

*Cinéma. Théorie, lectures. Textes réunis et présentés par Dominique Noguez. Revue d'Esthétique (Numéro spécial), Paris, Klincksieck, 1973, 404 p.*

André Gardies

Volume 7, Number 1, avril 1974

La paralittérature

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500320ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500320ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Gardies, A. (1974). Review of [*Cinéma. Théorie, lectures. Textes réunis et présentés par Dominique Noguez. Revue d'Esthétique (Numéro spécial)*, Paris, Klincksieck, 1973, 404 p.] *Études littéraires*, 7(1), 207–211.  
<https://doi.org/10.7202/500320ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1974

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

croit pouvoir élaborer une grammaire distributionnelle de l'écriture poétique. La faiblesse de l'étude de Levin proviendrait du fait que ce dernier néglige trop les phénomènes d'ordre sémantique; en d'autres mots, la méthode de Levin se limite à la matière du contenu et s'avère nulle par rapport à la substance du contenu; négligeant le type de relation par contiguïté au profit exclusif du type de relation par équivalence, Levin oppose artificiellement le positionnel et le sémantique. Ruwet préférerait plutôt les voies ouvertes par une grammaire transformationnelle, là où les facteurs de symétrie (couplage) ne seraient pas séparés des facteurs d'asymétrie (opposition). L'étude des « kernels » (Chomsky) pourraient servir, de plus, à aborder l'étude des *variantes*.

Les analyses successives de Ruwet nous impressionnent par leur exhaustivité et nous agacent en même temps par leur allure un peu mécanique. Il n'empêche qu'elles apparaissent comme d'excellents instruments de travail. Ruwet lui-même ne semble les considérer que comme des essais en vue de mieux. La découverte de certaines correspondances phoniques, par exemple, relevées avec beaucoup de technique et de précision dans un sonnet de Louise Labé, n'arrive parfois qu'à consolider des relations déjà établies sur d'autres plans, plus perceptibles à une lecture de surface. Se pose alors le problème de la redondance des différents niveaux linguistiques. Dans quelle mesure a-t-elle une valeur cumulative (les pp. 198-199 sont à relire et à méditer)? Dans son texte intitulé « Limites de l'analyse linguistique en poétique », Ruwet insiste sur la nécessité des études formelles en poétique, mais reconnaît que la dépendance de cette dernière à la linguistique structurale (elle-même un moment déjà

dépassé dans l'histoire de cette science, depuis les développements de la grammaire générative) risque d'être fâcheuse et restrictive. Comment, en effet, évaluer la pertinence des multiples équivalences poétiques d'un texte? Où est le seuil de l'arbitraire, en dépit de la rigueur apportée à l'analyse? Comment distinguer entre les éléments linguistiques obligatoires et les éléments facultatifs? Les réponses ne peuvent relever que de principes méthodologiques. Entre autres: la pertinence d'une équivalence doit être reconnue sur deux plans distincts au moins; l'analyse doit porter sur un niveau, au choix, d'une manière systématique et objective, les autres niveaux ne devant servir qu'à vérifier la validité de la démonstration. L'analyse que fait Ruwet de la *Géante* de Baudelaire est convaincante et ne souffre pas de cette manie atomiste propre aux structuralistes. Elle laisse à d'autres le soin d'expliquer les phénomènes extralinguistiques.

Ruwet recommande au poéticien de relire le livre de S. Levin avec un esprit plus critique; ses propres analyses invitent aussi le lecteur à chercher ailleurs un complément de méthode, implicitement amorcé, croyons-nous, par les études de Greimas.

Robert GIROUX

*Université de Sherbrooke*

□ □ □

**Cinéma. Théorie, lectures.** Textes réunis et présentés par Dominique NOGUEZ. *Revue d'Esthétique* (Numéro spécial), Paris, Klincksieck, 1973, 404 p.

Le cinéma possède déjà son (ses) histoire(s). Son histoire puisqu'avec

ses quatre-vingts ans d'âge il a traversé plusieurs générations, ses histoires puisque se sont multipliées les études en forme de recensement; qu'elles s'intitulent « Histoire » ou « Dictionnaire » du cinéma (avec toutes les variantes restrictives ou extensives), elles tentent de saisir, sur l'axe de la diachronie, la proliférante production des objets filmiques. Inventorié, classé, ordonné, chaque objet est alors mis en relation (chronologique, économique, esthétique, etc.) avec les autres; par là, il accède à l'existence et conforte son innocence.

Inventorié, innocenté, « naturalisé » (dans tous les sens du terme), mais pas interrogé. C'est précisément ce qu'entend faire l'ouvrage collectif que présente Dominique Noguez; par son sous-titre même il l'annonce: « théorie, lectures ». L'opposition singulier/pluriel, ici, ne marque pas une éventuelle contradiction mais désigne l'approche critique mise en jeu par ce recueil de textes: à la saisie historique, l'ouvrage préfère la saisie théorique en multipliant pour cela les lectures. Certes, aux discours hétéroclites, et le plus souvent verbeux, qui, sous couvert d'information, se tiennent dans la plupart des revues de cinéma, ont été — et sont — opposés des discours théoriques qui tentent de ramener à l'ordre de la connaissance ce qui relève encore trop souvent de l'ordre mythique, mais il était « temps pour la théorie du cinéma de faire son archéologie », comme le précise le résumé-présentation du livre. Entreprise essentielle qui opère dans deux directions: sur l'axe de la diachronie quand elle exhibe des textes déjà anciens et les réactive, sur l'axe de la synchronie lorsque se multiplient les points de vue, de la sémiologie à l'esthétique en passant par l'analyse textuelle. Par le jeu des divergences, des variantes, des convergences ou des rencontres qu'occasionnent les

trente et un articles réunis ici, une dynamique se donne à lire, celle que produisent les actuelles tentatives pour saisir l'objet filmique dans sa spécificité. Ne serait-ce que pour cette raison, pareil ouvrage devait voir le jour et trouve sa justification.

Trois parties organisent cette riche et diversifiée matière; a) théorie: textes anciens, nouvelles approches; b) le cinéma représentatif-narratif: déconstruction, lectures; c) cinéma non narratif ou non représentatif: théorie, exemples.

La première, en s'ouvrant très largement à l'éclectisme, convoque des points de vue aussi divers que ceux de Béla Balázs, Rudolf Arnheim, Roman Jakobson, Pier Paolo Pasolini, Emilio Garroni ou Christian Metz. Tenter alors de trouver une unité relève du défi, cependant tous refusent le film comme simple produit de consommation et tous interrogent le cinéma. Ce dernier s'affirme ainsi comme objet de connaissance et, abandonnant son statut de parent pauvre, accède à celui d'art majeur.

C'est l'autre face du miroir, celle du cinéma non représentatif ou non narratif, qui est au centre de la troisième et dernière partie. Resurgit alors la dimension diachronique avec les textes de Bruno Corradini (1912), Léopold Survage (1914) et le manifeste futuriste (1916). Cette résurgence n'obéit pas au seul attrait de l'inédit ou de la valorisation bibliophilique; par la violence que provoque le rapprochement de ces textes avec de plus récents (celui de Jonas Mekas, par exemple: « Notes sur le nouveau cinéma américain ») sont produites d'inattendues analogies. Parallèlement au cinéma de la représentation, s'affirme alors l'existence continue d'un cinéma différent; certes, beaucoup plus méconnu, le plus

souvent en butte aux systèmes économiques ou idéologiques. Économiques puisqu'il se situe généralement en marge de la production traditionnelle (rétroactivement se confortent partiellement telles analyses qui montraient comment la standardisation ne versait sur le marché qu'un seul produit: le film représentatif-narratif); idéologiques comme l'analyse fort bien Annette Michelson dans l'article qu'elle consacre à Dziga Vertov, et plus particulièrement à *l'Homme à la caméra*.

La présence de textes anciens, comme ceux de Balázs (1948), Kraucauer (1947), Arnheim (1932), Panofsky (1934), Jakobson (1933), offre un double intérêt: inédits ou traduits pour la première fois en français, ils permettent au lecteur contemporain de découvrir, à travers les strates archéologiques, ces prédécesseurs; par la lucidité qu'ils manifestent, ils proposent aux recherches actuelles un ancrage historique. Certains d'entre eux, pourtant, n'échappent pas totalement à la perspective comparatiste (cinéma/théâtre, cinéma/roman), mais ce qui est au centre de leur interrogation c'est le cinéma en tant que phénomène sociologique et idéologique, et surtout en tant que fait d'écriture; ils posent déjà les jalons d'une recherche spécifique.

Celle-ci, les textes récents la tentent selon les cheminements les plus variés et, en ce sens, le recueil, loin d'apporter des réponses, se donne comme questions posées au cinéma. Parmi ces dernières les plus convaincantes sont, peut-être, celles qui à l'abstraction préfèrent la démarche concrète; ainsi procède Thierry Kuntzel, par exemple. Partant de *Appétit d'oiseau* (court-métrage animé de Peter Foldès), son analyse montre comment tout film résulte d'un conflit dialectique entre le film-projection

(ce que voit le spectateur) et le film-pellicule (le support sur lequel travaille le réalisateur): «le fonctionnement de la machine filmique (de l'é-mouvoir) est inscrit dans le film pelliculaire: lieu du travail de signification, les effets ultérieurs y sont déjà évalués<sup>1</sup>». À travers les diverses voix de cette première partie, la théorie marque ainsi l'étendue de sa perspective.

Au cinéma narratif-représentatif s'attache la deuxième. Curieux attachement du reste, qui se livre d'abord à la déconstruction avant de multiplier les «lectures» de films. «Le cinéma, tel que nous le concevons, est un dispositif dans lequel sont investis l'œil et l'oreille (et la vue plus que l'ouïe). Mais cet investissement n'est pas quelconque. Il est réglé, canalisé dans la représentation-narration<sup>2</sup>». «[...] Pour autant que la technique est codée, elle se doit de n'être pas manifeste. C'est l'héritage de plusieurs siècles de scène à l'italienne et de système tonal<sup>3</sup>». La production cinématographique standardisée reproduit ainsi le modèle séculaire du récit représentatif et conforte l'innocence des procédures qu'il met en jeu. Cependant, est-ce à dire que l'AUTRE cinéma sera produit hors des structures standardisées existantes? Les convergences perceptibles d'un article à l'autre le laissent supposer, mais la complexe réalité cinématographique s'accommode mal d'une semblable dichotomie.

Du reste, les «lectures» qui suivent, tout en opérant généralement sur des récits traditionnels (de Sternberg, de Fritz Lang et Howard

<sup>1</sup> Thierry Kuntzel, «le Défilement».

<sup>2</sup> Guy Fihman, «D'où viennent les images claires?»

<sup>3</sup> Dominique Avron, «Remarques sur le travail du son dans la production cinématographique standardisée».

Hawks), mettent à jour, au-delà du « naturel », le complexe travail de ces films. Les textes de Raymond Bellour, Noël Burch, Claude Ollier et Jean-André Fieschi — quoique dissemblables dans leur démarche — sont des plus riches. Préférant le particulier (les films) au général (le cinéma), par leur pratique, ils tracent les chemine-ments productifs de l'analyse textuelle, celle qui, partant du singulier, accède à une meilleure compréhension du fait filmique. Chacun de ces articles appellerait de minutieux commentaires, qui ne peuvent être inscrits ici par manque de place.

Cependant, alors que ce cinéma, parce qu'il se libère des contraintes narratives au prix d'une lutte constante, appelle un soutien efficace de la part de ses défenseurs, le recueil accuse un fléchissement sensible avec l'article de P. Adams Sitney<sup>4</sup>. Non pas que l'article manque d'intérêt, mais la perspective qui est la sienne produit une discordance du point de vue de la théorie. S'attachant à procéder à un recensement du cinéma américain « underground », il emprunte la voix documentaire (précisions chronologiques et nomenclatures) et descriptive. Semblable texte, s'il comporte de précieux renseignements sur ce cinéma mal connu, appelait en renfort de précises lectures de films, malheureusement absentes. Signe, peut-être le plus manifeste, de l'inconfortable position de cette production, condamnée, parce que trop peu souvent vue, à de préliminaires descriptions. S'inscrit en creux la violence que fait peser sur lui la standardisation en le reléguant dans la semi-clandestinité.

Le mérite fondamental du travail collectif que présente Dominique Noguez, par la multiplication des voix et

des points de vue, est donc d'interroger le cinéma. Reste bien sûr, en retour, à interroger ce travail.

S'il est vrai que tout recueil, en obéissant à deux nécessités : choisir ses locuteurs et décider de leur ordre d'apparition dans le texte final, produit une signification seconde qui n'est pas égale à la somme des significations premières des divers articles, alors trois remarques doivent être formulées.

a) Convoquer dans le champ analytique de multiples perspectives revient, dans le même mouvement, à multiplier les codes langagiers. Aussi ne peut-on manquer de rester perplexe devant le lecteur qu'exige semblable texte protéiforme. Retrouver, à travers les méandres d'une syntaxe et d'un vocabulaire parfois hermétiques (en raison de leur caractère technique et opérationnel), les présupposés théoriques des auteurs appelle une culture teintée d'universalité. Certes, il s'agit ici de la conséquence inéluctable d'une telle entreprise, aussi ne peut-on demander une vulgate sans provoquer le renoncement à l'entreprise elle-même ; néanmoins l'opacité relative du langage peut tenir à distance la lecture de la signification seconde.

b) Défendre le cinéma c'est d'abord l'aimer, comme le suggère D. Noguez dans la dernière phrase de son introduction : « Oh (en attendant l'hologramme) la beauté d'un film ininterrompu et fixe, vierge ou blanc, bourdonnant de silence et projeté sur le ciel, la nuit ! » Or, sous la pratique résolument épistémologique de certains, se lit en creux la nostalgie d'un cinéma vierge de toute conquête théorique, partagés qu'ils semblent entre l'approche scientifique et le désir du « bon vieux cinéma », celui du rêve, des fantasmes et des jouissances intérieures. Tragi-comique com-

<sup>4</sup> P. Adams Sitney, « le Film structurel ».

plexe œdipien ou ironique et insoluble dilemme : aseptiser ou rêver, opérer ou jouir ? À moins qu'avec l'urgence de la déconstruction ne soit tranché à vif le dilemme ; alors, castés, les textes déroulent en toute rigueur leur assurance dogmatique. Plaisir et jouissance niés, rien qui ne puisse perturber la logique démonstrative.

Malgré tout, la nécessaire articulation entre jouissance et théorisation se donne à lire dans nombre d'articles (Bellour, Burch, Ollier, Michelson, etc.), ceux qui travaillent d'abord les textes filmiques.

c) Malgré l'obstinée présence de la diachronie (neuf textes anciens s'étagant de 1912 à 1948, ainsi que des études sur le cinéma soviétique des années 20), c'est une lecture singulièrement synchronique qui se propose. Synchronique et localisable puisque se profilent quelques-uns des présupposés théoriques qui, depuis 1968, travaillent le champ de la critique cinématographique française et occidentale (l'apparition de *Ciné-thique*, les successives révisions des *Cahiers du Cinéma*, la polémique autour de *Cinéma et Idéologie* de J.-P. Lebel, en constituant quelques épiphénomènes spectaculaires). Ainsi les deux séries d'exemples qui illustrent le cinéma de la déconstruction. L'une, celle du passé (cinéma futuriste, Vertov, Mitry), voit ses films réalisés dans le cadre de la production normalisée, l'autre, celle du présent (cinéma structurel, « under-ground » américain), produit ses films en dehors des circuits traditionnels. Que l'on se rappelle les analyses sur la fonction de la production standardisée (produire du film narratif-représentatif) et se conforte l'idée qu'un cinéma de rupture ne peut se tenir qu'en dehors du système économique (et donc idéologique) actuel.

Qu'un cinéma vive et se développe en dehors de ce système, et contre lui, ne saurait appeler de réserves, mais cela ne saurait faire oublier que d'autres luttes sont possibles — et nécessaires —, y compris dans le champ de la production courante. Mis à part celui de J.-A. Fieschi sur Jean Roch, aucun article qui ne lise les tentatives actuelles, celles de Godard — à peine mentionné —, de Marcel Hanoun, de Michel Fano, d'A. Robbe-Grillet ou Jean-Marie Straub, par exemple.

Faire le procès des absences au sein d'un recueil relève de la facilité, mais c'est du double jeu des absences et des présences que naît la signification seconde.

Cependant ces diverses remarques ne doivent pas masquer l'importance de l'ouvrage que présente D. Noguez. Certes, il décevra bien des cinéphiles puisqu'il refuse les grandes têtes d'affiche (Bunuel, Bergman, Antonioni, Fellini, etc.) mais, par la rigueur analytique, la multiplicité des points de vue, la dimension diachronique, il propose une systématique interrogation du cinéma. Étape essentielle pour que celui-ci n'apparaisse plus comme « l'enfant pauvre de la réflexion esthétique ».

André GARDIES

□ □ □

B. H. BAKKER, **Naturalisme pas mort : Lettres inédites de Paul Alexis à Émile Zola 1871-1900**, Toronto U.P., 1971 ; D. BAGULEY, « **Fécondité** » d'Émile Zola : roman à thèse, évangile, mythe, Toronto U.P., 1973 ; J. DUBOIS, « **l'Assommoir de Zola : société, discours, idéologie** », Paris, Larousse, 1973 ; C. BECKER, **les Critiques de notre temps et Zola**, Paris, Garnier, 1972 ; A. DEZALAY, **Lectures de Zola**, Paris, Gallimard, 1973.