

Lieve Spaas
*Le
cinéma
nous parle*

A 2.524.955

Studia Romanica de Debrecen

Debreceni Egyetem
Egyetemi és Nemzeti Könyvtár



7026 3657

Ajandi's

**Studia Romanica
de Debrecen
Bibliothèque Française N° 3
Redigit Tivadar Gorilovics**

LE CINÉMA NOUS PARLE

Stratégies narratives du film

par

LIEVE SPAAS

Professeur à l'Université de Kingston (Royaume-Uni)



Debrecen, 2000

A 2.524.955

*Maquette et mise en page: István Csűry
Sur la couverture: Alain Resnais. Photo de Walter Pepeka, Paris*

A kötet a T 023155. sz. OTKA Pályázat támogatásával készült.

La publication du présent volume a bénéficié du soutien
des Services Culturels de l'Ambassade de France à Londres.



13548/2005

ISBN 963 472 507 4
ISSN 1217-923X

Felelős kiadó: Dr. Fésűs László
Kiadta: a Debreceni Egyetem Kossuth Egyetemi Kiadója
Főszerkesztő: Cs. Nagy Ibolya
Készült: a Debreceni Egyetem sokszorosítóüzemében, 350 példányban
Terjedelem: 10,18 A/5 ív
01-05

LE CINÉMA NOUS PARLE

Les gens racontent des histoires, comme ils savent, comme ils peuvent. Avec le cinéma aussi, ils racontent ou, si l'on préfère, ils laissent au cinéma le soin de raconter. Notre perception du monde dépend beaucoup de la transmission de récits. Il n'est pas facile de comprendre son environnement, son passage dans ce monde, sa place, et de cerner la nature des structures sociales et de ses relations avec autrui. Et l'une des manières de se situer par rapport à ces questions est de raconter en relatant des faits ou en inventant des histoires. Or, les histoires fonctionnent selon une logique et une organisation qui leur sont propres. Cet ouvrage examine les différentes stratégies de narration que le cinéma utilise.

Le cinéma a un 'langage', par là nous entendons qu'il se sert d'un système de signes (verbaux, visuels, sonores) pour communiquer avec le spectateur. Par tous ces signes le 'cinéma nous parle' et dans les pages qui suivent ce 'parler' est exploré. Et chaque composante de cette parole est illustrée d'exemples empruntés au cinéma français, manière d'en donner aussi un aperçu.

Remerciements

Je remercie Valérie Lecomte, Jacqueline Page, Margaret Wilks et Mike Witt qui ont bien voulu prendre connaissance d'une première version de cette étude et qui m'ont offert de précieuses suggestions. Ma gratitude s'adresse aussi au Département de français de Debrecen et, en particulier, à ceux et celles qui ont participé aux travaux dont cet ouvrage est le fruit. Merci aussi à István Csűry pour son travail éditorial.

Je suis infiniment reconnaissante à Franciska Skutta qui a relu l'ensemble du texte et qui a partagé avec moi son savoir en narratologie.

Enfin, et surtout, je suis redevable à Tivadar Gorilovics qui a tout fait pour que ce travail voie le jour.

LE LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE

Le cinéma est avant tout mouvement, représentation d'une scène, d'une action. Il peut transmettre une impression de vécu, véhiculer un message pourvu de sens et de temporalité et figurer un espace tridimensionnel.

La naissance de la photographie représentait une révolution de par la fixation de l'instantanéité de la vie, du *fugitif*, de l'*impalpable*, de l'*irreprésentable*, de l'*instant prégnant* (marquant), pour reprendre les termes de Jacques AUMONT dans *L'Œil interminable*. Mais le cinéma pouvait apporter davantage, devenir reflet, miroir d'une existence, reproduction stricte de la réalité ou imitation de celle-ci par la fiction. Plus encore, il avait le pouvoir de raconter, de montrer, de rendre tangibles l'espace et le temps, et donc de devenir un mode de narration à part entière.

Le langage cinématographique présente un degré d'hétérogénéité particulièrement important dans la mesure où il combine cinq matières différentes :

- ♦ LA BANDE IMAGE comprend les IMAGES MOUVANTES et accessoirement des NOTATIONS GRAPHIQUES¹;
- ♦ LA BANDE SONORE comprend le SON PHONIQUE (dialogue), le SON MUSICAL et le SON ANALOGIQUE (bruits).

Une seule de ces matières est spécifique au langage cinématographique : l'image mouvante (Marcel MARTIN, *Le Langage cinématographique*, p. 295.)

I. Le langage visuel

Le cinéma est image en mouvement. Une étude sur le cinéma devra donc commencer par l'image isolée pour arriver à l'image dans son contexte. Parler d'images renvoie à deux notions, celle de plan, « image isolée », et celle d'ensemble d'images producteur de sens dans un contexte donné, « image en syntagme ». Le montage va donner un sens au film à partir de différents plans assemblés.

Les angles de prise de vue et les mouvements de caméra sont eux aussi un facteur de dramatisation. Ils vont donner une intensité à une image isolée

¹ Intertitres, sous-titres, inscriptions diverses.

ou à une succession de plans exploitant différents types de mouvements de caméra.

1. L'échelle des plans

Le plan est ce qui est donné à voir depuis le déclenchement de la caméra jusqu'à son arrêt. L'image visible à l'écran consiste alors en un ensemble d'objets ou de personnages ou en un détail. Narration, description et psychologie des personnages dépendront de la dimension du plan. C'est pourquoi un plan *se définit par son échelle*.

Il y a trois grandes catégories de plans :

♦ **LES PLANS D'ENSEMBLE**

♦ **LES PLANS MOYENS**

♦ **LES GROS PLANS.**

On parle de **PLAN D'ENSEMBLE** lorsque les personnages ont moins d'importance que le décor.

On distingue le *plan de grand ensemble* (ou plan général), le *plan d'ensemble* et le *plan de demi-ensemble*, suivant l'importance accordée aux personnages dans le décor. *Ils apparaîtront bien sûr plus petits dans un plan de grand ensemble*. Ils seront donc minuscules, petits ou reconnaissables en fonction de l'échelle du plan.

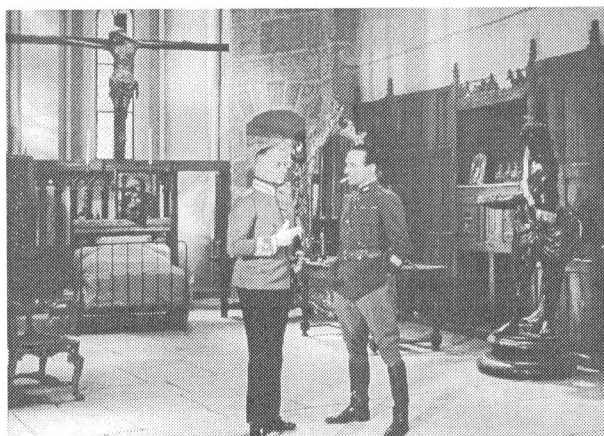
Plus on approche la caméra du personnage, moins on confère d'importance au décor.

Le **PLAN DE GRAND ENSEMBLE** ou **PLAN GÉNÉRAL** (*full shot*) permet de situer un décor très vaste, en général le lieu de l'action. Il présente un paysage ou un certain nombre de personnages intégrés dans un décor. En général, il a une fonction descriptive qui permettra ensuite de comprendre des plans individuels puisque le cadre, dans un plan d'ensemble, est plus important pour situer les personnages. Il fonctionne comme point de repère, référence géographique.

Le **PLAN D'ENSEMBLE** (*medium long shot*) montre la totalité du décor. La taille des personnages y est réduite mais les détails se précisent.

Dans le **PLAN DE DEMI-ENSEMBLE**, le cadre est plus serré que dans le plan d'ensemble. Les personnages sont aisément identifiables.

Plan moyen, plan américain, plan demi-rapproché et plan rapproché sont communément appelés **PLANS MOYENS**. Là, on s'intéresse davantage au personnage. Un plan que l'on trouve plus rarement, le *plan italien*, montre un corps d'en dessous des genoux jusqu'à la tête. Il trouverait sa place entre le plan moyen et le plan américain.



J. Renoir, *La grande illusion*. Photo : Sam Lévin © Ministère de la culture

Figure 1 : plan de demi-ensemble

Dans un **PLAN MOYEN** (*medium shot, full-length shot*), le personnage est pris en pied, tout son corps est visible. D'un point de vue narratif, le plan moyen sert à présenter l'action. Le personnage n'est plus dominé par l'espace comme dans le plan d'ensemble mais n'est pas non plus aussi important que dans les gros plans.



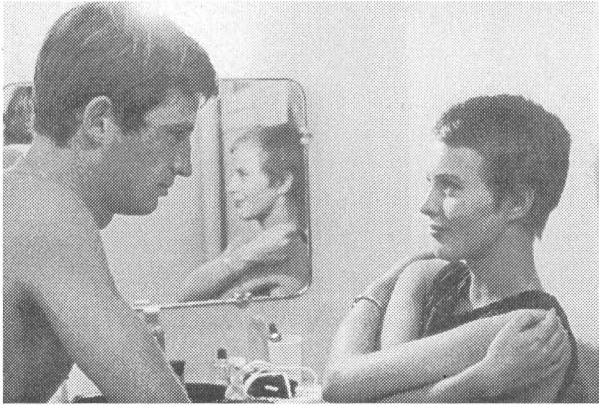
Cl. Chabrol, *Le Boucher*. © Artedis, Paris

Figure 2 : plan américain

Le **PLAN AMÉRICAIN** (*medium close up*) montre le corps du personnage à partir de la ceinture, au niveau du revolver des cow-boys de western.

Le **PLAN DEMI-RAPPROCHÉ** montre le haut du corps, de la taille au sommet du crâne. Ce plan est très employé dans le journalisme audiovisuel.

Pour un **PLAN RAPPROCHÉ**, la coupe du corps s'effectue au-dessus des coudes ou des épaules.



J. L. Godard, *À bout de souffle*. © R. Cauchetier – Paris

Figure 3 : plan rapproché

Le **GROS PLAN** (*close up*) montre une partie de l'objet ou du corps, souvent le visage, qui occupe tout le cadre. Il produira, bien sûr, un impact psychologique sur le spectateur et une réception affective du sujet. Si on ne montre que le nez du personnage ou le détail d'un objet, on parlera de **TRÈS GROS PLAN** (*extreme close up*).

2. Les angles de prise de vue

Les angles de prise de vue correspondent à l'emplacement de la caméra par rapport à ce qui est filmé. Ils permettent de varier les perspectives ou de souligner une action. Les trois angles de prise de vue le plus employés sont

- ♦ **L'ANGLE NORMAL (OU NEUTRE)**
- ♦ **LA PLONGÉE**
- ♦ **LA CONTRE-PLONGÉE.**

Dans l'**ANGLE NORMAL**, la caméra est placée à environ 1,60 mètre du sol et les vues prises de face. La caméra est au même niveau que l'objet ou le

personnage filmé. C'est un angle neutre qui ne vise aucun effet spécial, l'outil documentaire et réaliste d'un film.

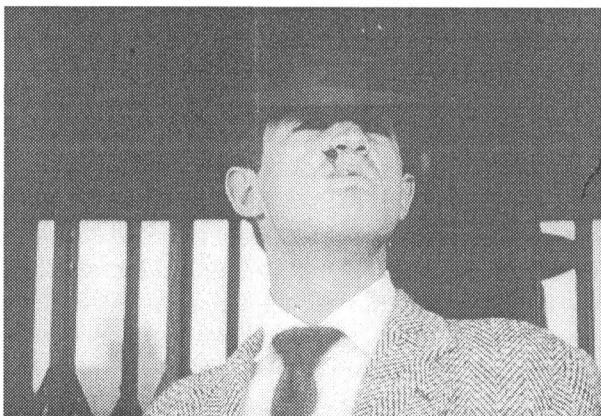


J. Renoir, *La grande illusion*. Photo : Sam Lévin © Ministère de la culture

Figure 4 : plongée

La **PLONGÉE** (*high angle shot*) consiste à placer la caméra en hauteur afin de filmer les personnages d'en haut. Ceci peut donner une expression d'écrasement, d'accablement. On souligne alors l'impuissance d'un personnage ou son infériorité par rapport à un autre protagoniste. Dans *La Ronde* de Max Ophüls, pendant la scène entre la femme de chambre et le jeune homme, celui-ci est filmé en plongée pour montrer sa vulnérabilité face à la femme désirée, elle-même magnifiée par la contre-plongée. Dans *Le Boucher* de Claude Chabrol, lorsque Popaul vient appeler Mlle Hélène sous sa fenêtre, il est filmé en plongée et Mlle Hélène en contre-plongée. Là, il y a en plus une dimension de suspense en raison de l'intrigue (lui se trouvant sous l'étage à atteindre où elle se tient).

L'inverse du procédé précédent, c'est la **CONTRE-PLONGÉE** (*low angle shot*), avec caméra placée en dessous de l'objet ou du personnage filmé. Celui-ci s'en trouve magnifié, grandi, sa supériorité est marquée par rapport aux autres personnages ou aux spectateurs. Il y a des plongées, des contre-plongées plus ou moins marquées, appelées *fortes, légères ou très légères*.



J. L. Godard, *À bout de souffle*. © R. Cauchetier – Paris

Figure 5 : contre-plongée

3. Les mouvements de caméra

Les mouvements de caméra sont des composantes essentielles d'un film.

Si la caméra n'effectue aucun déplacement, on parlera de *PLAN FIXE*. Si elle pivote par rapport à son axe ou se déplace sur un support mobile, on parlera de *PANORAMIQUE* ou de *TRAVELLING*.

LE PANORAMIQUE

Un panoramique consiste à faire pivoter la caméra sur son pied sans la déplacer. Il se fait *de droite à gauche* et inversement, *de bas en haut* et inversement, et éventuellement (très rarement) *en oblique*.

Le panoramique horizontal correspondrait au mouvement de la tête de quelqu'un suivant le déplacement d'une balle de tennis de part et d'autre du court. Le corps reste immobile, seule la tête bouge. Dans le cas d'une caméra, le pied fixe constituera le corps et la caméra la tête.

Ce panoramique peut créer le suspense, l'attente de ce qu'on va trouver au cours de ce balayage de l'espace par le regard. Il a une fonction descriptive et permet de présenter un espace filmé, la plupart du temps dans un *plan de grand ensemble*.

Il faut en effet préciser s'il s'agit d'un panoramique de droite à gauche ou de gauche à droite. Ici, le jeune homme entrain dans la rue à droite de l'écran et disparaissait à gauche. La caméra, placée au milieu de la rue, l'a suivi dans son déplacement.

Dans *Week-end* (1967), Jean-Luc Godard emploie un panoramique décrivant deux fois la quasi-totalité d'une circonférence (360 degrés), ce qui est assez rare. Bien avant Godard, Jean Renoir, dans *Le Crime de Monsieur Lange*, avait utilisé cette technique avec un effet remarquable. Ces mouvements ont bien sûr un but expressif.

Le principe du panoramique vertical est le même : seule la caméra bouge par rapport à son pied qui est fixe, mais dans le sens vertical et non plus horizontal. La caméra peut effectuer un panoramique de haut en bas ou de bas en haut selon l'effet recherché. Dans *La Ronde*, l'emploi du panoramique vertical de bas en haut, lorsque la comédienne reçoit le comte, évoque l'élévation vers le plaisir et interdit au spectateur d'assister à la suite des événements, d'où un effet comique.

LE FILÉ

On parle de *filé* quand la rotation de la caméra est si rapide sur son axe qu'on a une image floue suivie d'un arrêt brusque en fin de parcours. On pourrait le qualifier de panoramique très rapide et de grand angle. Son emploi est assez rare.

LE TRAVELLING

Le terme de *travelling* évoque l'idée de voyage. La caméra se déplace sur un rail ou sur un véhicule antivibration. Il peut s'agir d'un chariot muni de roulettes, d'une voiture, d'une aile d'avion, de skis, etc. Dans certains cas l'épaule du caméraman en train de marcher peut faire office de « support mobile ». La caméra enregistre l'image pendant le déplacement.

Dans un *travelling avant*, le personnage est immobile et la caméra se déplace vers lui - généralement sans vibration, à moins que cet effet ne soit recherché (route accidentée, par exemple).

Le principe du *travelling arrière* est le même, mais ici la caméra s'éloigne du personnage ou de l'objet qui restent immobiles. On trouve dans les films plus de *travellings avant* que de *travellings arrière*.

Dans le *travelling latéral*, la caméra se déplace latéralement, en fixant un ou plusieurs repères. Elle reste « à côté » du sujet filmé. Là encore, les sujets sont immobiles, la caméra, sur ses rails, effectuant un déplacement de droite à gauche ou de gauche à droite et parfois un va-et-vient.

On parle de *travelling d'accompagnement* lorsque les personnages, les objets se déplacent, accompagnés par la caméra qui, comme précédemment, est poussée sur un système antivibration. Le *travelling d'accompagnement* offre plusieurs possibilités : le personnage peut être suivi (caméra poussée en avant), précédé dans sa marche (caméra tirée en arrière lorsque l'objectif fixe le personnage) ou accompagné par la caméra qui « marche » à son côté de

gauche à droite ou de droite à gauche. Le western a beaucoup utilisé ce type de mouvement. Dans *la Ronde* les travellings d'accompagnement sont particulièrement nombreux. La caméra suit ou devance les personnages, les accompagnant dans leur course.

D'arrière en avant ou d'avant en arrière, de droite à gauche ou de gauche à droite, la caméra se déplace vers ou avec un personnage, s'en éloigne ou le précède, l'accompagne, qu'il soit fixe ou en mouvement.

Le *travelling vertical* est beaucoup plus rare. Ce mouvement se fait grâce à une grue qui permet à l'opérateur et à son assistant (chargé de contrebalancer le poids et de diriger) de descendre ou de monter suivant un axe vertical sans faire pivoter la caméra sur son pied.

En général, *panoramiques* et *travellings* sont utilisés l'un à la suite de l'autre. Par exemple, un travelling peut s'arrêter et être suivi d'un panoramique latéral pour ajuster la position de la caméra par rapport au personnage, et vice versa. On pourrait parler alors de « *travelling panoramique* ».

Sur les plateaux de tournage, les grues, plus ou moins volumineuses, permettent une combinaison de mouvements telle qu'il n'est plus possible de distinguer le panoramique du travelling vertical. On appelle ces mouvements complexes des « *trajectoires* ». Lelouch est sans doute le réalisateur français qui emploie le plus ce mouvement de caméra.

Ce qu'on nomme « *travelling optique* » consiste en fait en un *zoom avant ou arrière* : par exemple, un plan moyen d'un personnage permet d'aller jusqu'au gros plan sur son visage. Cela donne l'impression d'un déplacement vers le personnage, mais ce n'est pas un mouvement de caméra.

4. La ponctuation

En littérature, il est assez facile de saisir la fin d'une séquence, d'une description, d'une époque. Les virgules, les points, les paragraphes, les chapitres sont autant de moyens de couper le temps narratif ou descriptif tout en rendant possible un enchaînement d'événements. Il s'agit de signes typologiques dont ne dispose pas le cinéma. Celui-ci a donc ses propres signes de transition, visuels (*volets, rideaux, fondus*) ou sonores (*thèmes musicaux*).

Les signes visuels de transition correspondraient aux espaces qui séparent les paragraphes ou les chapitres d'un livre.

LES VOLETS

Le *volet* est un signifiant optique placé entre deux plans ou deux segments filmiques pour délimiter deux unités de sens. C'est un passage, un changement visible à l'image.

Le *volet au noir*, surtout employé dans les années 1930-1940, consiste à passer d'une scène à une autre à l'aide d'une ligne apparaissant à l'écran et poussant, comme un essuie-glace, l'image précédente hors champ. La nouvelle image apparaît dans le sillage de cette ligne. C'est une forme de transition très artificielle, utilisée de plus en plus rarement.

Le *volet simple* obéit au même principe que le volet au noir mais, au lieu du noir, il fait apparaître une deuxième image qui remplace progressivement la première. Généralement, les lignes des volets sont droites dans le sens de la diagonale de l'écran. Les rideaux peuvent être circulaires, comme dans *A bout de souffle* de Godard.

LES FONDUS

Ils font appel aux variations d'intensité lumineuse par une ouverture plus ou moins grande de l'objectif.

Le *fondou au noir*, découvert par Georges Méliès, peut se présenter sous deux formes : *ouverture en fondu* ou *fermeture en fondu*.

Dans le premier cas, l'écran qui était noir s'éclaircit peu à peu pour laisser apparaître l'image. Dans le second cas, l'écran s'obscurcit jusqu'au noir complet.

Dans le *fondou-enchaîné*, une image disparaît tandis qu'une autre apparaît. Les deux sont superposées pendant quelques secondes. La longueur du *fondou-enchaîné* varie. Il a en général un effet spectaculaire et permet de relier deux idées de façon métaphorique en métamorphosant, par exemple, un jeune homme en vieillard.

La *coupe franche* (*cut*), absence de transition entre deux plans, n'est pas un moyen de ponctuation filmique.

5. Le cadre

Pour analyser une séquence de film, il est essentiel de connaître quelques termes usuels qui font référence à l'univers pictural. Pour décrire un plan, on parlera de *champ*, de *hors-champ*, on dira à *droite*, à *gauche*, *en bas* ou *en haut* du cadre de tel plan. On évoquera la *profondeur de champ*, le *premier plan*, le *second plan*.

Le **CADRE** désigne la surface de l'écran et tout ce qui est visible à l'intérieur de celui-ci. Il désigne la limite rectangulaire de la portion du champ que la caméra choisit d'isoler.

C'est un espace à deux dimensions. Le cadre de l'image elle-même peut varier, il peut par exemple être divisé en deux, mais le cadre en tant que support matériel est standardisé.

Ce qui est dans le champ de la caméra et qu'on voit dans le cadre est appelé le **CHAMP**. Il fait partie de l'univers profilmique. Il sera plus ou moins profond, plus ou moins net sur la totalité de sa profondeur (premier plan plus que le fond, ou inversement).

Le **HORS-CHAMP** est tout ce que l'on peut deviner en dehors du cadre, im perceptible dans un plan mais suggéré par l'histoire, présent tout de même, derrière une porte, derrière les décors.

La **PROFONDEUR DE CHAMP** permet d'obtenir une image aussi nette au premier plan qu'à l'arrière-plan. C'est là un progrès technique important. Autrefois, la mise au point était plus délicate et le réalisateur devait mettre évidence soit le premier, soit l'arrière-plan.

Il ne faut pas confondre **CADRE** et **CADRAGE**. Si le **CADRE** correspond aux limites techniques de l'écran ou à la structuration spatiale de l'image présente à l'écran, le **CADRAGE** désigne l'ensemble des choix qui constituent qui va composer l'image, qu'ils relèvent de l'échelle d'un plan, de son angle de prise de vue ou de l'évolution des éléments visibles sur l'image enregistrée (*mouvements de caméra, déplacement des personnages ou des jets*).

6. La lumière et les éclairages

La **LUMIÈRE**, dans l'univers pictural, est reine. *Il s'agit d'un outil de composition de l'image à part entière.* Elle peut être *naturelle* (soleil, lune, jour) ou *artificielle* (flash, spot, projecteur). Elle varie d'intensité, elle peut être *violente* ou *douce*, *ponctuelle* ou *permanente*, apte à accentuer les contrastes ou à les diminuer.

Pour concevoir un éclairage, il faut toujours avoir à l'esprit le rapport entre ombre et lumière. L'orientation de la lumière va modifier l'image. La lumière pourra être « de face », « latérale », « à contre-jour », « frisante », en « contre-plongée » ou en « plongée ».

Le cinéma utilise beaucoup les jeux de lumière. Une lumière douce et diffuse se prêtera à la joie, à la tendresse, à la détente, tandis qu'une lumière crue, violente, ciselant des ombres aux contours précis, sera parfaite pour rendre une atmosphère de tension et de drame. Le mystère, la poésie seront soulignés par un éclairage à contre-jour, des lumières violentes ou mouvantes créeront une ambiance fantastique. Lorsque deux personnages s'affrontent, un *éclairage par-dessus* pour le dominé et *par-dessous* pour le dominant est parfaitement adapté. Si ces deux personnages discutent sur un pied d'égalité, un éclairage à hauteur d'homme est plus adapté.

7. La composition de l'image

Dans la nature, les éléments sont disposés et répartis de façon imprévisible. La peinture, elle, les ordonne selon les volontés de l'artiste. Le photographe, comme le peintre, choisit son point de vue et, s'il le peut, dispose les éléments pour composer l'image qu'il veut obtenir.

La construction de l'image repose sur les lois de la perspective élaborées par les peintres de la Renaissance italienne. Combinées aux lois physico-optiques (technique photographique et cinématographique), les lois de la perspective permettent aux photographes et aux cinéastes d'obtenir des effets de point de fuite, l'impression d'une représentation à trois dimensions ou d'une vision directe des choses quand il y a en fait projection sur un plan bidimensionnel. On recherche l'effet d'une profondeur inexistante par le dispositif de présentation de l'image (le support de l'écran dans le cas du cinéma).

Le cinéma repose donc sur la composition de l'image. Les décors, naturels ou de studio, sont choisis et travaillés selon la volonté du réalisateur. Comme en photographie, il faut composer afin de disposer dans un certain but les lignes, les masses, les couleurs, les lumières. On recherche l'unité, la lisibilité.

Suivant des règles picturales, le cinéma pourra exploiter différents types de composition :

- ♦ **EN SURFACE** : l'élément principal est placé sur la ligne maîtresse ou sur un point fort (règle des tiers) ;
- ♦ **EN PROFONDEUR** : si l'on veut donner une impression de troisième dimension, on exploitera un premier plan sombre et aux teintes vertes afin de mettre en valeur la luminosité du sujet. Plus les autres fonds seront nombreux et détachés, plus l'effet de profondeur sera accentué ;
- ♦ **GÉOMÉTRIQUE** : les lignes importantes s'organisent selon une forme géométrique quelconque (carré, cercle, rectangle, etc.).

La **LIGNE DROITE** est une abstraction. Elle n'existe pas dans la nature. Elle signifie la permanence, l'équilibre. Son emploi peut signifier la dureté ou la froideur.

La **COURBE** est naturelle. Elle évoque la chair, le mouvement, la vie. Complication, mollesse, trop grand confort peuvent en découler.

L'**HORIZONTALE** signifie l'immobilité, le calme, la stabilité.

L'**OBLIQUE** est artificielle : elle introduit un principe de déséquilibre, de fuite, d'instabilité.

Le réalisateur exploite les règles de composition de l'image pour rendre une impression, une atmosphère, un équilibre ou un déséquilibre.

8. Le texte écrit

Il s'agit de tout signe linguistique non parlé, perceptible à l'écran : noms de lieux (rue, café, restaurant, panneau de signalisation, etc.), titres de journaux ou de livres, affiches, lettres, cartes postales et autres. Dans *La Grande Illusion* de Renoir, le nom des différents camps de prisonniers, placé entre les différents épisodes du film pour indiquer un changement de lieu, et donc de situation des personnages, est un exemple de traces linguistiques à l'écran.

La Nouvelle Vague française, et notamment Godard, à partir de *Pierrot le fou*, a fait un grand usage du texte écrit à l'écran (bande dessinée, texte imprimé, affiche, manuscrit, graffiti, réclame, etc.). Dans *Tirez sur le pianiste* de Truffaut, on peut lire à l'arrière d'un camion une publicité pour les *Cahiers du cinéma*, référence humoristique puisque les réalisateurs de la *Nouvelle Vague* ont presque tous été des rédacteurs de cette revue. Dans *A bout de souffle*, un gros plan de journal permet de comprendre que Michel Poiccard (Belmondo) est recherché pour meurtre.

II. Le langage sonore

Selon Serge M. Eisenstein, le son est sorti du besoin qui poussait le cinéma muet à franchir les limites de la pure expression plastique. Trois éléments constituent la bande sonore: la musique, les bruits et la parole (et voix). Michel CHION, dont les travaux sur le son, la voix et la musique au cinéma sont primordiaux, remarque que "le son est plus que l'image un moyen de manipulation affective et sémantique insidieux. Soit que le son nous travaille physiologiquement (bruits de respiration); soit que par la valeur ajoutée, il interprète le sens et l'image, et nous fasse y voir ce que sans lui nous ne verrions pas, ou verrions autrement" (CHION, *L'Audio-vision*, 1990, p. 32)

1. La musique

La **MUSIQUE** fait partie du cinéma depuis son origine. Tant que le cinéma était muet, les films étaient accompagnés par un pianiste qui en marquait les temps forts par ses accords. Pour *Birth of a nation* (1915), D. W. Griffith a fait écrire une partition d'accompagnement mêlant airs populaires et morceaux classiques.

A partir de 1932, un nouveau procédé technique permet d'enregistrer la musique séparément du dialogue et de l'intégrer au film après le tournage. Une nouvelle ère s'ouvre pour les compositeurs de musique de film, qui y gagnent une grande liberté d'expression.

La musique permet de donner son rythme, son tempo à un film ou à une séquence.

Les rapports entre l'image et la musique ont toujours soulevé des interrogations. On peut relever quatre principales formes d'utilisation de la musique comme accompagnement de l'image. Les trois premières accentuent et enrichissent le sens de l'image, la quatrième en modifie la signification en allant à l'encontre de ce qu'elle montre.

LA MUSIQUE COMME REPRISE STÉRÉOTYPÉE D'UNE IMAGE

Un cliché visuel va être renforcé par une musique. Par exemple, deux amoureux regardent la mer, une musique romantique retentit, de préférence des violons... C'est une redondance, cela n'ajoute rien à la compréhension de ce qui est représenté.

LA MUSIQUE COMME LEITMOTIV

La musique peut aussi revenir chaque fois qu'un personnage ou un lieu apparaît à l'image. Pour *C'era una volta il West* (« Il était une fois dans l'ouest », 1968), Sergio Leone avait ainsi demandé à Ennio Morricone d'écrire un thème pour chacun des personnages principaux. Dans la partition de Georges Delerue pour *le Mépris* de Godard (1963), le thème principal est le *Thème de Camille*, du nom du personnage interprété par Brigitte Bardot.

La musique comme bande sonore exclusive

Une conversation ou le bruit d'un train au départ, par exemple, ne peuvent être perçus car la musique occupe toute la bande-son. Godard se sert souvent de la musique pour masquer la parole, comme dans *Week-end* (1967).

LA MUSIQUE CONTRADICTOIRE

La musique va cette fois à l'encontre de la signification implicite de l'image. Par exemple, un thème très gai accompagne un enterrement, ce qui remet en question la sincérité de la douleur du cortège funèbre.

LA MUSIQUE COMME INDICE SONORE

La bande sonore fait partie des moyens dont dispose le cinéma pour ponctuer une scène. Il s'agit ici des signes sonores. La musique peut servir à ponctuer un film et les réalisateurs tiennent compte de cette grammaire

cinématographique. Elle va annoncer un thème, signaler l'entrée ou la sortie d'un personnage, donner un cadre à une séquence, débiter et clore un film.

LA MUSIQUE COMME VALEUR AJOUTÉE

M. CHION souligne la "valeur ajoutée de la musique. Par là il comprend "la valeur expressive et informative dont un son enrichit une image donnée, jusqu'à donner à croire, dans l'impression immédiate qu'on en a ou le souvenir qu'on en garde, que cette information ou cette expression se dégage 'naturellement' de ce qu'on y voit, et s'est déjà contenu dans l'image seule" (CHION, *L'Audio-vision*, p. 8). Le phénomène de valeur ajoutée permet d'établir une relation immédiate et nécessaire entre quelque chose que l'on voit et quelque chose que l'on entend.

2. Les bruits

Avant l'avènement du magnétophone dans les années 50, il n'était pas possible de monter la bande sonore indépendamment des images. On n'entendait donc sur la bande sonore que les bruits enregistrés lors du tournage. Il était impossible d'y ajouter d'autres sons. C'est l'une des raisons pour lesquelles les cinéastes préféraient tourner en studio.

Les tournages ont davantage eu lieu en extérieur avec l'arrivée du magnétophone, qui permettait de réenregistrer un dialogue qui aurait été rendu inaudible par les bruits extérieurs au plateau. On enregistre donc tout durant le tournage, les dialogues et les bruits (l'ambiance). C'est la méthode directe. Une deuxième méthode consiste à enregistrer des sons séparément des images et à les intégrer ultérieurement. Il s'agit du play-back. L'avantage de cette méthode est que le réalisateur a la liberté de mettre en valeur un bruit plutôt qu'un autre.

Si, lors du tournage, le bruit de la circulation prend trop d'importance par rapport au dialogue, on pourra au montage augmenter le volume de celui-ci et réduire celui du bruit de la circulation. On peut aussi changer le timbre et donc la signification d'un son en demandant à l'ingénieur du son d'y superposer d'autres sons.

Avant les années 1950, on entend une sélection de bruits à laquelle le réalisateur a procédé avant le tournage. Il les a choisis, enregistrés, en a contrôlé le volume afin que les paroles ne se perdent pas. Depuis, la sélection des bruits est faite après tournage et ajoutée au film par un travail de montage. *La Nouvelle Vague* a privilégié l'enregistrement direct du son, ce qu'on nomme le son direct, pour se rapprocher davantage de la réalité quotidienne.

Mais le maître en matière d'exploitation de la bande sonore, dans le cinéma français, est sans conteste Jacques Tati (*Mon Oncle*, *Jour de fête*, *Les Vacances de Monsieur Hulot*).

3. La parole

Par parole, on entend tout élément de langage parlé sur la bande sonore, que l'on voie celui qui parle, ou qu'on ne le voie pas.

Les dialogues entre les personnages ont changé profondément à mesure que le cinéma se différenciait du théâtre pour devenir un art à part entière. Les premiers metteurs en scène, scénaristes et acteurs avaient presque tous une formation théâtrale. Or, au théâtre le visuel est moins important qu'au cinéma. Le nouvel art, se calquant sur l'ancien, accordait trop d'importance aux tirades bien construites, souvent déclamées de façon peu réaliste, la distance entre acteur et spectateur étant bien moindre au cinéma qu'au théâtre.

Peu à peu, le cinéma s'est libéré de cette influence. La *Nouvelle Vague* a pratiqué l'improvisation en cours de tournage et a ainsi apporté une note de réalisme qui manquait aux dialogues.

Des termes différents ont été suggérés pour distinguer entre le son ou la voix que l'on entend et que l'on voit ou, au contraire, qu'on entend mais ne voit pas. CHION propose la terminologie suivante:

- ♦ **VOIX IN** (ou **SON IN**) est celle dont la source apparaît dans l'image et appartient à réalité que celle-ci évoque;
- ♦ **VOIX HORS CHAMP** (ou **SON HORS CHAMP**) est celle dont la source est invisible à un moment donné, temporairement ou définitivement, mais qui appartient à la diégèse;
- ♦ **VOIX OFF** (ou **SON OFF**) est celle dont la source est non seulement absente de l'image mais est aussi située dans un autre temps et un autre lieu que la situation évoquée (souvent les commentaires sont donnés en voix off. On l'appelle aussi 'voice over' (*L'Audi-vision*, p. 65).

La voix in peut aussi révéler les pensées secrètes d'un personnage non révélées par le dialogue (voix intérieure).

- soit on entend la voix d'un personnage
- soit on entend celle du narrateur.

Dans le premier cas, elle peut révéler les pensées secrètes d'un personnage non révélées par le dialogue (voix intérieure). Dans le second, elle s'apparente au chœur antique des tragédies grecques qui renseignait

l'auditoire sur les personnages et l'intrigue. Le réalisateur n'a pas alors à tout montrer au spectateur.

Il est clair que l'avènement du son a eu une influence profonde sur le langage cinématographique. Comme CHION écrit, "L'aphorisme de Bresson est célèbre, qui rappelle que le cinéma parlant a apporté le silence, et cette formule éclaire un juste paradoxe: il a bien fallu qu'il y ait des bruits et des voix pour que leurs arrêts et interruptions creusent cette chose qu'on appelle silence, alors que dans le cinéma muet, tout suggérait a contrario des bruits" (*L'Audio-vision*, p. 50).

LE LANGAGE NARRATIF

Un film est une écriture en images. <i>Jean Cocteau</i>
--

I. Le cinéma comme langage

Peut-on considérer le cinéma comme un langage?

1. Langage

LE CINÉMA, d'abord simple attraction foraine ayant pour vocation unique de représenter un réel dont on voulait conserver une trace visuelle, s'est instauré peu à peu comme moyen d'expression, comme **un langage ayant sa grammaire propre, sa syntaxe**. On parle de plus en plus d'écriture filmique comme on parle d'écriture littéraire. On peut élaborer un langage cinématographique/filmique et on peut filmer dans un langage particulier. Alexandre ASTRUC a été le premier à employer le terme « caméra-stylo » pour renvoyer à l'idée d'un langage filmique, dans son article "Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo" (*L'Ecran français*, n° 144, 30 mars 1948).

D'abord spectacle filmé ou simple reproduction du réel, le cinéma est devenu peu à peu un langage, c'est-à-dire le moyen de conduire et de véhiculer des idées. "Devenu langage grâce à une écriture propre qui s'incarne en chaque réalisateur sous la forme d'un style, le cinéma est par là-même devenu un moyen de communication, d'information, de propagande, ce qui n'est pas, bien sûr, contradictoire avec sa qualité d'art" (Marcel MARTIN, *Le Langage cinématographique*, p. 15).

Il est nécessaire de distinguer *LANGAGE VERBAL* et *LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE*.

Ainsi, André GARDIES et Jean BESSALET font une distinction entre le concept de « langage » en linguistique et le même concept en sémiologie, à savoir l'étude générale des systèmes de signes :

Au sens propre, le mot « langage », employé sans déterminant, désigne exclusivement le langage verbal envisagé dans sa double composante, orale ou écrite. L'étude du langage ainsi entendu relève de la linguistique. Au sens figuré, on appelle « langage » tout système de signes organisé en vue de permettre la communication. Le mot doit être alors qualifié : langage des fleurs, (...) de l'image et, naturellement, du cinéma. Dans cette acception, l'étude du langage relève de la sémiologie. (GARDIES et BESSALET, *200 Mots clés de la théorie du cinéma*, p. 129.)

Pour Christian METZ, le cinéma est un langage dans la mesure où

il opère avec l'image des objets, non pas avec les objets mêmes. La duplication photographique arrache au mutisme du monde le fragment de quasi-réalité pour en faire l'élément d'un discours. Disposées autrement que dans la vie, brassées et restructurées au fil d'une intention narrative, les effigies du monde deviennent les éléments d'un énoncé". (*Communications* n° 5, avril 1965.)

Dans la conclusion de son livre *Langage et cinéma*, METZ se pose la question : « Le cinéma est-il ou non un langage ? »

Et il conclut : « Le cinéma n'est pas *un* système, mais il en contient plusieurs » (p. 217). Il n'est pas comme le langage verbal ayant une unité minimale, comme le phonème, mais il est un système de signes dont

l'analyse peut s'inspirer des théories linguistiques. METZ fait remarquer que la notion de signe n'est « qu'un des outils de la recherche, et qu'elle ne jouit plus du statut privilégié et central qui était le sien chez un SAUSSURE ou chez un PEIRCE » (*Langage et cinéma*, p. 156.)

Pour Ferdinand de SAUSSURE, le signe linguistique résulte de la réunion du signifiant et du signifié, le signifiant étant l'image acoustique et le signifié le concept. Louis HJELMSLEV dépasse le strict terrain de la linguistique en reformulant la dichotomie entre signifiant et signifié, qu'il remplace par expression (signifiant) et contenu (signifié). Les concepts que METZ propose s'inspirent de l'élargissement de la méthode de HJELMSLEV, méthode qui dépasse la linguistique et aspire à un plus vaste champ sémiologique.

Le cinéma devient donc un médium discursif, un langage particulier ayant ses propres codes. Il est langage parce qu'il repose sur l'association entre le signifiant et le signifié, la représentation et l'information véhiculée par un mode de représentation. Ainsi, puisque le cinéma est langage, il peut véhiculer un récit, à moins qu'il ne soit langage du fait qu'il peut transmettre ce récit.

2. La Narratologie

La plupart des films racontent une histoire, une série de faits vrais ou imaginaires. Le produit de cet acte narratif s'appelle *RÉCIT*.

Parlant de l'universalité du récit, Roland BARTHES écrit :

Innombrables sont les récits du monde. C'est d'abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits : le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances ; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint (que l'on pense à la Sainte-Ursule de Carpaccio), le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation. De plus, sous ses formes presque infinies, le récit est présent dans tous les temps, dans tous les lieux, dans toutes les sociétés. (*Introduction à l'analyse structurale des récits*, in *Communications* n° 8, 1966, p.1)

Dès l'Antiquité, on a tenté d'élaborer une théorie du récit, c'est ce qu'a fait ARISTOTE dans *La Poétique*. La discipline qui vise à comprendre l'acte de raconter et sa signification est la narratologie. Les développements de la narratologie ont leur origine théorique dans le formalisme russe et, en particulier, dans la *Morphologie du conte* de Vladimir PROPP. Le but de l'ouvrage de PROPP était de découvrir les types de personnages et les fonctions des actions dans le conte merveilleux. a mené à des développements de narratologie structurale, en particulier chez Claude LÉVI-STRAUSS (analyse du mythe), Algirdas Julien GREIMAS (dans sa *Sémantique structurale*) et Claude BREMOND (dans sa *Logique du récit*).

C'est surtout à Gérard GENETTE que nous devons le développement de la narratologie. Le but ici n'est pas de passer en revue les développements de la terminologie narratologique mais de définir les termes essentiels se rapportant à cet acte universel qu'est l'acte de raconter à commencer par les trois termes, histoire, récit et narration.

3. Histoire, récit, narration.

GENETTE propose la distinction suivante entre ces trois concepts:

- ♦ **HISTOIRE** : l'ensemble des événements racontés.
- ♦ **RÉCIT** : le discours oral, écrit ou visuel qui les raconte.
- ♦ **NARRATION** : la production de ce discours.

L'histoire peut être décomposée en ses unités constitutives qui sont les événements, les personnages, le temps et l'espace.

L'ÉVÉNEMENT est le noyau de l'histoire.

Un événement est quelque chose qui arrive et qui a de l'importance pour l'homme. Il se passe à un moment et à un lieu, il a un début et une fin. Il marque le passage d'un état à un autre. Tout changement, aussi minime soit-il, peut devenir un événement.

Les événements entretiennent des relations temporelles. Leur position dans l'histoire est déterminée par la **CHRONOLOGIE**, qui est la succession des événements dans le temps.

En outre, les événements sont temporellement déterminés par la **DURÉE**.

La durée est l'espace de temps que dure un événement. Elle est en principe définissable.

absolument et relativement à la durée des autres événements.

Les événements sont également déterminés par la *TOPOLOGIE*, c'est-à-dire leur position dans l'espace.

La combinaison nécessaire d'un événement avec un ou plusieurs personnages, un lieu et une durée constitue l'**unité minimale** de l'histoire.

Une combinaison est nécessaire lorsqu'un de ces éléments ne peut se réaliser sans les autres. Un événement n'est pas possible sans personnage, même si celui-ci relève d'une catégorie abstraite comme Dieu ou le sort, et il doit se dérouler quelque part. En outre, il occupe toujours du temps.

4. Le Récit comme histoire et le récit comme discours.

Le récit doit être considéré en corrélation avec l'histoire et la narration.

La narratologie est issue de la linguistique où Émile BENVENISTE avait déjà fait une distinction entre les concepts de histoire et discours, distinction reprise par Tzvetan TODOROV. En linguistique, on appelle discours tout énoncé constitué de plus d'une phrase. Mais le discours est aussi la *mise en action du langage par un sujet* qui s'exprime et communique verbalement.

En ce sens, le discours peut s'apparenter à la notion saussurienne de *parole* opposée à la *langue*. La langue est un phénomène social alors que la parole est individuelle. Mais le discours peut aussi avoir, plus que la parole saussurienne, un caractère social comme dans le discours politique, scientifique, religieux ou le discours de la presse. La langue se définit comme un code, la parole est la mise en oeuvre de ce code par des sujets parlants.

Or, le sens du mot « discours » a évolué. BENVENISTE, dans *Problèmes de linguistique générale* (1966), proposait d'opposer *histoire* et *discours* comme deux plans d'énonciation ayant leurs propres marques linguistiques.

En ce qui concerne l'histoire, BENVENISTE spécifie que dans l'histoire:

Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici; les événements semblent se raconter eux-mêmes. Le temps fondamental est l'aoriste, qui est le temps de l'événement hors de la personne du narrateur (*Problèmes de linguistique générale*, p. 241).

Si l'histoire se caractérise par l'absence de tout indice linguistique, le discours, par contre, sera caractérisé par des marques d'énonciation telles les pronoms et d'autres déictiques déterminants, adverbess et les temps de verbes marquant le lien entre le dit et le dire.

Si l'on admet que le cinéma est langage et que l'on puisse appliquer les termes de la narratologie au récit filmique, il importe de préciser l'utilisation des notions de 'histoire, récit narration' ou celles de 'histoire en opposition avec discours'.

Le récit filmique est ce qui est réalisé par le biais des images et des sons, les signes qui sont substitués de la réalité organisés pour produire un ou des sens, une ou des lectures.

5. *Mimésis et diégésis*

GENETTE fait remarquer que les distinctions opérées pour décrire un texte ou un message, écrit ou oral, pourvu de sens, sont loin d'être récentes. ARISTOTE, dans *La Poétique*, et PLATON, dans *La République*, évoquent la « mimésis » et la « diégésis ». Dans son *Nouveau discours du récit*, GENETTE spécifie que diégésis

c'est le récit pur (sans dialogue) opposé à la mimésis de la représentation dramatique, et à tout ce qui par le dialogue, s'en insinue dans le récit, ainsi devenu impur, c'est à dire mixte (*Nouveau discours du récit*, 1983, p. 13).

A part ces termes, mimésis et diégésis, la narratologie moderne emploie couramment le mot diégèse pour référer au monde fictif, le pseudo-monde représenté par le récit. GENETTE rappelle que le terme de diégèse passe du champ cinématographique au champ littéraire sous l'impulsion d'Étienne SOURIAU qui, en 1948, oppose le terme diégèse, l'univers diégétique comme lieu du signifié à l'univers écranique comme lieu du signifiant filmique.

GARDIES et BESSALET en donnent la définition suivante:

On nomme *diégèse* le monde fictionnel, fonctionnant à l'image du monde réel, que le lecteur-spectateur construit à partir des données signifiantes d'un texte, cette construction étant à la fois le résultat et la condition même de la lecture, c'est-à-dire de la compréhension du texte considéré. (*200 Mots clés de la théorie du cinéma*, p. 58.)

La diégèse désigne donc un monde, un univers spatio-temporel régi par ses propres règles narratives, structurelles et esthétiques. Il y a illusion de réalité mais on se trouve dans le monde fictif ou le pseudo-monde auquel adhère le lecteur ou le spectateur.

On peut parler pour le cinéma, par rapprochement avec la théorie littéraire, d'illusion référentielle, de référent imaginaire, notion très pertinente en raison de l'impression de réalité que crée le cinéma. On ajoutera que le cinéma étant doué du pouvoir d'imitation, de mimésis, ce dernier terme peut également rester utile pour l'analyse du film.

Dans le monde anglo-saxon on reprend l'opposition de mimésis et diégésis en parlant de **SHOWING** et **TELLING**, montrer et raconter, reprise par GAUDREAU pour l'analyse du cinéma.

TELLING, dire, renvoie pour GAUDREAU à la narration sous toutes ses formes (peinture, sculpture, théâtre, cinéma). Il lui oppose le **SHOWING**, qu'il rebaptise **MONSTRATION** dans le cadre d'une étude cinématographique.

Le cinéma s'affranchit pour devenir un mode d'expression à part entière reposant sur ses propres spécificités, notamment les plans et leur rapprochement sémantique par le montage. Raconter, imiter, narrer, montrer, le cinéma est donc une structure narrative qu'il importe de présent d'étudier.

II. Le cinéma comme structure narrative

1. Logique narrative

Tout film, quelle que soit la façon dont le réalisateur organise son intrigue, repose sur une logique narrative, sur des moteurs qui le conduisent du début à la fin.

Le cinéma a pour vocation de raconter. Au moyen d'images et de sons, il montre, il donne à voir. Mais, comme tout langage 'apprivoisé' ou en voie de l'être, il répond à des codes, à une logique narrative. Le sens ne naît pas du simple fait de montrer, encore que cela soit possible au moyen d'un *plan-séquence*. On peut aussi considérer qu'un *plan isolé* sera porteur d'un message, tout comme le mot ou la phrase peut l'être. Pourtant, si l'on envisage un récit, on n'en décrypte le sens général que par le regroupement,

le rapprochement des mots et des phrases, *donc des plans et des séquences dans le cas du cinéma*.

L'élément minimal de la narration filmique, le plan, est déjà en lui-même un élément d'un discours. Or, lorsqu'il s'agit d'événements réels ou supposés vrais, le sens qu'on leur donne ne peut en aucun cas contrevenir à la logique interne de l'histoire.

Un film a un début et une fin, il se déroule suivant une logique narrative désirée, décidée lors de l'écriture du scénario, du projet de réalisation. L'enchaînement des événements ne se fera pas au hasard, sauf *exercice de style*. De cette logique naîtra le sens général de l'histoire, rapportée dans le récit.

GARDIES parle, à propos du début des films, de *moments contractuels*, d'*informations diégétiques* devant préparer le spectateur à la suite des événements et ayant « pour fonction de fixer le bon régime de réception » (*Le Récit filmique*, p. 44). De même, tout récit a une fin, tout récit sera clôturé.

Cette fin peut suggérer un prolongement, comme dans les feuilletons ou les films à grand budget auxquels on prévoit une suite possible. La plupart du temps, les films s'achèvent sur leur propre conclusion, le récit trouve sa ponctuation finale. La fin peut aussi nous laisser sur un suspense, une hypothèse de répétition, de cycle, ou sur un objet terminé dont le prolongement est laissé à l'imagination des spectateurs.

En principe, les dialogues viennent compléter l'image, à moins que l'image ne les complète. Le cinéma a ce pouvoir de redondance. Le film va avancer au moyen d'éléments déclencheurs visuels et sonores qui permettent au film de développer et de trouver son cheminement du début à la fin. L'intrigue dans le film est également motivée par la simultanéité des images et des sons et, en particulier, par le dialogue.

L'intrigue, dans le cinéma hollywoodien, désigne la série d'événements qui conduit à un but. Pour la Nouvelle Vague, elle a moins d'importance que la dimension psychologique des personnages, l'atmosphère devant se dégager du film.

Selon le modèle hollywoodien, l'intrigue se développe comme suit:

- ♦ **EXPOSITION** ou **DESCRIPTION D'UN ÉTAT DE CHOSSES**. Dans *Rear Window* (Fenêtre sur cour) d'Alfred Hitchcock (1954), on nous présente d'abord les personnages. Un photographe, Jeff (James Stewart), s'est

cassé la jambe. Immobilisé chez lui, il a avec la jeune Lisa (Grace Kelly) une relation difficile ;

- ♦ **UN ÉVÉNEMENT EXTÉRIEUR INTERVIENT.** Jeff, un soir, entend un cri. Dans la nuit, il voit son voisin d'en face, Thorwald (Raymond Burr), sortir de son appartement puis y rentrer. Il va s'ingénier à résoudre le mystère ;
- ♦ **RÉSOLUTION DE L'AFFAIRE.** Jeff découvre que Thorwald a tué sa femme et charge Lisa d'alerter la police. Thorwald est arrêté alors qu'il tente d'assassiner Jeff ;
- ♦ **ÉPILOGUE.** L'état originel est restauré. L'intrigue sentimentale qui accompagnait l'intrigue principale n'est pas résolue. Jeff est toujours dans son fauteuil, il a maintenant les deux jambes cassées et sa relation avec Lisa ne semble pas plus avancée.

Le personnage principal du film va accomplir une tâche ou une mission quelconque. Les deux intrigues, policière (ou autre) et sentimentale, vont se développer presque en même temps. Un film hollywoodien s'achèvera en général sur la neutralisation du mauvais et l'union des bons.

La victoire sur le mal et/ou la résolution d'un problème sont les caractéristiques du récit hollywoodien.

Le critique David BORDWELL, étudiant cent films américains choisis au hasard, en a relevé soixante s'achevant par l'union heureuse d'un couple. Dans un mélodrame ou une comédie, cette union se fera après des péripéties amoureuses. Dans un film policier, elle aura lieu après la résolution du mystère et la punition du crime. C'est là une façon très artificielle et peu réaliste de clore le récit.

L'intrigue des films de la Nouvelle Vague évolue généralement de façon différente.

Ces films nous présentent en principe un « héros » n'ayant ni but dans la vie ni vocation à résoudre des situations, juste à les vivre, voire à les subir. Ceci est illustré par le personnage Antoine Doinel, le héros du cycle Doinel de Truffaut : Les Quatre cents Coups (1959), Antoine et Colette (1964), Baisers volés (1968), Domicile conjugal (1970) et l'Amour en fuite (1979). La biographie l'emporte sur l'action, on suit les amours et la vie quotidienne de Doinel, le personnage principal. Nombre de cinéastes de la Nouvelle Vague ont rejeté la tradition hollywoodienne qui subordonne la psychologie des personnages à l'intrigue. L'action est moins importante et l'ordre chronologique n'est plus essentiel.

Les réalisateurs de la Nouvelle Vague ont préféré se rapprocher de la réalité en montrant que dans la vie une aventure n'a pas souvent une fin heureuse. Les Quatre Cents Coups de Truffaut s'achève ainsi par un arrêt sur image montrant Antoine au bord de la mer. Cette fin va à l'encontre de la tradition hollywoodienne qui veut que le spectateur ait une révélation finale (la vérité sur un personnage, l'auteur du crime, etc.). L'image d'Antoine sur la plage est donc déconcertante. Le spectateur est amené à se demander ce qui va advenir de lui. En fait, il l'ignore tout autant, peut-on supposer, que le personnage et que Truffaut lui-même.

Dans *Hiroshima, mon amour* d'Alain Resnais (1959), lorsqu'Emmanuelle Riva raconte son aventure de Nevers, des plans nous ramenant au souvenir viennent se substituer aux images du café japonais où elle commence son récit. Les images confirment ici l'affirmation verbale.

Dans *L'Homme qui ment* (Alain Robbe-Grillet, 1968), par contre, l'homme raconte son histoire et la voix off qui transmet ce message verbal est en parfaite opposition avec ce qui est montré.

L'évocation des souvenirs et des rêves, ainsi que les dialogues dans *Hiroshima, mon amour* illustre l'abandon du système classique. Les dialogues ne visent pas à faire avancer l'intrigue, celle-ci – ici la rencontre et les amours d'une actrice française et d'un architecte japonais – mais plutôt à ressusciter les souvenirs de la jeune femme. Les dialogues deviennent

l'histoire elle-même, celle de la jeune femme qui, pendant l'occupation de la France par l'Allemagne, a aimé un soldat allemand et a, pour cela, été mise au ban de la société. Le film est structuré thématiquement (l'amour, la mort, la fidélité, la douleur) et c'est ce qui lui donne sa cohérence.

La logique du récit repose sur un enchaînement d'unités narratives qu'il convient maintenant d'examiner.

2. Unités narratives

Tout au long de l'histoire du cinéma, les critiques ont essayé de donner une classification des unités narratives du film, les « séquences ». METZ propose une classification sémiolinguistique dans laquelle il décrit de la façon la plus systématique ces unités narratives qui, réunies, forment la « grande syntagmatique ». Les termes *syntagme* et *paradigme* renvoient à une combinaison d'éléments présents dans un énoncé. Alors que le syntagme indique une relation de proximité entre les éléments, le paradigme suggère une relation de concurrence. Le syntagme se caractérise par la combinaison, par des éléments *in praesentia*. Le paradigme se caractérise par la sélection, par des éléments *in absentia*.

Le film narratif constitue donc une « chaîne syntagmatique » composée de segments autonomes reliés par une relation de type *et ... et*. Cette chaîne a été créée par le montage qui, étudié dans cette perspective, mène à l'analyse paradigmatique, définissable par une relation de type *ou ... ou*, et qui renvoie à la sélection des divers plans et séquences dans le film.

Dans son article *La Grande Syntagmatique du film narratif*, METZ présente son modèle d'analyse sémiolinguistique :

Il y a une *grande syntagmatique* du film narratif. Un film de fiction se divise en un certain nombre de *segments autonomes*. Leur autonomie n'est évidemment que relative, puisque chacun ne prend son sens que par rapport au film (ce dernier étant le syntagme maximum du cinéma). Dans l'état actuel de *normalisation relative* du langage cinématographique.. (*La Grande Syntagmatique du film narratif*, in *Communications*, 1966, n° 8, p. 120.)

METZ présente une première version de son modèle d'analyse syntagmatique du film dans *Communications* 8 pour ensuite l'appliquer à l'analyse du film *Adieu Philippine* (1963) de Jacques ROZIER dans son livre, *Essais sur la signification au cinéma*, t. 1 (1968).

Selon METZ, il existe une « grammaire » du cinéma qui sous-tend le montage du film. Même si le modèle de METZ a une vision limitée, il se prête

à des réflexions théoriques intéressantes et a, de fait, suscité un grand nombre de lectures et de relectures. Étant donné les développements théoriques ultérieurs, nous ne ferons qu'esquisser quelques éléments de l'approche de METZ

Il importe d'abord de distinguer les unités filmiques minimales: le plan et la séquence.

Le **PLAN** est la plus petite unité filmique, l'unité spatio-temporelle réalisée en continu lors de la prise de vues, à savoir ce qui est impressionné sur la pellicule entre la mise en marche et l'arrêt de l'appareil, entre ces moments stratégiques que constituent les ordres « moteur » et « coupez » lancés par le réalisateur à son équipe. Au montage, on éliminera naturellement les débuts de plans où sont filmés les claps donnant le numéro des plans selon le découpage et permettant ensuite de les assembler.

La **SÉQUENCE** est une unité narrative constituée de plans et caractérisée par son unité sémantique. Elle est en un sens un « microrécit » auquel on pourrait donner un titre, par exemple « la séquence de l'accident ». Les segments sont donc des fragments de films qui ont une autonomie de sens et de configuration et qui ne sont interrompus ni par un changement majeur dans le cours de l'intrigue, ni par un signe de ponctuation.

Selon METZ, toute séquence est un « segment autonome ». Ainsi, la séquence d'ouverture du film *A bout de souffle* se suffit à elle-même. Le premier événement, le vol d'une voiture par le protagoniste principal, Michel, entraîne la fuite du personnage puis la poursuite de ce dernier par les policiers. La séquence s'achève par le meurtre du policier qui a retrouvé l'homme en cavale. Cette séquence constitue bien un « micro-récit » où l'événement est résolu. Elle est autonome.

Si un segment autonome ne comporte qu'un seul plan, il forme un **PLAN AUTONOME**. S'il est formé de plusieurs plans, il constitue un **SYNTAGME**.

Résumons les unités narratives identifiées par METZ.

A) LE PLAN AUTONOME

METZ distingue deux sous-types dans le plan autonome: **LE PLAN-SÉQUENCE** et **L'INSERT**. Le plan-séquence traite en un seul plan toute une séquence dans laquelle on n'observe aucune coupure. L'insert est un plan (ou une série de plans) inscrit dans la continuité pour introduire une comparaison ou une explication. *Le gros plan ou le très gros plan d'un objet est souvent appelé insert, mais ce qui définit un insert n'est pas tant la taille de l'objet que sa place dans le déroulement du film.*

Il existe quatre types d'insert:

- ♦ **INSERT DIÉGÉTIQUE DÉPLACÉ** : images appartenant à la diégèse mais apparaissant en dehors de leur emplacement filmique « normal » ;
- ♦ **INSERT NON DIÉGÉTIQUE** : images dont le contenu n'appartient pas à l'histoire, la plupart du temps à valeur métaphorique. Dans *Mon Oncle d'Amérique* (1980) de RESNAIS, les plans de souris-hommes sont là pour établir la comparaison entre le comportement des hommes et celui des animaux conditionnés ;
- ♦ **INSERT SUBJECTIF** : images qui « ne sont point visées-comme-présentes, mais visées-comme-absentes par le héros diégétique ; exemple : souvenir, rêve, hallucination, prémonition, etc. » (METZ, p. 122.) Dans *La Nuit américaine* (1973) de TRUFFAUT, le rêve du réalisateur se revoyant enfant en train de voler les photos du film *Citizen Kane* (1941) d'Orson Welles, est un insert subjectif ;
- ♦ **INSERT EXPLICATIF** : présentation d'un détail grossi à des fins de lisibilité et d'explication, par effet de loupe.

Toutes ces sortes d'images ne sont des inserts que quand elles sont présentées une seule fois, et au milieu d'un syntagme étranger. Mais si elles sont organisées en série et présentées en alternance avec une autre série, elle donnent lieu à un syntagme alternant (METZ, p. 123.)

B) LE SYNTAGME PARALLÈLE

consiste à alterner deux ou plusieurs séries de motifs ayant une relation non pas chronologique mais thématique (mer et montagne, riches et pauvres, police et pègre, guerre et paix). Il peut instituer un contraste psychologique, idéologique, physique, esthétique, etc. mais dont le rapport n'est pas temporel.

C) LE SYNTAGME EN ACCOLADE

consiste en une série de brèves évocations portant sur des événements relevant d'un même ordre de réalités et présentée sous forme linéaire.

D) LE SYNTAGME DESCRIPTIF

Établit entre les images un rapport de coexistence spatiale.

Cela n'implique nullement que le syntagme descriptif puisse s'appliquer seulement à des personnes *immobiles*. Un syntagme descriptif peut fort bien porter sur des *actions*, pourvu que ce soient des actions dont le seul type de rapport intelligible soit l'unité spatiale (à quelque moment du temps qu'on les considère), c'est-à-dire des actions que le spectateur ne peut pas mettre mentalement bout à bout dans le temps (l'exemple donné par METZ serait un troupeau de moutons en marche: vue des moutons, du berger, du chien, etc.).

E) LE SYNTAGME ALTERNÉ

consiste dans le rapprochement de deux ou plusieurs séries événementielles présentées en alternance et indiquant une succession des faits.

F) LA SCÈNE

représente un lieu, un moment et une petite action particulière. Elle présente une unité assez similaire à celle de la vie ou du théâtre sans ruptures spatiales ou temporelles.

G) LA SÉQUENCE

décrit une action présentée comme unique dans un ordre chronologique.

Dans la “grande syntagmatique” de METZ, il s’agit de repérer les unités narratives.

Parmi les critères principaux qui peuvent inspirer un classement des segments autonomes constitués des plans d’un film, mentionnons les suivants:

- ◆ nombre et autonomie
- ◆ chronologie ou a-chronologie
- ◆ succession ou simultanéité
- ◆ alternance ou non-alternance
- ◆ présence ou non d’ellipses

L’importance de la typologie proposée par METZ est incontestable. Le modèle ne fournit pas des solutions toutes faites et l’application concrète présente beaucoup de difficultés et d’incertitudes. Mais, comme l’écrivent Jacques AUMONT et Michel MARIE, les catégories que le modèle dégage “gardent, dans la plupart des cas, un grand pouvoir de suggestion” et “on aura intérêt à s’inspirer de cette typologie et à l’adapter aux problèmes et aux buts de l’analyse entreprise”(L’Analyse des films, 1989, p. 44-5) .

3. Montage

Le montage a intéressé tous les sémiologues, puisque c’est d’abord l’assemblage d’images qui fait du cinéma un langage.

Le montage permet d’exprimer la joie ou le drame, la vitesse ou la lenteur, et de donner au film sa valeur psychologique et son rythme. Il ordonne les plans d’un film dans un but expressif et narratif.

Les séquences d'un film ne sont jamais filmées dans leur ordre d'apparition à l'écran. Le découpage préalable du film en parties, scènes, séquences, sous-séquences et plans va permettre d'organiser le tournage puis le montage. Le montage consistera en la sélection des chutes (« rushes ») du tournage, qui serviront à composer le film dans la continuité narrative prévue par le scénario. Il faudra choisir, rejeter, raccourcir et assembler les scènes retenues. Le monteur devra en outre intégrer la bande sonore aux images.

L'importance du montage dans la création d'un film est démontrée par ce qu'on a appelé « l'effet Koulechov », du nom du cinéaste russe. Celui-ci avait demandé à l'acteur Mosjoukine de rester le plus inexpressif possible. Il l'a alors filmé en gros plan et a placé à la suite de ce plan du visage neutre une assiette de soupe fumante, puis un cercueil et enfin un berceau. Lors de la projection du film, le public a décelé la gourmandise, la tristesse puis l'attendrissement sur ce visage qui arborait pourtant la même expression en chaque circonstance. La signification d'un plan dépend donc surtout des plans qui l'entourent et n'est pas inhérente au plan même.

Le montage consiste à établir des liens entre différents plans. Il influe sur le rythme du film: une séquence composée uniquement de plans courts risque de créer une atmosphère d'activité ou de confusion, tandis qu'une succession de plans longs pourra exprimer la quiétude ou le drame.

Les cinéastes de l'âge d'or hollywoodien se servaient du montage pour que le spectateur passe sans heurt d'une scène à l'autre. Cette tradition de coupes invisibles voulant que le montage d'un film ne soit pas remarqué, perçu par le public, a été remise en question par la *Nouvelle Vague* française qui cherchait à créer des rythmes nouveaux. La saute est une forme de montage très prisee par la *Nouvelle Vague*. Il s'agit d'une coupe qui marque un changement de plan sans souci de continuité ou de rapport sémantique entre deux plans. *A bout de souffle* (1959) de Godard en fournit maints exemples.

Le film commence par un montage rapide, saccadé par de fréquentes coupes montrant l'urgence de la situation : fuir. *Tout le long du film, cette course permanente est mise en avant par le montage*. Par contre, dans la dernière séquence, la caméra semble se figer pour finir par de longs plans d'une rue où le personnage, blessé, avance avec peine avant de tomber à terre : la course est finie.

Si dans le cinéma américain classique la longueur d'un plan devait correspondre à la durée de l'événement ou du dialogue qui le justifiait, les cinéastes de la *Nouvelle Vague*, par contre, se délectent à laisser tourner

longuement la caméra après le départ d'un protagoniste (ou avant son arrivée). Cette rupture des rythmes traditionnels du cinéma, due en grande partie à un montage plus audacieux, a bien entendu dérouté un public habitué à ce que le cinéma lui raconte une histoire sans révéler ses procédés techniques.

Les formes les plus répandues de montage sont les suivantes.

LE MONTAGE NORMAL

On colle de façon linéaire les événements successifs d'une histoire.

(FLASH-BACK):

On fait succéder à un plan, à une séquence ou à une scène, un autre plan qui a eu lieu dans le passé afin d'expliquer le présent et de donner des informations nécessaires à la compréhension. Le retour en arrière peut être subjectif ou objectif. La première forme correspond au passé dont un personnage se souvient, la seconde, par contre, est un retour au passé qui n'est pas filtrée par la conscience d'un personnage.

LE MONTAGE PAR ELLIPSE

Le spectateur doit reconstruire lui-même le sens par l'imagination et la déduction, car le film élude des passages importants de l'histoire.

LE MONTAGE PAR ADJONCTION D'IMAGES

Fonctionne à peu près comme une métaphore en rapprochant visuellement deux événements afin d'établir une comparaison. Les inserts permettent ce type de montage.

LE MONTAGE ALTERNÉ

Deux ou plusieurs actions se juxtaposent, établissant des relations de succession.

LE MONTAGE PARALLÈLE

Deux ou plusieurs actions sont menées de front par l'intermédiaire de fragments alternés appartenant à chacune de ces actions et qui tirent leur sens de leur confrontation. Ce montage se caractérise par son indifférence au facteur temps.

Une des séquences finales de *Tirez sur le pianiste* (Truffaut, 1960) est construite sur ce schéma. Lorsque le protagoniste Charlie, part à la poursuite de son frère cadet enlevé par deux malfaiteurs, Truffaut utilise le montage parallèle. Le narrateur montre en alternance tantôt Charlie et Léna en voiture, tantôt les ravisseurs et l'enfant. De cette mise en relation se dégagent dramatisation et suspense. Ce montage parallèle s'achève lorsque les deux situations se rejoignent, c'est-à-dire lorsque les deux voitures se

croisent à la station-service. Dès lors, le montage redevient linéaire et ne se focalise plus que sur le personnage principal rejoignant ses frères.

Remarquons que d'autres typologies de montage sont possibles, M. MARTIN, par exemple propose les catégories suivantes:

- ♦ le **MONTAGE NARRATIF** a pour rôle de raconter une action, de dérouler une suite d'événements
- ♦ le **MONTAGE RYTHMIQUE** a d'abord un aspect métrique qui concerne la longueur des plans déterminée par l'intérêt psychologique du plan
- ♦ le **MONTAGE IDÉOLOGIQUE** permet des rapprochements de temps, de lieu, de cause, de conséquence et le parallélisme entre deux ou plusieurs événements. Il est avant tout intellectuel puisqu'il concerne les rapports entre les objets, les événements et les personnages. (*Le Langage cinématographique*, p. 169 à 183)

Montage et syntagme entretiennent une relation entre eux comme de production à produit.

Pour les cinéastes soviétiques comme S. Eisenstein et V. Poudovkine:

Le montage permet la participation des spectateurs, la compréhension du film, sa lecture, son déchiffrage, son décodage.

III. Le cinéma et ses lectures

1. Dénotation et connotation

Pour analyser un film, il faut repérer les différents niveaux de compréhension, les messages « littéraux » et les messages « symboliques intelligibles », les uns relevant de la dénotation, les autres de la connotation. Les termes qui permettent de définir la dénotation et la connotation, signifiant et signifié, sont aussi issus de la linguistique et de la sémiologie.

La dénotation renvoie au sens littéral alors que la connotation renvoie à des sens multiples s'ajoutant à la signification première, aux sens additionnels formant le sens symbolique, aux significations secondes s'ajoutant aux significations premières.

« Cette opposition peut se décrire, d'abord, en termes d'objectivité et de subjectivité », écrivent GARDIES et BESSALET (*200 Mots clés de la théorie du cinéma*, p. 55). En effet, la dénotation d'un signe émane de la connaissance propre à une communauté socioculturelle. Par contre, la connotation perçue sera d'ordre plus personnel.

GARDIES et BESSALET proposent les catégories suivantes:

- ♦ Les **CONNOTATIONS RÉFÉRENTIELLES** apportent des informations supplémentaires non fournies par le sens dénoté : un nom, par exemple, trahissant une origine géographique ou sociale.
- ♦ Les **CONNOTATIONS AFFECTIVES** sont du domaine de la traduction d'émotions.
- ♦ Les **CONNOTATIONS STYLISTIQUES** permettent de reconnaître à quel style appartient un texte, un film. On reconnaîtra ainsi un récit littéraire à l'emploi de la troisième personne et des temps du passé. Dans le domaine du film, on distinguera fiction et documentaire.
- ♦ Les **CONNOTATIONS ÉNONCIATIVES** sont porteuses d'informations concernant « émetteur », « récepteur » et « système de communication ».
- ♦ Les **CONNOTATIONS AXIOLOGIQUES**, éthiques, esthétiques ou idéologiques, renvoient à des jugements de valeur sur les objets dénotés.

2. Textualité, transtextualité et intertextualité

La **TEXTUALITÉ** (ou système textuel) est la structure qui assure à un texte sa combinaison singulière de codes (combinaison de signes productrice de significations).

Par **TRANSTEXTUALITÉ**, on désigne *l'ensemble des règles et des conventions du cinéma qui conditionnent le spectateur à regarder un film d'une façon plutôt que d'une autre.*

Par exemple, en allant voir un James Bond, *on sait que le héros ne va pas mourir* (*On ne vit que deux fois*, 1967). Le cinéma a créé des codes et des genres qui orientent les choix de l'audience. La bande-annonce du film permet déjà de le classer dans un genre. Mais la transtextualité joue aussi un rôle très important lors de la projection du film, en aidant le spectateur à interpréter et à suivre le déroulement d'un film.

Dans le cas d'un film policier, les connaissances transtextuelles permettent d'adopter une attitude plutôt qu'une autre dès le début du film. Le spectateur va s'attendre à recevoir un certain nombre d'informations nécessaires à la résolution du mystère. Cela est essentiel à sa participation. L'activité du spectateur est donc déterminée par sa connaissance du produit « film policier ».

Le vedettariat issu du modèle hollywoodien permet également de savoir quel type de rôle une célébrité interprétera et d'avoir la quasi-certitude que le personnage qu'elle incarne ne mourra pas au cours du film. Hitchcock a beaucoup joué avec l'image des vedettes, trompant l'attente des spectateurs, par exemple, en les faisant disparaître au cours du film Psycho (Psychose 1960). Le cinéma hollywoodien veut aussi que si un personnage, un animal ou tout autre élément de l'intrigue, animé ou non, est filmé, il ait une signification dans la suite de l'intrigue.

Les cinéastes de la Nouvelle Vague se sont encore une fois révoltés contre ces conventions. Ils se jouent de la transtextualité, laissant par exemple tourner longuement la caméra après la sortie d'un personnage pour prouver que toute convention est artificielle. Ou bien, comme Godard, ils filment leurs personnages de dos lors des dialogues ou privilégient la parole hors champ pour marquer leur refus de la tradition.

Il est donc important, pour analyser un film, de lui appliquer un certain nombre de critères transtextuels. S'agit-il d'un policier, d'un mélodrame, d'une comédie? En quoi la transtextualité intervient-elle?

L'**INTERTEXTUALITÉ** désigne l'ensemble des références et allusions faites par un film à d'autres films ou à d'autres œuvres artistiques.

Une œuvre se situe toujours dans une tradition, un contexte. Elle peut ou non jouer de ce système de références. La citation est la façon classique de faire allusion à la tradition cinématographique. Dans une œuvre littéraire, elle consiste à reproduire les mots d'un autre auteur au sein d'un nouveau texte. Au cinéma, elle est plus complexe.

Dans l'œuvre de Truffaut, les citations sont nombreuses. Dans *La Nuit américaine* (1973), il fait allusion à de nombreux cinéastes dans la séquence où le réalisateur (qu'il incarne) reçoit des livres, et se réfère à *Citizen Kane* de Welles dans les deux séquences de rêve. Par ailleurs, Alfred Hitchcock et Jean Renoir étant deux de ses inspirateurs, il n'est pas rare de trouver des allusions à leurs œuvres dans ses films.

Dans *La Mariée était en noir* (1967), par exemple, il reprend un des motifs préférés de Hitchcock, le voyage en train. Hitchcock utilise en effet le train comme lieu de rencontres déterminantes (coup de foudre, décision de meurtre, etc.). Dans le film de Truffaut, chaque meurtre est ponctué par un voyage en train, voire en avion, mais le réalisateur se distingue de Hitchcock en faisant du train un endroit calme où Julie (Jeanne Moreau), son héroïne, barre tranquillement le nom de ses victimes dans un petit carnet.

Domicile conjugal, comme *Rear Window* (Fenêtre sur cour) décrit la vie quotidienne des habitants d'un immeuble. Mais là où Hitchcock avait installé un suspense, Truffaut crée une comédie de mœurs. Pour souligner son allusion au maître du suspense, il introduit cependant « l'étrangleur », un mystérieux personnage qui n'a d'autre rôle que celui d'allusion cinématographique, de véhicule de l'intertextualité.

Godard aime lui aussi les citations et *A bout de souffle* (1959), entre autres, en contient de nombreuses. Les références cinématographiques y abondent (le cinéma, la salle de cinéma, les photos d'Humphrey Bogart, le cadrage de certains plans, le pseudonyme de Lazlo Kovacs que prend Belmondo, Truffaut rendant hommage à Vigo dans *Les 400 Coups*), comme, dans d'autres films, les références musicales (Mozart, Beethoven), littéraires (Céline, Joyce, la Série noire) ou picturales (Renoir, Cocteau).

En repérant les citations et les hommages cinématographiques, le spectateur prend conscience que le film, loin d'être un objet isolé, est le produit d'une filiation. On peut aussi parler de cinéma et de métacinéma comme on parle de langage et de métalangage.

3. Fiction et documentaire

Il importe de distinguer la fiction du documentaire, même si cette distinction semble évidente.

Le **FILM DE FICTION**, compte tenu de sa non-représentation de la réalité pure, s'oppose au film documentaire (fiction contre réalité). Un film de fiction repose sur l'« effet personnage » et la mise en place d'une diégèse mettant en scène des personnages qui sont les moteurs de l'intrigue et qui portent la narration.

Le **FILM DOCUMENTAIRE** s'oppose, par une sorte de distinction générique, au film de fiction comme étant une représentation du réel et d'un univers non inventé et non fabulé. Mais, à l'intérieur des diverses

représentations du réel, peut-on considérer que reportages, films d'actualité, films d'art ou de famille sont des documentaires ?

Il n'est pas aisé de distinguer le réel de la fiction, car le premier peut surgir dans la seconde. Comment distinguer documentaire de fiction et fiction documentaire ?

Certains films comme Toute la mémoire du monde (1956) de Resnais qui donne une exploration pleine d'imprévus des arcanes de l'ancienne Bibliothèque Nationale à Paris, sont difficilement situables.

Existe-t-il un moyen discursif interne, propre au documentaire, de le différencier de la fiction ?

Si le référent doit renvoyer à une réalité qui puisse être prouvée par d'autres sources et reconnue par les institutions socio-culturelles, pourquoi le spectateur se place-t-il en position de récepteur « documentarisant » ou « fictionnalisant » selon le type de film ? Comment caractériser les films documentaires ? Est-ce par la diégèse que la distinction entre fiction et réalité s'instaure ? L'organisation du récit est-elle un indice de lecture, de réception ?

André GARDIES, dans *Le Récit filmique* (p. 43), après avoir souligné que la diégèse est le monde que se construit imaginativement le spectateur à partir du film visualisé, souligne que le monde diégétique n'est pas propre au film de fiction ou au film documentaire mais est présent dans les deux. La manière dont il apparaît est pourtant fort différente dans l'un et dans l'autre.

« Doué d'une large autonomie, jusqu'à être perçu comme autosuffisant, ce que renforce sa forte cohérence interne » (dans le film de fiction), il procède « davantage par moments, par fragments, entrecoupé ou régi qu'il est par le verbal », dans le documentaire. Le principe d'autonomie ne peut s'y développer pleinement, dès lors que le documentaire, toujours, d'une certaine manière, a besoin de l'univers réel auquel il fait référence pour exister. Le monde diégétique de la fiction, lui, existe par lui-même, ou du moins il en donne la forte illusion. Cette illusion est le fait de « traits marqueurs du régime fictionnel » au nombre desquels on peut citer les personnages, les indications verbales (du style : « Toute similitude avec des faits ou des personnages réels ne serait que pure coïncidence ») ou encore les décors et les rapports de causalité. C'est pourquoi il est important d'habituer les spectateurs à la dénotation et à la connotation d'un certain nombre d'éléments filmiques liés à l'organisation du récit et à la transtextualité.

Pourtant, certains films se situent en marge de tout système de caractérisation. Mon Oncle d'Amérique de Resnais fait intervenir dans la fiction des éléments propres au documentaire : le commentaire scientifique du comportement humain, psychologique et social, a une grande importance dans le film, la fiction semblant même une illustration de l'explication médicale plutôt qu'une fiction autonome.

La réalisatrice belge Chantal Akerman semble s'être spécialisée dans les films où la fiction est traitée de façon documentaire. Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975) et les Rendez-vous d'Anna (1978) en sont des exemples frappants.

La perception d'un film documentaire diffère donc de celle d'un film de fiction par la manière dont la diégèse s'y articule. L'instance narrative et le point de vue vont permettre d'orienter le spectateur dans sa compréhension de l'œuvre, et de décoder le film comme fiction ou document.

Au cinéma, le récit est la représentation d'une suite d'événements par le moyen du langage cinématographique, qui nous donne souvent l'impression de se raconter lui-même sans référence à la situation d'énonciation. Les exemples suivants en donnent une illustration.

Dans *La Nuit américaine* (Truffaut, 1973), l'histoire est celle du tournage d'un film, de ses aléas et ses imprévus. Il y a donc une double histoire, une mise en abîme, car le spectateur suit en même temps l'histoire de *Je vous présente Pamela*, film tourné par l'équipe des protagonistes de *La Nuit américaine*. De plus, tout récit ayant un début et une fin, *La Nuit américaine* commence par le début du tournage du film et se termine lorsque celui-ci s'achève. Le film étant tourné, la logique narrative est close. Un tel film est chronologique, les événements suivent leur cours. La narration montre ces événements dans leur déroulement et respecte l'ordre chronologique de l'histoire.

Les *flash-backs* sont une des caractéristiques de l'ordre anachronique que peut adopter la narration cinématographique afin de charger les événements d'une intensité dramatique. Par exemple, dans *Hiroshima, mon amour* (Resnais, 1959), les flash-backs décrivant le passé à Nevers de la protagoniste chargent le présent d'Hiroshima d'une signification différente et font ainsi évoluer la narration.

Dans cette narration, le discours ne peut-être que subjectif car, comme le dit GENETTE, « dans le discours, quelqu'un parle ». Toutefois, le narrateur étant plus ou moins explicite dans un récit filmique, il se dégage de ce récit une impression de neutralité qui efface la situation d'énonciation. Dans *Hiroshima, mon amour*, le souvenir de Nevers est raconté par la femme sous forme d'un discours à l'intention du Japonais, et par là-même, du spectateur. Elle formule donc son discours en toute subjectivité, le narrateur ici est explicite. A l'inverse, dans *A bout de souffle* (Godard, 1959), l'histoire n'est pas racontée par les protagonistes, elle se raconte d'elle-même. Le regard sur les événements semble objectif, le narrateur est donc implicite.

Par ailleurs, l'acte premier du cinéma est la *monstration* qui consiste à communiquer les événements en montrant les personnages en train d'agir plutôt qu'à dire les péripéties qu'ils subissent. Les aventures de l'équipe de *Je vous présente Pamela* nous sont ainsi montrées et non dites.

Langue ou langage, le cinéma est porteur d'un récit, d'un discours par le biais d'une narration, d'une énonciation qui nous fait découvrir une histoire. Cinéma-langage ou cinéma-être, le film s'achemine vers son instauration esthétique par son pouvoir de créer un univers diégétique. Le cinéma a le pouvoir de montrer, d'évoquer, de suggérer, de transporter du passé au futur, du rêve à la réalité, de la fiction au documentaire.

INSTANCE ET PERSPECTIVE NARRATIVES

I. Instance narrative

Depuis le début du siècle, les théories sur le point de vue se sont multipliées. Mais cette notion est loin d'être nouvelle. En littérature, l'idée de point de vue trouve sa consécration dans les préfaces d'Henry James, et les problèmes de perspective narrative sont parmi ceux qui ont le plus retenu l'attention des critiques littéraires. Si l'antériorité de la narratologie littéraire explique l'influence dominante qu'elle exerce sur le champ cinématographique, il existe néanmoins des spécificités liées au médium filmique.

Qui parle ? Qui voit ? Qui sait ?

Qui est le centre d'orientation narratif dans un récit filmique ?

Il convient de considérer l'instance narrative telle qu'elle se manifeste (ou se devine) dans le texte, en rapport avec le point de vue. BENVENISTE propose d'appeler « instances de discours » « les actes discrets et chaque fois uniques par lesquels la langue est actualisée par un locuteur » (*Problèmes de linguistique générale*, p. 251). Cette notion peut être utilisée dans le récit : elle renvoie à la situation narrative, c'est-à-dire à la façon dont la narration elle-même est impliquée dans le récit.

Cette instance ne doit pas être confondue avec l'auteur du texte littéraire ou le réalisateur de cinéma, puisque, comme l'écrit Gérard GENETTE, « la situation narrative d'un récit de fiction ne se ramène jamais à sa situation d'écriture » (*Figures III*, p. 226).

Il nous faut donc définir l'instance narrative, qui marque la diégèse par sa voix narrative, tout en nous posant la question de savoir en quoi consiste le point de vue dans le langage cinématographique.

1. Voix: qui parle ?

La **VOIX** est la façon dont la narration s'intègre dans le récit. Il faut préciser qui est le narrateur (qui parle), et qui est son narrataire (à qui il

s'adresse). La voix est caractérisée par les niveaux narratifs, l'instance narrative et la temporalité de narration.

Une situation narrative est un ensemble complexe dans lequel l'analyse, selon Gérard GENETTE, ne peut s'exprimer « qu'en déchirant un tissu de relations étroites entre l'acte narratif, ses protagonistes, ses déterminations spatio-temporelles, son rapport aux autres situations narratives impliquées dans le même récit, etc. » Et il ajoute:

Les nécessités de l'exposition nous contraignent à cette violence inévitable du seul fait que le discours critique, non plus qu'un autre, ne saurait tout dire à la fois. Nous considérerons donc [...] des éléments de définition dont le fonctionnement réel est simultanément, en les rattachant, pour l'essentiel, aux catégories du temps de la narration, du niveau narratif et de la personne, c'est-à-dire des relations entre le narrateur et éventuellement son ou ses narrataires à l'histoire qu'il raconte. (*Figures III*, p. 227.)

Nous allons suivre les propositions de GENETTE pour expliquer la voix avant de nous intéresser spécifiquement au champ cinématographique, lequel offre avec le domaine littéraire un grand nombre de similitudes.

En empruntant le concept 'voix', pour désigner la personne qui parle, on ne peut ignorer qu'au cinéma la voix est audible et devient une matérialité concrète. Cette matérialité donnera une valeur nouvelle au concept 'voix' tel qu'il est conçu par GENETTE.

TEMPS DE LA NARRATION

La détermination temporelle de l'instance narrative est sa position par rapport à l'histoire. On peut donc distinguer, du simple point de vue de la position temporelle, **trois types de narration** :

- ♦ **NARRATION ULTÉRIEURE** (récit au passé)
- ♦ **NARRATION ANTÉRIEURE** (récit au futur – prophétie, chiromancie, astrologie, récit apocalyptique, prédiction, etc.)
- ♦ **NARRATION SIMULTANÉE** (récit contemporain de l'action intercalé entre les moments de l'action rapportée: passé-présent, présent-futur, passé-futur).

STATUT DU NARRATEUR

Les niveaux narratifs désignent les divers types de relation qu'un narrateur peut entretenir avec ce qu'il raconte.

- ♦ Le narrateur **EXTRADIÉGÉTIQUE** est en dehors de la diégèse et n'y apparaît ni comme personnage ni comme spectateur.

- ♦ Le narrateur **INTRADIÉGÉTIQUE** apparaît dans la diégèse en tant que personnage.
- ♦ Le narrateur **MÉTADIÉGÉTIQUE** est le narrateur intradiégétique d'un métarécit, à savoir le narrateur d'un récit dans le récit.

La relation du narrateur à l'histoire varie selon que le narrateur sera ou non un personnage de l'histoire, voire le héros de celle-ci, on parlera d'une instance narrative

- ♦ **HÉTÉRODIÉGÉTIQUE** ou
- ♦ **HOMODIÉGÉTIQUE** ou
- ♦ **AUTODIÉGÉTIQUE**.

Dans tout récit, on peut trouver quatre types fondamentaux de statut du narrateur selon son niveau narratif (extra- ou intradiégétique) et sa relation avec l'histoire en tant que personnage (hétéro- ou homodiégétique) comme le montre le tableau suivant qui mentionne aussi les exemples donnés par GENETTE.

EXTRADIÉGÉTIQUE HÉTÉRODIÉGÉTIQUE = un narrateur au premier degré raconte une histoire dont il est absent comme personnage
(Homère)

EXTRADIÉGÉTIQUE HOMODIÉGÉTIQUE = un narrateur au premier degré raconte sa propre histoire (Gil Blas)

INTRADIÉGÉTIQUE HÉTÉRODIÉGÉTIQUE = un narrateur au second degré raconte des histoires dont il est généralement absent (Schéhérazade)

INTRADIÉGÉTIQUE HOMODIÉGÉTIQUE = un narrateur au second degré raconte sa propre histoire (Ulysse)

En ce qui concerne le cinéma, ces concepts de extra/intra/hétéro/homodiégétique peuvent fournir des cadres généraux mais sont souvent difficiles à distinguer avec précision dans des analyses de films spécifiques comme c'est le cas de *La Nuit Américaine* où Truffaut est à la fois réalisateur du film et du métafilm, le film dans le film intitulé *Je vous présente Pamela*.

FONCTIONS DU NARRATEUR

Il peut sembler étrange, à première vue, d'attribuer à quelque narrateur que ce soit un autre rôle que la narration proprement dite, c'est-à-dire le fait de raconter l'histoire, mais nous savons bien que le discours du narrateur, romanesque ou autre, peut assumer d'autres fonctions. (GENETTE, Figures III, p. 261.)

On peut distinguer les fonctions suivantes:

a) les fonctions obligatoires et nécessaires à tout récit

- ♦ **FONCTION NARRATIVE**, l'acte d'évoquer l'histoire;

- ♦ **FONCTION DE RÉGIE**, l'acte d'organiser le récit, y compris les paroles des personnages;
- b) parmi les fonctions optionnelles mentionnons
 - ♦ **FONCTION COMMUNICATIVE**, celle qui établit le contact avec le narrataire, à savoir le destinataire du récit auquel le narrateur s'adresse;
 - ♦ **FONCTION MÉTANARRATIVE**, c.à.d., les discours du narrateur sur son propre récit;
 - ♦ **FONCTIONS DIVERSES SE RAPPORTANT À L'HISTOIRE**: explicative, évaluative, généralisante, émotive ou modalisante, selon les commentaires que le narrateur ajoute à son récit.

2. Support des instances narratives

Rappelons brièvement que dans tout récit, qu'il soit littéraire ou filmique, on peut distinguer le monde raconté (histoire) et l'instance racontante (discours). Tout récit est modulé serait donc modulé à partir de ces deux pôles et serait ainsi le lieu potentiel d'un privilège accordé à l'un des deux pôles sur l'autre. Tout récit est à la fois un discours (le discours de l'instance) et une histoire (l'histoire du monde raconté). Lorsque le récit donne préséance au monde raconté, il se situe plutôt du côté de l'histoire, alors qu'en donnant préséance à l'instance racontante, il se situe plutôt du côté du discours. (GAUDREAU, *Du littéraire au filmique*, p. 78.)

Qui raconte le film? En quoi le responsable de la communication peut-il être assimilé à une instance manipulant les matières filmiques pour obtenir des informations narratives compréhensibles pour le spectateur?

Le récit filmique est riche de multiples instances narratives: le film « parle ».

Dès ses débuts, le cinéma tente de s'adresser à un narrataire, un destinataire à qui il montre un univers diégétique. Les récits sont d'abord, au regard de la complexité des films actuels, d'une grande simplicité, l'image étant le plus souvent accompagnée d'une **PARTITION MUSICALE** – un piano ponctuant les temps forts de l'action. Le processus communicationnel peut donc avoir lieu en l'absence d'une bande sonore. Grâce à l'évolution des techniques, le récit devient plus complexe. Les plans, juxtaposés par montage, les mouvements de caméra sont désormais propres à surprendre le spectateur. L'image doit donc être soutenue par un commentateur, un narrateur suppléant qui raconte ce qui apparaît à l'image.

Le **CARTON** du cinéma muet permet à son tour d'instaurer une sorte de dialogue entre le film présenté et le spectateur, le verbe, en tant qu'écriture,

entrant soudain dans le domaine du visuel. Avec le cinéma parlant, les personnages peuvent se raconter eux-mêmes, fournir eux-mêmes données et indices, émotions et informations.

Au cinéma parlant, la voix des personnages, ainsi que celle du narrateur, constituent les supports des instances narratives. La **VOIX IN** est donc celle d'un personnage dans l'histoire et que l'on voit à l'écran, la **VOIX HORS CHAMP** celle d'un personnage qu'on ne voit pas mais qui est dans l'espace contigu, et la **VOIX OFF** (ou *voice over*) est celle d'un narrateur ou commentateur qui est hors de la diégèse. Rappelons que ces catégories sont celles de CHION, d'autres théoriciens on proposé d'autres formulations.

On peut ajouter aux voix du film ces « voix venues d'ailleurs » de GARDIES (*Le Récit filmique*, p. 128) que sont les citations, les intertextualités dont peut s'enrichir la narration cinématographique.

Certains théoriciens comme Dominique CHÂTEAU et François JOST remplacent le terme de *voix in* par celui de *voix liée*, qui se rapporte à un personnage visible dans le cadre, et le terme de *voix off* par celui de *voix over*, qui se rapporte à un personnage hors cadre, situé dans un autre espace et un autre temps que ceux de l'image, c'est-à-dire, par exemple, absent de l'espace contigu du hors-champ.

La **VOIX OFF**, ou **VOIX OVER**, peut s'adresser directement au spectateur pour l'informer des événements ou l'interpeller. Dans *La Ronde* d'Ophuls, le narrateur, en **VOIX IN**, commente et présente les scènes à venir. A ce moment on pourrait le considérer comme un narrateur extra-diégétique et hétérodiégétique. Au moment où il change de costume, et en même temps de statut, il entre dans la diégèse et devient intra-homodiégétique. En effet, il intervient dans la diégèse en parlant à « ses » personnages et on peut donc le considérer comme un narrateur intradiégétique qui représente une instance narrative homodiégétique.

Le cinéma a un penchant presque naturel pour la délégation narrative, pour l'emboîtement de discours. La raison est au fond fort simple, c'est que le cinéma montre des personnages en acte, qui imitent les humains dans leurs diverses activités quotidiennes, et que l'une de ces activités, à laquelle nous nous livrons tous, à un moment ou à un autre, c'est de parler. Et, en parlant, bien des humains sont amenés à utiliser la fonction narrative du langage, à raconter, à se raconter. Or, pour le cinéma, ce phénomène est encore accentué par le fait qu'il utilise [...] ces cinq matières de l'expression que

sont les images, les bruits, les paroles, les mentions écrites et la musique. (GAUDREAU et JOST, *Le Récit cinématographique*, p. 49.)



M. Ophüls, *La Ronde*. Photo Sam Lévin © Ministère de la Culture France

Figure 6

Le film, en effet, a vocation de raconter, il est récit. Ensuite, par l'intermédiaire de personnages, il véhicule d'autres récits. Les narrateurs de ces récits dans le récit (métarécit) seraient donc des « **NARRATEURS DÉLÉGUÉS** », des « **NARRATEURS SECONDS** », se distinguant de la narration au premier degré, celle-ci étant véhiculée par un « **GRAND IMAGIER** », un « **MÉGANARRATEUR** », un « **MONSTRATEUR** ».

Pour reprendre les concepts déjà utilisés, les narrateurs délégués sont intradiégétiques alors que le 'grand imagier' est extradiégétique.

3. *Problèmes d'instances narratives au cinéma*

Étant entendu que le cinéma repose sur la narration, on peut, dans le cadre d'une analyse cinématographique, constater que le narrateur s'affirme par le fait qu'il montre, qu'il présente une histoire. Le réalisateur du film de fiction, selon qu'il privilégie l'histoire ou le discours, peut cacher ou révéler le procédé narratif, à savoir le mode d'énonciation.

Selon BENVENISTE, « l'énonciation est cette mise en fonctionnement du langage par un acte individuel d'utilisation » (*Problèmes de linguistique générale*, tome II, p. 80).

On peut, certes, repérer les marques d'énonciation dans un film, on peut identifier l'énonciateur, mais cela se révèle beaucoup plus complexe que dans le domaine littéraire, du seul fait que la piste sonore peut fournir des informations et l'image en fournir d'autres.

Le cinéma raconte, montre, fait entendre, suggère et signifie. Il utilise une multiplicité d'expressions au service de l'énonciation. Si la littérature est riche de marques d'énonciation (déictiques tels que « ici », « maintenant », « demain », etc.), le cinéma, lui, doit créer ses propres traces d'énonciation.

Qui est le sujet locuteur, ce « je » qui s'adresse à un « tu », cet énonciateur qui parle au spectateur ?

Le spectateur doit-il penser : « Il me parle » ou « Ça me parle » ? Sommes-nous dans le cadre d'une communication directe et personnelle, ou indirecte et impersonnelle ? METZ développe la notion d'énonciation au cinéma, il voit le cinéma comme un lieu, un 'site' propre du film où s'inscrit l'acte même de montrer ou de dire.

Tout le problème de l'analyse cinématographique consiste à retrouver ce « je », sujet de l'énoncé, ou de l'énonciation, qu'il s'agisse d'un personnage ou d'un maître d'œuvre qui prend en charge l'énoncé. Pour Roger ODIN, un film de fiction doit avant tout tenter d'effacer les marques du sujet de l'énonciation, ce qui permet de donner l'illusion que le réel se raconte tout seul (ça me parle) et que la diégèse s'offre au spectateur avec l'*effet fiction* qui la caractérise, sa faculté de montrer (*Théories du film*).

C'est surtout le cas du film narratif de la période classique, le cinéma moderne tendant plutôt à faire porter l'attention du spectateur sur l'instance racontante, sur le discours plutôt que sur l'histoire.

Puisqu'on peut intégrer les notions de narration et d'énonciation à une recherche sur le caractère particulier du film narratif, il importe de savoir *qui* raconte, qui est l'énonciateur du récit. Cet énonciateur du récit cinématographique est différent de celui que l'on peut évoquer en littérature.

Comme nous avons déjà vu, il est perçu de différentes façons : *INSTANCE, FIGURE ABSTRAITE* (GARDIES), « *GRAND IMAGIER* » (Albert

LAFFAY), « **NARRATEUR** » ou « **MÉGANARRATEUR** » (GAUDREAU), « **FOYER** » (METZ),

L'énonciateur est chargé de « régler le savoir du spectateur à partir du visible et de l'audible ».

Des sous-instances, des sous-narrateurs, des narrateurs délégués vont permettre la transmission orchestrée par l'instance supérieure.

♦ **On donne à voir, à entendre** (cadres, mouvements de caméra, voix, bruits, musique) et

♦ **on organise le récit.**

Une fois que nous avons répondu à la question : « Qui parle ? » qui nous a obligé à distinguer les différentes voix, il convient de se demander : « Qui voit ? ». « Qui perçoit ? Qu'est ce qui est vu et perçu ? »

On aborde alors la question du **POINT DE VUE**, de la **FOCALISATION**, ce qu'en narratologie on nomme le **MODE**.

II. *Perspective narrative*

1. *Perspective et/ou point de vue*

Par **PERSPECTIVE NARRATIVE** on désigne la perception du monde diégétique par un sujet perceuteur, narrateur ou personnage. Le terme 'perspective' correspond à 'point de vue', concept utilisé davantage dans le monde anglo-saxon (*point of view*).

Le terme, perspective, est plus indiqué pour le cinéma où on parle également d'un 'point d'écoute' (CHION).

Depuis GENETTE, la notion de 'focalisation' équivaut pratiquement à celle de perspective et renvoie essentiellement au foyer narratif, c'est-à-dire, soit le sujet perceuteur, soit l'objet de la perception. Chez lui, focalisation (ou perspective) est un mode de régulation de l'information transmise au narrataire, alors que l'autre mode se réfère à la distance entre le sujet précepteur et le monde représenté (cf. opposition entre mimésis, absence de distance ou représentation directe, et diégésis, récit médiatisé avec distance plus ou moins grande).

Jaap LINTVELT propose de faire une distinction entre le sujet de la perception et l'objet de la perception. Le sujet de la perception peut être le narrateur, un personnage ou l'oeil d'une caméra; l'objet de la perception peut être externe, quand on peut percevoir l'objet matériel par un des sens, ou interne auquel cas on pénètre la conscience d'un personnage.

Dans ce processus, la quantité du savoir du narrateur et du personnage peut varier comme suit:

- ♦ **Narrateur > personnage** (le narrateur sait plus que le personnage; la vision « par-derrière »)

“Le récit classique utilise le plus souvent cette formule. Dans ce cas, le narrateur en sait davantage que son personnage. Il ne se soucie pas de nous expliquer comment il a acquis cette connaissance ; il voit à travers les murs de la maison aussi bien qu’à travers le crâne de son héros. Ses personnages n’ont pas de secrets pour lui. [...] La supériorité du narrateur peut se manifester soit dans une connaissance des désirs secrets de quelqu’un [...], soit dans la connaissance simultanée des pensées de plusieurs personnages [...], soit simplement dans la narration des événements qui ne sont pas perçus par un seul personnage.” (TODOROV, *Les Catégories du récit littéraire*, in *Communications* n° 8, p. 141).

- ♦ **Narrateur = personnage** (le narrateur en sait autant que le personnage; la vision « avec »)

Dans cette situation, le narrateur se trouve dans l’impossibilité de fournir des informations avant que le personnage n’en ait pris conscience.

- ♦ **Narrateur < personnage** (le narrateur en sait moins que le personnage; la vision « du dehors »)

L’instance est donc le focalisateur « qui voit ». Le focalisateur influe sur ce qui est vu : personnage, événements, action. La narration, en tant que moyen de faire parvenir cette vision, là encore a sa place. *La focalisation est donc un complément de l’instance narrative.*

Chaque instance réalise le passage d’un plan à un autre : l’auteur, utilisant l’action comme matériau, en fait l’histoire ; le focalisateur, qui sélectionne les actions et choisit l’angle sous lequel il les présente, en fait le récit, tandis que le narrateur met le récit en parole ; il en fait le texte narratif. (Mieke BAL, *Narratologie*, p. 32.)

Les instances narrateur et focalisateur renverraient ainsi aux activités de narration et de focalisation et aux objets narrés, focalisés et objets de l’action.

Le terme de focalisation (vue, vision) est aussi employé dans le sens abstrait de « considérer quelque chose sous un certain angle » (Mieke BAL, p. 37). Il faut comprendre par là non seulement une perception par la vue mais aussi par tous les autres sens (ouïe, odorat, toucher, goût) ou par une

activité mentale procédant de ces sens. La focalisation empiète donc sur le mode mais aussi sur le temps, puisque la perception de l'histoire va s'accompagner d'une perception du temps par le narrataire.

Le temps considéré sous l'angle de l'ordre, de la durée et de la fréquence dépendra en grande partie de la focalisation pouvant entraîner des analepses, des ellipses, des répétitions, tous phénomènes liés à la perception du temps. Du narrateur-focalisateur découle le récit, l'énonciation mais aussi la réception de l'histoire.

Voyons comment les théoriciens du langage cinématographique ont intégré la notion de focalisation à l'analyse filmique.

Il y a en littérature deux façons principales de raconter une histoire. Soit le romancier donne la parole à un personnage qui raconte ce qu'il a vu et entendu (narration à la première personne), soit il raconte lui-même l'histoire (narration à la troisième personne). Plus rarement, l'histoire sera racontée à la deuxième personne du singulier (*La Modification* de Michel Butor) ou à la première personne du pluriel (le début de *Madame Bovary* de Flaubert).

La narration à la troisième personne exprime la toute-puissance du romancier-narrateur sur ses personnages : il sait ce qu'ils pensent, il est omniscient. Si, à l'intérieur de cette structure, un personnage raconte son histoire, ce récit à la première personne ne permettra pas de connaître tous les éléments de l'histoire mais seulement ceux que ce personnage a pu percevoir ou a décidé de transmettre.

Un récit, comme un tableau, est toujours fait à partir d'un point de vue qui le valorise. Depuis l'invention du cinéma, où s'entremêlent les problèmes des genres pictural et narratif, on assiste au développement de tout un vocabulaire nouveau qui n'a d'autre but que d'exprimer avec précision le point de vue de la caméra.

Le cinéma a emprunté nombre de procédés narratifs à la littérature. Ainsi, l'effet du film sur le spectateur dépend en grande partie du point de vue adopté. Le récit filmique pourra avoir recours à un personnage remplissant la fonction de narrateur, et s'adressant au public en *voix off* pour lui livrer l'histoire. Un personnage peut servir de narrateur. Il y a en général un déplacement des points de vue provenant des personnages, sans quoi nous aurions emploi de la *caméra subjective* (où la caméra prend la place du personnage et le spectateur ne voit que ce que voit le personnage).

Michel Deville, dans Dossier 51, a employé systématiquement la caméra subjective mais il s'agit plutôt d'une figure de cinéma expérimental que d'un procédé de narration capable de s'imposer. L'emploi de la caméra subjective nous associe au personnage, qui guide notre perception et devient donc le narrateur. On peut alors s'identifier à lui ou éprouver un malaise s'il s'agit d'un voyeur : dans *Psychose de Hitchcock*, quand Norman Bates (Anthony Perkins) épie Marion Crane (Janet Leigh), nous sommes obligés de la regarder en même temps que lui par l'emploi de la caméra subjective dans une situation liée à l'intimité.

Le film policier, à plus forte raison le film noir qui est un dérivé cinématographique de la littérature « *hard boiled* » (Chandler, Spillane), emploie très souvent ce qu'on peut considérer comme l'équivalent de la première personne, un point de vue limité. Le spectateur est dans la même ignorance que Mike Hammer ou Philip Marlowe, et reçoit les mêmes informations qu'eux. Le héros ne doit jamais en savoir plus que le spectateur, ainsi que l'énonce Chandler dans ses *Lettres*.

Parfois, cependant, le « grand imagier » donne au spectateur une information que le héros ignore. Hitchcock a beaucoup exploité cette technique narrative pour créer le *suspense*. Dans *Psychose* encore, quand Marion prend sa douche, la caméra, au moyen d'un travelling, pénètre dans la salle de bain, nous faisant sentir que ce déplacement est le fait d'un intrus que nous ne pouvons toutefois pas identifier. La victime potentielle ignore qu'elle court un danger mais le public, lui, le sait. L'intérêt de ce type de narration repose sur la conjonction connaissance-ignorance qui permet l'identification au personnage, soit que le spectateur en sache plus que lui (*suspense*), soit qu'il en sache moins, d'où sa curiosité.

Si le *suspense* repose rarement sur une narration omnisciente, la comédie et le mélodrame en usent abondamment. Pour souligner le comique d'une situation, il importe que la caméra montre tout ce qui se passe, comme au théâtre. L'humour ou l'ironie proviennent de ce que le spectateur n'est pas limité au point de vue d'un seul personnage mais peut être témoin de l'ensemble de la situation. La narration omnisciente peut donc tout montrer ou, parfois, par choix narratif, laisser le spectateur dans l'ignorance. Par exemple, le *plan serré* sur un personnage ne permet pas au spectateur de savoir quelle menace pèse sur lui, il est réduit aux hypothèses et son savoir

est restreint par la volonté du narrateur omniscient qui sait ce qui se passe hors champ.

Le Dernier Métro de Truffaut joue sur ce savoir du narrateur et sur la crédulité du spectateur, surpris d'entendre Bernard Granger (Gérard Depardieu) déclarer à Marion Steiner (Catherine Deneuve) qu'il ne l'aime pas alors qu'ils viennent d'entamer une relation amoureuse. Mais la caméra s'éloigne et le spectateur découvre qu'ils jouent une pièce de théâtre. Il a été piégé.

L'intérêt du film repose donc sur le jeu des points de vue, sur le rapport entre ce que savent les personnages et ce que sait le spectateur. Il y a donc là une véritable stratégie narrative. Mais, au cinéma, le terme de point de vue désigne le plus souvent la localisation du regard, c'est-à-dire ce qu'un personnage regarde.

Le point de vue est évident lorsqu'on voit d'abord le personnage puis ce qui est vu (*champ-contre champ*). Il s'agit là plutôt d'un moyen technique. La caméra subjective, elle, relève plutôt du procédé narratif. Dans l'analyse cinématographique, on parlera davantage de focalisation, de monstration ou d'ocularisation, autant de moyens narratologiques de répondre à la question : « Par qui les événements du monde diégétique sont-ils vus ? »

Selon que le point de vue est celui d'un personnage ou d'une instance anonyme au champ de vision plus ou moins large, le monde diégétique sera accessible au spectateur de manière plus ou moins tendue. Le type de vision déterminera sa connaissance de la diégèse, des personnages et du narrateur, le mode cinématographique se référant « au point de vue qui guide la relation des événements, qui régule la quantité d'informations donnée sur l'histoire par le récit » (*Esthétique du film*, p. 84). Les théoriciens multiplient les recherches sur le point de vue au cinéma, localisation du regard, guide de la perception et de la réception.

Ceci nous amène à considérer les notions de focalisation, de monstration et d'ocularisation-aucularisation.

FOCALISATION

La notion de focalisation, développée par GENETTE et BAL en littérature, a été étendue au cinéma par François JOST. Dans la focalisation on fait une distinction entre trois types chacun répondant à la question : « Qui voit ? »

- ♦ **FOCALISATION ZÉRO**: il n'existe pas de foyer à partir duquel le récit est raconté. Un narrateur omniscient en dit plus que n'en savent les personnages, le récit n'est pas focalisé.
- ♦ **FOCALISATION INTERNE**: le foyer est constitué par un personnage, les événements sont racontés de son point de vue. Le narrateur ne dit que ce que voit tel personnage, c'est un récit focalisé ou « vision avec ». On parle de focalisation interne **FIXE** (on ne quitte pas le point de vue d'un personnage), **VARIABLE** (on passe d'un personnage à un autre) ou **MULTIPLE** (on a plusieurs points de vue sur un même événement).
- ♦ **FOCALISATION EXTERNE**. Le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage.

Dans la narratologie du récit filmique on parle également de **FOCALISATION SPECTATORIELLE** (GAUDREAU et JOST, *le Récit cinématographique*, p. 141) qui donne au spectateur un avantage cognitif sur les personnages. Cela peut renvoyer à la focalisation zéro.

La focalisation spectatorielle évoque la notion de **MONSTRATION** qui est la façon d'orienter le regard du spectateur au cinéma. Ainsi on peut faire la distinction suivante:

- ♦ **MONSTRATION INTERNE** où le regard est situé dans le monde diégétique, il est intérieur à la diégèse et la
- ♦ **MONSTRATION EXTERNE** le spectateur est en position d'extériorité, privé du regard porté par le personnage sur une portion d'espace que la caméra ne lui montre pas.

Alors qu'en littérature le voir et l'entendre, quoique présents, sont transmis nécessairement par le moyen verbal, au cinéma ces processus se réalisent plus directement. Ainsi on parle d'ocularisation pour le voir et d'auricularisation pour l'entendre.

OCULARISATION ET AURICULARISATION

Il existe de grandes similitudes entre ce que GARDIES a nommé la monstration, articulée sur la nature iconique de l'image mouvante et du bruitage, et ce que JOST appelle **L'OCULARISATION** et **L'AURICULARISATION**. C'est JOST, dans *L'Œil-caméra*, qui a proposé cette terminologie et encore une fois une distinction sera faire pour les deux. Il définit l'ocularisation comme le voir et l'auricularisation comme l'entendre. Cette distinction

permet d'éviter toute confusion entre le savoir et le voir, réunis sous le terme de *focalisation*.

JOST propose de séparer les points de vue visuel et cognitif en les distinguant par leur terminologie. Il nomme **OCULARISATION** la relation entre ce que la caméra montre et ce que le personnage est censé voir (GAUDREAUULT et JOST, *Le Récit cinématographique*, p. 130), la focalisation demeurant « le point de vue cognitif adopté par le récit ».

Cela signifie qu'il y a trois attitudes possibles par rapport à l'image cinématographique :

- ◆ soit on la considère comme vue par un oeil et, alors, on la renvoie à un personnage,
- ◆ soit le statut ou la position de la caméra l'emporte et on l'attribue à une instance externe au monde représenté, grand imagier en tout genre,
- ◆ soit on tente d'effacer l'existence même de cet axe : c'est la fameuse illusion de la transparence.

Ces trois attitudes se ramènent en fait à une alternative :

- ◆ ou un plan est ancré dans le regard d'une instance interne à la diégèse et il y a alors **OCULARISATION INTERNE**,
- ◆ ou il ne renvoie pas à un tel regard, c'est une **OCULARISATION ZÉRO** (GAUDREAUULT et JOST, *Le Récit cinématographique*, p.131.)

AURICULARISATION

Comme l'ocularisation se fonde sur l'image, **L'AURICULARISATION** se fonde sur le son. Une **AURICULARISATION INTERNE** renvoie à la subjectivité d'un personnage ou dans le cas de **L'AURICULARISATION ZÉRO**, à sa propre écoute et non à celle d'un personnage.

IMAGES MENTALES

L'image et le son ne sont pas toujours « lisibles » par le regard ou l'attention d'un personnage. Ils peuvent être aussi de l'ordre des **IMAGES MENTALES** : imagination, souvenirs, hallucinations, etc.

Leur perception diffère de celle de l'univers de la diégèse présentant la « réalité », du moins le spectateur doit-il sentir que ces images renvoient à l'intellect ou à l'imagination.

Le cinéma des premiers temps employait surtout des "ballons" semblables à ceux dont on use dans la bande dessinée. Peu à peu, la surimpression (le personnage et sa vision), le fondu au noir et d'autres procédés techniques ont permis de signaler leur présence.

Pour ce qui est de la réception, le spectateur doit pouvoir comprendre.

La narratologie, inspirée de la linguistique et développée en études littéraires s'est avérée fructueuse pour le récit filmique. Toutes les typologies proposées ont pour but de comprendre la manière dont le spectateur reçoit le message filmique, à savoir

- ◆ comment la diégèse lui parvient
- ◆ quelle instance la lui transmet
- ◆ quel point de vue est adopté.

Un bref regard sur des films tels que *Jour de fête* et *Mon oncle d'Amérique* suggère des pistes pour des analyses à poursuivre en prenant comme point de départ des principes de la narratologie.

Jour de Fête, de Jacques Tati (1948), se décline sur le schéma narratif le plus fréquemment utilisé au cinéma, particulièrement dans les films de fiction, où l'effet de réel est indispensable et où toutes les marques du sujet de l'énonciation doivent être dissimulées. Tout d'abord, l'histoire (des habitants se préparent à la fête annuelle de leur petit village) semble se dérouler au présent, sous nos yeux. L'action nous est simplement rapportée, elle est donc avant tout simultanée. Le narrateur semble totalement absent. Il ne s'agit pas de sa propre histoire, mais d'une histoire (la fête) dont il est absent en tant que personnage ou spectateur.

Dans ce cas, il s'agit d'un *narrateur extradiégétique hétérodiégétique*. L'instance narrative est extérieure à la diégèse. Mais qu'on le voie ou non, le méganarrateur, comme l'appelle André GAUDREAU, est présent tout au long du récit filmique.

Si on aborde la question des modalités de la représentation narrative dans *Jour de Fête* pour répondre à la question « qui sait ? », on s'aperçoit que le narrateur en sait davantage que n'importe lequel de ses personnages et, en particulier, son facteur. En effet, le narrateur raconte et donc montre des événements que les personnages, eux, ne perçoivent pas. Le spectateur se rend compte, car le réalisateur le lui montre clairement, que la chèvre est en train de manger le télégramme que le postier cherche partout, bien avant même que les deux protagonistes présents à cet instant ne s'en aperçoivent. Cela correspond à un point de vue omniscient puisque la narration exprime la toute-puissance du narrateur sur ses personnages. Dans ce cas précis, la narration omnisciente profite au comique de situation. Le spectateur sait que la chèvre a mangé le télégramme ou encore que le vélo du postier est suspendu au-dessus de sa tête, et l'ironie vient de son plaisir à voir le personnage ne pas comprendre cette situation, que lui a déjà cernée. Les exemples de ce type foisonnent dans ce film dont les bases mêmes sont l'humour et le comique de situation.

La question « qui voit ? » trouve une réponse relativement classique dans *Jour de Fête*. En effet, la focalisation est de type zéro puisque le narrateur voit tout de tous les personnages, y compris ce qu'eux-mêmes ne voient pas. Un exemple éloquent est donné lorsque les forains maquillent à son insu le postier avec un oeil au beurre noir en suie. Pendant de longues séquences, le spectateur sourit de voir le protagoniste agir, sans savoir dans quel état il se trouve. La monstration, c'est à dire le regard diégétique, est externe puisque le narrateur se situe à l'extérieur de la diégèse. Tout est montré au spectateur, depuis le jeune motard qui annonce la tournée américaine du postier aux commentaires de la vieille femme à laquelle personne ne prête attention. Le spectateur en sait le plus possible : la monstration est à énonciation masquée. De même, on peut supposer que dans *Jour de Fête*, ce que voit le spectateur ne vaut pas pour le regard d'un personnage puisqu'il sait et voit même ce que les personnages ignorent. Le regard venant de l'extérieur, il s'agit donc de l'ocularisation zéro. La stratégie narrative de TATI consiste à faire rire le spectateur. Pour cela, il lui donne toutes les données et lui fait connaître les événements de ce jour de fête pour ensuite lui montrer les réactions du postier face à tous ces chamboulements. Le spectateur sourit finalement à l'insu du postier qui ne se rend compte de rien de ce qui se passe autour de lui.

Le schéma narratif est complètement différent dans *Mon Oncle d'Amérique*. (1980). Alain Resnais, cinéaste moderne et expérimental dans ses manières de construire un récit, cherche à attirer l'attention du spectateur sur l'instance racontante, le discours lui-même, plus que sur l'histoire.

Le grand narrateur, c'est-à-dire le réalisateur, organise et orchestre ici le film de façon explicite. Dans la partie du récit consacrée à l'étude des comportements animaliers, il laisse la place à un *sous-narrateur*, le professeur Laborit qui, lui, apparaît à l'écran. Il parle, face à la caméra et en *voix off*, du comportement des animaux, qu'il a étudiés de près. Puis Resnais fait disparaître momentanément ce sous-narrateur pour raconter la vie de trois personnages n'ayant aucun lien apparent avec ce qui a été vu précédemment. On a alors l'impression que le narrateur s'efface derrière les événements qui suivent leur cours. Mais s'il nous laisse voir ces trois protagonistes et leur entourage, c'est pour mieux mettre en corrélation, par la suite, le comportement des hommes avec celui des animaux. Il oriente donc notre regard par le biais d'un double récit.

On peut ainsi constater dans *Mon Oncle d'Amérique* la présence de deux narrateurs bien distincts.

L'un, le professeur Laborit, apparaît dans la diégèse en tant que personnage et se fait le narrateur/commentateur d'un discours scientifique. Il pourrait être considéré à la fois comme *narrateur métadiégétique* et *intradiegétique*.

L'autre, Resnais, le grand narrateur, est celui qui donne son sens final au film en mettant en conflit les différentes narrations.

Ce narrateur, absent de l'histoire en tant que personnage, est appelé *narrateur extradiégétique hétérodiégétique*. Resnais exprime donc sa position de grand imagier. Il en sait explicitement plus que les personnages car il pose sur leur vie un regard scientifique. La *focalisation zéro* permet donc au narrateur omniscient de faire passer au spectateur les connaissances qu'il a des comportements.

La monstration, donc le regard diégétique, est externe: Resnais orchestre le film mais en est absent. Par là même, il y a **OCULARISATION ZÉRO**. Comme nous l'avons vu plus haut, la diégèse est double: le documentaire sur les animaux accompagné des commentaires du professeur Laborit et la vie de chaque protagoniste. Resnais unit cette double diégèse pour n'en faire qu'une à la fin du film où l'on revoit certaines scènes de chaque histoire agrémentées d'un commentaire scientifique.

LE TEMPS

I. Temps : histoire, récit et narration

Littérature et cinéma se fondent sur la narration, l'organisation des idées, la mise en images d'un univers diégétique relevant de la fiction et s'inscrivant dans le temps. Dans le récit littéraire, la diégèse porte le « maintenant fictif » des personnages. Il en est de même du cinéma où le personnage est présent dans un cadre temporel inscrit dans un contrat de narration filmique.

Pourtant, les démarches diffèrent lorsqu'il s'agit de livrer une histoire, un récit, et le temps cinématographique ne peut en aucun cas, malgré quelques similitudes, se calquer sur le temps romanesque. Jurij LOTMAN, dans son livre *Semiotics of cinema*, fait remarquer que, dès ses débuts, le cinéma a dû développer des moyens pour se libérer du présent obligatoire et de transmettre des rêves ou des souvenirs en employant des *volets*, des *fondus* ou d'autres techniques de montage (p. 78).

Tout acte de parole s'inscrit en effet dans un temps, rapporte les faits compris dans un autre temps, et toute vie humaine, toute communication est le reflet de l'écoulement du temps.

Les principales théories du temps, on les doit aux travaux de Gérard GENETTE. A l'instar de celui-ci, on évoque souvent la double temporalité de la narration, valable tant pour la littérature que pour le cinéma. Cela correspond d'une part à la temporalité du récit, produit de l'acte narratif, et d'autre part à celle de l'histoire, enchaînement des événements liés à la diégèse. Pour le cinéma, on ne peut s'empêcher de songer au déroulement de la bobine, au temps du film qui s'ajoute au temps donné à voir à l'écran.

Au cinéma, la temporalité du récit correspondrait donc au temps nécessaire pour transmettre l'histoire. On pourra ainsi évoquer le temps du récit et le temps de l'histoire, TR et TH.

Pour être complète, une étude du temps devra établir les relations qui s'établissent entre ces deux axes, celui de l'émission (TR) et celui de la temporalité des événements (TH). Pour cela, il faut considérer l'ordre, la durée et la fréquence.

Nous parlerons toujours ici en termes d'« histoire » et de « récit ». Cependant, certains théoriciens du cinéma comme BORDWELL, reprenant les concepts du formalisme russe, parlent de « *fable* » et de « *sujet* ». La *fable* (l'histoire) n'est jamais matériellement présente, ni à l'écran, ni sur la bande sonore – on la devine à partir du *sujet*. Ce second concept correspond au

terme de *récit* employé par GENETTE pour définir le texte narratif lui-même, c'est-à-dire le signifiant. BORDWELL le définit comme un processus de dramatisation lié au style et qui organise et présente la *fable* selon des principes spécifiques. Si, pour GENETTE, ces deux concepts appartiennent à la « préhistoire de la narratologie », ils n'en gardent pas moins leur intérêt.

Mais avant de nous concentrer sur le temps, voyons *comment temps, voix et mode permettent de percevoir la temporalité*.

II. Temps, voix, mode

Le récit est un énoncé verbal, ou filmique, caractérisé, selon GENETTE, par trois catégories: le temps, la voix et le mode. En effet, comme les éléments purement liés au temps du récit, la voix et le mode sont porteurs de données temporelles.

Le temps recouvre les relations temporelles existant entre le récit et l'histoire. GARDIES et BESSALET en donnent cette définition :

« l'une des composantes essentielles du récit et cela à deux niveaux. D'une part la relation du récit (que ce soit oralement, par écrit, à l'aide d'images et de sons ou de tout autre médium) s'inscrit dans le temps, celui de son émission ; d'autre part l'histoire rapportée possède son propre temps, celui dans lequel s'inscrivent les événements qui font précisément l'objet du récit » (*200 Mots clés de la théorie du cinéma*, p. 202).

La voix, la façon dont le narrateur se trouve impliqué dans son récit influe sur la temporalité. Rappelons que la narration sera donc ultérieure (récit au passé), antérieure (récit au futur), simultanée (récit au présent) ou intercalée (passé – présent, présent – futur, passé – futur).

Le mode, enfin, désigne les modalités de la représentation narrative. Il implique une perception du temps par le narrataire. La façon dont sera perçu le texte ou le film dépend naturellement du point de vue de la présentation qui n'est pas sans rapport avec la temporalité..

III. Temps: ordre, durée, fréquence

Le récit met en place une double temporalité. A l'intérieur de la diégèse, univers de la fiction, un événement est caractérisé par la place qu'il occupe dans la chronologie supposée de l'histoire, par sa durée et par le nombre de fois où il intervient (GAUDREAUULT et JOST). L'organisation de la narration va impliquer une temporalité spécifique au récit, différente de celle de l'histoire. La temporalité comprend trois aspects:

- ♦ l'**ORDRE** (confrontation de la succession des événements supposée par la diégèse et de leur enchaînement dans le récit

- ♦ la **DURÉE** (relation entre le temps supposé des événements dans la diégèse et celui accordé à leur récit);
- ♦ la **FRÉQUENCE** (comparaison du nombre de fois qu'un événement est censé se dérouler à l'intérieur de la diégèse et du nombre de fois qu'il apparaît réellement dans le récit).

1. Ordre

La vision que l'homme se fait du temps est parfois cyclique, parfois linéaire. Il arrive qu'elle soit figée ou ralentie. La culture occidentale matérialise souvent le déroulement du temps par une ligne dirigée vers la droite, allant du passé vers l'avenir, semblable à la ligne suivie dans l'écriture ou la lecture.

Le récit comporte des enchaînements narratifs et il est rare d'observer une concordance entre l'ordre temporel du récit et celui de l'histoire contrairement au conte où l'ordre chronologique est généralement respecté. Les **ANACHRONIES** narratives (postériorité ou antériorité du récit par rapport à l'histoire) impliquent en général soit un retour dans le passé soit une projection dans l'avenir par rapport à un présent fictif, un jeu d'**ANALEPSES** et de prolepses. Ces termes qui s'appliquent à la littérature sont également utilisés dans le domaine cinématographique.

ANALEPSE = FLASH-BACK OU RETOUR EN ARRIÈRE

Il s'agit de l'évocation d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve, à la séquence temporelle où cette évocation se situe. Dans Il y a rétrospection il y aura donc un passé proche ou lointain par rapport au présent de la fiction. C'est le procédé cinématographique par excellence pour transmettre les souvenirs, le temps de la mémoire constituant « le rapport de l'image actuelle avec des images-souvenirs » (Gilles DELEUZE, *L'Image-Temps*, p. 67).

Nombre de films reposent sur le *flash-back*. Orson Welles, avec *Citizen Kane* (1941), a en quelque sorte inauguré le procédé, peu facile à comprendre par un public habitué au récit chronologique. On peut citer aussi ce qu'en ont fait Renoir dans *Le Crime de Monsieur Lange*, Carné dans *Le jour se lève*, Walsh dans *Pursued (La Vallée de la peur)* ou Rosi dans *Salvatore Giuliano* et *l'Affaire Mattei*, ce dernier film rappelant à maints égards *Citizen Kane*.

Les fonctions du flash-back sont descriptives et explicatives, dans la mesure où le passé éclaire le présent. Le flash-back peut aussi créer le

suspense en retardant la prise de conscience des événements par le lecteur, le retour dans le présent. Ce procédé a aussi une certaine valeur de vérité, puisque ce qui est rapporté au passé semble souvent plus vrai que la partie relative au présent.

PROLEPSE = FLASH-FORWARD OU SAUT DANS LE FUTUR

Cette manœuvre narrative consiste à raconter d'avance un événement ultérieur. C'est un segment narratif anticipant sur une séquence temporelle de l'histoire. Ce procédé d'anticipation est beaucoup moins exploité que le *flash-back* mais le film fantastique y fait parfois appel.

En se fondant sur ces distinctions entre différentes strates temporelles, il est possible d'établir un « ordre temporel de succession des événements dans la diégèse » et un « ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit » (GENETTE, *Figures III*, p.78). Il est intéressant ensuite de confronter les éléments de ces deux axes correspondant au temps de l'histoire et au temps du récit (TH et TR).

L'ordre du récit correspondrait à l'ordre d'apparition des événements ou à « l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif » (GENETTE, p. 78).

L'ordre de l'histoire correspondrait à la position chronologique des événements ou à « l'ordre de succession de ces événements ou segments temporels dans l'histoire » (GENETTE, pp. 78-79).

Il convient de repérer dans le récit tous les événements identifiables. Ceux-ci ne sont pas nécessairement datés précisément. On donne alors un nom à l'événement relaté et on le situe sur l'une et l'autre des lignes superposées.

Il est donc utile d'inventorier les *anachronies* pour comprendre les mécanismes du contrat narratif, afin de dégager la dynamique du récit et sa trame narrative.

L'analyse temporelle du film Le jour se lève (1939) de Marcel Carné : le jeu entre la chronologie de l'histoire et l'ordre temporel du récit.

Dans *Le jour se lève*, L'ORDRE TEMPOREL des événements de la diégèse serait le suivant, après reconstitution de l'ordre chronologique des événements:

1. François rencontre Françoise (l'usine, les fleurs).
2. Trois semaines plus tard, François demande sa main à Françoise.
3. L'existence de Valentin, le dresseur de chiens, suscite la jalousie de François qui rencontre Clara,

l'assistante de Valentin, laquelle décide de quitter celui-ci.

4. Deux mois ont passé. François et Clara sont ensemble. Ils se voient tous les dimanches. Clara a quitté Valentin. François essaie d'oublier Françoise. Valentin arrive à l'hôtel.
5. Valentin se prétend le père de Françoise.
6. Dans la serre, François demande à Françoise de ne plus revoir Valentin. Elle accepte. Elle lui offre la broche qui est ce qu'elle a de plus précieux.



M. Carné, *Le Jour se lève*. Photo Raymond Voinquel © Ministère de la Culture France

Figure 7

7. François annonce à Clara qu'il la quitte. Elle lui donne une broche identique à celle de Françoise et qui lui vient de Valentin. François comprend.

8. Valentin vient voir François avec l'intention de le tuer (il porte un pistolet). Il lui tient un discours affreux sur les jeunes femmes naïves comme Française.
 9. Excédé, François prend l'arme et tire sur Valentin.
 10. L'aveugle pénètre dans la cage d'escalier, entend les voix, les cris, les coups de feu.
 11. Valentin tombe dans l'escalier, l'aveugle donne l'alerte.
 12. La police vient arrêter François, qui s'enferme dans sa chambre.
 13. Les policiers se mettent en place. Coups de feu. François regarde la place en bas de l'immeuble (fin d'après-midi). Début des souvenirs (séquences 1 à 10) entrecoupés par les retours au présent que représentent l'enfermement dans la chambre, le regard sur la place et l'intervention de la police.
 14. Deuxième assaut de la police. François pousse l'armoire normande contre la porte.
 15. Les gens, sur la place, viennent voir ce qui se passe. François les harangue depuis sa chambre. Française, Clara et tous ses amis sont en bas.
 16. La police intervient.
 17. Française s'évanouit. Clara l'emmène chez elle.
 18. Française, chez Clara, délire. Elle aime François. Clara pleure.
 19. François, le lendemain matin, épuisé, prend le pistolet et se donne la mort au moment où deux policiers envoient des bombes lacrymogènes dans sa chambre pour le neutraliser.
 20. Les policiers le retrouvent par terre, mort.
- Ces épisodes constituent les principaux éléments de l'intrigue du film.*
- T 2 (10 à 20) représente le présent fictif,
 T 1 (1 à 10) le temps des souvenirs.

♦ ♦ ♦

L'ordre temporel de l'histoire (TH) est le suivant :

T1 : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10

+ T2 : 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20

L'ordre d'apparition des événements dans le récit est différent :

Un prologue (*carton et voix off*) annonce qu'un homme qui vient de commettre un meurtre se souvient.

– T 2: 11, 12, 13.

- T 1: 1, 2, 3.
- T 2: 14.
- T 1: 4, 5, 6, 7.
- T 2: 15, 16, 17.
- T 1: 8, 9, 10.
- T 2: 18, 19, 20.

L'ordre temporel du récit (TR) est donc le suivant :

T 2 : 11, 12, 13 + T 1: 1, 2, 3 + T 2: 14 + T 1: 4, 5, 6, 7 + T
2: 15, 16, 17
+ T 1: 8, 9, 10 + T 2: 18, 19, 20

Une série de retours en arrière montre la naissance d'un amour contrarié qui aboutit au drame, série s'insérant dans un présent, de l'intervention de la police au suicide de l'homme traqué.

Prolepses et analepses permettent de déterminer la portée, l'amplitude, le point de portée et le point de chute à l'intérieur d'un texte ou d'un film, et de mesurer les enjambements que sont les anachronies.

PORTÉE

Selon GENETTE, « une anachronie peut se porter, dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment 'présent', c'est-à-dire du moment de l'histoire où le récit s'est interrompu pour lui faire place : nous appellerons portée de l'anachronie cette distance temporelle » (*Figures III*, p. 89).

Dans *Le jour se lève*, lorsque François (Jean Gabin) se souvient de sa première rencontre avec Françoise, certains éléments nous permettent d'estimer qu'il s'est depuis celle-ci écoulé plus ou moins de trois mois (jour de la rencontre + trois semaines + deux mois + quelques jours). La portée de l'anachronie est donc d'environ trois mois.

La portée est la distance d'une anachronie par rapport au présent de la séquence temporelle où cette anachronie se situe.

La première analepse et les suivantes, dans *Le jour se lève*, se repèrent par rapport au présent où François, qui vient de tuer Valentin, se souvient.

AMPLITUDE

Durée d'histoire plus ou moins longue, temps d'un épisode rapporté. Dans *Le jour se lève*, l'amplitude du premier souvenir (analepse) ou flash-back (T 1: 1, 2, 3) serait de trois semaines, celle du deuxième flash-back de quelques jours (T 1: 4, 5, 6, 7) et celle du troisième de quelques minutes (T 1: 8, 9, 10).

On estime ici la durée d'un seul épisode ayant sa propre temporalité, sa propre séquence temporelle. L'amplitude d'une analepse ou d'une prolepse correspond à la distance temporelle entre son point de portée et son point de chute. Le **POINT DE PORTÉE** correspond au début de l'anachronie, prolepse ou analepse, le **POINT DE CHUTE** à sa fin.

Dans *Le jour se lève*, le point de portée du premier flashback serait la rencontre à l'usine et le point de chute la soirée au café-concert où François qui a suivi Françoise comprend qu'elle est amoureuse de Valentin. Entre ces deux points il s'est écoulé trois semaines, amplitude de cette analepse

2. Durée

Contrairement à la littérature où la durée de la lecture varie pour chaque lecteur, au cinéma et au théâtre la durée du visionnement est la même pour tous les spectateurs. C'est là une spécificité du cinéma et du théâtre. Il s'agit d'une durée dans le sens littéral du mot (temps écranique) qui n'a pas de rapport avec le temps du récit (temps narratif) et le temps de l'histoire (temps diégétique).

La durée est la « quantité de récit » contre « quantité d'histoire » : la durée, avec ses effets de rapidité et de lenteur, résulte de la relation entre ces deux temps. , celui du déroulement textuel filmique (*temps du récit*) et celui des événements racontés (*temps de l'histoire*). Selon GARDIES, le temps du récit correspond à la longueur de la pellicule (*Le Récit filmique*, p. 85. Or, *Le Jour se lève* montre qu'il est utile de faire une distinction entre temps écranique et temps narratif : alors que le temps écranique est une heure et demie, le temps narratif est une nuit. Il s'agit de la vision du temps qui s'instaure dans l'imaginaire lorsqu'est énoncé un propos.

Au cinéma, le mouvement produit une articulation de durée. Gilles DELEUZE (*Cinéma I, l'Image-Mouvement*). Le rythme est l'un des effets essentiels de la durée. Selon GARDIES l'aspect temporel le plus spécifique du cinéma.

Le cinéma a ses propres moyens pour matérialiser la durée : le choix des séquences, des plans, des enchaînements et le type de montage qui place le récit dans une temporalité donnée.

Plusieurs procédés de narration influent sur la durée du récit.

Il est extrêmement rare que la durée du récit (DR) soit équivalente à la durée de l'histoire (DH). Cela ne se rencontre en général que dans la scène dialoguée.

SCÈNE DIALOGUÉE : $DR = DH$

Dans la scène dialoguée, il y a équivalence entre la durée du récit et la durée de l'histoire. Les films dans lesquels l'histoire est filmée dans sa continuité, comme *Cléo de cinq à sept* d'Agnès VARDA (1962) ou *Le train sifflera trois fois* de Fred ZINNEMAN (1952), tentent d'obtenir cette équivalence.

SOMMAIRE: $DR < DH$

Il s'agit d'un résumé qui permet d'épargner au spectateur le récit des actions mineures, de bousculer l'action, de créer une dynamique ou de finir le récit de façon précipitée.

Dans la scène de la serre (T 1 / 6), François dit à Françoise : « On se voit tous les jours. » C'est une sorte de sommaire qui permet au spectateur de comprendre que les deux personnages, pendant les deux mois qui se sont écoulés depuis le soir du café-concert, se sont rencontrés tous les jours. Ce raccourci évite un nombre considérable de scènes et permet la compréhension de l'histoire.

ELLIPSE: $DR = 0 / DH = N$

L'ellipse est aussi appelée « saut dans le temps ». Il y a ellipse quand on omet de relater un événement ou une série d'événements. Une ellipse est soit *explicite*, lorsque le temps est donné avec précision, soit *indéterminée*. Elle crée une discontinuité du texte. L'enchaînement des scènes, étant donné le temps de « lecture » d'un film, doit suivre un rythme soutenu, aussi les scénaristes ont-ils recours à des ellipses.

L'ellipse est au cœur stratégique de la plupart des dispositifs séquentiels, classiques ou modernes. Elle a en effet des fonctions rythmiques, dramatiques et narratives. (François VANOYE, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, p. 111).

Michel CHION précise que l'emploi d'ellipses temporelles peut avoir pour fonction de cacher au spectateur des informations capitales, en se fondant sur la puissance du non-dit, du non-montré, du hors-champ (*Ecrire un scénario*, p. 74).

Le Jour se lève offre de nombreux exemples d'ellipses. Dans le récit lié aux souvenirs, nous en avons cinq.

La première ellipse dans le film de Carné se situe entre T 1 / 1 et T 1 / 2 et est repérable grâce à la situation des personnages et au dialogue :

« Trois semaines, vingt et un jours. »

La seconde se situe entre les deux premiers flashes-back, entre T 1 / 3 et T 1 / 4. On en prend connaissance une fois de plus par le dialogue: « C'est dimanche », « Ça fait deux mois que je mois ici ».

La troisième se situe entre T 1 / 5 et T 1 / 6, entre le mensonge de Valentin et la scène où François parle avec Françoise dans la serre. On ne sait pas si quelques heures se sont écoulées ou quelques jours.

La quatrième se situe entre la rencontre dans la serre et la discussion entre François et Clara (T 1 / 6 et T 1 / 7).

Quelques heures ? Quelques jours ?

La cinquième se situe entre la discussion entre François et Clara et l'arrivée de Valentin (T 1 / 7 à T 1 / 8).

Quelques jours ? Quelques semaines ?

Dans la diégèse liée au présent de François, le présent qui conduit aux analepses, des ellipses nous permettent de comprendre qu'une nuit s'est écoulée entre le crime et le suicide. On peut évaluer cette durée à environ huit heures (entre 22 h et 6 h).

Entre T 2 / 13 et T 2 / 14, entre le premier et le second assaut de la police, des signes de fatigue et l'obscurité permettent de comprendre que plusieurs heures ont passé. Entre T 2 / 14 et T 2 / 15, même phénomène.

Entre T 2 / 15 et T 2 / 19, le réveil qui sonne indique le petit matin. Une nuit s'est écoulée entre T 2 / 13 et T 2 / 19. On comprend d'autant mieux qu'il s'agit de la durée diégétique d'une même nuit que le réveil qui sonne est celui que François remontait alors qu'il discutait avec Valentin avant de l'abattre (proximité temporelle entre T 1 / 9, T 1 / 10 et T 2 / 11). On peut ainsi situer le crime la veille au soir du suicide. Les ellipses entre les différents épisodes s'en trouvent précisées, leur écart est mieux quantifiable.

L'emploi des ellipses est systématique dans *Le jour se lève*, entre les flashes-back, à l'intérieur de ceux-ci ou entre les retours au présent de narration que représente la nuit du drame.

PAUSE: $DR = N / DH = 0$

La *pause* correspond à une lenteur absolue, à une durée diégétique nulle. Elle est en général associée à l'introspection, aux états d'âme, à un temps figé, arrêté, suspendu.

La pause pourrait être localisée, si l'on voulait, à une extrémité sur la ligne du temps, à l'opposée de l'ellipse.

RÉCIT RALENTI: DR > DH

GAUDREAU et JOST appellent cette figure temporelle la « dilatation ». GENETTE ne pouvait envisager ni l'effet d'accélération ni l'effet de ralenti, ces deux phénomènes étant propres au cinéma (GARDIES, p. 92).

3. Fréquence

Par fréquence, on désigne le nombre de fois qu'un événement est présent dans un récit. En littérature, le texte est pourvu d'une « capacité de répétition du récit par rapport aux événements » (Gabrielle GOURDEAU, p. 10). Le temps des verbes et les adverbes sont des marques de fréquence. Un texte sera considéré comme itératif (concentration), singulatif (unicité) ou répétitif (répétition).

Le cinéma a sa grammaire propre, il n'est pas marqué par le temps des verbes ni par des embrayeurs adverbiaux ou d'autres moyens dont dispose le texte romanesque, mais peut marquer la fréquence à l'intérieur du récit par le montage ou le contenu même des scènes.

- ◆ **SINGULATIF** (1R / 1H ou nR / nH) : on raconte une fois ce qui s'est produit une fois.
- ◆ **ITÉRATIF** (1R / nH) : on raconte une fois ce qui s'est produit plusieurs fois.
- ◆ **RÉPÉTITIF** (nR / 1H) : on raconte plusieurs fois ce qui s'est produit une fois. Dans *Mon Oncle d'Amérique*, Resnais utilise fréquemment ce procédé.

Le choix des plans, des séquences, le contenu des dialogues, des scènes donneront à un film ses caractéristiques de fréquence et permettront de déterminer si le récit en est singulatif, itératif ou répétitif.

IV. Plan, séquence, découpage, montage

Temps littéraire et temps cinématographique ont des traits communs mais diffèrent par la juxtaposition, en matière filmique, de plans se présentant tous dans un état de temps présent. Jurij LOTMAN remarque que, sans un système de catégories verbales qui permettent d'exprimer le temps, la construction d'une histoire est pratiquement impossible (*Semiotics of Cinema*, p. 78).

Dans un film, les décors, les costumes, les maquillages (le vieillissement d'un personnage, par exemple), l'atmosphère, les saisons, l'avancement sensible des jours ou des heures (calendrier, horloge ou autres), les dialogues et les actions sont porteurs de temps. Il s'agit de « déclencheurs »

(GAUDREAU et JOST, p. 104), d'indices marquant l'évolution du temps, de « marqueurs visuels du temps » (GARDIES et BESSALET, p. 202), mais aussi sonores puisque la bande-son contient elle aussi des informations permettant la compréhension de la diégèse du film et de son déroulement dans le temps.

L'image doit par conséquent traduire un écoulement temporel et la parole (ou les cartons du cinéma muet) une évolution du présent au passé, du présent au futur, du futur au passé ou du passé au futur. L'écran devient le seul support de la projection du temps.

Le cinéma dispose de nombreux moyens d'exprimer la temporalité – comme nous l'avons vu en abordant ordre, durée et fréquence – mais surtout l'exploitation des plans les uns par rapport aux autres et le montage.

En effet, un plan se caractérise par une durée (longueur de pellicule) et la juxtaposition des différents plans constituant le film implique une fragmentation de cette durée. A l'intérieur du plan, il n'y a pas de rupture temporelle. A l'intérieur d'une séquence, par contre, à l'exception du plan-séquence, plusieurs plans sont mis bout à bout, ce qui permet des « césures temporelles » (GARDIES, *Le Récit filmique*, p. 93). Les ellipses se glissent entre les plans et l'assemblage de ceux-ci, par des omissions dans le récit, permet les non-vus et les non-dits.

Les temps passés sous silence d'un plan à un autre peuvent être considérés comme autant de « sauts elliptiques ». Cela permet une « double articulation », renvoyant d'une part à l'équivalence *temps du récit / temps de l'événement* contenue dans le plan (exception faite des effets d'accélééré et de ralenti par effets spéciaux), et d'autre part à « l'alternance de durées pleines et de durées blanches (les ellipses) » (GARDIES, p. 93).

DÉCOUPAGE

Le découpage du film par le réalisateur avant le tournage détermine l'enchaînement des plans et donc la temporalité qui en découle.

MONTAGE

Plans, séquences, montage semblent se conjuguer pour exprimer la temporalité au cinéma. Le repérage des plans par le contenu des images permet de comprendre l'organisation temporelle du film en considérant l'ordre, la durée et la fréquence, tout ceci lié à l'une des plus grandes spécificités du cinéma, le montage.

La particularité principale de l'image filmique est qu'elle peut représenter le mouvement et que tout mouvement, tout déplacement s'inscrit dans une temporalité. L'analyse d'une séquence n'a pas besoin d'être savante pour être efficace. Mieux vaut expliquer la valeur d'un flash-back que d'en

donner la portée, l'amplitude et toutes les caractéristiques sans spécifier son rapport avec le récit filmique.

Un bref rappel de construction de la temporalité du film, *Hiroshima mon amour*, ouvre la voie à des lectures du film.

Le film d'Alain Resnais joue avec les notions temporelles que le cinéma lui offre, dans sa structure même. *Hiroshima, mon amour* commence par l'étreinte de deux corps, la rencontre de deux amants à Hiroshima. Pourtant, l'histoire qui est racontée commence, elle, à Nevers par la rencontre de deux autres amants. Le début du film ne correspond pas, d'un point de vue chronologique et historique, au début des événements. Le spectateur n'aura connaissance du premier événement, historiquement parlant, que plus tard, alors que le film aura déjà bien avancé.



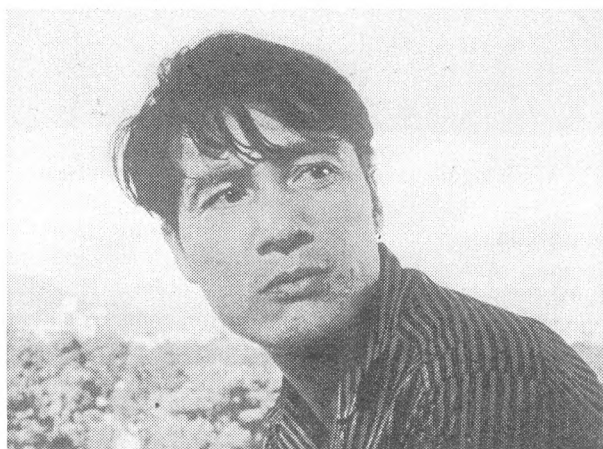
A. Resnais, *Hiroshima mon amour*. © Resnais – Argos Films

Figure 8

Ainsi donc le film n'est pas « dans l'ordre », les éléments historiques ne se déroulent pas dans le film comme ils l'ont fait dans la vie. Les flash-backs qui ponctuent et rythment *Hiroshima, mon amour* le rendent a-linéaire, ana-chronique. Les souvenirs qui, par flashes violents, reviennent en mémoire à la protagoniste féminine sont techniquement appelés **ANALEPSES** et sont ici de longue portée puisqu'ils ramènent le spectateur très loin en arrière dans le temps : quatorze ans.

En continuant de poser un regard technique sur le film, on peut qualifier *Hiroshima, mon amour* de « récit filmique répétitif ». Répétitif au sens où certaines images apparaissent plusieurs fois alors que les événements qu'elles représentent n'ont eu lieu qu'une fois. Ainsi la main immobile de son jeune amant allemand surgit souvent dans la mémoire de la femme et par là même, à l'écran, en un flash-back plus ou moins long. Les images qui la hantent et dont elle ne peut se défaire ont ce caractère répétitif.

Mais le temps dans *Hiroshima, mon amour* est aussi lié à des questions moins techniques, plus abstraites. Dans son film Resnais crée une structure temporelle assez complexe où l'élément temps joue un rôle important quant à l'évolution psychologique des personnages. Toute la thématique du souvenir, de la mémoire qui ressort du film, a pour point de départ le présent et pourtant raconte le passé. *Hiroshima, mon amour* oscille entre le passé et le présent, les deux étant finalement très liés. Le film est parsemé de flash-backs de longueurs différentes. Le premier est de très courte durée: une main, le visage ensanglanté d'un jeune homme. Puis ces retours en arrière deviennent de plus en plus longs. Les souvenirs semblent prendre plus de place que le présent lui-même. Resnais articule son film autour de ces va-et-vient entre le passé et le présent qui mettent ainsi en parallèle deux périodes différentes et malgré tout si semblables.



A. Resnais, *Hiroshima mon amour*. © Resnais – Argos Films

Figure 9

Dans *Hiroshima, mon amour*, c'est le présent qui décide du passé. C'est par lui que les souvenirs resurgissent. La femme française fait revivre au Japonais un drame jamais oublié. Dès le début du film, c'est elle que l'on entend parler de Hiroshima (« J'ai tout vu à Hiroshima ».). Le Japonais en fait autant de son côté puisque c'est lui qui l'amène à se souvenir de son amour passé. C'est lui qui lui demande de le lui raconter. De plus, c'est par lui, physiquement parlant, que la mémoire de la femme resurgit. Il s'agit de la même situation que quatorze ans auparavant: l'amour d'un étranger. Elle dit d'ailleurs à un moment donné : « Toujours les amours de rencontre ». C'est donc par la ressemblance des situations passées et présentes que la mémoire revient : catastrophe de Hiroshima / film sur Hiroshima ; amour pour un soldat allemand/amour pour un Japonais).

C'est à partir de moments présents, parfois même par de petits détails que tout un passé refait surface. Le souvenir de Hiroshima ressurgit par le fait que l'héroïne joue dans un film ayant pour sujet Hiroshima. C'est sans doute pour cela qu'elle en parle au Japonais. Elle croit savoir. Ce souvenir renaît également par le biais de la manifestation créée pour le tournage de ce film dans le film que l'on peut voir comme un hymne à la mémoire. Des gens en grand nombre défilent dans les rues avec d'énormes photographies qui nous montrent l'horreur et les effets de la catastrophe atomique. Le moment présent ici gère donc les souvenirs du passé par les photos qu'il montre. Le passé nous parvient par le détail: des images.

De même, le retour sur le passé de la Française se fait grâce au Japonais. Cette répétition, l'amour d'un étranger, entraîne un phénomène d'identification et donc une émergence de la mémoire. En quelque sorte, le Japonais lui fait revivre son drame pour essayer de l'en délivrer. Elle se souvient pour la première fois du soldat allemand lorsqu'elle voit le Japonais, allongé sur le lit. La vision de sa main renvoie, par un flash-back, à celle du soldat, lui aussi allongé, mais mort.



A. Resnais, *Hiroshima mon amour*. © Resnais – Argos Films

Figure 10

Ici aussi le souvenir refait surface par un détail du présent (une main, une position). Ce phénomène d'identification amène les deux événements passés et présents à se fondre l'un dans l'autre. La jeune femme ramène ses souvenirs dans son présent, s'adressant au Japonais par le tu comme s'il s'agissait du soldat allemand : « Dans la cave tu es mort, et comment supporter une telle douleur ? Je pense à toi mais je ne le dis plus. » D'une certaine manière, elle tente de rendre présent ce passé si douloureux et en même temps de l'oublier ou du moins de le dépasser : « Oh c'est horrible comme je commence à moins bien me souvenir de toi. Je commence à t'oublier et je tremble d'oublier tant d'amour. » Et pour se forcer à ne pas oublier, elle s'écorchait les mains contre les murs pour goûter à son propre sang qui lui rappelait celui de son soldat mort.

Dans *Hiroshima, mon amour*, le souvenir devient le présent, l'inconscient qui permet la réflexion sur le passé, à l'image même des films de Resnais qui portent la trace mémorielle de Resnais, réalisateur, la coupole du Palais de l'industrie, le seul bâtiment à ne pas avoir souffert de la catastrophe atomique, rappelle la coupole de la Bibliothèque nationale dans un de ses courts-métrages, ayant justement pour titre *Toute la mémoire du monde*. C'est ainsi, par un détail, plan de la coupole, que resurgit tout le passé d'un autre film.

L'ESPACE

Il est impossible de parler du temps sans faire référence à l'espace, tant ils sont interdépendants. Plus que tout autre art, le cinéma, en maîtrisant cette interdépendance, montre une compréhension de la nature du monde et de notre façon de l'appréhender. Il est nécessaire d'avoir recours au mouvement, donc au changement d'espace, pour distinguer le passage du temps. Marcel MARTIN, dans *Le Langage cinématographique*, considère l'espace comme un objet de perception, un cadre fixe, objectif, et le temps comme un objet d'intuition, dépendant de la subjectivité. Il souligne que si l'architecture, la sculpture, le théâtre, la danse sont des arts dans l'espace, le cinéma, lui, est un art de l'espace. Le fondement même du cinéma est la conceptualisation de l'espace : la création d'un espace artificiel, synthétique à partir de fragments d'espace réel. Encore faut-il dire ce qu'est l'espace. Le *Robert* le définit comme étant un « lieu plus ou moins bien délimité, où peut se situer quelque chose, surface indéterminée, étendue, lieu, place, superficie », mais le mot est investi de sens différents selon la discipline dans laquelle il est utilisé. Les sociologues, par exemple, envisagent un « espace social » produit par chaque société : selon Henri LEFEBVRE, cet espace n'est pas un objet ou un produit parmi d'autres, il englobe la coexistence et les multiples relations et opérations qui en résultent. Il suggère, il permet, il interdit. Il prend la forme de la rencontre, du rassemblement, de l'harmonie, du conflit. On pourrait dire que le film, c'est l'espace social de l'histoire.

Au cinéma, l'espace est une donnée narrative indispensable. C'est de lui que dépend le récit filmique, puisque l'image est la représentation même de l'espace. La conceptualisation de l'espace est rendue possible par le montage, lequel vise, à partir des règles techniques de structuration, à créer un espace continu, fluide, un espace dramatique. Le montage établit un lien de cause à effet entre les plans. Il permet au spectateur d'établir ce que BORDWELL appelle un « plan cognitif » pendant le déroulement du film. La structuration de l'espace dépend donc aussi du travail du spectateur, qui consiste à reconstruire l'histoire.

Le spectateur voit dans quel espace se situent les personnages. A partir de là, il reçoit le récit et le comprend, inscrivant ces personnages dans un ou plusieurs espaces montrés en imaginant ces personnages dans d'autres espaces suggérés par la diégèse.

Le cadre cinématographique est inconcevable sans référence à l'espace. C'est en cela peut-être que l'espace semble prendre le pas sur la temporalité dans le « cadre » de l'image filmique. L'espace « figure sur le photogramme, le temps non », écrit GARDIES.

L'espace ne peut être appréhendé que si l'on songe au cadre, à la distinction entre l'espace et le lieu, le proche et le lointain, aux oppositions spatiales qui peuvent être suggérées par la diégèse, au système visuel et sonore porteur de données spatiales. Il peut enfin être considéré en tenant compte du dispositif salle-spectateur, de l'organisation de la diégèse, du choix des lieux selon leur signification, de la culture du spectateur.

L'espace dramatique naît de l'espace profilmique, c'est-à-dire tout ce qui a été placé devant la caméra pour qu'elle l'enregistre, l'espace visible sur l'écran, restreint par les bords du cadre. L'espace profilmique suggère un autre espace qui le prolonge hors du champ visuel, l'espace hors champ diégétique qu'on imagine exister en dehors du cadre et que Noël BURCH, dans *Praxis du cinéma*, découpe en trois zones : hors des quatre bords du cadre, derrière la caméra et derrière le décor.

I. Le cadre, champ et hors-champ

Le cinéma se situe dans un espace bidimensionnel qui renvoie à un univers référentiel tridimensionnel. L'écran impose ses contraintes d'expression. L'espace vu à l'écran est limité par les quatre côtés du cadre et par le cadrage qui oriente le champ visuel et le construit à l'intérieur de ces frontières.

L'espace, au cinéma, se définit d'abord par rapport au cadre. (Marc VERNET, *Structuration de l'espace*, in *Lectures du film*, p. 88.)

Certains réalisateurs peuvent jouer avec le cadre en le multipliant, comme par exemple Jacques Tati qui, dans *Playtime* ou *Trafic*, mêle plusieurs images, « plusieurs scènes juxtaposées, cadrées, se déroulant simultanément à l'intérieur d'un plan général : il y a plurilocalisation de l'espace » (Marc VERNET, p. 90).

Le réalisateur décide de capter tel ou tel espace selon l'échelle de plans retenue, de couvrir l'espace en fonction de l'utilisation ou non de mouvements de caméra, mais ce qui oriente ses décisions, c'est ce qu'il faut montrer à l'intérieur du cadre et ce qu'il faut laisser en dehors : le champ et le hors-champ.

Le cinéma tente de dépasser les limites de l'écran, cette surface concentrée à l'intérieur du cadre. Il y a effectivement un espace hors champ, situé en dehors de ce qui est visible à l'intérieur du cadre mais néanmoins présent bien qu'absent de l'image.

La peinture impressionniste, dans sa recherche permanente de la représentation du mouvement, du déplacement, d'un espace-temps perceptible, a beaucoup exploité le hors-cadre. Il n'est que de penser aux barques d'Auguste Renoir, à cet espace où débute ou bien s'évanouit la scène. Son fils, le cinéaste Jean Renoir, dans son film malheureusement inachevé, *Une Partie de campagne*, a su retrouver cette impression d'espace proche, contigu, continu.

L'utilisation de la profondeur de champ est aussi un moyen de structurer l'espace. Les fenêtres, les portes sont des ouvertures sur le hors-champ, l'espace absent, non montré mais si important pourtant pour la diégèse et même élément de celle-ci. Le champ renvoie au présent, au représenté, le hors-champ est le lieu de l'absence, du non-montré.

Dès les débuts du cinéma, les frères Lumière, en plaçant leur caméra, dans un plan fixe, avaient su exploiter l'espace hors champ. Par exemple, dans *L'Arroseur arrosé*, le jardinier rattrape le mauvais plaisant alors que celui-ci est sur le point de sortir du champ (de la caméra !). Dans le film *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, le train entre dans le champ de la caméra, l'envahit et en ressort. Certains historiens du cinéma relatent, lors des premières projections, des scènes de panique parmi le public.

L'espace hors champ diégétique contribue à l'organisation de l'image. Le spectateur a conscience du hors-champ lorsque le film attire son attention sur celui-ci, c'est-à-dire par un jeu d'entrées et de sorties du champ, de regards, d'irruptions d'éléments dans le champ ou de disparitions dans ou vers le hors-champ.

Choix des plans, mouvements de caméra, raccords, montage sont les instruments de la structuration de l'espace, du déplacement d'un champ à un autre ou du champ au hors-champ. Les cadrages, les choix d'échelle des plans permettent de situer les différents espaces les uns par rapport aux autres, de leur donner une identité.

II. Espace physique – géographique et espace mental

Dans *Hiroshima, mon amour*, une distinction s'opère entre un espace physique ou géographique qui correspondrait à Hiroshima, à Nevers, à la chambre d'hôtel, et un espace mental constitutif des personnages.

L'**ESPACE PHYSIQUE – GÉOGRAPHIQUE** est un espace à trois dimensions où s'ordonnent les objets, un espace lui-même soumis à des oppositions privé – public, intérieur – extérieur.

L'**ESPACE MENTAL**, lui, désigne les fonctions de l'esprit. C'est l'espace de la vie psychique.

III. Lieu et espace

On ne peut véritablement filmer l'espace, on ne peut que filmer "des objets peuplant cet espace", pour ainsi dire des lieux. Il convient dès lors de distinguer espace et lieux, le premier résultant de la monstration des seconds, une construction à partir de données liées aux lieux occupés, parcourus. L'espace correspondrait au virtuel, au potentiel tandis que les lieux renverraient à l'actuel, à la chose concrète.

Par exemple, l'appartement servira à désigner l'espace domestique, et l'atelier, l'usine, l'espace professionnel. De la même façon, une rue indique l'espace de la ville, etc.

IV. Ici, là et ailleurs

La distinction entre *ici*, *là* et *ailleurs* suggérée par GARDIES est on ne peut plus pertinente dans le cas de l'image filmique.

Ici, c'est l'espace représenté par le cadre, représenté dans le champ de la caméra. *Là*, c'est l'espace qui lui est contigu. Il y a articulation entre deux espaces proches. Le *là* renvoie à un lieu ou à un ou des personnages inscrits dans un lieu.

Le **CHAMP – CONTRE-CHAMP** (*reverse angle shot* en anglais) est le moyen le plus efficace de créer le lien entre *ici* et *là*. En montrant alternativement deux interlocuteurs, il permet de comprendre la psychologie des personnages, leur espace est ainsi marqué par leur entourage et l'expressivité de leur visage.

L'*ici* de l'un est le *là* de l'autre, et vice versa. Le *là* peut par conséquent être suggéré visuellement par un regard dirigé hors champ, ou par une voix entendue.

En effet, l'univers sonore contribue aussi à créer l'espace hors champ, le *là* par rapport à l'*ici* présenté à l'image.

Ailleurs, enfin, c'est l'espace non contigu à l'*ici* diégétique. Il n'y a pas de proximité avec l'espace précédemment montré. Il désigne le lointain. Il constitue un ajout à l'événement, à l'action.

Il aura une valeur plutôt descriptive que narrative.

Dans *Hiroshima, mon amour*, Nevers représente l'*ailleurs* par rapport à Hiroshima, l'*ici* étant le lieu de l'action première.

Le film se situe une douzaine d'années après la Seconde Guerre mondiale. Par le souvenir, le *flash-back*, on accède à l'espace français, celui de la guerre, de l'occupation allemande. Cet espace représente l'*ailleurs*, l'*ici* étant l'Hiroshima d'après la bombe, espace de désespoir, de drame.

Ici: Hiroshima, au Japon. Extérieur: musées, rues, vues de la ville, terrasse de l'hôtel, place de la Paix, vues du fleuve, café du fleuve, enseignes lumineuses, le Casablanca, café. Intérieur: la chambre d'hôtel, la salle de bain, l'appartement de l'homme (salon, chambre), le café du fleuve, les couloirs, l'hôtel (escalier, hall), la gare (la salle des pas perdus), le Casablanca.

Ailleurs: Nevers, en France. Extérieur: les vues de la ville, la Loire, la route menant à Paris, la campagne. Intérieur: la maison de la femme (chambre, cave), la grange dans la campagne.

V. **Oppositions spatiales**

Différentes oppositions permettent de comprendre les personnages d'un film, leur psychologie et donc la fiction tout entière.

A l'intérieur des plans :

- ♦ jour – nuit ;
- ♦ extérieur – intérieur ;
- ♦ clair – sombre ;
- ♦ bruit – silence.

Langage visuel – sonore se rapportant à un espace :

- ♦ Champ – contre-champ.
- ♦ Plan fixe, travelling ou panoramique (fixité – mouvement).

Ces éléments, entre autres, permettent de créer une **structure binaire de l'espace**. C'est le cas dans *Hiroshima, mon amour* et deux autres films de Resnais, *Muriel* et *La guerre est finie*. Leur exploitation donne au film une dynamique, un rythme et une lecture particulière orientés par le réalisateur.

Dans *Hiroshima, mon amour*, les oppositions fondamentales sont :

- *ici – ailleurs ;*
- *présence – absence ;*
- *guerre – paix ;*
- *vie – mort ;*
- *souvenir – oubli ;*
- *mensonge – vérité ;*
- *nuit – jour ;*
- *rencontre – séparation ;*
- *histoire d'Hiroshima – histoire de Nevers ;*
- *histoire collective – histoire personnelle.*

Dans l'espace, cela crée contraste et tension. Ce que nous donnent à voir et à entendre les plans et les séquences nous permet de déchiffrer les différents lieux et espaces. On assiste même à cette métaphore qui transforme le personnage en espace : l'actrice devant représenter Hiroshima et son drame devient Nevers, l'architecte qui a provoqué le souvenir de Nevers devenant Hiroshima. Ils se substituent à leur espace respectif, leur identité est leur appartenance spatiale, géographique.

Les oppositions permettent de mettre en valeur les personnages et les lieux, de créer des relations entre les différents lieux et les personnages. Ces oppositions peuvent appartenir au domaine du visuel, du sonore ou des deux en même temps. En voici quelques exemples.

Visuel

- ♦ espace clos – ouvert
- ♦ entrée – sortie
- ♦ extérieur – intérieur
- ♦ premier plan – profondeur de champ
- ♦ gros plan – plan d'ensemble
- ♦ plongée – contre-plongée
- ♦ fondu – coupe franche.
- ♦ rapidité – lenteur
- ♦ fixité – mouvement
- ♦ noir – blanc
- ♦ clair – sombre
- ♦ jour – nuit

Sonore

- ♦ son aigu – grave

- ♦ volume puissant – faible
- ♦ vocal – instrumental
- ♦ voix – fond sonore;
- ♦ voix – musique
- ♦ musique – bruitage
- ♦ bruit – silence
- ♦ in – off
- ♦ accéléré – ralenti

Visuel – sonore

- ♦ narration – monstration
- ♦ champ – contrechamp
- ♦ répétition – concision
- ♦ présence – absence
- ♦ singulier – pluriel.
- ♦ Prédominance du visuel ou du sonore.

Ce ne sont là que quelques-unes des oppositions qui peuvent sous-tendre un récit dans son expression spatiale, chaque film reposant sur sa propre structure et créant ses propres critères d'expression qui dépendent du réalisateur ou du type d'histoire rapportée.

VI. Espace sonore et espace visuel

Le son est déterminant dans l'expression spatiale d'un film. Qu'il s'agisse de paroles, de musique, de bruits, la bande sonore ajoute une autre dimension à la diégèse. Composée de sons in ou off (dans le champ ou hors champ), intra- ou extradiégétiques (participant à l'action ou simple accompagnement musical, par exemple), la bande sonore oriente notre compréhension. Dans notre jugement d'un film, la qualité du son a une importance incontestable. Une image de qualité, si elle n'est pas soutenue par le son, sera amoindrie. **Donc, notre perception de l'espace est en grande partie liée à l'univers sonore du film.**

Hiroshima, mon amour est rythmé par plusieurs thèmes musicaux qui agissent comme points de repère, par exemple le thème lié au musée d'Hiroshima ou au fleuve, la musique se rapportant à Nevers et les chansons sortant des haut-parleurs d'Hiroshima.

Dans la scène de la gare, lorsque la femme est complètement désorientée, on peut entendre, venant d'un haut-parleur que l'on peut deviner, des annonces japonaises à la voix mélodieuse. On entre alors dans l'ère du souvenir, de l'espace de Nevers, et la voix japonaise poursuit sa mélodie en son off. On revient à la Française assise dans la gare, la voix du haut-parleur continue son débit puis s'arrête. Le bruit de la ville en prend le relais : pas, voitures.

Le thème de Nevers s'impose alors, et, après quelques secondes, la femme dit à voix haute : « Nevers que j'avais oublié, je voudrais te revoir ce soir. »

La ville est devenue interlocutrice. Il y a eu débordement d'un espace sur un autre grâce à l'apport de la musique. L'espace a trouvé une dimension allégorique, symbolique. A la fin du film, un refrain lyrique énonçant le nom de la ville s'échappe du haut-parleur de la gare. Les sonorités exotiques ajoutent une note poétique à la représentation des personnages dans le lieu.

La bande sonore peut être un moyen d'imposer un espace par rapport à un autre. Par exemple, lorsqu'Emmanuèle Riva est dans le couloir de son hôtel d'Hiroshima, au son des pas se superpose le chant des grillons, le sifflement du train, le bruit de la circulation. Les bruits extérieurs envahissent l'espace intérieur présent à l'image. Le volume des sons est faussé par l'augmentation d'un volume par rapport à un autre. Il y a pénétration de l'espace intérieur par l'espace extérieur. La scène gagne en intensité, en tension. L'espace hors champ est toujours là, menaçant. Le spectateur a conscience des deux espaces à la fois par la seule exploitation du langage sonore.

VII. Le cinéma et ses quatre niveaux d'espace

Le film met en jeu quatre types d'espace: cinématographique, diégétique, narratif et spectatorial.

- ♦ *L'ESPACE CINÉMATOGRAPHIQUE*, le dispositif écran – salle – spectateur qui établit le lien entre projection et réception. Le spectateur, dans la salle de cinéma, dans l'espace cinématographique, se prépare à recevoir le film ;
- ♦ *L'ESPACE DIÉGÉTIQUE*, l'espace fictif où se produisent les événements de l'histoire ;
- ♦ *L'ESPACE NARRATIF*, les modes de représentation.

Dans la mesure où lieux et espace ne se réduisent pas à leur seule enveloppe physique, mais sont porteurs de valeurs (sociales, économiques, culturelles, morales, collectives ou privées, etc.), ils peuvent en effet entrer dans un système d'échange avec le sujet. (GARDIES, *Le Récit filmique*, p. 80.)

Un exemple frappant de cet échange avec le sujet advient dans *Les Vacances de Monsieur Hulot* (Jacques Tati, 1953) où dans la pension de famille tout est paisible quand soudain la porte s'ouvre, le vent s'engouffre et bouscule tout. L'arrivée du héros réveille la maison et produit le déséquilibre. Entre Monsieur et la pension s'instaure d'emblée une relation de disjonction.

C'est ainsi qu'un lieu sera plus justifié qu'un autre d'un point de vue narratif. La « dramatisation » de telle ou telle séquence dépendra, entre autres, du lieu, de l'espace narratif retenu. Le choix des lieux est le fondement de l'action. La plausibilité d'un récit repose sur la cohérence entre espace diégétique et action. C'est pourquoi le décor a une si grande importance.

Espace diégétique et espace narratif relèvent de l'espace filmique qui les contient l'un et l'autre. Dans la fiction traditionnelle, selon Marc VERNET (p. 95), l'espace filmique se structure en trois temps : ouverture sur un espace délimité, plein, unique ; suite sur un espace morcelé ; fin sur un espace retrouvé, lisse et continu.

♦ **L'ESPACE SPECTATORIEL** est fonction du savoir de chacun, les références culturelles du récepteur-spectateur influant sur sa réception et sa compréhension d'un film. C'est un espace culturel de réception.

Dans l'analyse filmique, il ne s'agit pas d'évaluer l'espace comme élément purement descriptif. L'espace, du fait de sa fonction iconique, contribue à la représentation des événements du récit, à la caractérisation des personnages et à l'interprétation éventuelle du narratif.

L'image, la musique, les bruits et la parole contribuent à créer l'espace filmique. Les lieux, l'ambiance, les objets peuvent prendre une valeur métaphorique. Les éléments du langage cinématographique (transitions, raccords par montage et mouvements d'appareil) contribuent également à donner à l'espace son expressivité.

Examinons deux exemples, *La Grande Illusion* et *L'Atalante* pour illustrer davantage la mise en scène de l'espace.

La Grande Illusion (Renoir, 1937) est un film clé pour l'analyse de l'espace au cinéma par son sujet même : le désir incessant de prisonniers de guerre de retrouver leur liberté au-delà des remparts et des barbelés.

L'espace n'y est pas purement descriptif mais contribue entièrement à l'interprétation du narratif.

Dès le début, la notion d'enfermement apparaît par le biais de l'unique plan, en toile de fond, sur lequel vient s'inscrire le générique. Ce plan représente un mur de briques qui envahit tout le cadre. L'espace semble déjà délimité et le film pris entre quatre murs. Les personnages principaux, officiers de l'armée française, sont retenus prisonniers par les Allemands durant la guerre. La plus grande partie du film se situe donc dans des prisons et la motivation première des personnages est de s'échapper de ces espaces clos afin de retrouver leur liberté. Durant leur détention, ils tentent de réduire l'étroitesse de leur cellule en y créant une sorte de petit « chez-eux ». Ils y préparent eux-mêmes leurs repas, et dînent entre amis, comme ils le feraient probablement ailleurs, dehors.



J. Renoir, *La grande illusion*. Photo : Sam Lévin © Ministère de la culture

Figure 11

Les deux prisons, espaces principaux de la diégèse, constituent par ailleurs une micro-société, et ce à différents niveaux. Tout comme un pays a ses lois, la prison a son règlement intérieur. Une hiérarchie y est également présente : les Allemands sont les dirigeants et les prisonniers leur doivent respect et obéissance. Les prisons constituent à elles seules de petites villes, avec infirmeries, « salles des fêtes », où de fréquents spectacles ont lieu, cantines, potagers etc. La vie s'y organise donc au rythme de rites journaliers propres à une société : travail, repas, spectacles. Le capitaine allemand von Rauffenstein fait même visiter aux officiers prisonniers la « ville-forteresse » dans laquelle ils sont retenus captifs, afin de leur montrer à quel point il est difficile de s'en échapper. Toutefois, cette petite promenade prend des allures de visite guidée lorsque les officiers s'amusent à dater les différentes architectures de leur nouvelle demeure (« douzième siècle », « baroque »).

Le cadre est au cinéma l'unité spatiale de base, permettant la réunion ou la séparation des personnages afin de créer du sens, notamment grâce à la profondeur de champ. Lors d'une séquence finale, Maréchal, interprété par Jean Gabin, entame une liaison avec la femme allemande chez laquelle les amis fugitifs se sont réfugiés. Lorsqu'il ouvre la porte de sa chambre et aperçoit la jeune femme dans le salon 'à l'arrière plan', le plan les réunit dans un même cadre pour signifier leur rencontre. De même, lors de leur séparation, Maréchal se trouve à l'intérieur de la maison dans le même cadre que son ami avec lequel il va partir, tandis que la femme, elle, est à l'extérieur. Le cadre isole alors les deux amants, comme pour mieux symboliser leur séparation imminente.

Les possibilités de jeu sur le champ et le hors-champ sont aussi nombreuses dans le cas de l'image filmique et peuvent créer divers sentiments. Dans le film de Renoir, les six prisonniers, vivant dans la même chambre, observent et commentent les allées et venues, l'entraînement des troupes allemandes sous leur fenêtre. La caméra les cadre alors eux, et eux seulement, regardant par la fenêtre mais sans montrer ce qui se passe à l'extérieur. Ce type de plan où le hors-champ ne devient pas champ crée chez le spectateur un désir de voir, une attente, un certain manque. Le hors-champ reste imaginaire. Les fenêtres et les portes ont, dans ce film, un sens largement symbolique. C'est par elles que les ordres arrivent, c'est de là que les prisonniers observent et guettent. Elles sont ouvertes sur un hors-champ inaccessible aux personnages. Ce hors-

champ est le lieu de l'absence, du non montré. Les distinctions entre ces espaces montrés ou non sont essentielles au cinéma. La question de l'espace résulte du jeu entre trois lieux principaux : *ici*, *là* et *ailleurs*. Un exemple éloquent s'il en est, est donné dans la séquence suivante de *La Grande Illusion*.

Les prisonniers discutent et organisent le creusement du tunnel sous le plancher de leur chambre pour pouvoir s'évader. La chambre dans laquelle ils se trouvent réunis et que la caméra filme constitue l'*ici*. Le tunnel dont il est question, situé sous leurs pieds, constitue le *là*, c'est-à-dire l'espace contigu au champ. L'un des prisonniers s'enfonce alors dans le tunnel et commence à creuser pendant que les autres font le guet. Le tunnel devient alors pour lui comme pour le spectateur l'*ici* et la chambre le *là*. Suivant ce que cadre la caméra, l'*ici* des uns représente le *là* des autres et vice-versa.

Toutefois, même si les protagonistes oscillent entre *ici* et *là*, ils ne rêvent que d'*ailleurs*. La campagne, au-delà du camp et des remparts — la liberté vers laquelle ils « creusent » — constitue alors cet *ailleurs* qu'ils ne cessent de vouloir atteindre. Cet *ailleurs*, au-delà des lignes de front, est en effet contigu à l'espace diégétique et non plus seulement au champ. A la fin du film, lorsque Maréchal et Rosenthal réussissent à s'évader, ils rejoignent la Suisse. L'*ailleurs* tant désiré est enfin atteint, et devient alors leur *ici* et par là même celui du spectateur. Il représente maintenant l'espace de la diégèse. Comme le symbole même de l'espace de la liberté retrouvée dans l'*ailleurs*, les soldats allemands ne peuvent plus y accéder, la frontière protège les évadés.

Les personnages vivent donc dans l'imaginaire de l'*ailleurs*, dans le désir de rejoindre cet *ailleurs*. Malgré leur immobilisation dans un endroit précis, le camp d'officiers prisonniers, ils restent au courant de la vie du dehors par les lettres, les journaux, les nouvelles des villes prises et les colis reçus qui rappellent la maison. Même si le contact avec l'extérieur est strictement interdit, ils parviennent à ne pas couper complètement les liens et c'est ce qui leur permet de vivre. L'*ailleurs* se manifeste également dans leurs dialogues par des références à Paris (durant le spectacle). Des fragments du monde extérieur parviennent ainsi à s'infiltrer dans ce lieu clos. Lorsque Maréchal est enfermé, seul dans une cellule, on ressent l'oppression qu'engendre l'isolement et la coupure de l'*ailleurs*.

Les oppositions spatiales sont donc flagrantes : l'intérieur, les chambres et les cachots s'opposent aux grands paysages libres et à l'extérieur des forteresses. Lors d'un changement de camp effectué par les prisonniers, les paysages défilent, suggérés par les travellings indiquant l'itinéraire suivi. Il y a donc un changement de lieu mais pas réellement d'espace puisqu'ils se retrouvent dans un espace toujours aussi clos si ce n'est plus. Les différents noms de camps et de gares qui se succèdent alors permettent au spectateur de situer l'action, de la clarifier et de situer les espaces intérieurs dans un espace géographique plus large.

L'espace sonore permet aussi de mieux percevoir l'espace géographique. Ainsi, les bruits de fond arrivant de l'extérieur, d'entraînements militaires, rappellent aux personnages et aux spectateurs la localisation de l'action dans les camps et pendant la guerre. Le sonore soutient ici le visuel.

L'Atalante de Jean Vigo (1934), propose un schéma spatial à peu près similaire à *La Grande Illusion*, à savoir des jeux sur le cadre, le champ et le hors-champ, créant des attentes de la part du spectateur. Une grande partie du film se déroule sur l'Atalante, une péniche qui donne son nom au film. Après une traversée du village en tenues de mariés, un couple monte à bord de cette péniche dont l'homme est le patron. Dès le début, le changement d'espace est très contrasté. Les protagonistes, parcourant tout d'abord un paysage qui s'étend à perte de vue, se retrouvent ensuite dans un espace restreint, clos : la péniche. Tout comme les prisonniers de *La Grande Illusion* tentaient d'aménager leurs « quartiers » de manière plus chaleureuse, l'intérieur de la péniche est elle-même agencée comme une véritable maison flottante. Presque rien ne leur manque (il y a même des chats à bord) si ce n'est l'espace. La femme, jeune mariée, rêve de découvrir les grandes villes. Ces villes, qui représentent l'*ailleurs* des protagonistes, sont parfois mentionnées dans leurs dialogues. L'*ailleurs* parvient donc à s'immiscer dans ce huis clos par le biais des discussions, mais aussi de la radio, où la jeune femme entend parler de Paris, des dernières tendances de la mode.

Ce film illustre donc bien la distinction entre espace géographique et espace mental. La jeune femme, ayant épousé un marin, se retrouve à devoir partager sa vie et son espace vital sur la péniche, avec bien sûr son mari mais aussi un vieux marin à moitié fou et leur mousse. L'espace géographique de son présent correspond alors à la péniche, l'espace au sens plus large étant les fleuves sur lesquels ils naviguent et les villes qu'ils aperçoivent de loin. Mais son espace mental à elle, c'est justement ces villes, qu'elle ne connaît pas, et dans lesquelles elle rêve de se rendre. Elle imagine Paris, et le souvenir de la voix du camelot lui proposant de l'emmener lui permet de s'évader dans ses pensées. Le peu d'espace et de liberté lui deviennent vite pesants, elle finit par s'ennuyer, voyant toujours la même chose: des rives et encore des rives. Elle se retrouve également souvent seule car son mari consacre la majeure partie de son temps à la navigation. Sur la péniche, lieu où l'espace est déjà très restreint, la jeune femme se voit en plus interdire par son mari l'accès à la cabine du très insolite Père Jules, incarné par Michel Simon. Ces contraintes diminuent de plus en plus son espace vital, elle étouffe.

Dans ce film, les distinctions entre *ici*, *là* et *ailleurs* sont clairement exposées. On peut définir l'*ici* comme la péniche sur laquelle les personnages vivent ensemble et parfois difficilement. Le *là*, l'espace contigu au champ, l'extérieur de la péniche, les quais ou les autres cabines suivant ce que cadre la caméra. L'*ici* et le *là* sont encore interchangeables. L'*ailleurs* correspond à la ville, à Paris, aux rêves de cette femme. Elle va finalement se rendre seule à Paris, partir vers cet *ailleurs* pour lequel elle a quitté son village natal à bord de la péniche. Il va devenir pour elle, et pour un instant, l'*ici*. VIGO montre alors en parallèle le mari sur la péniche et elle en ville, ce qui accentue d'autant plus le contraste entre les deux lieux. L'*ailleurs*, s'il fait parfois peur, fait en tout cas toujours rêver.

Les oppositions spatiales se basent dans *L'Atalante* sur ce même thème récurrent. C'est-à-dire sur ce qui sépare la péniche, leur intérieur de vie si petit, si serré, dans lequel la cohabitation est dure et peut rendre fou, des espaces larges et libres de la ville où l'on peut se promener, regarder les vitrines sans voir le temps passer, enfin respirer à pleins poumons. Mais à la fin du film la jeune femme rejoint son mari sur la péniche, oubliant et renonçant son désir d'un *ailleurs*. Paris, qui était devenu un instant son *ici*, redevient alors son *ailleurs* dont elle ne rêve plus de faire son *ici*.

GLOSSAIRE

ACCÉLÉRÉ truquage rendant les mouvements plus rapides sur l'écran qu'ils ne le sont à la prise de vue.

ACOUSTIQUE se dit du son ou de la voix dont la source n'est pas montrée.

ADAPTATION transposition pour un film d'une œuvre conçue dans un but différent.

ANALEPSE procédé narratif par lequel le récit évoque le passé.

ANGLE DE PRISE DE VUE position de la caméra par rapport à l'objet filmé

ARRÊT SUR IMAGE truquage de laboratoire qui reproduit un certain nombre de fois la même image et produit ainsi l'impression d'arrêter l'image.

ARRIÈRE-PLAN plan du fond dans une perspective.

AVANT-PLAN plan de devant dans une perspective.

AURICULARISATION rapport entre ce que le spectateur entend et ce que les personnages entendent.

BANDE SONORE support matériel sur lequel sont enregistrés les éléments sonores du film

comprenant la musique, les paroles et les bruits.

BRUITAGE création et assemblage des bruits d'un film.

CADRAGE travail de positionnement de consistant à positionner l'image par rapport à la fenêtre de la caméra.

CADRE limite de l'espace visuel enregistré sur le film.

CAMÉRA SUBJECTIVE procédé par lequel la caméra prend le point de vue d'un personnage.

CHAMP partie de l'espace enregistré par l'objectif de la caméra.

CONNOTATION valeur affective associée à un mot ou une image.

CONTRE-PLONGÉE prise de vue dirigée vers le haut.

COUPE changement de plan obtenu au montage en coupant à l'endroit voulu puis en collant les plans ensemble.

COUPE FRANCHE changement de plan sans transition.

DÉCOUPAGE document dans le lequel le récit est fragmenté

pour donner des repères dramatiques (sonores et visuels) du film à tourner (shooting script).

DÉCOUPAGE TECHNIQUE

document plus élaboré et technique que le découpage.

DÉNOTATION valeur littérale d'un mot ou d'une image.

DESTINATAIRE personne à qui s'adresse le récit.

DIÉGÈSE succession des événements de l'histoire.

DIÉGÉTIQUE de la diégèse.

DISCOURS langue mise en action, langue assumée par le sujet parlant.

DURÉE relation entre le temps du récit et le temps de l'histoire.

ECHELLE DES PLANS distance (apparente ou réelle) entre la caméra et l'objet filmé.

ELLIPSE procédé qui consiste à passer sous silence un événement ou un aspect d'un événement.

FILÉ panoramique extrêmement rapide.

FLASH-BACK plan ou suite de plans montrant une action antérieure, retour en arrière, saut en arrière dans la chronologie.

FLASH-FORWARD plan ou suite de plans montrant une action ultérieure, saut en avant dans la chronologie.

FOCALISATION point de vue particulier par rapport auquel l'histoire est transmise.

FONDU truquage conduisant à la disparition progressive des images.

FONDU AU NOIR passage d'une image à une autre en passant par du noir.

FONDU ENCHAÎNÉ passage progressif par superposition de deux images.

GRAND IMAGIER instance productrice d'images qui est au cœur de tout film

GROS PLAN plan où un objet ou un visage occupe tout l'écran.

HISTOIRE ensemble des événements racontés.

HORS CHAMP partie de l'espace qui n'est pas dans le champ.

INSERT gros plan bref inséré au montage pour mettre en valeur un élément ou un détail.

INTERTEXTUALITÉ nature non close des textes considérés comme traversés par d'autres textes

METTEUR EN SCÈNE réalisateur.

MONSTRATION acte fondateur du cinéma, le fait de montrer; se réfère aussi au point de vue purement optique.

MONTAGE assemblage des éléments (image, sons) constitutifs d'un film.

NARRATAIRE personne à qui s'adresse le discours.

NARRATEUR celui qui prend en charge la narration.

NARRATION acte par lequel se produit un discours.

OCULARISATION terme désignant le point de vue visuel.

ORDRE suite des événements dans l'histoire ou/et dans le récit.

PANORAMIQUE mouvement de la caméra autour d'un axe.

PARADIGME série d'options parmi lesquelles il est possible de choisir à un point donné d'une suite d'images ou de mots (syntagme).

PLAN suite continue d'images enregistrées par la caméra au cours d'une même prise.

PLAN AMÉRICAIN plan qui cadre les personnages à mi-cuisses (permet de voir le revolver).

PLAN DE DEMI-ENSEMBLE plan qui situe le personnage dans le décor.

PLAN D'ENSEMBLE plan qui situe les personnages, quoique de façon encore imprécise, dans le lieu ou le décor.

PLAN GÉNÉRAL plan descriptif qui situe le lieu ou le décor de l'action.

PLAN MOYEN plan qui cadre le personnage en pied.

PLAN RAPPROCHÉ plan qui montre les personnages au niveau de la taille.

PLONGÉE prise de vue dirigée vers le bas.

POINT DE VUE position du narrateur qui montre et qui dit, autrement dit, rapport entre narrateur et univers représenté.

PRISE DE VUES enregistrement de plans (tournage).

PROFONDEUR DE CHAMP distance entre l'avant-plan et l'arrière plan.

RACCORD enchaînement de deux plans.

RALENTI truquage rendant les mouvements plus lents sur l'écran qu'ils ne le sont à la prise de vue.

RÉALISATION ensemble des opérations nécessaires pour passer d'un projet, d'un scénario à un film.

RÉALISATEUR personne qui dirige toutes les opérations de préparation et de réalisation d'un film.

RÉCIT relation écrite, orale ou visuelle de faits réels ou imaginaires.

SAUTE changement brusque de plan.

SÉQUENCE suite de plans formant un sous-ensemble narratif.

SYNTAGME suite d'images ou de mots

TOURNAGE enregistrement sur pellicule ou sur bande-vidéo.

TRAVELLING déplacement de la caméra et par extension effet visuel créé par ce déplacement.

TRAVELLING OPTIQUE effet visuel où le champ est progressivement agrandi ou

réduit au moyen d'un objectif à focale variable (zoom).

TRÈS GROS PLAN plan où une partie du visage ou d'un objet occupe tout l'écran, p. ex. un œil.

VOICE OVER voix off.

VOIX lieu d'émission d'un énoncé.

VOIX IN voix qui appartient à la diégèse et dont la source est connue.

VOIX INTÉRIEURE voix qui révèle les pensées secrètes d'un personnage non révélées par le dialogue.

VOIX LIÉE voix in

VOIX OFF voix de quelqu'un hors de la diégèse.

VALET truquage qui substitue une image à une autre suivant une ligne de séparation mobile.

FILMOGRAPHIE

1. À BOUT DE SOUFFLE

Fiche technique

France, 1959

Noir et blanc

Durée : 89 minutes

Réalisateur : Jean-Luc Godard

Assistant : Pierre Rissient

Scénariste : Jean-Luc Godard

(d'après une histoire de François Truffaut)

Conseiller technique (fictif) :

Claude Chabrol

Images : Raoul Coutard

Musique : Martial Solal

Montage : Cecile Decugis et Lila Herman

Producteur : Georges de Beauregard

Interprètes:

Michel Poiccard : Jean-Paul Belmondo

Patricia Franchini : Jean Seberg

Liliane David : Liliane

L'inspecteur Vital : Daniel Boulanger

Antonio Berruti : Henri-Jacques Huet

Parvulesco : Jean-Pierre Melville

Le mouchard : Jean-Luc Godard

Van Doude : Van Doude

Carl Zumbart : Roger Hanin

Claudius Mansard : Claude Mansard

Avec Philippe de Broca, André S. Labarthe, Jacques Serguine, Jacques Siclier, Jean Douchet, Richard Balducci, etc.

Jean-Luc Godard (1930)

Jean-Luc Godard débuta dans la critique en 1952 pour les *Cahiers du cinéma* et la revue *Arts*. Il se tourna dès 1954 vers la réalisation avec un documentaire, *Opération béton*, suivi en 1955 d'un premier court métrage, *Une Femme coquette*. En 1959 son premier long métrage, *A bout de souffle*, fondé sur une histoire de François Truffaut tirée d'un fait divers, lui apporta

* Cette filmographie se limite aux films qui ont servi d'exemple pour illustrer les concepts narratifs dans l'ouvrage.

le succès autant que les critiques: provocateur, novateur, Godard, fer de lance de la Nouvelle Vague, ne cessa plus de tourner.

Après *Le Petit soldat* (1960), censuré par les autorités françaises engagées dans la guerre d'Algérie, et à travers des succès tels que *Le Mépris* et *Pierrot le Fou*, salué par Aragon, Godard évolua d'un regard sociologique vers un engagement plus politique. Sa période maoïste fut marquée par la création en 1967, en pleine guerre du Viêt-Nam, du Groupe Dziga Vertov en hommage au grand cinéaste russe des années 20. Elle lui valut d'être surnommé par la presse française d'extrême gauche "le plus con des Suisses prochinois". L'échec de cette expérience contribua à lui faire entamer en 1971 une critique du militantisme au cinéma - y compris dans ses propres films - et à le ramener vers une réflexion d'ordre esthétique, en particulier sur les techniques audiovisuelles. Ce n'est que sept ans après *Tout va bien* (1972) qu'il revint, avec *Sauve qui peut (la vie)*, à la production commerciale, alternant sujets personnels et commandes, notamment pour la télévision. *Prénom Carmen*, *Soigne ta droite* et *Nouvelle Vague* lui ont valu la reconnaissance des festivals internationaux (Venise, Cannes).

Le film

Jean-Luc Godard avait 29 ans et un budget fort réduit lorsqu'il entreprit de tourner *A bout de souffle*. Relecture critique du thriller américain, le film illustre son titre par une intrigue narrant la cavale d'un jeune truand, coupable du meurtre d'un gendarme. Dénoncé à la police par sa compagne américaine, il trouve la mort dans une rue parisienne. Par son rythme enlevé, son montage heurté, ses images souvent quasi-documentaires de Paris et le réalisme de ses dialogues, mais également par la conscience affichée par les personnages de leur propre rôle, *A Bout de souffle* permit à Godard de faire une entrée controversée et donc remarquée dans le paysage cinématographique.

2. L'ATALANTE

Fiche technique

France, 1934

Noir et blanc

Durée : 89 minutes

Réalisateur : Jean Vigo

Producteur : Jean-Louis Noumez

Assistants réalisateurs : Albert Riéra et Pierre Merle

Scénario : Jean Vigo, Albert Riéra, Jean Guinée

Images : Boris Kaufman

Décors : Francis Jourdain

Musique : Maurice Jaubert

Montage : Louis Chavance

Production : Gaumont-Franco-Film-Aubert

Interprètes :

Le père Jules : Michel Simon

Jean : Jean Dasté

Juliette : Dita Parlo

Le camelot : Gilles Margaritis

Le mousse : Louis Lefebvre

Les parents : Fanny Clar, Raphaël

Diligent

Jean Vigo (1905-1934)

Fils du militant anarchiste Miguel Almereyda, 'suicidé' en prison en 1917 après avoir été accusé d'espionnage, Jean Vigo, licencié de philosophie, débuta dans le cinéma en 1929 avec *A propos de Nice*, évocation de la riche cité balnéaire. Son nom fut surtout associé à son troisième court métrage, *Zéro de conduite* (1934), film spontané et novateur mais également pamphlet à l'humour acerbe qui lui valut de subir jusqu'en 1945 les foudres de la censure. Dans la même année Vigo réalisa également *L'Atalante*.

Le film

L'Atalante fut le seul long métrage de Jean Vigo, fauché par la tuberculose à l'âge de 29 ans peu après son achèvement. Par son évocation réaliste et lyrique des drames humains, Vigo, 'compagnon de route' des surréalistes, fit de la dérive d'un batelier et de sa jeune épouse attirée par les 'lumières de la ville', Paris, le pendant cinématographique de *L'Amour fou* d'André Breton. En dépit des efforts du distributeur Gaumont pour faire du film un produit commercial en imposant une rengaine alors en vogue, *Le Chaland qui passe*, comme attraction et titre du film, celui-ci ne rencontra pas le succès. Repris une première fois au Studio des Ursulines en 1940 sous le titre qu'on lui connaît et une forme fidèle aux vœux du réalisateur, *L'Atalante* fut l'objet en 1950 d'une troisième version, réintroduisant des séquences supprimées dans les deux précédentes, par Henri Langlois.

3. LA GRANDE ILLUSION**Fiche technique**

France, 1937

Noir et blanc

Durée : 113 minutes

Réalisateur : Jean Renoir

Producteurs : Franck Rollmer et

Albert Pinkovitch

Assistants : Jacques Becker et

Robert Rips

Scénario : Jean Renoir et Charles

Spaak

Images : Claude Renoir, Christian

Matras, Yvan Bourguin et Ernest

Bourreaud

Décors : Eugène Lourié

Costumes : Decrais

Musique : Joseph Kosma, Vincent

Telly

Son : Joseph de Bretagne

Montage : Marguerite Renoir et

Marthe Huguet

Interprètes :

Maréchal : Jean Gabin
De Boïeldieu : Pierre Fresnay
Von Rauffenstein : Erich von
Stroheim
Rosenthal : Marcel Dalio
Elsa : Dita Parlo

L'artiste : Julien Carette
L'ingénieur : Gaston Modot
Le professeur : Jean Dasté
Un soldat : Georges Pecket
Un officier anglais : Jacques
Becker

Jean Renoir (1894-1979)

Jean Renoir, fils du peintre impressionniste Auguste Renoir qui influença fortement son art et sa culture, fut potier et céramiste avant de s'orienter vers l'écriture de scénarios pour faire tourner sa femme, Catherine Hessling, ancien modèle de son père, puis fit ses débuts de metteur en scène en 1924 avec *La Fille de l'eau*. Très attentif à la qualité intrinsèque de ses scénarios, il réalisa de nombreuses adaptations, de Zola (*Nana*, 1926; *La Bête humaine*, 1938) et Maupassant (*Une Partie de campagne*, 1936) à Mirbeau (*Le journal d'une femme de chambre*, 1946) et s'attacha à plusieurs reprises la collaboration de Jacques Prévert. Son triomphe en 1937 avec *La Grande Illusion* et *La Marseillaise* marqua l'apogée de sa carrière de réalisateur humaniste et militant; mais dès 1939 un autre chef-d'œuvre, *La Règle du jeu*, amorça un processus d'effacement progressif de ses certitudes. Son installation en Californie durant la guerre et sa tentative inaboutie d'insertion dans le système hollywoodien vinrent confirmer cette évolution. Des films qu'il réalisa à son retour en France après guerre, seul *French Cancan* recueillit le succès auquel les années 30 l'avaient habitué.

Le film

"J'avais le désir de montrer que même en temps de guerre, des combattants peuvent rester des hommes" a dit Jean Renoir. Deux officiers d'aviation français, Maréchal et de Boïeldieu, sont abattus et faits prisonniers par les Allemands. Le film montre la solidarité parmi les prisonniers et l'amitié naissante de l'aristocrate allemand von Rauffenstein et de son tout aussi aristocratique prisonnier français de Boïeldieu. Le sacrifice de ce dernier à son devoir d'officier qui lui enjoint, au cœur du conflit de 1914-18 d'offrir sa vie pour le salut de deux de ses camarades d'emprisonnement, permit au réalisateur de développer cette pensée dans un film fondé sur les souvenirs douloureux de la 'classe de 14'.

Le public du 'front populaire' réserva à ce message de fraternité et de paix, teinté d'un réalisme amer, un accueil triomphal. Mais, ressorti dans les salles françaises en 1946, *La Grande Illusion* fut alors stigmatisé par certains critiques pour son caractère pacifiste et 'pro-allemand'. Franklin Roosevelt

avait pourtant un jour déclaré: "Tous les démocrates du monde devraient voir ce film." Ce n'est qu'une quinzaine d'années après la seconde guerre mondiale qu'il fut à nouveau écouté.

4. HIROSHIMA, MON AMOUR

Fiche technique

France-Japon, 1959

Noir et blanc

Durée : 91 minutes

Réalisateur : Alain Resnais

Scénario et dialogues : Marguerite

Duras

Images : Sacha Vierny (France),

Takahashi Michio (Japon)

Musique : Georges Delerue,

Giovani Fusco

Montage : Henri Colpi

Coproduction : Argos Films,

Como Films, Daiei, Pathé

Overseas

Producteur délégué : Sami Halfon

Directeur de production : Sacha

Kamenka, Shirakawa Takeo

Interprètes :

La femme : Emmanuèle Riva

L'homme : Eiji Okada

L'Allemand : Bernard Fresson

Les parents : Stella Dassas et

Pierre Barbaud

Alain Resnais (1922)

Breton d'origine, Alain Resnais tourna de petits films d'amateur dès l'âge de 13 ans avant de monter à Paris en 1941 et de s'inscrire au cours de théâtre de René Simon. Passionné par Feuillade, Epstein, Renoir, Cocteau et Guitry, il fut reçu en 1943 dans la première promotion de l'IDHEC mais en démissionna dès l'année suivante.

Réalisateur perfectionniste et volontiers esthétisant, il tourna une série de courts métrages dont les suivants - *Van Gogh* (1948), *Guernica* (1950), *Gauguin* (1950), *Les statues meurent aussi* (en collaboration avec Chris Marker, 1951), *Nuit et brouillard* (1955), *Toute la mémoire du monde* (1956), *Le Chant du styrène* (1958). Ces films firent de lui un précurseur de la Nouvelle Vague. Citons parmi ses longs métrages *Hiroshima mon amour* (1959), *L'Année dernière à Marienbad* (1961), *Muriel ou le temps d'un retour* (1963), *La guerre est finie* (1966), *Providence* (1977) et *Mon Oncle d'Amérique* (1980)

Le film

"Je suis obsédé par la mort, par le temps qui passe, par l'usure des choses" déclarait Alain Resnais. A la suite de son court métrage *Nuit et brouillard* (1955) sur les camps de concentration, il se vit commander un film sur Hiroshima. Resnais ne voulait pas refaire les dizaines de films et de reportages déjà réalisés sur le sujet; sur ce fond de souffrance, il décida de

tourner une histoire d'amour. Le réalisateur avait aimé *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras; il lui demanda d'écrire un scénario. "J'ai personnellement accepté tout de suite, au seul nom d'Alain Resnais. A cause de *Nuit et brouillard*, et aussi à cause de la sorte de bien que j'avais entendu dire de Resnais" déclarera Marguerite Duras.

Sur fond d'Hiroshima dévastée, douze ans après la bombe, se dessine l'amour d'un architecte japonais et d'une jeune comédienne française 'coupable' d'avoir aimé pendant la guerre un soldat allemand. "Je n'ai rien écrit sur la guerre [...], jamais non plus, sauf quelques pages, sur les camps de concentration. De même, si *Hiroshima* ne m'avait pas été commandé, je n'aurais rien écrit non plus sur Hiroshima et lorsque je l'ai fait, vous voyez, j'ai mis face au chiffre énorme des morts de Hiroshima l'histoire de la mort d'un seul amour inventé par moi." (Marguerite Duras). Hiroshima devint l'asile d'une intrigue sentimentale dans laquelle mémoire collective et mémoire individuelle se confrontent.

Si ses détracteurs jugèrent *Hiroshima mon amour* prétentieux, le film eut des défenseurs enthousiasmés par son style nouveau, la virtuosité de Resnais et la poésie du texte de Duras qui publia son livre *Hiroshima mon amour* postérieurement à l'écriture du scénario et à la réalisation du film, une première dans l'histoire du cinéma et de la littérature.

Hiroshima mon amour annonçait un renouveau du langage cinématographique. La richesse des monologues, la force des images, les motifs musicaux retentissant comme autant d'échos des attentes et des souffrances des personnages, la poésie, le rythme du film font le lien entre le Nouveau Roman et la future Nouvelle Vague.

5. JOUR DE FÊTE

Fiche technique

France, 1949

Noir et blanc, version couleur restaurée et présentée pour la première fois en 1995

Durée : 90 minutes

Réalisateur : Jacques Tati

Scénario et dialogues : Jacques Tati et Henri Marquet, avec la collaboration de René Wheeler

Décors : René Moulaert

Prise de vues : Jacques Mercanton et Marcel Franchi

Prises de vues couleur : Jacques Sauvageot

Musique : Jean Yatove

Montage : Marcel Moreau

Production : Cady Films (1947-1949) et Panoramic Films pour la version couleur reconstituée

Directeur de production : Fred Orain

Interprètes :

François : Jacques Tati
Roger, un forain : Guy Decombe
Marcel, un forain : Paul Frankeur
La femme de Roger : Santa Relli
Jeannette, la jeune fille : Marine Vallée
Le coiffeur : Roger Rafal

Le cafetier : Beauvais

La commère : Delcassan
Et les habitants de Sainte-Sévère (Indre)

Prix du meilleur scénario (Venise, 1949). Grand Prix du cinéma français (1950).

Jacques Tati (1907-1984)

Jacques Tati signa son premier scénario, *Oscar, champion de tennis*, en 1932 mais n'en acheva jamais la réalisation. Suivirent *On demande une brute* et *Gai Dimanche*, deux autres courts métrages pour lesquels il fut à la fois co-scénariste et acteur. Mais c'est *Soigne ton gauche*, réalisé par René Clément, qui révéla son style.

Installé en 1943 non loin de Sainte-Sévère-sur-Indre, il tira de son séjour – et de son imagination – un scénario écrit en collaboration avec Henri Marquet en 1946: *L'Ecole des facteurs*. Le court métrage, qu'il réalisa lui-même après l'avoir proposé à Clément, reçut le prix Max Linder. En 1947 Tati entreprit d'en tirer son premier long métrage, *Jour de fête*, qui ne fut distribué que deux ans plus tard. Malgré de nombreux prix et maintes propositions de donner une suite aux aventures de son facteur, Tati préféra changer de personnage. Ainsi naquit Monsieur Hulot personnage principal dans *Les Vacances de Monsieur Hulot* (1953). Suivirent ensuite : *Mon Oncle* (1958), *Playtime* (1964), *Trafic* (1971) et *Parade* (1974).

Le film

“J’ai tourné *Jour de fête* entièrement en couleurs, expliquait Jacques Tati. Mais c’était un nouveau procédé et nous n’avons jamais pu tirer la copie. Je m’étais donné beaucoup de mal pour faire ce film en couleurs. J’avais fait repeindre beaucoup de portes dans le petit village en gris assez foncé, j’avais habillé tous les paysans avec des vestes noires et surtout les paysannes, pour qu’il n’y ait presque pas de couleurs sur cette place. La couleur arrivait avec les forains, le manège, les chevaux de bois et les baraques foraines. Quand la fête était terminée, on remettait la couleur dans les grandes caisses et la couleur quittait le petit village.” Ce n’est qu’en 1995 que Sophie Tatischeff, sa fille, et François Ede purent présenter le film en couleurs. L’humour de Tati, les gaffes de son facteur, le réalisme du village du Berry aux scènes croquées sur le vif et la qualité de la bande son supplèrent à l’absence de la

couleur: le 'jour de fête' à Sainte-Sévère rencontra un large succès public alors que le projet n'avait provoqué que réticence chez les producteurs.

6. LE JOUR SE LÈVE

Fiche technique

France, 1939

Noir et blanc

Durée : 87 minutes

Réalisateur : Marcel Carné

Production : Sigma et Frogerais

Scénario : Jacques Viot

Dialogues : Jacques Prévert

Musique : Maurice Jaubert

Assistants: Jean Fazy et Pierre

Blondy

Prise de vue : André Bac, Philippe

Agostini, Viguier, Kurt Courant

Prise de son : Armand Petitjean

Décors : Alexandre Trauner

Montage : Le Henaff

Régie générale : Brachet

Photos : Voinquel

Directeur de production : Paul

Madeux

Studios : Paris-Studios-Cinéma et

Billancourt

Interprètes :

François : Jean Gabin

Valentin : Jules Berry

Clara : Arletty

Françoise : Jacqueline Laurent

La concierge : Mady Berry

Gerbois : Arthur Devere

Le patron du café : René Bergeron

Gaston : Bernard Blier

Paulo : Marcel Pérès

La chanteuse : Germaine Lix

La vieille dame de l'escalier :

Gabrielle Fontan

Le commissaire : Jacques Baumer

L'aveugle : Georges Douking

Marcel Carné (1909-1996)

Marcel Carné fit ses débuts cinématographiques comme assistant de Jacques Feyder puis de René Clair. Il poursuivit en parallèle une carrière de critique et se passionna pour l'expressionnisme allemand et le cinéma noir américain qui marquèrent ses futures réalisations.

En 1929 il tourna son premier court métrage, *Nogent, Eldorado du dimanche*, tableau d'un dimanche sur les bords de Marne, avec une caméra de reportage mais dut attendre 1936 pour réaliser son premier long métrage, *Jenny*. Jacques Prévert (1900-1976) devint dès lors son scénariste attitré. De cette collaboration de dix ans naquirent les films qui firent le succès de Carné: *Drôle de drame* fut un échec public mais lui attira la bienveillance des professionnels et notamment de Jean Gabin, alors la coqueluche du cinéma français. La "Trilogie du destin" (1938-39) comprend: *Hôtel du Nord*, *Quai des brumes* et *Le Jour se lève*. Sous l'occupation allemande, *Les Visiteurs du soir* (1942) et *Les Enfants du paradis* (1943-44) lui concilièrent

un large public. Partisan des coûteux tournages en studio, Carné ne connut plus, après guerre, le succès qui avait marqué sa collaboration avec Prévert.

Le film

Dans la mansarde cernée par la police où il s'est barricadé, un homme se remémore à travers la nuit les événements qui l'ont conduit à abattre son rival par amour pour une jeune fille issue comme lui de l'Assistance publique. Film noir, désespéré et fataliste fondé sur une habile utilisation du 'flash-back', *Le Jour se lève* fut considéré par beaucoup comme le chef-d'œuvre du 'réalisme poétique' quand le réalisateur préférait parler de 'fantastique social'. Ce dernier *opus* de la "Trilogie du destin" de Carné faisait suite au succès considérable de *Quai des brumes* (1938) et d'*Hôtel du Nord* (1938) et, comme eux, dut beaucoup au talent de Jean Gabin et de Jacques Prévert.

7. LA NUIT AMERICAINE

Fiche technique

France, 1973

Couleur

Durée : 115 minutes

Réalisateur : François Truffaut

Producteur exécutif : Marcel
Berbert

Directeur de production : Claude
Miller

Scénario : François Truffaut,
Suzanne Schiffman, Jean-Louis
Richard

Directeur de la photographie :
Pierre-William Glenn

Cadreur : Walter Bal

Décors : Damien Lanfranchi

Costumes : Monique Dury

Musique : Georges Delerue

Ingénieur du son : René Levert

Montage : Yann Dedet, Martine
Barraqué

Interprètes :

Julie/Paméla : Jacqueline Bisset

Séverine : Valentina Cortese

Alexandre : Jean-Pierre Aumont

Alphonse : Jean-Pierre Léaud

Ferrand : François Truffaut

Joëlle : Nathalie Baye

Les hommes des assurances :

Graham Greene et Marcel Berbert

Production : Les Films du Carrosse,
PECF, Produzione Internazionale
Cinematographica

François Truffaut (1932-1984)

De 1952 à 1958, François Truffaut fut scénariste et critique – au plein sens du terme – aux *Cahiers du cinéma* et dans *Arts*. Après un premier moyen métrage réalisé en 1958, *Les Mistons*, il rencontra le succès avec deux films novateurs, *Les quatre cents coups* (1959) puis *Tirez sur le pianiste* (1960). Défenseur du cinéma classique mais pourfendeur de la

médiocrité, Truffaut cherchait à montrer la vie telle qu'elle est en donnant à ses personnages identité et relief. Sa sincérité, son ironie, sa sensibilité lui ont valu de devenir le membre de la Nouvelle Vague le plus internationalement apprécié.

Jean-Pierre Léaud, le jeune Antoine des *Quatre Cents Coups*, demeura l'interprète fétiche de Truffaut tout au long de sa carrière.

Citons parmi ses autres films *Jules et Jim* (1962), *La Nuit américaine* (1973) et *Le Dernier Métro*.

Le film

"J'ai dédié *La Nuit américaine* aux soeurs Lilian et Dorothy Gish, les deux premières vraies actrices du cinéma, mais j'ai pensé surtout à la chanson "Moi, j'aime le music-hall" dans laquelle Charles Trénet énumère avec gentillesse et drôlerie tous les chanteurs en vogue. C'est dans cet esprit que j'ai tourné *La Nuit américaine*, avec la volonté de faire entrer le cinéma dans un film, et de l'y faire entrer par toutes les perforations de la pellicule. Moi, j'aime le cinéma !" François Truffaut (*Pariscopes* n° 263, 10 mai 1973).

La mise en abîme sur laquelle Truffaut fonda son film en se mettant lui-même en scène dans le personnage du réalisateur Ferrand lui permit d'analyser sa propre profession 'avec gentillesse et drôlerie'. Tout dans *La Nuit américaine* est citation et intertextualité cinématographique, films dans le film.

8. LA RONDE

Fiche technique

France, 1950

Noir et blanc

Durée : 93 minutes

Réalisateur : Max Ophüls

Scénario : Jacques Natanson et
Max Ophüls (d'après une pièce de
Kurt Schnitzler)

Photographie : Christian Matras

Monteur : Azar

Directeur artistique : D'Eaubonne

Producteur : Sacha Gordine

Interprètes (par ordre d'apparition à
l'écran) :

Le narrateur : Anton Walbrook

La prostituée : Simone Signoret

Le soldat : Serge Reggiani

La femme de chambre : Simone
Simon

Le jeune homme : Daniel Gélin

La femme mariée : Danielle
Darrieux

Le mari : Fernand Gravey

La midinette : Odette Joyeux

Le poète : Jean-Louis Barrault

L'actrice : Isa Miranda

Le comte : Gérard Philipe

Max Ophüls (1902-1957)

“La vie, pour moi, c’est le mouvement”. C’est ainsi, dans la bouche de Lola Montès, l’héroïne qui effaça dans les mémoires ses nombreuses autres réalisations, que Max Ophüls définit sa carrière et son œuvre. Né allemand, contraint à l’exil vers la France puis, en 1940, vers les Etats-Unis, Max Ophüls reprit le chemin des studios français en 1950. Metteur en scène de théâtre en Allemagne, venu au cinéma à l’aube du parlant, il s’y consacra à partir de 1932 sans toutefois abandonner son inspiration théâtrale. Partisan d’un spectacle total et foisonnant, il se fit également remarquer tant par son humour que par sa quête désespérée du bonheur. Citons parmi ses films : *Lettre d’une inconnue* (1948), *La Ronde* (1950), *Lola Montès* (1955) et le documentaire *Le Chagrin et la pitié* (1971)

Le film

Dans la Vienne de 1900, dix personnages, dix scènes, dix couples unis par l’attirance sexuelle, seule et unique motivation de leurs actes, se succèdent en une folle série de situations amoureuses fondées sur le plaisir. Un narrateur tout-puissant possède un contrôle absolu sur cette ronde du désir : lorsque son manège s’arrête, le désir s’éteint parmi la galerie des personnages de ce film à sketches où chaque séquence est une occasion pour Ophüls de faire montre de son humour.

9. MON ONCLE D’AMÉRIQUE

Fiche Technique

France, 1980

Couleur

Durée : 126 minutes

Réalisateur : Alain Resnais

Scénario : Jean Gruault

Photographie : Sacha Vierny

Monteur : Albert Jurgenson

Directeur artistique : Jacques Saulnier

Producteur : Philippe Dussart

Interprètes

Rene Ragueneau : Gérard

Depardieu

Janine Garnier : Nicole Garcia

Jean Le Gall : Roger Pierre

Therese Ragueneau : Marie Dubois

Arlette Le Gall : Nelly Bogeaud

Henri Laborit

Alain Resnais, voir plus haut

Le film

Jean Le Gall, enseignant, 'intellectuel'; Janine Garnier, militante communiste démobilisée et comédienne; Jean Ragueneau, fils d'agriculteurs devenu cadre supérieur 'à la force du poignet': *Mon Oncle d'Amérique* est avant toute chose une analyse de la France en mutation des années 1970 à travers trois 'cas' socio-culturels étudiés avec une précision scientifique par le professeur Laborit dont les interventions et les commentaires ponctuent la fiction pour expliquer, souvent avec humour, le comportement des personnages. Les destinées entrelacées des trois personnages – et de leurs trois doubles – organisées par Resnais en un mélodrame en quatre actes permettent au réalisateur d'illustrer un précepte énoncé au cours du film par le professeur Laborit: "L'homme est le résultat des autres".

Le film fut bien reçu par le public malgré son style discursif peu aisé à saisir dans toute son étendue philosophique et psychologique, peut-être parce qu'il fut en partie incompris: certains n'y virent qu'une critique froide et grinçante d'une nature humaine réduite à des pulsions primaires.

BIBLIOGRAPHIE

- AMENGUAL, Barthélémy, *Clefs pour le cinéma*, Editions Seghers, Paris, 1971
- ARNHEIM, Rudolf, *Film as art*, University of California Press, Berkeley, 1957
- AUMONT, Jacques, *L'Œil interminable, cinéma et peinture*, Séghers, Paris, 1989
- AUMONT, Jacques, *L'Image*, Nathan Arts Université, Paris, 1990
- AUMONT, Jacques, BERLAGA, Alain, MARIE, Michel, & VERNET, Marc, *L'Esthétique du film*, Nathan Arts Université, Paris, 1983
- AUMONT, Jacques, & Marie, Michel, *L'Analyse des films* Nathan Arts Université, Paris, 1989
- BAL, Mieke, *Narratologie*, HS, Utrecht, 1984
- BARTHES, Roland, KAYSER, Wolfgang, BOOTH, Wayne C., & HAMON, Philippe, *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Tome I, *Ontologie et langage*, Editions du Cerf, Paris, 1958
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Tome II, *Le cinéma et les autres arts*, Editions du Cerf, Paris, 1959
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, vol. 1, 1966; vol.2, 1974
- BORDWELL, David, *Narration in the fiction film*, Routledge, London, 1988
- BURCH, Noël, *Une praxis du cinéma*, Gallimard, Paris, 1986
- CHATEAU, Dominique & JOST, François, *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, UGE, Collection 10/18, 1979, repris par Editions de Minuit, Paris, 1983
- CHION, Michel, *La Voix au cinéma*, *Cahiers du cinéma*, Editions de l'Etoile, Paris, 1982

- CHION, Michel, *Le Son au cinéma*, *Cahiers du cinéma*, Editions de l'Etoile, Paris, 1985
- CHION, Michel, *L'Audio-Vision*, Editions Nathan, Paris, 1990
- DELEUZE, Gilles, *L'Image-Mouvement, Cinéma I*, Les Editions de Minuit, Paris, 1985
- DELEUZE, Gilles, *L'Image-Temps, Cinéma II*, Les Editions de Minuit, Paris, 1985
- GARCIA, Alain, *L'Adaptation, du roman au film*, IF Diffusion, paris, 1990
- GARDIES, André, *Le Récit filmique*, Hachette, Collection Contours littéraires, Paris, 1993
- GARDIES, André, *L'Espace au cinéma*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1993
- GARDIES, André, & Bessalel, Jean, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Cerf, Paris, 1992
- GAUDREAU, André, & JOST, François, *Le Récit cinématographique, Cinéma et récit II*, Edition Nathan, Paris, 1990
- GAUDREAU, André, *Du littéraire au filmique, système du récit*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1989
- GENETTE, Gérard, *Nouveau Discours du récit*, Seuil, Paris, 1983
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1979
- GOURDEAU, Gabrielle, *Analyse du discours narratif*, Magnard, Paris, 1993
- JOST, François, *L'Œil-Caméra, entre film et roman*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1989
- JOST, François, *Un monde à notre image, énonciation, cinéma, télévision*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1992
- LOTMAN, Jurij, *Semiotics of cinema*, Michigan, Ann Arbor, 1976
- MARTIN, Marcel, *Le Langage cinématographique*, Les Editions du Cerf, Paris, 1994
- MASSON, Alain, *Le Récit au cinéma*, *Cahiers du Cinéma*, Edition de l'Etoile, Paris, 1994
- METZ, Christian, *Langage et cinéma*, Edition Librairie Larousse, Paris, 1971

MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Tome I, Editions Universitaires, Paris, 1963

MITRY, Jean, *La Sémiologie en question, langage et cinéma*, Editions du Cerf, 7ème Art, Paris, 1987

ODIN, Roger, *Théories du film*, Edition Albatros, Paris, 1980

ODIN, Roger, *Cinéma et production de sens*, Armand Colin, Paris, 1990

RICOEUR, Paul, *Essais d'herméneutique II*, Le Seuil, Paris, 1986

SAOUTER, Catherine, *Le Langage visuel*, XYZ, Montréal, 1998

SOURIAU, Etienne, *La correspondance entre les arts*, Flammarion, Paris, 1947

VANOYE, François, *Récit écrit, récit filmique*, CEDIC, Paris, 1979

ZIZEK, Slavoj, *Tout ce que vous avez toujours voulu demander à Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*, Navarin, Paris, 1988

Revue spécialisée

Initiation à la sémiologie de l'image, Guy Gauthier, *Revue du cinéma, Image et Son*, Hors-série, UFOLES, Paris, 1972

L'Analyse structurale du récit, *Communications*, n° 8, Seuil, Paris, 1966

L'Analyse des images, *Communications*, n°15, Seuil, Paris, 1970

Enonciation et cinéma, *Communications*, n° 38, Seuil, Paris, 1983

Cinéma, théorie, lectures, *Revue d'Esthétique*, numéro spécial, Klincksieck, Paris, 1973

TABLE DES MATIÈRES

Le cinéma nous parle.....	3
LE LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE.....	4
I. Le langage visuel.....	4
1. L'échelle des plans	5
2. Les angles de prise de vue.....	7
3. Les mouvements de caméra	9
4. La ponctuation.....	11
5. Le cadre.....	12
6. La lumière et les éclairages	13
7. La composition de l'image.....	14
8. Le texte écrit.....	15
II. Le langage sonore	15
1. La musique.....	15
2. Les bruits.....	17
3. La parole	18
LE LANGAGE NARRATIF.....	19
I. Le cinéma comme langage.....	19
1. Langage.....	19
2. La Narratologie.....	21
3. Histoire, récit, narration.	22
4. Le Récit comme histoire et le récit comme discours.	23
5. Mimésis et diégésis.....	24
II. Le cinéma comme structure narrative	25
1. Logique narrative.....	25
2. Unités narratives.....	29
3. Montage	32
III. Le cinéma et ses lectures.....	35
1. Dénotation et connotation	35
2. Textualité, transtextualité et intertextualité	36
3. Fiction et documentaire.....	38
INSTANCE ET PERSPECTIVE NARRATIVES	42
I. Instance narrative.....	42
1. Voix: qui parle ?	42
2. Support des instances narratives.....	45
3. Problèmes d'instances narratives au cinéma	47

II. Perspective narrative	49
1. Perspective et/ou point de vue	49
LE TEMPS	59
I. Temps : histoire, récit et narration	59
II. Temps, voix, mode	60
III. Temps: ordre, durée, fréquence	60
1. Ordre	61
2. Durée	66
3. Fréquence	69
IV. Plan, séquence, découpage, montage	69
L'ESPACE	75
I. Le cadre, champ et hors-champ	76
II. Espace physique – géographique et espace mental	78
III. Lieu et espace	78
IV. Ici, là et ailleurs	78
V. Oppositions spatiales	79
VI. Espace sonore et espace visuel	81
VII. Le cinéma et ses quatre niveaux d'espace	82
GLOSSAIRE	89
FILMOGRAPHIE	93
1. <i>À bout de souffle</i>	93
2. <i>L'Atalante</i>	94
3. <i>La grande illusion</i>	95
4. <i>Hiroshima, mon amour</i>	97
5. <i>Jour de fête</i>	98
6. <i>Le jour se lève</i>	100
7. <i>La nuit américaine</i>	101
8. <i>La ronde</i>	102
9. <i>Mon oncle d'Amérique</i>	103
BIBLIOGRAPHIE	105

STUDIA ROMANICA de DEBRECEN

Publication annuelle du Département de Français
de l'Université de Debrecen

Titres parus

Series Litteraria (sous la direction de T. Gorilovics)

- T. Gorilovics, *Recherches sur les origines et les sources de la pensée de Roger Martin du Gard*, 1962.
- P. Lakits, *La Châtelaine de Vergi et l'évolution de la nouvelle courtoise*, 1966.
- T. Kardos, *Studi e ricerche umanistiche italo-ungheresi*, 1967.
- P. Egri, *Survie et réinterprétation de la forme proustienne: Proust – Déry – Semprun*, 1969.
- A. Szabó, *L'accueil critique de Paul Valéry en Hongrie*, 1978.
- T. Gorilovics, *La Légende de Victor Hugo de Paul Lafargue*, 1979.
- K. Halász, *Structures narratives chez Chrétien de Troyes*, 1980.
- F. Skutta, *Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras*, 1981.
- Roger Martin du Gard*, 1983.
- Jean-Richard Bloch*, 1984.
- Analyses de romans*, 1985.
- Figures et images de la condition humaine dans la littérature française du dix-neuvième siècle*, 1986.
- G. Tegye, *Analyse structurale du récit chez Colette*, 1988.
- T. Gorilovics, *Correspondance (1921–1939) de Jean-Richard Bloch et André Monglond*, 1989.
- L. Szakács, *Le sens de l'espace dans La Fortune des Rougon d'Émile Zola*, 1990.
- A. Szabó, *Le personnage sandien. Constantes et variations*, 1991.
- K. Halász, *Images d'auteur dans le roman médiéval (XII^e–XIII^e siècles)*, 1992.
- Retrouver Jean-Richard Bloch*, 1994.
- G. Tegye, *L'inscription du personnage dans les romans de Rachilde et de Marguerite Audoux*, 1995.

Jean-Richard Bloch , *Lettres du régiment (1902-1903)*. Éd. établie et annotée par T. Gorilovics, 1997.
Lectures de Zola, 1999. ISBN 963 472 454 X - 127 p.

Bibliothèque Française

Le chantier de George Sand – George Sand et l'étranger. Actes du X^e Colloque International George Sand, 1993.
Préfaces de George Sand. Éd. établie et annotée par A. Szabó, 1997.

Series Linguistica (sous la direction de S. Kiss)

L.Gáldi, *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine*, 1964.
S. Kiss, *Les transformations de la structure syllabique en latin tardif*, 1972.
Études contrastives sur le français et le hongrois, 1974.
S. Kiss, *Tendances évolutives de la syntaxe verbale en latin tardif*, 1987.
S. Kiss – F. Skutta, *Analyse grammaticale – analyse narrative*, 1987.

Bibliothèque de l'Étudiant

Mária Marosvári, *Conditions et limites de la traduction littéraire : le cas de L'Assommoir d'Émile Zola*. 1990. ISBN 963 471 710 1 - 56 p.

1200. - Ft



