

Transferts de terminologie entre deux systèmes d'expression: du langage à l'image

DOMINIQUE BONNET
Universidad de Huelva
domi@uhu.es

Resumen

La mayor parte de los críticos cinematográficos que pusieron los fundamentos del análisis filmico ejercieron inicialmente su crítica sobre una base literaria, implantando así la terminología propia de la crítica literaria en el universo cinematográfico. En nuestro artículo, intentaremos mostrar cuál fue la influencia de la teoría y de la terminología literarias en el mundo cinematográfico, así como la manera en que se adaptaron, en el marco del análisis narratológico, los procedimientos literarios a los procedimientos filmicos.

Palabras clave:

Crítica literaria, narratología, cine, *Nouvelle Vague*.

Abstract

Most film critics who laid the foundations of film analysis initially exercised their criticism on a literary basis. Therefore they implanted the terminology of literary criticism in the cinema universe. In our paper, we attempt to reflect what was the influence of literary theory and terminology in the film world, as well as how the literary procedures were adapted to film procedures, in the context of narratological analysis.

Key words:

Literary criticism, Narratology, cinema, New Wave.

1. Introduction

Les interrelations entre deux systèmes d'expression et de communication, comme le sont le langage par les mots et celui par les images, dans une société qui se reconnaît elle-même comme étant une «civilisation de l'image» impliquaient le besoin d'un rejet de toute relation hiérarchique entre Littérature et Cinéma. De là l'importance du compromis de la part du monde de la critique littéraire envers le Septième Art afin de comprendre quelles étaient leurs affinités. Si les études littéraires s'appuyèrent, dans un premier temps sur des

concepts méthodologiques ainsi que sur une terminologie issus essentiellement de la linguistique, nous verrons au cours de cet article que le transfert de cette terminologie s'opéra, de la même façon, vers le monde de l'image, unissant ainsi Linguistique, Littérature et Cinéma.

Au cours des années cinquante, les mass média transformèrent peu à peu l'univers de la création artistique et devant de telles transformations sociales, les milieux intellectuels eurent recours à de nouveaux moyens d'expression. Dans un article fondamental sur le roman d'Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages*, Roland Barthes met en relation l'originalité du roman avec la formation scientifique et la personnalité de l'auteur :

Elle se fonde sur l'idée d'une nouvelle structure de la matière et du mouvement: son fonds analogique n'est ni l'univers freudien, ni l'univers newtonien: il faudrait penser à un complexe mental issu de sciences et d'arts contemporains, tels la nouvelle physique et le cinéma (Barthes, 1964 : 94).

Alain Robbe-Grillet (1968 : 22-23) lui même admettrait d'ailleurs cette analogie avec le Septième Art et de là naquit l'idée que le *Nouveau Roman* était un roman cinématographique qui se servait de modèles photographiques dans le but de nous présenter des objets vides de toute fonction et de fuir ainsi l'enfermement au sein de référents.

C'est après la seconde Guerre Mondiale que des écrivains du "Nouveau Roman" ainsi que des metteurs en scène tel qu'Alain Resnais en finirent avec la rivalité, sans raison d'être, qui existait entre ces deux modes d'expression, littérature et cinéma. Ce sont là les "retrouvailles" dont parle Jeanne-Marie Clerc (1993 : 41) dans son livre *Littérature et Cinéma*.

Les années cinquante annoncent alors ce qui deviendrait par la suite le plus grand objectif de la critique: comme conséquence du néoréalisme, on cherche à trouver dans le film un pouvoir d'attraction équivalent à celui du roman. Le cinéma commence à devenir un langage à part entière. Plus que le pouvoir de l'image, que l'authenticité de la représentation prédomine alors le libre choix du metteur en scène qui pourra configurer son propre style, tout comme l'avait fait jusqu'alors l'écrivain. C'est avec l'apparition de ces «auteurs cinématographiques» qu'était en train de naître la *Nouvelle Vague*, soutenue pendant plus de dix ans par la revue *Les Cahiers du Cinéma*, revue de critique cinématographique (Bazin, 1957).

Par ailleurs il est intéressant de souligner que, parallèlement à cette réconciliation, de nouvelles techniques narratives rapprochèrent considérablement littérature et cinéma par la terminologie commune utilisée dans ces deux moyens d'expression, tout comme l'affirme en 1949 Maurice Schérer, futur Eric Rohmer : «Le cinéma doit reconnaître la dépendance étroite qui le lie, non pas à la peinture et à la musique, mais aux arts mêmes dont il avait toujours tenu à se distinguer : la littérature et le théâtre» (Schérer, 1949 : 13).

C'est dans le cadre de cette nouvelle narratologie commune que dans les années cinquante, le Septième Art cherche à retrouver la flexibilité temporelle de la narration romanesque et de la sorte, des films comme *Gilda* en 1946, font usage de la narration à la première personne. D'autres films comme *Brèves Rencontres*, qui eut le prix de la Critique Interna-

tionale au Festival de Cannes de 1946, introduisent la voix off (*Revue des lettres modernes*, 1958).

L'introduction du récit à la première personne semblait marquer la volonté de donner au récit filmique une facette littéraire, de rappeler les techniques réalistes du roman du XIX^e-me siècle, en définitif, de l'assimiler à la terminologie narratologique par son application pratique.

Au sein de cette réconciliation entre littérature et cinéma, la narratologie joua donc un rôle fondamental. Les critiques parlent souvent de l'adaptation de la narratologie littéraire au récit cinématographique mais nous pouvons nous demander quelle est, en réalité, l'influence de la narratologie littéraire dans le monde cinématographique et ainsi, de quelle façon se sont adaptés, dans le cadre de l'analyse narratologique, les procédés littéraires aux procédés filmiques.

Le Septième Art qui fut convaincu dans un premier temps de sa spécificité, rencontrait à nouveau le roman et, plus concrètement, son langage, sa terminologie, contre lesquels il avait tant lutté.

1. De la Narratologie littéraire à la Narratologie cinématographique. Cinéma et narrativité.

Il est tout d'abord important de préciser que, tout comme l'affirme A. Gaudreault : «les narratologues du cinéma sont allés à bonne école, celle de la «théorie mère», la narratologie littéraire» (Gaudreault, 1988 : 7). La plupart des critiques cinématographiques qui posèrent les bases de l'analyse filmique exercèrent, dans un tout premier temps, leur critique sur le plan littéraire, implantant ainsi la terminologie propre à la critique littéraire dans l'univers cinématographique. Nous pouvons citer par exemple François Jost qui de spécialiste du *Nouveau Roman* devient spécialiste du Nouveau Cinéma, de même que Dominique Château ou bien d'autres encore.

Bien que les filiations soient parfois un peu douteuses, l'analyse textuelle de films provient sans aucun doute de l'analyse structurelle en général. La publication de *S/Z* de Barthes, les analyses mythologiques de Claude Lévi-Strauss, l'étude narrative des textes littéraires, sans oublier la "mode" structuraliste, contribuèrent à modifier le regard porté sur le cinéma, en accordant davantage d'importance à la "littéralité" du sens. L'influence de Roland Barthes est de ce fait indéniable dans l'analyse textuelle de films. Barthes affirme que les différents concepts de récit eurent une influence fondamentale dans l'analyse cinématographique. Avec Gérard Genette qui s'empara du terme *narratologie* de son collègue Tzvetan Todorov, et avec son livre clef *Figures III*, publié en 1972, naît alors la narratologie en tant que discipline et plus concrètement celle que Gérard Genette (1983 : 12) dénomina la *narratologie modale*, face à la *narratologie thématique*. Dans la même lignée, A. Gaudreault propose la distinction entre *narratologie de l'expression* et *narratologie du contenu* tout en affirmant que «une étude peut difficilement aller sans la prise en considération au moins partielle des deux branches de narratologie» (1988 : 215).

La narratologie de l'expression se centrerait sur les formes d'expressions utilisées pour raconter une histoire : manifestations du narrateur, types d'expressions utilisés, niveaux de narration, point de vue... tandis que celle du contenu vise l'histoire racontée en elle-même, les actions, les rôles des différents personnages, leurs relations... Quant aux contenus narratifs, nous ne pouvons oublier les recherches de A. J. Greimas.

Comme le soulignent G. Sadoul (1949), C. Metz (1975), J. Mitry (1963) y C. Brémont (1973) entre autres, l'histoire des débuts du cinéma est, en partie, celle de sa rencontre avec la littérature. C'est pourquoi, l'analyse filmographique put elle bénéficier de l'héritage de la critique et de la théorie littéraire. Cependant, l'analyse littéraire et l'analyse cinématographique se différencient par leur mode spécifique de lecture: un livre se lit, un film se regarde : "la distance qui sépare l'analyse de la vision est incomparablement plus grande, en l'état actuel des rapports des spectateurs à l'objet-film, que celle qui sépare l'analyse d'un texte de sa lecture" (Marie, 1980 : 21).

1. Vers une terminologie cinématographique à part entière?

Le cinéma devenait peu à peu le moyen d'expression d'une subjectivité : celle de son auteur tout comme en littérature. Le monde de la critique cinématographique ou littéraire s'éloignait de la recherche de l'authenticité mise à la mode par l'existentialisme : «Filmer, ce n'est plus tout à fait enregistrer le réel sur la pellicule. La mise en scène est une technique de la conscience de soi» (Labarthe, 1960 : 35).

Ce nouveau point de vue fit que l'on commença à utiliser le Septième Art comme un moyen d'expression à part entière. Des réalisateurs comme Agnès Varda ou Chris Marker ne se laissaient plus intimider par la complexité technique du cinéma et confirmaient ce que l'on avait déjà appelé la subjectivité personnelle du cinéma, terminologie empruntée à la littérature.

En cela, il est intéressant de souligner le type de relation que cette nouvelle génération de cinéastes maintenait avec la littérature.

Nos réactions à l'égard de la littérature, lorsque nous découvrîmes pour la première fois la culture, c'est-à-dire le cinéma, furent violemment hostiles. Par la suite, elles se transformèrent en une sympathie légèrement condescendante, mais, le recul aidant, mêlée d'admiration. Il fallait que Stendhal fût vraiment le plus fort pour qu'avec si peu de moyens à sa disposition il ait réussi à s'élever à la hauteur de Murnau ou de Griffith (Moullet, 1960 : 34).

Leur vision du monde littéraire n'était plus condescendante puisqu'ils en arrivèrent même à utiliser le cinéma pour proclamer leur admiration littéraire. On redécouvrait le pouvoir de la parole au cinéma, moyen d'expression jusque là iconique, ce qui invita à parler de «la fécondité du cinéma littéraire» (Bazin, 1957 : 20).

La disparition au cinéma de la trame dramatique inaugurait la réflexion sur la narra-

tivité, dont un des meilleurs exemples pourrait être le film d'Alain Resnais *Hiroshima mon amour*. La collaboration d'Alain Resnais avec des écrivains comme Jean Cayrol, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet ou Jorge Semprun démontra que les relations entre deux types de créateurs avaient évolué, unissant deux modes d'expression, deux terminologies pour donner lieu à un produit inédit, dans le domaine du cinéma tout comme dans celui de la littérature.

2. Conclusion

Lorsque nous parlons de réconciliation entre littérature et cinéma nous nous acheminons d'avantage vers un approfondissement de la réflexion où les règles du récit furent peu à peu remplacées par la subjectivité de l'auteur; dans ce sens le cinéma a suivi par conséquent la trajectoire littéraire. Plus qu'un cas d'influence d'un art sur un autre par le tronc commun initial partant de la terminologie et de la critique littéraires, en guise de conclusion, nous reprendrons plutôt le terme de «retrouvailles» de Jeanne Marie Clerc puisque nous assistons à la convergence de deux moyens d'expression qui, après avoir aboli les barrières entre modes et genres, nous permettent d'envisager le tout comme l'union de deux langages.

Références bibliographiques

- BARTHES, Roland. 1964. *Essais critiques*. Paris, Seuil.
BAZIN, André. 1957. "De la politique des auteurs", *Cahiers du cinéma*, n° 70, pp. 2-12.
BRÉMOND, Claude. 1973. *Logique et récit*. Paris, Seuil.
CHATEAU, Dominique & François JOST. 1979. *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*. Paris, Union Générale d'Éditions (coll.10/18).
CLERC, Jeanne-Marie. 1993. *Littérature et cinéma*. Paris, Nathan.
COLLECTIF. 1958. "Cinéma et roman. Éléments d'appréciation", *Revue des lettres modernes*, n° 36-38, vol. V.
GAUDREAU, André. 1988. *Du littéraire au filmique*. Paris, Klincksieck.
GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris, Seuil.
GENETTE, Gérard. 1983. *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil.
GREIMAS, Algirdas Julien. 1986. *Sémantique structurale*. Paris, PUF.
JOST, François. 1978. *L'œil-caméra. Entre films et romans*. Lyon, P.U.L.
LABARTHE, André. 1960. *Essai sur le jeune cinéma français*. Paris, Le Terrain Vague.
MARIE, Michel. 1980. "Analyse textuelle" in *Lectures du film*, Paris, Éditions Albatros, pp.18-29.
METZ, Christian. 1975. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris, Klincksieck.
MITRY, Jean. 1963. *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris, Éditions Universitaires.
MOULLET, Luc. 1960. "L'écrivain de cinéma en quête de son paradoxe", *Cahiers du cinéma*, n° 103, 19-36.
ROBBE-GRILLET, Alain. 1968. *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Gallimard/Idées.
SADOUL, Georges. 1949. *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours*. Paris, Flammarion.
SCHÉRER, Maurice. 1949. "Nous n'aimons plus le cinéma", *Temps modernes*, n° 44, 11-18.