

Présentation

Françoise Baby and André Gaudreault

Volume 13, Number 1, avril 1980

Cinéma et récit

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500507ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500507ar>

[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 document

Baby, F. & Gaudreault, A. (1980). Présentation. *Études littéraires*, 13(1), 7–10.
<https://doi.org/10.7202/500507ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1980

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/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

PRÉSENTATION

françois baby, andré gaudreault

« En fait, il n'y a pas la littérature, ici, le cinéma, là, la peinture, un peu plus loin, etc... mais un ensemble de pratiques signifiantes susceptibles d'engendrer du texte. La théorie du texte est par définition "trans-spécifique". »

Michel MARIE

Depuis quelque temps déjà, le développement du concept de « pratique signifiante » a eu comme résultat, entre autres, de permettre d'unifier dans un même grand projet des moyens divers d'expression dont le cinéma et la littérature. Sous cet aspect, un des points d'intersection de ces deux moyens d'expression se situe au plan « textuel ». Comme le dit Roland Barthes, c'est d'ailleurs là le propre de toute pratique signifiante :

« Bien plus : on ne peut, en droit, restreindre le concept de "texte" à l'écrit (à la littérature). Sans doute, la présence de la langue articulée (...) dans une production donne à cette production une richesse plus grande de signifiante ; très construits, puisque issus d'un système très codé, les signes langagiers s'offrent à une déconstruction d'autant plus percutante ; mais il suffit qu'il y ait débordement signifiant pour qu'il y ait texte (...). Toutes les pratiques signifiantes peuvent engendrer du texte : la pratique picturale, la pratique musicale, la pratique filmique, etc.¹ »

C'est en ce sens que l'analyse textuelle devient intéressante, du fait même de ses possibilités trans-spécifiques. On peut penser, en effet, qu'une théorie servant à comprendre le fonctionnement du texte littéraire puisse être riche d'apports pour l'analyse du texte filmique. De telles « applications » ne sont cependant pas sans écueils. Dans certains cas, il faudra effectuer des adaptations ou retournements, suivant la nature de la théorie mise en cause et son objet : une théorie qui se concentre sur la matérialité même des signifiants à l'œuvre risque d'être beaucoup plus spécifique qu'une autre qui, par exemple, se préoccupe de classer les principales catégories actantielles du récit.

Cet échange peut, on s'en doute, être réciproque ; il faut cependant se garder de tout asservissement d'un champ à un autre, de même que de toute application qui serait trop mécaniste.

En ce qui a trait aux matières de l'expression, texte littéraire et texte filmique peuvent sembler s'opposer de manière irréductible. Les signifiants linguistiques du premier ne se retrouvent tels quels au sein du deuxième que de façon très sporadique (mentions écrites de la bande-image). Il est bien vrai, cependant, que le texte filmique présente, depuis l'arrivée du « parlant », une importante quantité de signifiants linguistiques, mais sous forme verbale. Par contre le film, on le sait, comporte aussi d'autres matières de l'expression : les images mouvantes, les bruits et la musique, qui s'ajoutent aux deux premières (mentions écrites et paroles) pour constituer le texte filmique mais qui sont absentes, comme telles, du texte littéraire.

D'un côté, donc, présence quasi exclusive des signes arbitraires, de l'autre, prédominance, au sein d'un foisonnement de signifiants, de l'« analogon » ; là, une succession de signifiants discontinus (la chaîne des signes linguistiques), ici, une succession de signifiants de diverses natures et présents synchroniquement ; d'une part, un médium qui utilise une seule matière de l'expression (l'écrit), d'autre part, un médium qui peut en articuler cinq. Cette énumération pourrait s'allonger encore et encore. Elle suffit cependant pour témoigner d'un écart apparemment considérable entre cinéma et littérature.

Pourtant, le cinéma (du moins, un certain cinéma de fiction) et la littérature ne sont pas si éloignés l'un de l'autre. Tous deux mettent en « scène » des personnages ayant fonction d'actant qui se meuvent dans un univers diégétique comportant des coordonnées spatio-temporelles. Dans les deux cas, le développement de l'action s'inscrit dans une construction narrative comparable. En fait, le cinéma apparaît, au même titre que la littérature, comme un des moyens de production de l'imaginaire culturel de la société contemporaine.

Il faudrait, en ce sens, scruter d'un peu plus près, dans certaines de leurs manifestations, les divers media du 20^e siècle : le cinéma, mais aussi la radio et la télévision. Si les

signes linguistiques peuvent servir à autre chose qu'à écrire un roman (un recueil de recettes culinaires, par exemple), il est évident qu'un médium servant, entre autres, à donner les prévisions de la météo (la radio), à retransmettre une joute de hockey (télévision) ou à documenter le spectateur sur les opérations à cœur ouvert (le cinéma), peut aussi être le lieu, un autre lieu, de la production de fiction contemporaine.

Il est indispensable de surmonter l'apparente irréductibilité de la dichotomie cinéma/littérature (qui n'existe probablement pas à tous les plans). Cet ensemble est consacré à l'étude du récit cinématographique à partir de problématiques diverses. Le premier article, celui de François Baby, tente justement d'établir un pont entre les deux pratiques que sont le cinéma et la littérature : en partant de l'économie narrative du récit littéraire, en la confrontant à celle du récit cinématographique, il établit certaines propositions susceptibles de servir de guide lors du passage, par l'adaptation, d'une forme d'expression à l'autre. La démarche proposée peut d'ailleurs servir tout aussi bien à l'analyse fine de toute construction narrative. En second lieu, Esther Pelletier nous soumet une tentative d'application au cinéma d'une théorie issue de l'analyse du texte littéraire, en mettant en lumière les manifestations possibles, dans un récit cinématographique, des diverses fonctions du langage formulées par Roman Jakobson. Les deux articles illustrent leur problématique à partir de deux volets différents de la trilogie de Robert Enrico, *Au cœur de la vie*. André Gardies, pour sa part, étudie le fonctionnement de la catégorie actorielle dans le film, fait un parallèle constant entre le personnage (sans visage) du texte littéraire et celui (incarné) du texte filmique, pour nous proposer une typologie de l'ensemble actant-rôle-personnage-comédien caractéristique du discours cinématographique de fiction. André Gaudreault, de son côté, se penche sur le cinéma des premiers temps pour faire ressortir certains caractères de la narrativité cinématographique, à partir du paramètre temps dans les premiers films de fiction. L'article se termine sur un rapprochement entre la littérature médiévale et le cinéma des origines. Viennent ensuite deux études, celle de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier sur *Terre en transe* et celle de Paul Warren sur *Death Wish*, qui s'attachent «... aux systèmes relationnels à l'œuvre dans la totalité du film, à la structuration

du film. (Dans les deux cas), c'est la matérialité signifiante du film, le choix des images, d'un certain type de cadrage, la gestuelle de l'acteur, etc... qui servent de fondement à l'analyse. Le signifiant n'est plus traversé et oublié par la lecture au bénéfice du seul signifié².»

En dernier lieu, Ginette Major nous propose l'analyse d'un corpus composé de dix films québécois récents et, par un recours au modèle de schématisation sémantique de Greimas et au modèle d'analyse de la structure des mythes de Lévi-Strauss, étudie l'un des problèmes majeurs du cinéma québécois : celui de la représentation.

Notes

¹ Roland Barthes, *Encyclopaedia Universalis*, tome XV, p. 1016, article « texte (théorie du) ».

² Michel Marie, « Cinéma et théorie littéraire », in *Pratiques* n° 18/19, février-mars 1978.