

Cela s'appelle le réel

Récit écrit, récit filmique, de Francis Vanoye, Nathan, 222 p.

Le récit de cinéma, de Marie Anne Guérin, Cahiers du cinéma / SCÉRÉN-CNDP, 96 p.

André Roy

Numéro 194, janvier–février 2004

Autour du récit

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/18371ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Roy, A. (2004). Cela s'appelle le réel / *Récit écrit, récit filmique*, de Francis Vanoye, Nathan, 222 p. / *Le récit de cinéma*, de Marie Anne Guérin, Cahiers du cinéma / SCÉRÉN-CNDP, 96 p. *Spirale*, (194), 22–23.

CELA S'APPELLE LE RÉEL

RÉCIT ÉCRIT, RÉCIT FILMIQUE de Francis Vanoye

Nathan, 222 p.

LE RÉCIT DE CINÉMA de Marie Anne Guerin

Cahiers du cinéma/SCÉRÉN-CNDP, 96 p.

CHACUN film, c'est une évidence, par son approche de la réalité, par le choix des plans, le jeu des acteurs, la mise en scène, par les informations et les idées qu'il donne au spectateur, offre du sens et fait de ce sens un enjeu. Très rapidement, autre évidence (comme on dit : cela saute aux yeux), les premiers théoriciens du cinéma ont vu le septième art essentiellement comme un langage, c'est-à-dire comme un dispositif permettant à l'individu (le réalisateur) de s'exprimer et d'interagir avec l'autre (le spectateur). Par procédés ou par signes, plus ou moins récurrents, plus ou moins effectifs, le cinéma est apparu, comme toutes les langues naturelles, comme un lieu où s'élaboraient des signifiés; il était le domaine d'une signification et d'une communication. Les chercheurs ont défendu cette hypothèse dans leurs travaux, et ce, bien avant la Deuxième Guerre mondiale; et on les retrouve plus nombreux durant les années quarante et cinquante, où leurs analyses et leurs recherches sont en pleine expansion, centrées principalement sur la grammaire cinématographique, soit les composantes, la nature et les règles du langage cinématographique (les plans, le montage, le décor, etc.); dans les années soixante, sous l'impulsion des chercheurs italiens (U. Eco, G. Bettetini, E. Garroni, P. P. Pasolini), un remaniement radical s'est produit dans la connaissance du récit filmique grâce à la sémiotique, qui posera autrement la question du cinéma comme langage.

La sémiotique, en phase — pour ne pas dire en consanguinité — avec le structuralisme et la psychanalyse, qui s'emparent littéralement de l'université durant cette décennie, avance un nouveau paradigme, qui naît de deux postures : le refus des discours généraux, de l'observation impressionniste et de la recherche existentialiste, d'une part, et la consolidation de son approche par la mise à l'épreuve de ses procédures et de ses méthodes, d'autre part. Le texte de Christian Metz, « Le cinéma : langue ou langage? », paru dans la revue *Communications* en 1964, annonce la rupture, que désirent les théoriciens, et sonne aussi comme un manifeste. Avant de se tourner dans les années soixante-dix vers la psychanalyse, Metz donnera naissance en 1968 à une typologie cinématographique, la « grande syntagmatique du film de narration », dans ses *Essais sur la signification du cinéma I*.

Le sentiment de nouveauté, qu'inspire ou que veut inspirer la sémiotique, est pourtant inséparable de l'époque, traversée par les courants tumultueux qui agitent le cinéma : c'est l'apparition de la Nouvelle Vague, du Free Cinema, du Cinéma Nôvo, du cinéma underground américain et du jeune cinéma italien, tchèque et québécois, entre autres, — dont les œuvres, étrangement, sont rarement prises en compte par les chercheurs, peut-être parce qu'ils ébranlent trop le langage cinématographique (mais cela est une autre question).

Bref, puisqu'il y a un langage, la dynamique sémioticienne donnera lieu à de nouvelles propositions sur le récit cinématographique, qui procéderont plus par comparaisons et différenciations, et dont Raymond Bellour, André Gaudreault (un Québécois), François Jost et Francis Vanoye seront les principaux incitateurs et défenseurs. Leurs démarches sont avant tout comparatives : ils importent des termes « littéraires » (notions venues de la critique et de l'analyse de la littérature) dans l'étude des films. *Récit écrit, récit filmique*, de Francis Vanoye, paru en 1989 et réédité aujourd'hui, est incontestable sur ce plan et, je dirais même, exemplaire, dans la mesure où son modèle d'approche est irréprochable. L'auteur tente tout à la fois de différencier le récit écrit et le récit filmique, en les soumettant à l'épreuve de l'analyse comparée, et d'éprouver les qualités opératoires de ses outils issus de la sémiologie et de la narratologie.

Pour ce faire, il part des travaux de Claude Bremond (*Logique du récit*, 1973), qui émettent cette hypothèse : si le récit se visualise en devenant film et s'il se verbalise en devenant roman, ces transpositions n'affectent en rien la structure du récit, dont les signifiants demeurent identiques. En un mot : le film se plie aux nécessités du récit, c'est-à-dire la suite des événements, l'enchaînement des actions, les agents (les personnages), le cadre (lieux et objets) et la chronologie. Cela implique qu'on trouve dans chaque film un énonciateur du récit, une énonciation du récit (la narration), un ou des points de vue à partir duquel s'effectue la représentation, et un destinataire, appelé narrataire (le spectateur). Le récit s'organise donc selon une double exigence : celle d'une structure interne cohérente au film, variant selon l'auteur, l'époque, le genre filmique, et celle de la repré-

sentation à un destinataire par laquelle le récit est donné à lire comme écriture et donné à voir-entendre comme film. On comprendra que Vanoye, comme tous ses collègues théoriciens, part d'une prémisse : que le film est nécessairement tributaire — pour ne pas dire qu'il est à la remorque — des codes cinématographiques que lui impose chaque genre. D'où, peut-être, comme je le soulignais tout à l'heure, le peu d'empressement que montrent les chercheurs (pas tous, heureusement, et Vanoye est un de ceux-là) à analyser les œuvres modernes, qui désorganisent et subvertissent les genres et, donc, les structures narratives, — c'est moins, chez ces théoriciens, une question de faiblesse ou de rigidité qu'une volonté de normalisation de leur discours par les épreuves de l'analyse, une analyse qui oublie (trop) souvent la spécificité du cinéma. Sans la béquille littéraire, que serait cette analyse?, peut-on (se) demander. Pour ma part, je dirais que la sémiotique, n'assumant aucune contingence, qu'elle soit d'ordre historique, esthétique, philosophique, culturel ou idéologique (surtout idéologique), au film, ne peut appeler aucun jugement sur lui. On ne saura jamais par elle si *La règle du jeu* est un bon film ni pourquoi. Cela ne la rend pas caduque pour autant; mais en plus, c'est le hic, sa difficulté et sa complexité grevent l'intérêt qu'on peut lui porter et les enseignements qu'elle peut délivrer. Qu'il est long et ardu le chemin de la sémiotique qui mène jusqu'au film!

On prendra moins un raccourci qu'un chemin de traverse pour comprendre la notion de récit avec Marie Anne Guerin, critique aux *Cahiers du cinéma*. Moins un raccourci, car son *Récit de cinéma* n'est pas un abrégé de la science du récit filmique; davantage un chemin de traverse, car il mène directement et avec beaucoup de ludisme, presque de la poésie, assurément de l'euphorie, à la question du récit. C'est que Guerin pense plus cinéma qu'elle ne pense le cinéma, sans pourtant que son approche invalide celle (s) entreprise (s) par les sémioticiens, par exemple. Mais chez elle il y a un après de la sémiotique. Cet après se nomme « réel ». Le réel peut produire une œuvre parce qu'il est mis en rapport, en mouvement, par le récit, la narration, la mise en scène, le jeu des acteurs; c'est essentiellement de lui que provient le film. Marie Anne Guerin réussit, dans sa synthèse, à désigner ce qui fait la

singularité du cinéma, qui est, selon Godard dans ses *Histoire(s) du cinéma* (j'aime citer Godard, cet intraitable), « ni un art, ni une technique » mais « un mystère ». Ici, on s'élève.

C'est le désir de perfection qui stimule le cinéaste et lui ouvre la perspective de raconter une histoire. Sa responsabilité repose sur le choix des plans et des angles de vue, sur l'emplacement de la caméra, sur le raccord (qui nous sépare de notre vision ordinaire); son regard est un don offert par la caméra. Le cinéma est un espace de dramatisation où les idées, les rêves, les impressions sont formulés par les images qui les créent. Le récit de cinéma est lui-même un palimpseste en tant que s'y superposent les nombreux récits qui le précèdent, « écrits » lors des différentes étapes de la production (du synopsis au *final cut*, en passant par le scénario, le tournage, le montage et le mixage), et le récit qui le suit, le nôtre. Sa condition d'existence repose avant tout sur le fait que le film est un relais narratif entre le réel et l'exercice d'invention d'histoires, entre le réalisateur et le spectateur, entre un individu et une communauté. Il est un découpage de la réalité, il tient en quelque sorte à distance. L'universalité du récit tient à ceci : il se nourrit de modèles extérieurs (littérature, poésie, théâtre, photographie, peinture, musique). Les images et les sons sont les figures et les motifs d'une histoire, dont l'inventivité narrative a évolué selon les époques (celle du muet est considérable). L'apparition des personnages est l'événement initial du récit : l'espace est mis à leur disposition et, par leurs gestes et leurs actes, ils le composent (le plan naît avec l'acteur, il en est sa mémoire). Le cinéma est un art qui organise une circulation entre le visible et l'invisible, le fantôme et l'objet de ce fantôme, entre le dehors et le dedans; il fait circuler des corps, des objets, des voix. Des cinéastes comme Stroheim, Murnau, Bresson, Tati et Godard fondent leurs récits sur le sentiment, commun, d'un manque, d'habiter un monde incomplet; alors que d'autres, comme Griffith, Renoir, Hitchcock, Rohmer, fondent les leurs sur le sentiment d'habiter un monde achevé, épuisé. En regardant ce qui ne le regarde pas, le spectateur, dont le personnage à l'écran sera parfois la figure de l'amoureux, parfois celle du meurtrier, finit le film, puisque pendant toute sa durée, en se devant de faire des liens, il le construit.

Voilà, évoquées, quelques-unes des vérités que l'on peut extraire du *Récit de cinéma* de Anne Marie Guerin, qui s'appuie constamment sur la nature particulière du film (le gros plan, le *flash-back*, la transparence, la surimpression, la voix, le hors-champ, etc.) pour avancer. Cette nature n'est pas uniquement technique car elle relève d'une stratégie éthique et esthétique : établir par ses propres moyens un rapport inédit au réel.

André Roy



Christine Major, *Le torrent* (détail), 2003, acrylique sur toile, 265 cm × 180 cm. Photo : François Rivard.