à Porthos charme et esprit, le présentant comme une présence charismatique et joviale qui ajoute une touche de légèreté à l'histoire. Grâce à l'interprétation de Young, Porthos devient un coquin attachant dont le goût pour l'aventure le rend sympathique au public (Sidney, 1948).

La représentation de Young capture l'essence de Porthos en tant que figure hors du commun, dépeignant son amour pour l'extravagance et sa loyauté inébranlable envers ses amis. Sa performance énergétique insuffle de la vie au personnage, faisant de Porthos un membre mémorable et apprécié de la distribution du film (Sidney, 1948).

Dans l'ensemble, l'interprétation de Gig Young de Porthos dans l'adaptation cinématographique de 1948 des « Trois Mousquetaires » traduit avec succès la personnalité vibrante et l'attitude hors du commun du personnage à l'écran. Grâce à l'interprétation de Young, Porthos devient un coquin attachant dont les facéties et les aventures divertissent le public tout en restant fidèle à l'esprit de la création originale de Dumas (Sidney, 1948).

- **Aramis**

Dans le roman, Aramis est dépeint comme un mousquetaire intellectuel et contemplatif avec des aspirations à rejoindre le clergé. Sa nature introspective et sa vision philosophique le distinguent de ses camarades, ajoutant profondeur et complexité à son personnage. Malgré ses poursuites savantes, Aramis est dépeint comme un escrimeur talentueux et un ami loyal, dont l'engagement inébranlable envers ses croyances façonne ses actions tout au long du récit (Dumas, 1844, 32).

La représentation d'Aramis par Robert Cote dans l'adaptation cinématographique apporte un sentiment de sophistication et de raffinement au personnage, capturant son intelligence et son intégrité

morale. Cote insuffle au rôle un sens de gravité, dépeignant Aramis comme une figure digne et principielle dont le sens du devoir inébranlable guide ses actions. Grâce à la performance nuancée de Cote, Aramis émerge comme un personnage complexe et multidimensionnel dont les conflits intérieurs et les dilemmes moraux ajoutent de la profondeur au récit du film (Sidney, 1948).

Dans les sections suivantes, nous explorerons les décors et motifs clés présentes à la fois dans le roman et dans le film, examinant comment ils contribuent au cadre sémiotique global des Trois Mousquetaires (Sidney, 1948).

- **Cardinal Richelieu**

Dans Les Trois Mousquetaires d'Alexandre Dumas, le Cardinal Richelieu est dépeint comme un antagoniste rusé et manipulateur, exerçant un pouvoir politique pour saper la reine Anne et défier les mousquetaires. Il incarne le conflit entre la loyauté personnelle et l'autorité de l'État (Dumas, 1844).

Dans l'adaptation cinématographique de George Sidney en 1948, Richelieu est présenté comme une figure politique astucieuse, son rôle étant centré sur son pouvoir en tant qu'homme d'État, et non sur sa position religieuse. Le film omet son titre ecclésiastique de "Cardinal" et choisit plutôt de le représenter uniquement comme un courtisan puissant et un adversaire politique des mousquetaires. Cette représentation séculière est en accord avec le focus du film sur l'intrigue et les dynamiques de pouvoir, sans explorer son autorité religieuse (Baker, 1998).

- **Lieux de tournage**

La sémiotique, l'étude des signes et des symboles ainsi que leur interprétation, offre un cadre captivant pour examiner les œuvres littéraires et leurs homologues cinématographiques. Le roman fondamental d'Alexandre Dumas, « Les Trois Mousquetaires » (1844) et son adaptation cinématographique de 1948 offrent un matériel abondant

pour une telle analyse, car les deux médiums utilisent des décors, des personnages et des éléments narratifs pour communiquer du sens et évoquer des émotions distinctes. Ce document s'efforce de mener une exploration sémiotique du roman et de son adaptation cinématographique, en se concentrant sur trois décors pivots : Paris, l'auberge sur le bord de la route et le bal du palais. À travers un examen de ces décors, nous visons à découvrir les symboles et motifs sous-jacents qui contribuent à la résonance thématique globale de l'histoire à travers différents médiums.

Dans « Les Trois Mousquetaires », Paris n'émerge pas seulement comme un décor mais comme une entité vivante, foisonnante de vie et d'intrigue. Le roman de Dumas peint un tableau vivant de la ville animée, avec ses rues bondées, ses monuments majestueux et ses habitants divers. Paris symbolise les ambitions et les défis auxquels sont confrontés les personnages, servant de microcosme du paysage social et politique de la France du 17<sup>ème</sup> siècle. En revanche, l'adaptation cinématographique présente Paris à travers un prisme de grandeur et de charme, utilisant des indices visuels et auditifs pour évoquer un sentiment d'élégance intemporelle. À travers des plans panoramiques de monuments emblématiques et de scènes de rue animées, le film capture l'essence de Paris comme une ville de romance et d'aventure.

L'auberge sur le bord de la route sert de décor pivot où le voyage de d'Artagnan croise l'intrigue et le danger. Dans le roman de Dumas, l'auberge est dépeinte comme un lieu mystérieux et atmosphérique, où des rencontres fortuites mettent en marche une série d'événements qui façonnent les destinées des personnages. Sémiotiquement, l'auberge représente un espace liminal, un seuil entre le connu et l'inconnu, où les personnages sont confrontés à des choix et des conséquences. De même, l'adaptation cinématographique utilise des indices visuels et auditifs pour renforcer la signification symbolique de l'auberge, créant un sentiment de suspense et d'attente à travers l'éclairage, la conception des décors et les effets sonores.

Enfin, le bal du palais est une scène d'intrigue politique et de

manœuvres sociales, où les apparences sont trompeuses et les alliances sont mises à l'épreuve. Dans le roman comme dans l'adaptation cinématographique, le bal sert de moment pivot dans l'intrigue, symbolisant l'illusion du pouvoir et la façade de grandeur qui masque les tensions sous-jacentes au sein de la cour française. À travers des costumes somptueux, des décorations opulentes et des gestes subtils, le bal du palais devient une scène de manipulation et de tromperie, où les personnages naviguent dans les eaux traîtresses de la politique de cour.

- **Paris : Symbolisme de l'ambition et de l'intrigue**

Dans le roman et l'adaptation cinématographique des « Trois Mousquetaires », Paris se révèle être une riche toile de symboles et de motifs, servant de toile de fond symbolique qui encapsule les ambitions, les désirs et le complexe réseau d'intrigues politiques qui les entourent.

Le voyage de d'Artagnan pour rejoindre les Mousquetaires commence à Paris, une ville dépeinte avec grandeur et charme dans l'adaptation cinématographique, et décrite comme un centre d'activité vibrante dans le roman. Paris, cependant, transcende la simple signification géographique, incarnant les aspirations et les défis auxquels les personnages sont confrontés.

Sémiotiquement, Paris devient une toile sur laquelle les ambitions des personnages sont peintes. Les bâtiments imposants et les monuments majestueux symbolisent les sommets de pouvoir et d'influence recherchés par d'Artagnan et ses compagnons. La grandeur des structures emblématiques comme le Louvre ou le Palais-Royal signifie l'attrait du monde aristocratique auquel ils aspirent à entrer, tandis que le réseau complexe de rues et d'allées représente la nature labyrinthique des défis qu'ils doivent surmonter pour atteindre leurs objectifs. Ces indices visuels dans le roman offrent aux lecteurs un portrait vivant de la signification symbolique de la ville dans la façon dont elle façonne les destins des personnages (Dumas, 1844, 42).

De même, dans l'adaptation cinématographique, Paris est représentée



avec des indices visuels qui renforcent sa résonance symbolique. Des plans aériens panoramiques capturent la beauté majestueuse de l'architecture de la ville, tandis que les foules animées et les scènes de rue animées transmettent son énergie vibrante. L'utilisation d'une architecture élégante et d'une conception de décor somptueuse sert à intensifier la connexion émotionnelle du public avec le cadre, les plongeant dans le monde opulent de la France du XVIIe siècle.

Figure 4 Paris : Symbolisme de l'ambition et de l'intrigue

(, 2021b). Min 09 :31



Figure 5 Paris : Symbolisme de l'ambition et de l'intrigue

(2021b). Min 09:36



Figure 6 Paris : Symbolisme de l'ambition et de l'intrigue

(2021b). Min 17 :56



À travers ces symboles visuels, l'adaptation cinématographique capture l'essence de Paris comme une ville de romance, d'aventure et d'intrigues politiques, invitant les spectateurs à se plonger dans le drame en cours. De plus, Paris sert également de microcosme des conflits internes et des défis externes des personnages. Les rues animées et les marchés bondés reflètent la nature chaotique de leurs vies, tandis que le contraste entre les salons somptueux de l'aristocratie et les tavernes crasseuses du peuple commun souligne la division sociale qui façonne leurs interactions. À travers ces décors, le roman et l'adaptation cinématographique explorent les thèmes de la lutte des classes, de l'identité et de la quête de justice, offrant au public une compréhension plus profonde des motivations et des luttes des personnages (Sidney, 1948, Min.1 :16 :59).

Figure 7 Paris comme cadre dans le film adapté de « Les Trois Mousquetaires » en 1948. (The Three Musketeers Blu-ray (Warner Archive Collection), n.d.)



Figure 8 Paris comme cadre dans le film adapté de « Les Trois Mousquetaires » en 1948. (The Three Musketeers Blu-ray (Warner Archive Collection), n.d.)



En conclusion, Paris émerge comme un symbole multifacette à la fois dans le roman et dans l'adaptation cinématographique des « Trois Mousquetaires », représentant non seulement un lieu géographique, mais aussi les ambitions, les désirs des personnages et le complexe réseau d'intrigues politiques qui les entoure. À travers des descriptions vivantes et des indices visuels, les deux médiums transmettent efficacement la résonance symbolique de la ville, invitant le public à se plonger dans la riche tapisserie de la France du XVIIe siècle et dans les aventures des Mousquetaires.

- **L'auberge en bord de route : L'intersection du destin et de l'intrigue**

L'auberge en bord de route est un lieu pivot dans le roman et l'adaptation cinématographique, servant de scène à la première rencontre de d'Artagnan avec l'intrigue. Dans le roman, l'auberge est décrite comme un lieu mystérieux et atmosphérique, où d'Artagnan croise le chemin d'une dame mystérieuse et de ses escortes. Cette rencontre fortuite met en mouvement une série d'événements qui façonneront le cours du voyage de d'Artagnan et le destin de ceux qui l'entourent.

Sémiotiquement, l'auberge de bord de route représente un espace liminal - un seuil entre le connu et l'inconnu, où les personnages sont confrontés à des choix et à des conséquences. Son emplacement isolé et son intérieur faiblement éclairé évoquent des sentiments de suspense et d'anticipation, signalant au public que quelque chose de significatif est sur le point de se dérouler.

Dans l'adaptation cinématographique, l'auberge en bord de route est représentée avec des indices visuels et auditifs qui renforcent sa signification symbolique. Les prises de vue en contre plongée et



l'éclairage sombre créent un sentiment de malaise et de mystère, tandis que le son des planchers qui craquent et des conversations murmurées ajoute à la tension. Ces éléments sémiotiques travaillent ensemble pour préfigurer l'intrigue et le danger qui attendent d'Artagnan et ses compagnons.

Figure 9 Auberge en bord de route, Un cadre du film où d'Artagnan a sa première rencontre avec les Trois Mousquetaires : Athos, Porthos et Aramis. Ici, d'Artagnan se retrouve dans une série de duels avec chacun des Mousquetaires en raison de divers malentendus et défis (2021b). Min :2 :00 :38



Figure 10 Auberge en bord de route où les personnages sont confrontés à des choix et à des conséquences.

(2021b). Min 2:02:05



- **Bal du Palais : L'illusion du pouvoir et de la tromperie**

Le bal du palais joue un rôle crucial à la fois dans le roman et dans l'adaptation cinématographique des « Trois Mousquetaires », où l'intrigue politique et les manœuvres sociales atteignent leur apogée. Dans le roman, cette scène est un pivot de l'intrigue, car la décision de la reine Anne de porter les épingles de diamant offertes par le duc de Buckingham déclenche une réaction en chaîne de tromperie et de trahison. Sémiotiquement, le bal du palais incarne l'illusion du pouvoir et la façade de grandeur qui masquent les tensions et rivalités sous-jacentes au sein de la cour française (Yesmovies.to. n.d., Min.11 :50– 1 :42 :39).

Symboliquement, le bal du palais représente le sommet de la hiérarchie sociale et du pouvoir politique. Les costumes somptueux portés par la noblesse, les décorations opulentes ornant la salle de bal, et l'étiquette formelle rigide observée par tous servent de symboles tangibles de richesse, de statut et d'influence. À travers ces indices visuels, le roman et son adaptation cinématographique transmettent la grandeur de la cour française, mettant en avant son opulence et son extravagance.

De plus, le bal du palais devient une scène pour la danse subtile de la politique et du pouvoir, où des alliances se forment et se brisent d'un simple regard ou d'une conversation chuchotée. Sémiotiquement, les regards échangés, les gestes subtils et les conversations murmurées transmettent le sous-texte d'intrigues politiques et de manipulations qui imprègnent la scène. L'attitude, la tenue et les interactions de chaque personnage agissent comme des signes de leur allégeance, de leurs ambitions et de leurs agendas cachés, invitant les lecteurs et les spectateurs à déchiffrer l'intricate réseau d'alliances et de rivalités.

Dans l'adaptation cinématographique, le bal du palais est représenté avec des indices visuels et auditifs qui renforcent sa signification symbolique. Un éclairage doux baigne la salle de bal dans une lueur éthérée, créant un sentiment de spectacle et de grandeur qui reflète les émotions exacerbées des personnages et la gravité de l'occasion. La

conception élégante du décor, avec des lustres ornés, des meubles dorés et des arrangements floraux élaborés, renforce l'opulence et l'extravagance de la cour française, plongeant les spectateurs dans son éclat luxueux.

Des mouvements de caméra panoramiques et des séquences de danse soigneusement chorégraphiées renforcent encore le sentiment de spectacle, attirant les spectateurs au cœur de la salle de bal et leur permettant de vivre l'événement aux côtés des personnages. Le son de la musique orchestrale, entrecoupé des murmures étouffés des conversations et du froissement de la soie, ajoute à l'atmosphère de sophistication et d'intrigue, enveloppant les spectateurs dans l'expérience sensorielle du bal du palais.

Figure 11 Bal du Palais : L'illusion du pouvoir et de la tromperie  
(2021b). Min 57 :11



À travers ces éléments sémiotiques, l'adaptation cinématographique transmet efficacement la signification symbolique du bal du palais en tant que microcosme de la cour française, où les apparences sont trompeuses et la quête du pouvoir est une danse délicate de tromperie et de manipulation. En plongeant les spectateurs dans le monde opulent de la salle de bal et en les invitant à déchiffrer ses significations cachées, l'adaptation cinématographique approfondit leur compréhension des

motivations des personnages et des dynamiques complexes de la politique de cour.

En conclusion, le bal du palais sert de symbole puissant à la fois dans le roman et dans l'adaptation cinématographique des « Trois Mousquetaires », représentant l'illusion du pouvoir et l'intrigue politique complexe qui définit la cour française. À travers des indices visuels, auditifs et narratifs, les deux médiums transmettent efficacement l'opulence, la grandeur et les tensions sous-jacentes de cette scène cruciale, invitant le public à se plonger dans le monde de la France du 17<sup>ème</sup> siècle et dans le jeu à enjeux élevés de la politique et du pouvoir (Dumas, 1844, 45-101).

- **Les Motifs Clés**
- **Clous de Diamant**

Dans le roman classique d'Alexandre Dumas « Les Trois Mousquetaires » et son adaptation cinématographique de 1948, le motif des boutons de diamant se présente comme un symbole puissant de pouvoir, d'intrigue et de manipulation politique. Ces bijoux étincelants, initialement destinés comme cadeaux symbolisant l'amour et la loyauté, deviennent des éléments pivots qui font avancer les récits. Cependant, au-delà de leur attrait ornemental, les boutons de diamant revêtent une signification plus profonde, représentant l'enchevêtrement des ambitions personnelles et des machinations politiques dans la toile complexe de la vie de cour. À travers les deux médiums, les boutons de diamant servent de catalyseurs pour des toiles complexes de tromperie, de loyauté et d'honneur. Ils ne sont pas de simples accessoires mais plutôt des manifestations tangibles des désirs, des secrets et des alliances des personnages. Des salles étincelantes de la royauté française aux tavernes sombres où ont lieu des réunions clandestines, la présence de ces boutons se fait sentir, façonnant des destins et forgeant des alliances.

Bien que la signification centrale des boutons de diamant reste cohérente, des différences nuancées émergent dans leur représentation



entre le roman et son adaptation cinématographique. Ces disparités mettent en lumière les forces uniques de chaque médium pour transmettre les multiples couches d'intrigue et de drame entourant les bijoux convoités. À travers des descriptions textuelles ou des images visuellement captivantes, les deux médias explorent l'attrait durable et les implications périlleuses des boutons de diamant dans la grande histoire des « Trois Mousquetaires ».

Dans « Les Trois Mousquetaires » d'Alexandre Dumas, le motif des boutons de diamant sert d'élément pivot pour faire avancer le récit, symbolisant le pouvoir, l'intrigue et la manipulation politique à la cour française du roi Louis XIII. L'introduction des boutons de diamant tôt dans le roman établit immédiatement leur importance alors qu'ils deviennent emblématiques de l'indiscrétion de la reine Anne et des ruses rusées du cardinal Richelieu.

L'affaire de la reine avec le duc de Buckingham, représentée par l'échange des boutons de diamant, forme le cœur de l'intrigue, préparant le terrain pour les intrigues et les conflits qui suivent. Initialement destinés comme cadeau pour la reine, les boutons sont interceptés par les agents de Richelieu, déclenchant ainsi une série d'événements qui impliquent la reine dans une affaire illicite. Cet acte ternit non seulement la réputation de la reine, mais fournit également à Richelieu un levier pour la manipuler et la contrôler, mettant en lumière les dynamiques de pouvoir à l'œuvre au sein de la cour française (Dumas, 1844, 239).

Au fur et à mesure que le récit progresse, les boutons de diamant deviennent un motif récurrent qui souligne les thèmes de loyauté et d'honneur parmi les Mousquetaires. La quête de D'Artagnan pour récupérer les boutons et laver le nom de la reine devient un symbole de sa loyauté inébranlable envers la reine et ses camarades, ainsi que de son honneur personnel en tant que Mousquetaire. Sa détermination à défendre l'honneur de la reine et à restaurer sa réputation au milieu des troubles politiques reflète la signification plus profonde des boutons de diamant au-delà de leur valeur matérielle.

De plus, les boutons de diamant servent de symbole tangible des complexités de la politique de cour en France au XVIIe siècle. Ils représentent l'intersection des désirs personnels, des ambitions politiques et de la toile complexe de relations qui définissent la vie des personnages. Les boutons encapsulent les dangers et l'attrait de la cour, où les alliances se forgent et se brisent, et où la recherche du pouvoir se fait souvent au détriment de l'intégrité personnelle.

En résumé, dans le roman « Les Trois Mousquetaires », le motif des boutons de diamant sert de symbole multifacette qui incarne les thèmes du pouvoir, de l'intrigue, de la loyauté et de l'honneur dans le contexte de la vie de cour française du XVIIe siècle. À travers leur manipulation et leur poursuite, les boutons de diamant propulsent les personnages dans un monde de manœuvres politiques et de sacrifices personnels, illustrant les complexités de la navigation dans les eaux traîtresses de la politique de cour. (Dumas, 1844, 239).

A propos, sire, n'oubliez pas de dire à Sa Majesté, à propos de cette fête, que vous désirez voir comment lui vont ses ferrets de diamants.

## XVII, LE MÉNAGE BONACIEUX

C'était la seconde fois que le cardinal revenait sur ce point des ferrets de diamants avec le roi. Louis XIII fut donc frappé de cette insistance, et pensa que cette recommandation cachait un mystère. (Dumas, 1844, p. 245)

Au contraire, dans l'adaptation cinématographique de 1948 des « Trois Mousquetaires », le motif des boutons de diamant conserve sa signification symbolique mais est contextualisé dans le médium du cinéma, où l'imagerie visuelle et la tension dramatique jouent un rôle central dans la transmission de la signification.

Les boutons de diamant servent de catalyseur pour le conflit central de l'intrigue, où l'intrigue et la lutte de pouvoir entre la reine Anne et le cardinal Richelieu sont mises en avant. Contrairement au roman, où les boutons de diamant sont interceptés avant d'atteindre la reine, le film

présente un sens accru de tension dramatique alors que la reine reçoit les boutons mais ignore leur véritable signification (Sidney, 1948, Min.48 :00 – 49 :01).

La représentation visuelle des boutons de diamant dans le film souligne leur importance symbolique, avec des plans rapprochés mettant en évidence leur exquise facture et leur beauté scintillante. Cet accent visuel sert à mettre en lumière l'attrait des boutons en tant qu'objets de désir et de pouvoir dans le cadre de la cour.

De plus, le film utilise le motif des boutons de diamant pour souligner les thèmes de trahison et de loyauté parmi les personnages. La quête de D'Artagnan pour récupérer les boutons et protéger l'honneur de la reine devient une entreprise héroïque qui met en valeur sa loyauté inébranlable envers la reine et les Mousquetaires.

Dans l'adaptation cinématographique, les boutons de diamant servent de symbole visuel de pouvoir et d'intrigue, accentuant les enjeux élevés des machinations politiques se déroulant à la cour française. Leur importance réside non seulement dans leur valeur matérielle, mais aussi dans leur capacité à façonner le cours des événements et à mettre à l'épreuve la loyauté des personnages (Sidney, 1948, Min.48 :00 – 49 :01).

Figure 12 « Clous de diamant » du film adoptif Les Trois Mousquetaires de 1948 (2021b). Min 48 :47.



Dans l'image ci-dessus, Richelieu ordonne à Milady d'intervenir. Elle parvient à voler deux des diamants du lot de douze, dans le but de saboter les efforts de la reine pour porter l'ensemble complet lors du bal.

Figure 13 « Clous de diamant » du film adoptif *Les Trois Mousquetaires* de 1948 (2021b). Min 2 :05 :35.



Dans cette image, d'Artagnan arrive en Angleterre et informe Buckingham du vol. Déterminé à aider la reine Anne, le duc fait rapidement recréer deux diamants identiques par un bijoutier.

Tout au long du classique intemporel d'Alexandre Dumas, « *Les Trois Mousquetaires* » et de son adaptation cinématographique de 1948, le motif des boutons de diamant émerge comme un symbole aux multiples facettes représentant le pouvoir, l'intrigue et les manœuvres politiques. Malgré les variations dans la représentation entre le roman et le film, la signification sous-jacente des boutons de diamant reste cohérente, illustrant les thèmes durables de loyauté, d'honneur et les subtilités de la politique de cour (Dütsch, 2019).

Dans les deux médias, les boutons de diamant symbolisent plus que de simples bijoux ; ils deviennent des objets de désir convoités par des personnages en quête d'influence et de statut. Les boutons servent de représentations tangibles du pouvoir, convoités à la fois par les protagonistes et les antagonistes. Que ce soit représenté à travers les

descriptions vives de Dumas ou le média visuel du film, l'attrait des boutons de diamant capture l'imagination du public, les plongeant plus profondément dans le récit (Dütsch, 2019).

Par instance voici l'extrait du chapitre XVII ; L'Anxiété de la Reine Anne à propos des Boutons de Diamant : « Ah ! Vous ignorez ce que tout cela signifie pour moi. Ces diamants ne sont pas seulement des ornements, ils sont ma réputation et ma vie ! S'ils manquent, je suis perdue, et que deviendra mon frère ? Vous voyez, il me faut ces diamants ». (Dumas, 1844, p. 245)

Cependant, bien que l'essence des boutons de diamant reste inchangée, les nuances de leur représentation diffèrent entre le roman et l'adaptation cinématographique. Dans le roman de Dumas, les descriptions détaillées permettent aux lecteurs de visualiser les subtilités des boutons, renforçant leur signification symbolique. Le roman explore les motivations des personnages et le paysage politique plus large, offrant une compréhension plus profonde des enjeux impliqués. (Dütsch, 2019)

D'autre part, l'adaptation cinématographique de 1948, réalisée par George Sidney, utilise des éléments visuels et auditifs pour transmettre le symbolisme des boutons de diamant. À travers la cinématographie, la conception des costumes et la partition musicale, le film crée un sens accru de drame entourant les boutons, soulignant leur importance dans le récit. Bien que le film puisse manquer de profondeur de caractérisation trouvée dans le roman, il compense en plongeant les spectateurs dans une représentation visuellement époustouflante du monde de Dumas (Weinberg, 2021).

Figure 14 « Clous de diamant » du film adoptif Les Trois Mousquetaires de 1948

(2021b). Min 57 :28.



Cette intrigue illustre l'habileté du cardinal à orchestrer des complots pour embarrasser ses ennemis et maintenir sa domination à la cour de France.

Finalement, que ce soit à travers les pages d'un roman ou sur grand écran, le motif des clous de diamant dans « Les Trois Mousquetaires » résonne auprès du public en raison de ses thèmes universels. L'attrait durable des clous réside dans leur représentation du pouvoir, de l'ambition et des dynamiques complexes de loyauté et d'honneur. Que ce soit en tant que symboles littéraires ou motifs visuels, les clous de diamant servent de rappel poignant de l'attrait intemporel de l'aventure et de l'intrigue dans la fiction historique (Weinberg, 2021)

- **Intrigue et espionnage**

Dans le classique roman d'Alexandre Dumas, « Les Trois Mousquetaires », ainsi que dans son adaptation cinématographique de 1948, le motif de l'intrigue et de l'espionnage émerge comme un thème central qui propulse le récit en avant, dévoilant les toiles complexes de

tromperie et de trahison au sein du paysage politique tumultueux de la France du XVIIe siècle. Ce motif sert de lentille captivante à travers laquelle les lecteurs et les spectateurs sont transportés dans un monde regorgeant d'opérations clandestines, d'alliances secrètes et de manœuvres à haut risque, où la loyauté est mise à l'épreuve et la trahison guette à chaque tournant.

L'intrigue et l'espionnage, tels qu'ils sont représentés à la fois dans le roman et dans son pendant cinématographique, forment l'épine dorsale de l'histoire, guidant les actions des personnages et façonnant la trajectoire de leurs voyages. À travers les deux médias, le thème reste cohérent dans son exploration des complexités et des dangers inhérents à la navigation dans les eaux traîtresses de la politique courtoise. Cependant, des différences nuancées dans leur représentation mettent en évidence les forces uniques de chaque médium dans la transmission des intricacités de l'intrigue et de l'espionnage au public.

En plongeant dans les pages du roman de Dumas, les lecteurs sont immédiatement plongés dans un monde grouillant de machinations politiques orchestrées par le cardinal

Richelieu, le ministre rusé du roi Louis XIII. Les opérations clandestines de Richelieu, alimentées par l'ambition et la soif de pouvoir, forment le fond contre lequel les Mousquetaires se retrouvent mêlés dans un réseau de tromperie et de trahison. Le thème de l'intrigue et de l'espionnage imprègne chaque aspect du récit, ajoutant des couches de complexité et de suspense alors que les personnages naviguent à travers un labyrinthe de secrets et d'agendas cachés. En revanche, l'adaptation cinématographique de 1948 de « Les Trois Mousquetaires » donne vie au motif de l'intrigue et de l'espionnage à travers des séquences visuellement captivantes et des représentations dramatiques. À travers une série de complots élaborés, de réunions secrètes et de séquences d'action palpitantes, les spectateurs sont transportés dans un monde d'intrigues politiques et de dangers, où les enjeux sont élevés et la confiance est une denrée rare. Le film capture habilement l'essence des thèmes du roman,

tout en tirant parti du médium visuel pour évoquer l'émotion et le suspense, attirant le public au cœur de l'intrigue.

L'intrigue et l'espionnage servent de moteur narratif, propulsant les personnages dans un voyage palpitant rempli de danger et de trahison. Alors que l'histoire se déroule, les lecteurs et les spectateurs sont captivés par la danse complexe du pouvoir et de la tromperie qui se déploie sous leurs yeux, mettant en valeur l'attrait intemporel de l'intrigue politique et l'appel durable des récits d'aventure et de trahison. Que ce soit à travers les pages d'un roman ou sur grand écran, le motif de l'intrigue et de l'espionnage dans « Les Trois Mousquetaires » captive les publics, les invitant dans un monde où rien n'est ce qu'il semble et où le danger guette à chaque coin de rue.

Dans « Les Trois Mousquetaires » d'Alexandre Dumas, l'intrigue et l'espionnage sont tissés de manière complexe dans le récit comme dans l'exemple de l'extrait du roman ci-dessous, servant d'éléments essentiels qui font avancer l'intrigue et éclairent le paysage politique complexe de la France du XVII<sup>e</sup> siècle. Au cœur de ce réseau de tromperie se trouve le cardinal Richelieu, le redoutable ministre principal du roi Louis XIII, dont la maîtrise de la manipulation et des manœuvres politiques est inégalée.

Cependant les quarante pistoles du roi Louis XIII, ainsi que toutes les choses de ce monde, après avoir eu un commencement avaient eu une fin, et depuis cette fin nos quatre compagnons étaient tombés dans la gêne. D'abord Athos avait soutenu pendant quelque temps l'association de ses propres deniers. Porthos lui avait succédé, et, grâce à une de ces disparitions auxquelles on était habitué, il avait pendant près de quinze jours encore subvenu aux besoins de tout le monde ; enfin était arrivé le tour d'Aramis qui s'était exécuté de bonne grâce, et qui était parvenu, disait-il, en vendant ses livres de théologie, à se procurer quelques pistoles.

On eut alors, comme d'habitude, recours à M. de Tréville, qui fit quelques avances sur la solde ; mais ces avances ne pouvaient pas conduire bien loin trois mousquetaires qui avaient déjà force comptes



arriérés, et un garde qui n'en avait pas encore. (Dumas, 1844, p. 119)

Le personnage de Richelieu incarne l'archétype d'une figure rusée et machiavélique, utilisant une série de stratagèmes élaborés et de manœuvres politiques pour atteindre ses objectifs et maintenir son emprise sur le pouvoir. Ses opérations clandestines impliquent souvent l'espionnage, avec un réseau d'espions et d'informateurs déployé pour recueillir des renseignements, espionner les ennemis et saper les factions rivales. À travers ses machinations subtiles, Richelieu exerce son influence dans l'ombre, tirant les ficelles du pouvoir à la cour française. Dans ce contexte d'intrigue politique, les Mousquetaires se retrouvent pris au piège dans les complots de Richelieu alors qu'ils naviguent dans les eaux périlleuses de la politique de cour. Leur loyauté inébranlable envers le roi Louis XIII et leur engagement indéfectible envers l'honneur les mettent souvent en conflit avec les ambitions de Richelieu, entraînant une série de confrontations tendues et d'opérations secrètes. Malgré leurs nobles intentions, les Mousquetaires se retrouvent piégés dans un réseau de tromperie et de trahison, obligés de naviguer dans un labyrinthe d'intrigues politiques où la confiance est une denrée rare.

Tout au long du roman, le thème de l'intrigue et de l'espionnage sert de toile de fond constante contre laquelle les loyautés, les alliances et les trahisons des personnages sont mises à l'épreuve. Il souligne la nature précaire du pouvoir et les extrémités auxquelles les individus iront pour atteindre leurs objectifs, ajoutant des couches de complexité à l'intrigue générale. Au fur et à mesure que l'histoire se déroule, les lecteurs sont entraînés dans un monde où rien n'est ce qu'il semble être et où le danger guette à chaque coin de rue, mettant en valeur l'attrait intemporel de l'intrigue politique et l'appel durable des récits d'aventure et de trahison (Dumas, 1844, 100-597).

De l'autre côté, dans l'adaptation cinématographique de 1948 de « Les Trois Mousquetaires », le motif de l'intrigue et de l'espionnage est mis en lumière à travers des séquences visuellement captivantes qui accentuent le drame et le suspense des machinations politiques dans la France du

XVIIe siècle.

Contrairement au roman, où les complots du cardinal Richelieu sont détaillés de manière complexe tout au long du récit, le film condense ces éléments en une série de complots élaborés et de trahisons qui font avancer l'action.

Le film présente le cardinal Richelieu comme une figure redoutable et rusée, dépeinte avec des nuances subtiles par l'acteur. Ses complots se dévoilent à travers une série de réunions clandestines, d'alliances secrètes et d'opérations secrètes, le tout capturé à travers des images visuellement frappantes et une musique dramatique. Ces séquences servent à souligner les enjeux élevés de la politique de cour, intensifiant le sentiment de tension et de suspense alors que les personnages naviguent dans les eaux dangereuses de l'intrigue politique.

Un des aspects les plus remarquables de l'adaptation cinématographique est sa représentation visuelle des manigances de Richelieu. À travers des scènes soigneusement conçues et une cinématographie élaborée, le public a un aperçu du fonctionnement interne de l'esprit du cardinal alors qu'il orchestre ses plans pour maintenir le pouvoir et l'influence. L'utilisation de l'éclairage, de la conception des décors et des choix de costumes renforce davantage l'atmosphère de secret et de tromperie, plongeant les spectateurs dans le monde de la France du XVIIe siècle.

De même, les Mousquetaires se retrouvent entraînés dans un réseau d'intrigues alors qu'ils cherchent à découvrir les complots de Richelieu et à protéger le roi des dangers. Leurs efforts pour contrecarrer les plans du cardinal donnent lieu à des séquences d'action palpitantes et à des confrontations tendues, mettant en valeur leur courage et leur ingéniosité face à l'adversité. Ces séquences sont habilement chorégraphiées et filmées, ajoutant une couche supplémentaire d'excitation au récit (Sidney, 1948, Min.1 :00 :00 – 2 :05 :47).

Tout au long du film, le thème de l'intrigue et de l'espionnage agit comme une force motrice qui propulse les personnages en avant et façonne

leurs décisions. La menace constante de trahison et de tromperie ajoute un élément d'incertitude aux événements, maintenant le public sur le bord de leur siège alors qu'ils suivent le voyage des personnages à travers le monde traître de la politique de cour.

En conclusion, l'adaptation cinématographique de 1948 de «Les Trois Mousquetaires» capture habilement le thème de l'intrigue et de l'espionnage à travers des séquences visuellement captivantes et une narration dramatique. Contrairement au roman, qui explore en détail les intrigues du cardinal Richelieu, le film condense ces éléments en une série de morceaux de décor visuellement époustouflants qui mettent en valeur les enjeux élevés des manigances politiques dans la France du XVIIe siècle. Grâce à son utilisation magistrale de la cinématographie, de la musique et des séquences d'action, le film donne vie à l'attrait intemporel de l'intrigue politique et à l'appel durable des récits d'aventure et de trahison (Sidney, 1948, Min.1 :00 :00 – 2 :05 :47).

Figure 15 Intrigue et espionnage exposés dans le film (, 2021b). Min.1 :01 :24



Cette image met en lumière l'autorité absolue de Richelieu, capable de protéger ou de détruire un individu selon ses intérêts personnels, consolidant ainsi son rôle de maître manipulateur.

Dans le roman « Les Trois Mousquetaires » d'Alexandre Dumas et son adaptation cinématographique de 1948, le motif de l'intrigue et de l'espionnage émerge comme un élément central qui fait avancer le récit et éclaire les subtilités de la politique de cour en France au XVIIe siècle. Bien que le thème principal reste cohérent dans les deux médias, les différences nuancées dans leur représentation mettent en évidence les

forces uniques de chaque médium pour transmettre un sens et susciter des réponses émotionnelles du public. (Dasgupta, 2013).

Le roman explore profondément les complexités de l'intrigue et de l'espionnage, présentant le cardinal Richelieu comme un maître manipulateur qui orchestre des complots élaborés pour maintenir son emprise sur le pouvoir. À travers des détails minutieux et une narration complexe, Dumas dresse un tableau vivant du paysage politique traître, où la loyauté est mise à l'épreuve et la trahison guette à chaque coin de rue. Par exemple:

« Mais Son Éminence n'est pas homme à se troubler pour si peu. Si le roi ne m'a pas condamné à mort et s'il ne m'a pas fait arrêter sur-le-champ, il y a gros à parier que demain il n'en sera plus question. »

(Dumas, 1844, chap. 31, Anglais et Français).

Cette citation illustre la confiance de Richelieu en son contrôle politique et sa capacité à apaiser ou manipuler les situations sans précipitation.

« Qu'il m'apporte ces ferrets, et qu'il me prouve ainsi, en vérité, qu'il est prêt à tout pour moi, comme il me le dit sans cesse, comme il me le répète tous les jours. Il ne peut être mon amant, il sera mon confident. »

(Dumas, 1844, chap. 12, George Villiers, duc de Buckingham).

Ce passage montre comment Richelieu exploite les tensions personnelles pour orchestrer un complot politique contre la reine Anne. Le thème sert de toile de fond constante contre laquelle les loyautés, les alliances et les trahisons des personnages sont mises à l'épreuve, ajoutant des couches de profondeur et de complexité à l'intrigue générale.

En revanche, l'adaptation cinématographique de 1948 condense le thème de l'intrigue et de l'espionnage en séquences visuellement captivantes qui mettent en évidence les enjeux élevés des manigances politiques. À travers une cinématographie dramatique et des images frappantes, le film plonge les spectateurs dans le monde de la France du

XVIIe siècle, où le secret et la tromperie règnent en maîtres. Bien que le film n'explore peut-être pas aussi profondément les intricacités des complots de Richelieu que le roman le fait, il capture efficacement l'essence de l'intrigue politique et du suspense, gardant le public engagé et au bord de leur siège (Dasgupta, 2013).

Malgré ces différences, le motif de l'intrigue et de l'espionnage dans « Les Trois Mousquetaires » résonne auprès du public à travers les deux médias, mettant en valeur l'attrait intemporel de l'intrigue politique et l'appel durable des récits d'aventure et de trahison. Que ce soit à travers les pages d'un roman ou sur grand écran, le thème sert de lentille captivante à travers laquelle les lecteurs et les spectateurs sont transportés dans un monde de danger, de tromperie et d'exploits audacieux. En tant que tel, « Les Trois Mousquetaires » continue de captiver les publics de tous âges, les invitant à embarquer pour un voyage palpitant à travers le monde périlleux de la France du XVIIe siècle (Dasgupta, 2013).

- **Amitié et loyauté**

Dans le classique roman d'Alexandre Dumas, « Les Trois Mousquetaires », ainsi que dans son adaptation cinématographique de 1948, le motif de l'amitié et de la loyauté émerge comme un thème central qui résonne tout au long du récit, mettant en lumière les liens durables forgés au milieu des turbulences de la France du XVIIe siècle. Alors que l'essence fondamentale de l'amitié et de la loyauté reste cohérente à travers les deux médias, la représentation et l'exploration de ce motif présentent des différences nuancées qui reflètent les forces uniques de chaque médium dans la transmission de la profondeur de ces relations. Au sein des pages du roman de Dumas, le lien entre d'Artagnan et les Mousquetaires témoigne de la puissance durable de l'amitié et de la loyauté. Alors que d'Artagnan entreprend son voyage pour devenir Mousquetaire, il forme un lien profond et durable avec Athos, Porthos et Aramis, le trio emblématique des Mousquetaires. Leur camaraderie est caractérisée par une loyauté inébranlable, un respect mutuel et une

disposition à se sacrifier les uns pour les autres en cas de besoin (Rosmaïdar, 2011). Par instance : « Tous pour un, un pour tous ! (Dumas, 1844, chap. 9, D'Artagnan se dessine).

Cette devise symbolise leur unité indéfectible et leur volonté de se soutenir mutuellement, même dans les situations les plus périlleuses. Elle devient un mantra qui définit leur lien.

« Nous sommes prêts à tout pour vous aider, d'Artagnan, car vous êtes des nôtres, et nous ne laisserons jamais un ami tomber seul. »

(Dumas, 1844, chap. 6, Les trois duels).

Ici, les Mousquetaires démontrent leur esprit de corps en soutenant d'Artagnan, illustrant leur camaraderie et leur engagement à s'entraider sans condition.

« Si nous devons mourir ici, eh bien, mourons ensemble. »

(Dumas, 1844/2020, chap. 47, La bataille des bastions).

Pendant le siège de La Rochelle, d'Artagnan et les trois mousquetaires montrent leur volonté de faire face à la mort ensemble, soulignant ainsi leur bravoure commune et leur solidarité inébranlable.

Tout au long du roman, l'amitié entre d'Artagnan et les Mousquetaires sert de force directrice qui façonne leurs actions et leurs décisions. Que ce soit en affrontant leurs ennemis lors de duels ou en se lançant dans des escapades audacieuses, les Mousquetaires restent unis dans leur engagement les uns envers les autres, montrant ainsi le vrai sens de la loyauté et de la camaraderie (Khumaira, G., Sama, I. A., & Silviyanti, 2019).

Au fur et à mesure que le récit se déroule, le lien entre d'Artagnan et les Mousquetaires est mis à l'épreuve alors qu'ils naviguent dans les eaux traîtresses de la politique de cour et affrontent des adversaires redoutables. Malgré les défis rencontrés, leur amitié reste inébranlable, servant de source de force et de résilience face à l'adversité (Khumaira, G., Sama, I. A., & Silviyanti, 2019).

Dans l'adaptation cinématographique de 1948 de « Les Trois Mousquetaires », l'amitié et la loyauté sont explorées à travers la camaraderie et les sacrifices des personnages principaux. Contrairement au roman, qui explore profondément les relations individuelles entre d'Artagnan et chacun des Mousquetaires, le film met l'accent sur le lien collectif partagé par le groupe alors qu'ils s'unissent pour protéger le roi et défendre leur honneur (Leyda, 1983b).

À travers des séquences visuellement captivantes et des performances convaincantes, le film présente les Mousquetaires comme un groupe uni par un sens partagé du devoir et de la loyauté. Leur camaraderie est dépeinte à travers des moments de rire, de plaisanterie et de soutien mutuel, mettant en valeur le lien profond qui les unit (Cull, 1986).

Figure 16 Amitié et loyauté exposés dans le film (2021b). Min.1 :06 :27



Figure 17 Amitié et loyauté exposés dans le film (2021b). Min.1 :06 :27



Au fur et à mesure que l'histoire se déroule, les Mousquetaires sont confrontés à de nombreux défis et obstacles qui mettent leur amitié à l'épreuve. Des combats d'épée audacieux aux affrontements tendus avec leurs ennemis, les Mousquetaires font preuve d'une loyauté inébranlable les uns envers les autres, prêts à sacrifier leur propre sécurité pour le bien commun.



Dans le roman « Les Trois Mousquetaires » et son adaptation cinématographique de 1948, le motif de l'amitié et de la loyauté joue le rôle de thème central qui résonne tout au long du récit, mettant en lumière les liens durables forgés au milieu des turbulences de la France du XVIIe siècle. Que ce soit à travers les pages d'un roman ou sur grand écran, la représentation de l'amitié et de la loyauté dans « Les Trois Mousquetaires » met en valeur l'attrait intemporel des histoires centrées sur la camaraderie, le sacrifice et le pouvoir des amitiés durables face à l'adversité (Sidney, 1948).

- **Échantillonnage Intentionnel : Signes de la littérature et du cinéma**
- **Littérature (Roman)**
- **Structure narrative**

Dans une analyse sémiotique de la structure narrative, nous pouvons considérer les unités de distribution comme des signes qui véhiculent un sens dans le texte. Ces unités comprennent des scènes, des dialogues et des passages descriptifs, chacun représentant un signe qui contribue à la structure narrative globale. Les unités d'intégration, quant à elles, se réfèrent à la manière dont ces signes sont organisés et combinés pour créer une structure narrative cohérente et significative. Grâce à l'arrangement soigneux et à l'interaction de ces signes, Dumas construit une histoire dynamique qui engage les lecteurs et transmet des thèmes d'honneur, de loyauté et d'aventure (Dumas, 1844, 1-692).

- **Personnages**

Les personnages de d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis servent de signes éminents au sein de la narration, chacun représentant des archétypes distincts et incarnant des traits et des valeurs spécifiques. Dans une analyse sémiotique, ces personnages peuvent être considérés comme des signes qui symbolisent des concepts et des thèmes plus larges. Par

exemple, d'Artagnan symbolise l'ambition juvénile et la détermination, tandis qu'Athos incarne des notions d'honneur et de loyauté. À travers leurs interactions et leur développement de caractère, Dumas utilise ces signes pour transmettre des significations plus profondes et des messages sur l'amitié, la loyauté et la quête de justice.

- **Lieux de tournage**

Les décors de Paris, de l'Auberge de la Route et du Bal du Palais fonctionnent comme des signes significatifs au sein de la narration, représentant différents aspects de la société et de la culture françaises du XVIIIe siècle. Dans une analyse sémiotique, ces décors peuvent être considérés comme des symboles qui véhiculent des thèmes et des idées plus larges. Paris, avec ses rues animées et sa grandeur, symbolise le pouvoir et l'autorité, tandis que l'Auberge de la Route représente un espace transitoire où les personnages se rassemblent pour élaborer des stratégies et former des alliances. Le Bal du Palais, avec son opulence et son intrigue, symbolise la décadence et la corruption de l'aristocratie. Grâce à l'utilisation de ces décors symboliques, Dumas enrichit la narration de couches de sens et de commentaires sur les normes et les valeurs sociétales (Dumas, 1844, 1-692).

- **Motifs clés**

Les motifs clés des clous de diamant, de l'intrigue, de l'espionnage, de l'amitié et de la loyauté servent de signes éminents au sein de la narration, se répétant tout au long de l'histoire pour transmettre une signification thématique plus profonde. Dans une analyse sémiotique, ces motifs peuvent être considérés comme des symboles représentant des idées et des concepts plus larges. Par exemple, les clous de diamant symbolisent la richesse, le pouvoir et l'intrigue politique, tandis que l'amitié et la loyauté symbolisent l'honneur, le courage et la camaraderie. À travers la répétition et l'interaction de ces motifs, Dumas renforce les thèmes clés et les messages sur les complexités des relations humaines et la poursuite

d'idéaux nobles au milieu d'un contexte de troubles politiques (Dumas, 1844,1-692).

En conclusion, une analyse sémiotique du roman « Les Trois Mousquetaires » d'Alexandre Dumas révèle comment la structure narrative, les personnages, les décors et les motifs clés fonctionnent comme des signes qui transmettent des significations et des thèmes plus profonds. Grâce à l'utilisation soignée de ces signes, Dumas crée une narration riche et captivante qui explore les thèmes de l'honneur, de la loyauté, de l'amitié et de l'aventure, invitant les lecteurs à plonger dans un monde d'intrigue et d'excitation situé dans le contexte de la France du XVIIe siècle (Dumas, 1844, 1-692).

- **Film (Adaptation de 1948)**
- **Langage visuel**

Dans l'adaptation de 1948 des « Trois Mousquetaires », le langage visuel sert de système sémiotique à travers lequel les éléments narratifs et les traits de caractère sont communiqués. Des techniques cinématographiques telles que les angles de caméra, l'éclairage et la mise en scène fonctionnent comme des signes qui véhiculent des significations spécifiques et contribuent à l'ensemble de la narration.

Par exemple, un éclairage faible et une cinématographie ombragée sont utilisés lors des scènes d'espionnage et d'intrigue, symbolisant la nature clandestine des actions des personnages et l'ambiguïté morale de leurs décisions. Les gros plans sur les expressions faciales des personnages servent de signes qui transmettent leurs émotions intérieures et leurs motivations, ajoutant de la profondeur à leur caractérisation.

Figure 18 L'éclairage faible et la cinématographie ombragée sont des signes utilisés pour symboliser la nature clandestine des actions des personnages et l'ambiguïté morale de leurs décisions. (2021b). Min 2 :36 :12



Figure 19 L'éclairage faible et la cinématographie ombragée sont des signes utilisés pour symboliser la nature clandestine des actions des personnages et l'ambiguïté morale de leurs décisions. (2021b). Min 40:54

- **Représentations des personnages**

Figure 20 Les plans rapprochés des expressions faciales des personnages servent de signes pour transmettre leurs émotions intérieures et motivations, ajoutant ainsi de la profondeur à leur caractérisation.

(2021b). Min 9 :07

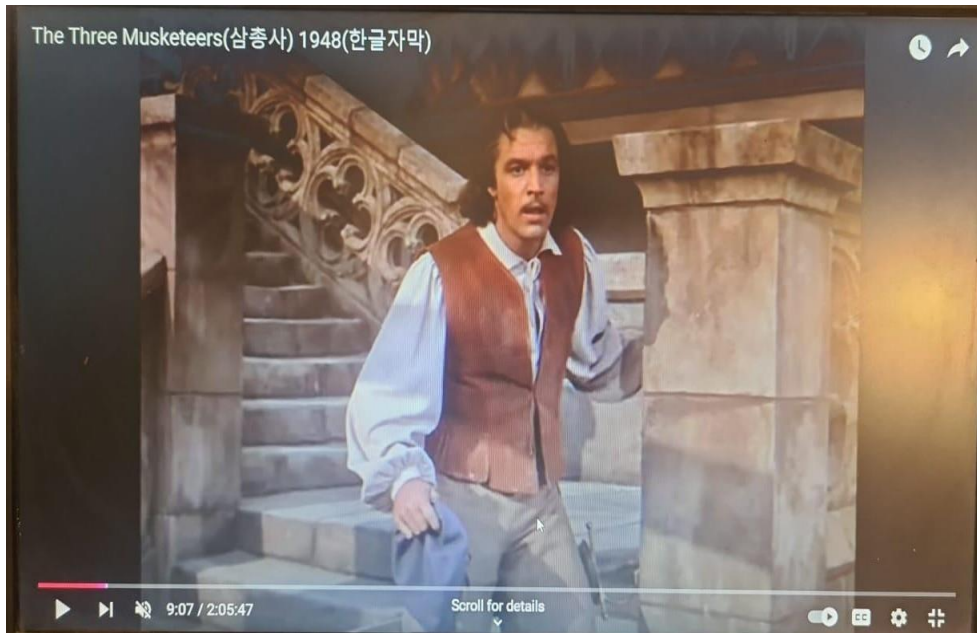
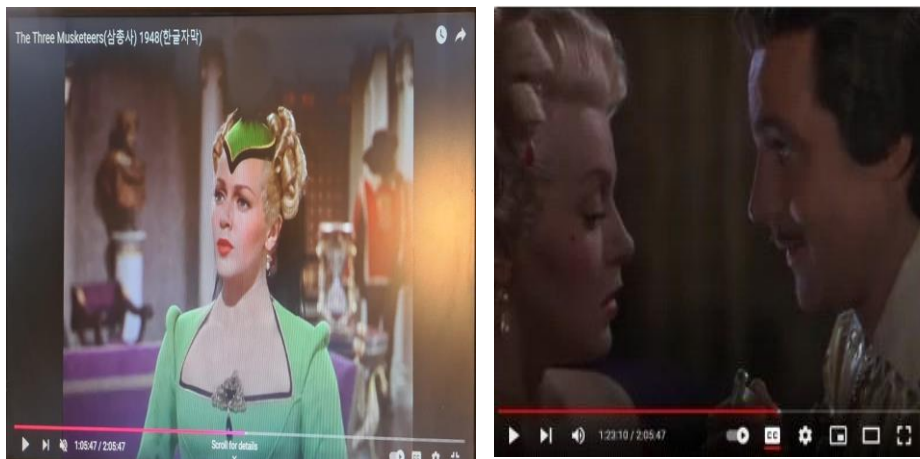


Figure 21 Les plans rapprochés des expressions faciales des personnages servent de signes pour transmettre leurs émotions intérieures et motivations, ajoutant ainsi de la profondeur à leur caractérisation.

(2021b). Min 1 :05 :4



La performance de Gene Kelly en tant que d'Artagnan et le portrait de Milady de Winter par Lana Turner sont des signes significatifs dans le film, représentant des archétypes de personnages distincts et incarnant des traits et des valeurs spécifiques. À travers leurs performances, Kelly et Turner utilisent des gestes, des expressions faciales et des intonations vocales comme des signes pour transmettre les personnalités et les motivations de leurs personnages respectifs.

Figure 22 La performance de Kelly dans le rôle de d'Artagnan et la représentation de Lana Turner dans le rôle de Milady de Winter sont des signes importants dans le film, représentant de personnages distincts et incarnant des traits et des valeurs spécifiques.

(2021b). Min 1 :16 :16



Par exemple, la représentation énergique et pleine d'entrain de d'Artagnan par Kelly symbolise l'ambition et la détermination juvéniles du personnage, tandis que la performance subtile et nuancée de Milady de Winter par Turner symbolise la nature rusée et manipulatrice du personnage.



Figure 23 La représentation énergique et pleine de fougue de d'Artagnan par Kelly symbolise l'ambition et la détermination juvéniles du personnage.

(2021b) Min 12 :45.

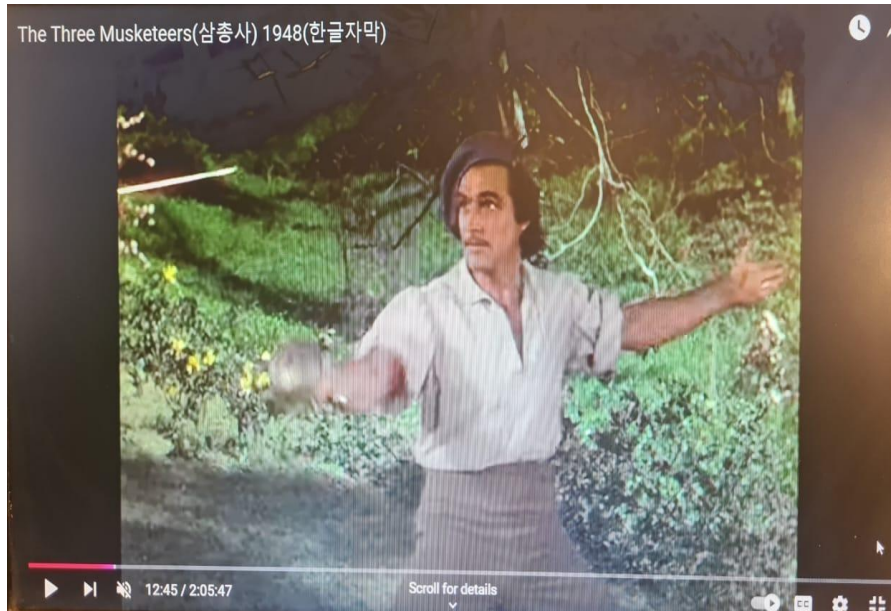


Figure 24 La représentation énergique et pleine de fougue de d'Artagnan par Kelly symbolise l'ambition et la détermination juvéniles du personnage.

(2021b). Min 14:39



- **Conception des lieux de tournage**

La représentation de lieux tels que Paris, l'Auberge du Chemin de fer, et le Bal du Palais à travers la conception des décors et la cinématographie fonctionne comme des signes représentant des thèmes et des idées plus larges dans le récit. À travers l'utilisation de conceptions de décors élaborées, de choix de costumes, et de repères visuels, ces lieux deviennent des symboles qui transmettent la hiérarchie sociale, les dynamiques de pouvoir, et les valeurs culturelles de la France du XVIIIe siècle.

Figure 25 Le choix de costumes. (2021b). Min 35 :11





Figure 26 Le choix de costumes. (2021b). Min 1 :40 :45



Figure 27 Le décor élaboré. (2021b). Min 32 :21



Par exemple, le somptueux Bal du Palais sert de signe à la décadence et à l'excès de l'aristocratie, tandis que l'auberge rustique du Chemin de fer symbolise un espace de repos et de camaraderie au milieu du chaos de la politique de cour.

Figure 28 Le somptueux Bal du Palais (2021b). Min 57 :11



- **Motifs clés**

La représentation de motifs clés tels que les épingles à diamants, l'intrigue, l'espionnage, l'amitié et la loyauté à travers le récit visuel fonctionne comme des signes prédominants dans le film. Des repères visuels tels que la présence récurrente des épingles à diamants en tant que symboles de richesse et de pouvoir, et l'utilisation de gestes discrets et de réunions secrètes pour transmettre l'intrigue et l'espionnage, fonctionnent comme des signes qui renforcent ces motifs.

Figure 29 Les gestes discrets



**Expressions de choc, de tristesse, de révélation et de dénonciation.**

De plus, la représentation de l'amitié et de la loyauté à travers des indices visuels tels que des regards partagés et des gestes de camaraderie fonctionne comme des signes qui transmettent le lien entre les Mousquetaires et leur engagement mutuel.

En conclusion, l'adaptation de 1948 des « Trois Mousquetaires » utilise le langage visuel, les représentations des personnages, la conception des décors et les motifs clés comme des signes qui transmettent des significations et des thèmes plus profonds dans le récit. Grâce à l'utilisation soignée de ces signes, le film communique efficacement l'essence du conte classique d'Alexandre Dumas et engage les spectateurs dans une expérience cinématographique immersive (Sidney, 1948, Min.00 :00 – 2 :05 :47). Analyse sémiotique sommative du roman (1844) et du film

(1948).

- **Analyse structurale**

Dans une analyse structurale guidée par l'approche narrative de Barthes, nous examinons les unités de distribution et d'intégration présentes à la fois dans le roman « Les Trois Mousquetaires » (1844) et son adaptation cinématographique de 1948. Les unités de distribution se réfèrent aux éléments discrets de la narration, tels que les scènes ou chapitres individuels, tandis que les unités d'intégration englobent l'organisation globale et la cohérence de la narration dans son ensemble (Barthes, 2004).

Dans le roman, les unités de distribution sont évidentes dans la délimitation des chapitres et des scènes, chacune contribuant au développement des personnages et de l'intrigue. Les unités d'intégration se manifestent à travers l'histoire globale, caractérisée par des thèmes d'amitié, de loyauté et d'aventure, qui unifient les différentes unités de distribution dans une structure narrative cohérente. (Dumas, 1844, 1-692).

De même, dans l'adaptation cinématographique, les unités de distribution sont représentées par des scènes et des séquences individuelles, chacune contribuant à faire avancer l'intrigue et à développer les personnages. Les unités d'intégration se reflètent dans le rythme global et l'organisation du film, garantissant un flux narratif cohérent qui capture l'essence de l'histoire originale de Dumas tout en l'adaptant au médium cinématographique (Sidney, 1948, Min.00:00 – 2 :05 :47).

Dans l'ensemble, le roman et son adaptation cinématographique démontrent un équilibre entre les unités de distribution et d'intégration, tissant efficacement ensemble des éléments narratifs discrets pour former une histoire cohérente et captivante (Barthes, 2004).

## 4.2.2 Sémiotique des personnages

En examinant d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis en tant que signes au sein du récit, nous plongeons dans leurs fonctions symboliques et narratives, analysant comment ils contribuent aux thèmes et motifs globaux des « Trois Mousquetaires » (1844) et de son adaptation cinématographique de 1948 (Dumas, 1844, 1-692).

D'Artagnan incarne l'archétype du jeune héros ambitieux cherchant à se prouver. Son parcours, de la jeunesse naïve gasconne à un mousquetaire compétent, symbolise la croissance et le développement de l'agence individuelle au sein du récit. Dans le roman comme dans le film, le personnage de d'Artagnan sert de catalyseur pour l'action, faisant avancer l'intrigue à travers ses rencontres et interactions avec les autres personnages (Sidney, 1948, Min.00 :00 – 2 :05 :47).

Athos, Porthos et Aramis, collectivement connus sous le nom des Trois Mousquetaires, représentent différentes facettes de la masculinité et de l'honneur. Athos incarne le stoïcisme et l'intégrité, Porthos dégage la force et la bravoure, tandis qu'Aramis personnifie l'intellect et la foi. Ensemble, ils forment une unité cohésive liée par leur loyauté mutuelle et leur engagement inébranlable à respecter leur code d'honneur. Leur camaraderie constitue un motif central dans les deux versions du récit, mettant en lumière la puissance durable de l'amitié face à l'adversité (Sidney, 1948, Min.00 :00 – 2 :05 :47).

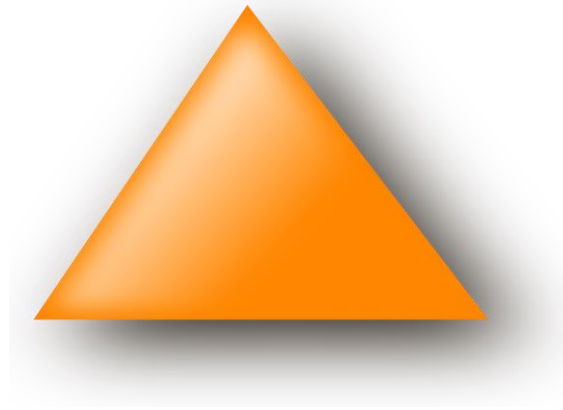
De plus, les interactions des Mousquetaires avec d'autres personnages, tels que le Cardinal de Richelieu et Milady de Winter, soulignent encore leur importance symbolique au sein du récit. Alors qu'ils naviguent dans le paysage politique traître de la France du 17<sup>e</sup> siècle, les actions et décisions de chaque Mousquetaire reflètent des thèmes plus larges de loyauté, d'honneur et de devoir, contribuant à la trame sémiotique globale de l'histoire (Dumas, 1844, 1-692).

En résumé, d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis fonctionnent comme

des signes clés au sein du récit, représentant des significations symboliques plus profondes et contribuant à la résonance thématique des « Trois Mousquetaires » à travers les deux médias littéraire et cinématographique.

Figure 30 Sémiotique des personnages dans le roman (1844) basée sur la théorie de Saussure.

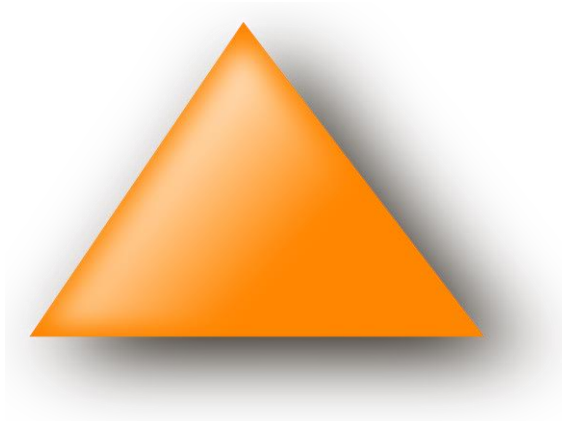
Signe : Représentation de différentes facettes de la masculinité et de l'honneur, contribuant aux thèmes de l'amitié, de la loyauté et de l'aventure



<b>Signifiant</b> : Descriptions physiques, Actions et dialogues de personnages	<b>Signifie</b> : Leurs traits respectifs motivations et rôles au sein du récit par ex. l'ambition
qued'ArtagnanAthos, porthos	
d'Artagnan,le stoïcisme dAthos La force de porthos,l'intellect d'Aramis	

Figure 31 Sémiotique des personnages dans le film (1948) basée sur la théorie de Saussure.

Signe : Représentation visuelle des archétypes de personnages et de leur signification symbolique au sein du récit



**Signifiant** : Représentations visuelles des **Signifie** : Traits de personnalité  
Personnages à travers les performances motivations et relations transmis  
des acteurs, les costumes à travers des indices visuel par et les maierismes.  
Ex. l'interpretation energique de Gene Kelly entant que D'Artagnan.

- **Sémiotique des lieux de tournage**

En analysant Paris, l'Auberge du chemin de campagne et le Bal du Palais en tant que constructions sémiotiques au sein du récit des « Trois Mousquetaires » (1844) et de son adaptation cinématographique de 1948, nous découvrons leur importance symbolique et leur rôle dans la transmission de thèmes et motifs plus larges (Dumas, 1844, 1-692).

Paris, en tant que cadre principal du récit, sert de symbole de pouvoir, d'intrigue et de hiérarchie sociale. Dans le roman comme dans le film, Paris représente l'épicentre des manœuvres politiques et des intrigues de cour, où les personnages naviguent dans les

Complexités de la loyauté, de la trahison et de l'ambition. Le paysage urbain de Paris sert de toile de fond visuelle qui reflète le paysage politique tumultueux de la France du 17<sup>e</sup> siècle, renforçant les thèmes de dynamiques de pouvoir et de divisions sociétales (Sidney, 1948, Min.00



:00 – 2 :05 :47).

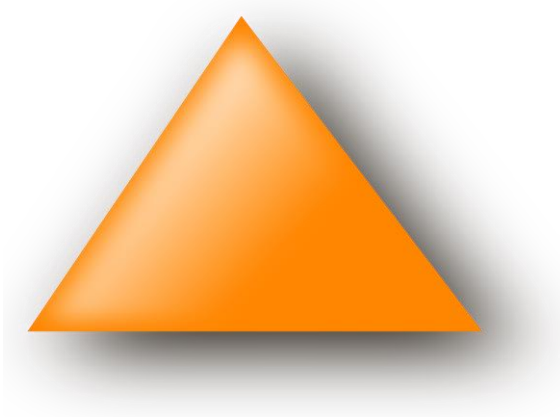
L'Auberge du chemin de campagne, quant à elle, symbolise un refuge temporaire et un espace de camaraderie au milieu du chaos de la politique de cour. Dans les deux versions du récit, l'auberge sert de terrain neutre où des personnages de différents horizons se rencontrent, nouant des alliances et forgeant des amitiés. Son cadre rustique contraste avec l'opulence de Paris, mettant en avant les thèmes de la simplicité, de la loyauté et de la solidarité (Dumas, 1844, 1-692).

Le Bal du Palais représente le summum de la décadence aristocratique et de la hiérarchie sociale. Dans le roman comme dans le film, le bal sert de symbole de richesse, de privilège et d'extravagance, où les personnages participent à des rituels sociaux élaborés et luttent pour le pouvoir et l'influence. Le cadre somptueux de la salle de bal reflète le style de vie luxueux de l'aristocratie, tout en soulignant également les thèmes de la tromperie, de la manipulation et des agendas cachés (Sidney, 1948, Min.00 :00 – 2 :05 :47).

Dans l'ensemble, Paris, l'Auberge du chemin de campagne et le Bal du Palais fonctionnent comme des constructions sémiotiques au sein du récit, représentant des thèmes et des motifs plus larges tels que le pouvoir, la loyauté et la hiérarchie sociale, et contribuant à la richesse et à la profondeur générales des « Trois Mousquetaires ».

Fig. 32 : Sémiotique du cadre dans le roman (1844) basée sur la théorie de Saussure.

Signe : Représentation des dynamiques sociétales, des luttes de pouvoir et des éléments thématiques tels que l'amitié et la loyauté dans différents



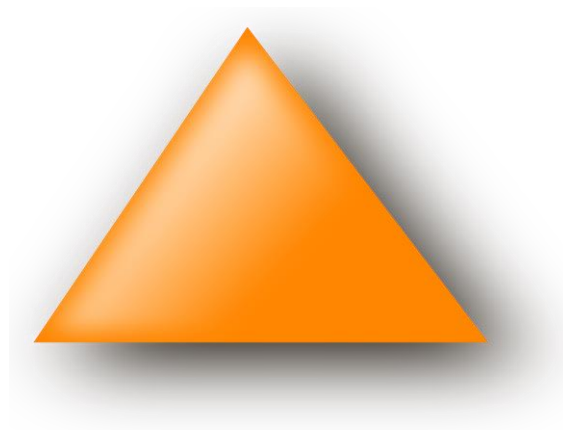


contextes

**Signifiant** : Descriptions des lieux tels que **Signifie** : Symbolisme associé Paris, l'Auberge du chemin de Campagne a chaque lieu par ex. Paris et le Bal du Paris. Symbolisant le pouvoir et l'intrigue, l'auberge représentant la camaraderie, Le Bal reflétant la décadence aristocratique.

Figure 32 Sémiotique du cadre dans le film (1948) basée sur la théorie de Saussure.

Signe : Représentation visuelle des thèmes sociétaux, des dynamiques de pouvoir et des éléments contextuels au sein du récit.



**Signifiant** : Représentation cinématographique **Signifie** : Symbolisme des lieux tels que Paris, l'Auberge du chemin associé a chaque décor de Campagne et le Bal du Palais représente visuellement Par ex. l'opulenece du Bal Du Palais, la simplicité rustique de l'Auberge.

### **Sémiotique des motifs**

Les motifs clés des clous de diamant, de l'intrigue, de l'espionnage, de l'amitié et de la loyauté au sein des « Trois Mousquetaires » (1844) et de son adaptation cinématographique de 1948 servent d'éléments symboliques qui transmettent des significations plus profondes et une résonance thématique au sein du récit (Dumas, 1844, 1-692).

Les clous de diamant symbolisent le pouvoir, la richesse et l'ambition. Ce sont des objets convoités qui représentent le statut et l'influence à la fois dans le roman et dans le film. Leur importance dépasse la simple

richesse matérielle, car ils servent de symboles tangibles des aspirations et des désirs d'avancement des personnages au sein de la société hiérarchique de la France du XVIIe siècle.

L'intrigue et l'espionnage sont des motifs récurrents qui soulignent la nature clandestine des manœuvres politiques au sein du récit. Ils représentent le courant de secret et de tromperie qui imprègne la politique de cour de l'époque, mettant en évidence la volonté des personnages de naviguer dans des eaux dangereuses pour atteindre leurs objectifs (Sidney, 1948, Min.00 :00 – 2 :05 :47).

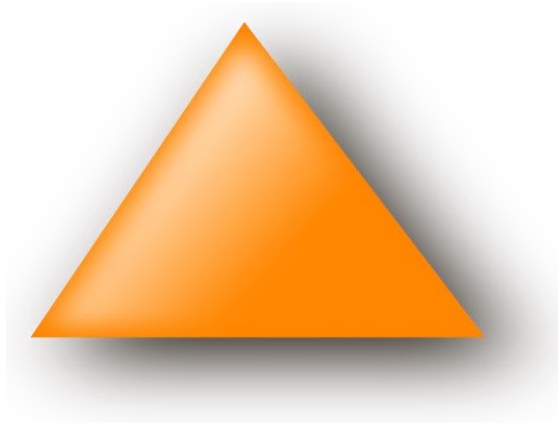
L'amitié et la loyauté sont des motifs centraux qui mettent en avant l'importance de la camaraderie et de l'honneur face à l'adversité. Le lien entre d'Artagnan et les Mousquetaires, ainsi que leur fidélité au roi Louis XIII, servent de moteur qui fait avancer le récit et façonne les actions et décisions des personnages (Sidney, 1948, Min.00 :00 – 2 :05 :47).

Dans l'ensemble, ces motifs clés fonctionnent comme des éléments symboliques au sein du récit, transmettant des significations plus profondes et une résonance thématique qui

Enrichissent l'exploration du pouvoir, de l'ambition, de la loyauté et de l'honneur dans l'histoire. Ils contribuent à l'ensemble du tissu sémiotique des « Trois Mousquetaires », mettant en lumière l'attrait intemporel de ces thèmes à travers les médias littéraires et cinématographiques.

Figure 33 Sémiotique du motif dans le roman (1844) basée sur la théorie de Saussure.

Signe : Représentation des éléments thématiques et des couches de sens plus profondes tissés dans le récit.

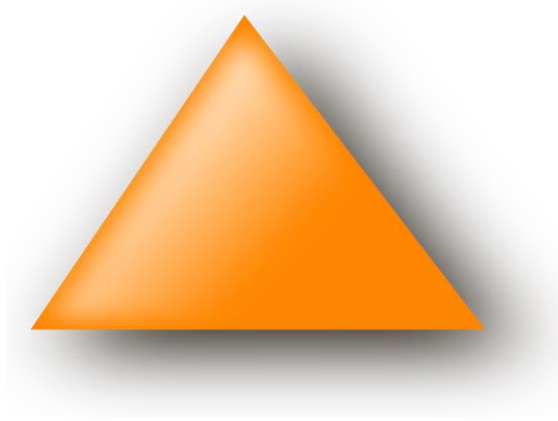


**Signifiant** : Motifs récurrents tels les boutons de diamant, L'intrigue, l'espionnage, boutons de diamant Symbolisant le pouvoir la loyauté mettant en avant la camaraderie et l'honneur.

**Signifie** : Significations que symboliques associées à chaque motif par ex. les

Figure 34 Sémiotique du motif dans le film (1948) basée sur la théorie de Saussure.

Signe : Représentation visuelle des éléments thématiques et des couches de sens plus profondes à travers les techniques cinématographiques.



**Signifiant** : Représentation visuelle des motifs tels que les boutons de diamant, L'intrigue, l'espionnage, l'amitié et la des loyauté à travers la cinématographique boutons et la conception conception des décors. indiquant l'intrigue et l'espionnage.

**Signifie** : Significations symboliques transmise visuellement par ex. plans rapprochés de symbolisant le pouvoir des indices visuels

- **Sémiotique visuelle**

En examinant la sémiotique visuelle de l'adaptation cinématographique de 1948 des « Trois Mousquetaires », nous explorons comment les techniques cinématographiques, les portraits de personnages, la conception des décors et la représentation des motifs contribuent à la structure narrative globale et transmettent un sens plus profond (Sidney, 1948, Min.11 :50– 1 :42 :39).

Les techniques cinématographiques telles que les angles de caméra, l'éclairage et le montage jouent un rôle crucial dans la transmission du sens et l'amélioration de l'expérience narrative. Par exemple, un éclairage bas et une cinématographie sombre sont utilisés lors des scènes d'intrigue et d'espionnage, créant une atmosphère de mystère et de suspense qui reflète la nature clandestine des actions des personnages. Le montage rapide et les mouvements dynamiques de la caméra lors des séquences d'action accentuent le sentiment d'excitation et de danger, plongeant les spectateurs dans les aventures rocambolesques des Mousquetaires (Sidney, 1948, Min.11 :50 – 1 :42 :39).

Les représentations des personnages dans l'adaptation cinématographique sont visuellement distinctes et mettent en évidence les traits de personnalité et les motivations clés. L'interprétation de Gene Kelly en tant que d'Artagnan se caractérise par son énergie et son charisme, reflétant l'ambition et la détermination juvéniles du personnage. L'interprétation de Lana Turner en tant que Milady de Winter est marquée par sa présence subtile et séduisante, transmettant la nature rusée et manipulatrice du personnage à travers des expressions faciales nuancées et des gestes.

La conception des décors dans l'adaptation cinématographique est visuellement riche et évocatrice, capturant la grandeur et l'opulence de la France du XVIIe siècle. Le Bal du Palais est représenté avec des costumes somptueux, des décorations ornées et des pièces de décor élaborées,

transmettant l'extravagance de la vie aristocratique et mettant en évidence les thèmes de la richesse et du privilège. En revanche, l'Auberge de la Route est dépeinte avec une simplicité rustique, présentant des meubles en bois usé et des intérieurs faiblement éclairés qui évoquent une ambiance chaleureuse et de camaraderie au milieu du chaos de la politique de cour.

La représentation des motifs dans l'adaptation cinématographique est frappante visuellement et renforce les éléments thématiques clés de la narration. La présence récurrente des clous de diamant en tant que symboles de pouvoir et d'ambition est visuellement mise en avant à travers des plans rapprochés et un éclairage dramatique, mettant en lumière leur importance dans l'histoire. L'intrigue et l'espionnage sont visuellement transmis à travers des gestes discrets, des réunions secrètes et des confrontations tendues, ajoutant des couches de complexité et de suspense à la narration (Sidney, 1948, Min.11 :50 – 1 :42 :39).

Dans l'ensemble, la sémiotique visuelle de l'adaptation cinématographique contribue à la structure narrative globale en améliorant le développement des personnages, en établissant le ton et l'atmosphère, et en renforçant les éléments thématiques clés à travers des techniques cinématographiques, des interprétations des personnages, la conception des décors et la représentation des motifs (Dumas, 1844, 1-692).

## **CHAPITRE 5**

### **CONCLUSION**

En conclusion, nous pouvons dire que de nombreux autres chercheurs ont mené des analyses sémiotiques, mais se concentrer sur le modèle du signe, du signifiant et du signifié de Saussure peut grandement bénéficier aux adaptateurs lorsqu'ils transposent des romans à l'écran. En comprenant et en utilisant efficacement ces éléments sémiotiques, les adaptateurs peuvent surmonter les défis liés à la traduction d'œuvres littéraires en expériences cinématographiques (Hassan, 2023, 1-11).

Cette analyse a révélé l'importance des éléments sémiotiques à la fois dans le roman et dans son adaptation cinématographique des « Trois Mousquetaires ». À travers la comparaison des personnages clés, des motifs, des décors et des représentations visuelles, nous avons observé comment ces éléments contribuent à transmettre les thèmes et motifs narratifs. Malgré les différences d'exécution entre les médias littéraire et cinématographique, les deux versions communiquent efficacement l'essence de l'histoire originale (Hassan, 2023, 1-11).

En conclusion, une analyse sémiotique du roman « Les Trois Mousquetaires » et de son adaptation cinématographique de 1948 révèle l'intricate réseau de signes et de symboles qui servent de fondements à la construction narrative, façonnant efficacement l'histoire et évoquant des émotions spécifiques chez le public. À travers des décors clés tels que Paris, l'auberge sur le bord de la route et le bal du palais, tant le roman que l'adaptation cinématographique utilisent une combinaison d'indices visuels, auditifs et narratifs pour transmettre des thèmes globaux d'ambition, d'intrigue et de tromperie (Sidney, 1948, Min.11 :50 – 1 :42 :39).

Paris, en tant que toile de fond symbolique, représente plus qu'un simple lieu géographique ; elle incarne les aspirations des personnages, leurs défis, et le paysage socio politique complexe de la France du 17<sup>ème</sup> siècle. À travers des descriptions vives dans le roman et des

représentations visuelles dans l'adaptation cinématographique, Paris émerge comme un symbole multifacette d'ambition, de pouvoir et de danger, invitant le public à se plonger dans le monde des Mousquetaires (Sidney, 1948, Min.11 :50 – 1 :42 :39).

L'auberge en bord de la route sert de seuil entre le connu et l'inconnu, où les personnages sont confrontés à des choix et des conséquences. À travers des indices visuels et auditifs, tant le roman que l'adaptation cinématographique créent un sentiment de suspense et d'anticipation, signalant au public que des événements significatifs sont sur le point de se dérouler. L'auberge devient un symbole d'intrigue et de danger, préparant le terrain pour la première rencontre des personnages avec les complexités du monde qui les entoure.

Finalement, le bal du palais sert de microcosme des conflits internes et des défis externes des personnages, où les apparences sont trompeuses et les alliances sont mises à l'épreuve. À travers des costumes opulents, des décorations somptueuses et des gestes subtils, les deux médias transmettent efficacement l'illusion du pouvoir et les tensions sous-jacentes au sein de la cour française. Le bal devient un symbole d'intrigues politiques et de manipulation, mettant en lumière les complexités de la politique courtoise et le jeu de pouvoir et de tromperie à hauts enjeux.

En examinant ces décors clés à travers une lentille sémiotique, nous acquérons une compréhension plus profonde de leur contribution à la signification globale et à l'impact des Trois Mousquetaires. Que ce soit vécu à travers le livre ou sur l'écran, le roman et son adaptation cinématographique continuent de captiver les publics avec leur riche symbolisme et leurs thèmes intemporels d'aventure et d'intrigue, invitant les lecteurs et les spectateurs à plonger dans le monde complexe de la France du 17<sup>e</sup> siècle (Dumas, 1844, 45 - 101).

Les chercheurs et les adaptateurs peuvent bénéficier de cette analyse en acquérant des perspectives sur la manière dont les éléments sémiotiques peuvent être utilisés pour améliorer les adaptations. Comprendre l'importance des personnages tels que d'Artagnan, Athos,

Porthos et Aramis, ainsi que des motifs tels que l'amitié, la loyauté, l'intrigue et l'espionnage, peut guider les adaptateurs dans le maintien de l'intégrité du matériau source tout en l'adaptant pour l'écran.

De plus, cette analyse met en lumière les limites de l'analyse sémiotique dans le contexte de l'adaptation. Bien que nous ayons exploré les éléments sémiotiques clés, il peut y avoir d'autres aspects que les chercheurs peuvent approfondir davantage. Par exemple, les recherches futures pourraient se concentrer sur les contextes culturels et historiques entourant le roman et son adaptation, examinant comment ces facteurs influencent les représentations sémiotiques et les interprétations narratives (Dumas, 1844, 1-692).

De plus, les chercheurs peuvent explorer l'impact des avancées technologiques sur le processus d'adaptation. Avec l'évolution des techniques cinématographiques et des effets visuels, les adaptateurs disposent de plus d'outils pour transmettre les éléments sémiotiques de manière innovante. En étudiant comment ces avancées affectent l'adaptation d'œuvres littéraires classiques, les chercheurs et les adaptateurs peuvent obtenir des perspectives précieuses

En conclusion, cette analyse sémiotique du roman « Les Trois Mousquetaires » et de son adaptation cinématographique offre des perspectives précieuses tant pour les chercheurs que pour les adaptateurs. En comprenant l'importance des éléments sémiotiques et leur rôle dans la transmission des thèmes et motifs narratifs, les adaptateurs peuvent créer des adaptations cinématographiques plus fidèles et captivantes. De plus, l'exploration des limites de cette analyse ouvre des voies pour des recherches futures, permettant une compréhension plus approfondie du processus d'adaptation et de ses implications pour la narration à travers différents médias (Gleizes, 2016).





## BIBLIOGRAPHIE

- Alfan Asyraq Pauzan. (2018). *A semiotic analysis of the John Wick 1 film using Charles Sanders Peirce's semiotic theory* [Unpublished doctoral dissertation]. Alauddin State Islamic University of Makassar.
- Allen, G. (2011). *Intertextuality*. Routledge.
- Andrew, D. (1984). *Concepts in film theory*. Oxford University Press.
- Aragay, M. (2005). *Books in motion: Adaptation, intertextualité, authorship*. Rodopi.
- Arnheim, R. (1933). *Film as art*. University of California Press.
- Bal, M. (2004). *Narrative theory: Major issues in narrative theory*.
- Barthes, R. (2004). Introduction to the structural analysis of narratives. In *Narrative theory: Critical concepts in literary and cultural studies* (pp. 65–116).
- Berger, A. A. (2013). Semiotics and society. *Society*, 51(1), 22–26. <https://doi.org/10.1007/s12115-013-9731-4>
- Baker, L. (1998). The representation of power and politics in film: A case study of Richelieu in *The Three Musketeers*. *Journal of Film Studies*, 12(3), 75–90.
- Barthes, R., & Duisit, L. (1975). An introduction to the structural analysis of narrative. *New Literary History*, 6, 237.
- Berger, A. A. (1999). *Signs in contemporary culture: An introduction to semiotics*. Taylor & Francis.
- BLOGCRITICS.ORG, ManOfLaBook.com. (2012, December 5). *Critique de livre: Les trois mousquetaires d'Alexandre Dumas*.
- Bluestone, G. (1966). *Novels into film*. University of California Press.
- Botz-Bornstein, T. *Philosophie du film: Perspectives continentales*. In *Internet Encyclopedia of Philosophy: A Peer Reviewed Academic Resource*. Retrieved June 27, 2023.
- Business Bliss Consultants FZE. (2024, September 20). *The relationship between cinema and literature: Film studies essay*. <https://www.ukessays.com>
- Cartmell, D., & Whelehan, I. (2007). *Screen adaptations: Great expectations: The relationship between text and film*. Routledge.
- Chandler, D. (2005). *Sémiotique pour débutants*.
- Culler, J. (1981). Semiotic consequences. *Studies in 20th & 21st Century*

- Literature*, 6(1). <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1624>
- Cull, N. J. (1986). America's Raj: Kipling, masculinity, and empire. *Kunapipi*, 8(1), 23. <https://ro.uow.edu.au/kunapipi/vol8/iss1/23/>
- Czarny, N. (2021). Deux vagabonds bienheureux. *En Attendant Nadeau*. <https://www.en-attendant-nadeau.fr>
- Dütsch, W. (2019). *The Three Musketeers*. *Critical Studies in Television*, 14(1), 125–128. <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1749602018818263a>
- Dumas, A. (2006). *Les trois mousquetaires* (Penguin Classics Deluxe Edition). Penguin.
- Dumas, A. (2010). *Les trois mousquetaires*. Simon and Schuster.
- Dumas, A. (2020). *The three musketeers: A historical adventure novel written in 1844 by French author Alexandre Dumas*.
- Du, E. (2015). History of film adaptations. Academia.edu. <https://www.academia.edu>
- Everand. (2014, March 26). *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A critical anthology*. <https://www.everand.com>
- Elena K. Myers. (2015). *A semiotic analysis of Russian literature in modern Russian film adaptations* [Ph.D. dissertation, The Ohio State University]. <https://etd.ohiolink.edu>
- Ferber, M. (2010). *Romantisme: Une très courte introduction*. OUP Oxford.
- Gale, C. L. (2015). *Un guide d'étude pour Les trois mousquetaires d'Alexandre Dumas*. Gale, Cengage Learning.
- Gaunt, S., & Kay, S. (2008). *The Cambridge Companion to Medieval French Literature*. Cambridge University Press.
- Giddings, R., Selby, K., & Wensley, C. (1990). *Projection du roman*. Houndmills Basingstoke, Hampshire, & London: The Macmillan Press LTD.
- Gleizes, D. (2016). Adapting *Les Misérables* for the screen: Transatlantic debates and rivalries. In *Les Misérables and Its Afterlives* (pp. 159-172). Routledge. <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781315592213-16>
- Goldmark, D. (2017). Adapting *The Jazz Singer* from short story to screen: A musical profile. *Journal of the American Musicological Society*, 70(3), 767–817. <https://doi.org/10.1525/jams.2017.70.3.767>

- Goodwin, J. (1994). *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*. Johns Hopkins University Press.
- Halliday, M., & Matthiessen, C. M. (2013). *Halliday's Introduction to Functional Grammar*. Routledge.
- Hallo, W. W., & Dijk, J. J. A. Van. (1968). *L'Exaltation d'Inanna*. New Haven & London: Yale University Press.
- Handbook of Imagination and Culture*. (2018). United States: Oxford University Press.
- History of French Literature*. (n.d.).  
<http://www.historyworld.net/wrldhis/PlainTextHistories.asp?groupid>
- Hudson, W. H. (2008). *Introduction to the Study of Literature (1910)*. Kessinger Publishing.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. Routledge.  
<https://doi.org/10.4324/9780203957721>
- Hutcheon, L. (2012). *Une théorie de l'adaptation*. Routledge.
- Hutcheon, L. (2013). *A Theory of Adaptation* (2nd ed.). Routledge.
- Jones, F. (1980, May 7). Dumas - les exploits sans le cœur; *Alexandre Dumas: The King of Romance*, by F. W. J. Hemmings. *The Christian Science Monitor*.  
<https://www.csmonitor.com/1980/0507/050708.html>
- Kalra, S. (2015). Film adaptation as translation: On fidelity. *ResearchGate*.  
[https://www.researchgate.net/publication/292615609\\_Film\\_Adaptation\\_as\\_Translation\\_On\\_Fidelity](https://www.researchgate.net/publication/292615609_Film_Adaptation_as_Translation_On_Fidelity)
- Kay, S., Cave, T., & Bowie, M. (2006a). *Une brève histoire de la littérature française*. OUP Oxford.
- Kay, S., Cave, T., & Bowie, M. (2006b). *Une brève histoire de la littérature française* (2nd ed.). OUP Oxford.
- Khumaira, G., Samad, I. A., & Silviyanti, T. M. (2019). An analysis of metaphorical expressions in teenager's fiction novels. *Research in English and Education Journal*, 4(4), 177–182.  
<http://www.jim.unsyiah.ac.id/READ/article/view/14125>
- Klein, M., & Parker, G. (Eds.). (1981). *Le roman anglais et les films*. New York: Frederick Unger.
- La Chanson de Roland*. (2015). United Kingdom: Penguin Books Limited.

- Lanson, G. (1909). *Histoire de la littérature française*. France: Hachette.
- Lawrence, L. (2022). Enheduanna était-elle le premier auteur au monde? *Aramco World*. <https://www.aramcoworld.com/Articles/March-2022/Was-Enheduanna-the-World-s-First-Author>
- Les trois mousquetaires*. (2024, March 6). *Project Gutenberg*. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/13951/pg13951-images.html#chap01>
- Lewis, P. (2000). Romeo + Juliet: Revisiting the text through Baz Luhrmann's adaptation. *Literature and Film Quarterly*, 28(4), 270–278.
- Leyda, J. (1983). *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*. Princeton University Press.
- L'hermitte, C. (2004). L'adaptation comme réécriture: Évolution d'un concept. *Revue LISA*, II(5), 26–44. <https://doi.org/10.4000/lisa.2897>
- Lind, P. B. (2016). *Raconter et raconter des histoires: Études sur l'adaptation littéraire au cinéma*. Cambridge Scholars Publishing.
- Littérature et cinéma: Un guide de la théorie et de la pratique de l'adaptation cinématographique*. (2005). *Choice Reviews Online*, 42(11), 42–6390a. <https://doi.org/10.5860/choice.42-6390a>
- Luhrmann, B. (Director). (2013). *The Great Gatsby* [Film]. Warner Bros. Pictures.
- Martone, E. (2011). *Le mousquetaire noir: Réévaluer Alexandre Dumas dans le monde francophone*. Cambridge Scholars Publishing.
- Martone, E. (2020). *Alexandre Dumas comme symbole français depuis 1870: Tous pour un et un pour tous dans une France globalisée*. Cambridge Scholars Publishing.
- McFarlane, B. (1996). *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
- Miller, J. H. (2002). *Sur la littérature*. Psychology Press.
- Mireia Aragay. (2006). *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Rodopi.
- Myers, E. K. (2015). *A Semiotic Analysis of Russian Literature in Modern Russian Film Adaptations (Case Studies of Boris Godunov and The Captain's Daughter)* [Doctoral dissertation, Ohio State University]. OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center.
- Noth, W. (1990). *Manuel sur la sémiotique*. Bloomington and Indianapolis: Indiana

University Press.

Morency, A. (1991). L'adaptation de la littérature au cinéma. *Horizons Philosophiques*, 1(2), 103. <https://doi.org/10.7202/800874ar>

Moorthi, C., & Midhun, M. (2023). *Evolution of cinema*. Academic Guru Publishing House.

Morency, A. (1991). L'adaptation de la littérature au cinéma. *Horizons Philosophiques*, 1(2), 103. <https://doi.org/10.7202/800874ar>

Panofsky, E. (1955). *Meaning in the Visual Arts*. University of Chicago Press.

Parsa, A. F. (2014). Visual semiotics: How still images mean? Interpreting still images by using semiotic approaches. *Academia.edu*. <https://www.academia.edu/5370975>

Pellow, C. K. (1994). *Les films comme critiques de romans: Critique transformationnelle*. Edwin Mellen Press.

Perdikaki, K. (2017). Film adaptation as an act of communication: Adopting a translation-oriented approach to the analysis of adaptation shifts. *Meta*, 62(1), 3–18. <https://doi.org/10.7202/1040464ar>

Petty, H. B., & Palmer, R. B. (2019a). Introduction: Le dépistage de la littérature française. In H. B. Petty & R. B. Palmer (Eds.), *La littérature française à l'écran* (pp. 1–11). Manchester University Press.

Petty, H. B., & Palmer, R. B. (2019b). *Littérature française à l'écran*. Manchester University Press. Récupéré le septembre 12, 2023.

Pinar, A. (2022). *Literature and film adaptation theories: Methodological approaches*. Aichi pu. [https://www.academia.edu/92135718/Literature\\_and\\_Film\\_Adaptation\\_Theories\\_Methodological\\_Approaches?uc-g-sw=93856960](https://www.academia.edu/92135718/Literature_and_Film_Adaptation_Theories_Methodological_Approaches?uc-g-sw=93856960)

Richardson, R. (2021). *Literature and film*. <https://doi.org/10.2979/literatureandfilm>

Rifkin, B. (1994). *Semiotics of narration in film and prose fiction: Case studies of "Scarecrow" and "My Friend Ivan Lapshin."* Peter Lang Incorporated, International Academic Publishers.

Robb, G. (2017). *Victor Hugo*. Pan Macmillan. Récupéré le juin 25, 2023.

Rosmaidar, R. (2011). Social influences of D'Artagnan toward the three musketeers in the novel by Alexandre Dumas "The Three Musketeers." *Bina Bahasa*,

4(1), 17–28. <http://eprints.binadarma.ac.id/2427/>

Rousseau, J. (1968). *The social contract*. Penguin.

Sadiq, A. (2021, June). A narrative analysis of the movie *Black Panther*.  
<https://www.arcnjournals.org/images/ASA-IAJMMES-8-3-55.pdf>

Sebeok, T. A. (2001). *Signs: An introduction to semiotics*. University of Toronto Press.

Setia, R. (2021). Semiotic analysis of a media text *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*. Academia.  
[https://www.academia.edu/60052625/Semiotic\\_analysis\\_of\\_a\\_media\\_text\\_the\\_Lord\\_of\\_the\\_Rings\\_The\\_Fellowship\\_of\\_the\\_Ring](https://www.academia.edu/60052625/Semiotic_analysis_of_a_media_text_the_Lord_of_the_Rings_The_Fellowship_of_the_Ring)

Sidney, G. (1948). *Yesmovies.to. Watch The Three Musketeers (1948) ([1948]) full HD movie*. <https://ww.yesmovies.ag/movie/the-three-musketeers-1948-9483.html>

Stam, R. (2000). Beyond fidelity: The dialogics of adaptation. In J. Naremore (Ed.), *Film adaptation* (pp. 54–71). Rutgers University Press.

Stam, R. (2005). *Literature through film: Realism, magic, and the art of adaptation*. Blackwell.

Stam, R., & Raengo, A. (2004). *Littérature et cinéma: Un guide de la théorie et de la pratique de l'adaptation cinématographique*. Wiley-Blackwell.

Stewart, H. F., & Tilley, A. A. (1910). *Le mouvement romantique dans la littérature française*.

Suana, A. (2014). Semiotic analysis of heroism in the movie *Spider-Man 2*. M.A. Thesis, English Department, State Islamic University, Indonesia.

Tamur, E., Bahrani, Z., & Babcock, S. (n.d.). *Celle qui a écrit: Enheduanna et les femmes de Mésopotamie, Ça. 3400-2000 av. J.-C.* États-Unis: Morgan Library & Museum.

Tecucianu, D. (2014). Fiction to film: The everlasting insistence on fidelity. *Research and Science Today; Targu-Jiu, 1(7)*, 177–182.

*The Epic of Gilgamesh*. (1973). Penguin UK. Récupéré le novembre 5, 2023.

The Three Musketeers. (1999). *Modern Library Classics*. Récupéré le mars 7, 2023.

The Three Musketeers Excerpt Ken Ludwig. (n.d.).  
<https://actions.agiletortoise.com/files/virtual->

- library/fetch.php/The\_Three\_Musketeers\_Excerpt\_Ken\_Ludwig.pdf
- The Three Musketeers Blu-ray (Warner Archive Collection). (n.d.). Blu-ray.com.  
<https://www.blu-ray.com/movies/The-Three-Musketeers-Blu-ray/145985/#Screenshots>
- Thuy, T. T. H. (2017). Reading images: The grammar of visual design. *VNU Journal of Foreign Studies*, 33(6). <https://doi.org/10.25073/2525-2445/vnufs.4217>
- Trifonas, P. P. (2015). *International handbook of semiotics*. Springer eBooks.  
<https://doi.org/10.1007/978-94-017-9404-6>
- Truffaut, F. (2019). A certain tendency in French cinema (France, 1954). In *University of California Press eBooks* (pp. 133–144).  
<https://doi.org/10.1525/9780520957411-043>
- Wantoro, A. (2018). Semiotic analysis of the movie *Time Machine*. *International Conference of Humanities, Business Economics, Social Science*, 225, 398–403.
- Weinberg, A. L. M. (2021). *All for one: What "The Three Musketeers" can teach us about adaptation*. Doctoral dissertation, De Montfort University.  
[https://www.academia.edu/download/99419004/Weinberg\\_All\\_for\\_one.pdf](https://www.academia.edu/download/99419004/Weinberg_All_for_one.pdf)
- Winona, E. T. (2018). Semiotic analysis of gesture in *Marlina the Murderer* movie. *Proceedings, International Seminar, Digital Library of Medan State University*.
- Wilkinson, P. (2009). *Myths and legends: An illustrated guide to their origins and meanings*. National Geographic Books.
- Wollen, P. (1969). *Signs and meaning in the cinema*. British Film Institute.
- Xu, D. (2017). Multimodal semiotics in China. In *Advances in educational technologies and instructional design book series* (pp. 60–79).  
<https://doi.org/10.4018/978-1-5225-2924-8.ch004>
- Zittoun, T., & Glăveanu, V. P. (2018). *Handbook of imagination and culture*. Oxford University Press.



