

Cinéma et littérature face au temps et à l'espace

La littérature, comme le cinéma, s'écrit avec des images. Mais si la littérature s'écrit avec des mots, le cinéma s'écrit avec des plans. Cette écriture en plans est en fait le moyen de maîtriser l'espace et le temps que possède d'emblée le romancier mais que doivent conquérir les scénaristes et les réalisateurs. En quoi l'écriture elliptique du cinéma a-t-elle influencé la littérature, sachant qu'il n'a jamais manqué une caméra à Zola?

« L'œil était dans la tombe et regardait Caïn »... Si Victor Hugo peut écrire ceci en une seule phrase, c'est parce qu'il dispose, en tant qu'écrivain, de la maîtrise de l'espace et du temps, et qu'il peut, dans un seul jet de mots, montrer Caïn dans la tombe, vu par l'œil qui représente à la fois Dieu, la conscience, la culpabilité, le châtement et l'éternité. Aucun cinéaste ne pourrait construire un ou plusieurs plans à l'instar de ce « simple » vers. Mais il est possible de faire un film dont le sujet est la culpabilité et les remords, ainsi que le châtement que l'héroïne s'inflige à elle-même, comme dans le film québécois *La neuvaine*, réalisé par Bernard Émond.

Pour maîtriser l'espace et le temps à l'égal des romanciers, il a fallu que les premiers cinéastes créent un nouveau langage, l'écriture cinématographique, qui fut inventé après la découverte que fit Georges Méliès, juste après la naissance du cinématographe, alors qu'il filmait à Paris une scène de rue où passait un autobus et que sa caméra se bloqua. Méliès remit l'appareil en marche et continua sa prise de vue sans déplacer la caméra. Après le développement, il découvrit sur la pellicule un autobus qui se transformait en corbillard. Il comprit alors les ressources qu'il pourrait tirer de la succession volontaire et non plus accidentelle de deux images séparées par une coupure dans le temps réel. Il comprit aussi qu'il pourrait obtenir la même chose avec une coupure dans l'espace, c'est-à-dire par un déplacement de la caméra qui permettrait de changer l'axe de prise de vue. Georges Méliès venait d'inventer le plan. Depuis, le cinéma se déroule dans des temps imaginaires, reconstitués par les coupures effectuées dans l'espace et dans le temps, chaque fois que l'on crée un nouveau plan.

Rappelons ce qu'est un plan : au tournage, c'est la longueur de pellicule enregistrée entre un démarrage de la caméra et son arrêt. Entre les mots « moteur » et « coupez ». Au montage, le plan est raccourci à la durée utile au récit que l'on est en train de raconter. Il faut effectuer ces opérations plusieurs centaines de fois pour un film de 90 minutes. La fabrication d'un film fait donc appel à un mécanisme lourd et coûteux, qui exige une longue et minutieuse

préparation, alors que l'écriture romanesque peut ressembler à un saut dans le vide. On écrit la première phrase et ensuite on continue jusqu'à la dernière qui, d'ailleurs, a pu être écrite dès le départ, comme le faisait par exemple Alexandre Dumas qui commençait, en bon auteur de théâtre, par définir la cible à atteindre et ensuite avançait son récit jusqu'à la dernière phrase qu'il avait écrite en premier.

Les cinéastes, eux, doivent passer par deux formes d'écriture. Il y a d'abord la phase du scénario, qui est la mise au point de l'histoire et la description des actions et des dialogues, et qui s'écrit, elle aussi, avec des mots. Ensuite le scénario est découpé en plans, une opération appelée découpage technique qui sert à construire le temps du film. Le découpage technique est écrit avec des mots et souvent, il est dessiné. Le découpage technique est illisible pour un profane.

Ainsi, la littérature et le cinéma relèvent tous deux d'une écriture, c'est-à-dire d'une nécessité d'abstraction, mais dans le cas du cinéma, on passe par une étape intermédiaire de déconstruction de l'histoire par le découpage technique et le tournage, pour aboutir à la reconstruction de cette histoire par le montage.

C'est dès l'écriture du scénario que se posent les problèmes de la maîtrise de l'espace et du temps. C'est là que l'écriture du film retrouve le roman, pas seulement lorsque l'histoire est adaptée d'un roman, mais aussi lorsque l'histoire est originale, et qu'il faut se poser la question du temps du récit cinématographique que l'on va faire de cette histoire, comme l'écrivain se pose le temps du récit romanesque.

« Les fables [les fictions] bien constituées ne doivent ni commencer ni finir à un point pris au hasard...¹ ». C'est Aristote qui l'affirme dans sa *Poétique*, le premier texte théorique sur l'écriture de fiction, rédigé entre 335 et 323 avant J.-C., qui reste toujours d'actualité, parce que nous inventons toujours les mêmes histoires et que les auteurs sont toujours confrontés à la même question du « comment les raconter ».

Il est vrai qu'en vingt-cinq siècles, au fond, rien n'a changé. Il n'est pas plus facile aujourd'hui pour le scénariste de choisir à quel endroit de l'histoire qu'il a imaginée il décidera de commencer le récit qu'il va en faire, que cela ne l'était aux tout débuts de l'art dramatique et littéraire. C'est-à-dire aux temps de *L'Illiade* et de *L'Odyssée*.

Rappelons la différence entre l'histoire et son récit. L'histoire, ce sont les événements qui se sont déroulés dans la réalité ou dans les fictions, rapportés dans l'ordre chronologique, alors que le récit est le traitement de cette histoire,

¹ Aristote, *Poétique*, Paris, Le Seuil, 1980, p. 59.

c'est-à-dire la manière de la raconter, qui suppose de mettre l'accent sur certaines parties de l'histoire, d'en supprimer d'autres, de contracter ou de dilater le temps réel pour créer le temps de la narration.

Dans cette optique, le choix du début du récit par rapport au début de l'histoire est une décision fondamentale. Mais il n'existe aucune règle, aucun schéma préétabli, qui puisse apporter la solution au problème du début d'un traitement dramatique. Après avoir mis au point l'histoire que l'on veut raconter, quoi que l'on fasse reste toujours – intacte et inéluctable – la question du « comment la raconter »?

Le plus souvent, le début du récit ne coïncide pas avec le début de l'histoire. Le scénariste, comme le romancier, ne travaille jamais en temps réel. Il ne dispose pas d'une vie pour raconter une vie, on l'a vu avec *Citizen Kane*, par exemple, qui commence par la mort du personnage principal et qui ensuite remonte le temps.

Le parcours du récit est comme un passage dans un entonnoir. L'entrée est vaste et l'armée événementielle est nombreuse, mais la sortie toute petite. Il s'agit alors de réduire, de concentrer, d'organiser le récit pour éviter l'engorgement, tout en prenant bien soin de ne pas amoindrir, affaiblir ou étrangler l'histoire. Un véritable travail d'Hercule! Surtout lorsque l'action n'est pas située dans un temps donné – cette fameuse unité de temps des tragédies classiques – mais au contraire s'étale sur une longue durée.

C'est là un problème aussi vieux que le premier texte de fiction. Dans *L'Illiade*, qui, par sa composition en chants épiques, est une œuvre dramatique et non un roman, Homère, pour raconter la guerre de Troie qui a duré dix ans, a concentré son récit sur une période de cinquante-cinq jours, située pendant la dernière année de la guerre. Cependant, il a pris soin de débiter son récit par l'un des moments les plus forts de cette guerre inexpiable, celui de *la colère d'Achille*, quand le meilleur guerrier de l'armée grecque, en se retirant sous sa tente pour bouder, met son camp au bord de la défaite. Mais après la mort de Patrocle, son meilleur ami, Achille réserve sa colère au camp ennemi. Il retourne au combat et met en déroute l'armée troyenne, donnant cette fois la victoire aux Grecs.

La focalisation sur un personnage et la limitation de l'intrigue à quelques épisodes situés près de la fin n'empêchent pas Homère de raconter l'histoire de tous les protagonistes de cette guerre, ainsi que les événements qui se sont déroulés avant le début de son récit, tout en nous annonçant l'ultime épisode : la destruction de Troie. Néanmoins, en faisant d'Achille et de sa colère l'action principale du récit, Homère a dressé la colonne vertébrale de son traitement dramatique. Toutes les digressions (les actions secondaires) lui sont alors permises, pourvu que toujours il revienne à l'action principale.

De la même manière, Sophocle a commencé sa tragédie *Œdipe-Roi* tout près de la fin de l'histoire, quand Œdipe promet de retrouver et de punir l'assassin de Laïos, sans savoir qu'il s'agit de lui-même. Nous assistons alors à la résolution de la première intrigue policière, car la reconstitution du crime et la recherche de la personnalité de l'assassin sont deux bonnes façons de remonter le temps et fournissent une excellente structure dramatique.

Ainsi, l'essentiel en dramaturgie n'est pas de faire un récit linéaire et chronologique à partir d'une histoire, mais de combiner une action principale qui construit des faits, avec des personnages toujours en action, des personnages agissants. Aristote nous a bien prévenus, il y a deux causes naturelles qui déterminent les actions : le dialogue et le caractère. Cependant, le caractère d'un personnage ne se décrit ni par la psychologie ni par des dialogues mis bout à bout, mais au travers de ses actions. Pour prendre sens, les dialogues doivent être soumis à l'épreuve des actions, ainsi que le déclare Achille, dans *Iphigénie en Aulide* de Jean Racine : « Je perds trop de moments en des discours frivoles / Il faut des actions, et non pas des paroles ». Car ce n'est pas l'histoire qui fait les personnages, mais les personnages qui font l'histoire.

Ainsi, lorsque les premiers cinéastes inventent l'écriture du cinéma, ils ont à leur disposition trente siècles d'histoire et de théorie littéraires, mais aussi la très abondante production de romans feuilletons qui, depuis 1832, sont publiés dans les journaux, et dont les auteurs sont... Balzac, Victor Hugo, Alexandre Dumas pour la France, Dickens pour l'Angleterre, Mark Twain pour les États-Unis, Dostoïevski pour la Russie, et tant d'autres...

Avant d'être romanciers, Victor Hugo et Alexandre Dumas ont été des auteurs de théâtre prestigieux, ils se sont trouvés côte à côte dans la fameuse « bataille d'Hernani » qui a opposé, à propos du théâtre, les anciens et les modernes. C'était l'aboutissement d'un combat mené à l'échelle européenne par les jeunes auteurs romantiques, comme Schiller, qui s'étaient rebellés contre la suprématie du goût français et la tyrannie de la *règle des trois unités* de la tragédie classique du XVII^e siècle, qui imposait que chaque pièce se déroule en un même temps, un même lieu et une même action.

Les jeunes auteurs remettaient aussi en cause les personnages monolithiques du théâtre français, enfermés dans le cadre de la psychologie des passions. Il est vrai qu'en un seul jour, le personnage de la tragédie classique n'avait guère le temps d'évoluer, il n'avait que la liberté de souffrir et de passer de vie à trépas sans avoir le loisir de se poser des questions. « *To be or not to be...* », cette tirade était hors de question pour le héros des tragédies classiques. Or les auteurs romantiques venaient de redécouvrir Shakespeare, dont Voltaire s'était tant moqué (Victor Hugo avait même obligé son fils François

à le traduire) et ils voulaient, eux aussi, être maîtres du temps et raconter des histoires se déroulant sur une longue durée.

Aux personnages du théâtre classique, les auteurs romantiques opposaient les personnages des tragédies antiques, « hommes et femmes déchirés² », pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Vernant, à la fois coupables et innocents, responsables de leurs actes et victimes du destin. Des personnages qui étaient caractérisés d'abord par leurs actions, selon les principes d'Aristote.

C'était bien avant le béhaviorisme, et fort heureusement, parce que les romanciers du XIX^e siècle ne se sont pas contentés de décrire les comportements de leurs personnages, ils n'ont pas attendu Freud pour découvrir l'inconscient, ils l'ont appris dans la mythologie et la tragédie grecque, en direct avec Œdipe. Comme le fit ensuite Freud, qui possédait lui aussi une solide culture littéraire.

La littérature du XIX^e siècle est ainsi une littérature de personnages qui donnent souvent leur nom aux romans : *Eugénie Grandet*, *La vieille fille*, *Le comte de Monte Christo*, *Joseph Balsamo*, *Monsieur Pickwick*, *Olivier Twist*, *Tom Sawyer*, *Les misérables*, *Les pauvres gens*, et aussi *Les Rougon Maquard*. Et par la diversité de leurs personnages et leur modernité, les auteurs de romans du XIX^e siècle ont ouvert la voie à Dostoïevski et à Proust et à toute la littérature du XX^e siècle. Ils ont aussi posé tous les types de personnages qui seront développés au cinéma au cours du XX^e siècle et aujourd'hui encore...

Vous comprenez alors pourquoi il n'a jamais manqué une caméra à Émile Zola! Il avait tout... tout ce que ses aînés avaient reconquis... Il possédait la maîtrise de l'espace et du temps, et l'infinie complexité des personnages. Il avait tout loisir de décrire des actions comme si le lecteur les voyait, en découpant l'espace et le temps en séquences comme le fera plus tard le cinéma, et il avait aussi tout loisir de faire entendre les sons et les musiques comme dans la scène de la première réunion syndicale chez la veuve Désir dans *Germinal*.

Il faut se souvenir que le cinéma n'est pas seulement un art visuel, il possède aussi le son et la musique. La bande musicale participe de l'écriture du film (son compositeur est coauteur de l'œuvre, au même titre que le scénariste et le réalisateur). Les films sont très souvent des mélodrames, c'est-à-dire des drames en musique, et les mélodrames sont des « tragédies évitées », ils possèdent une double fin, une première fin qui se termine mal, et une seconde qui rouvre sur l'avenir et l'espoir (cf. *Autant en emporte le vent*). Les romans du XIX^e siècle étaient aussi des mélodrames.

La neuvaine de Bernard Émond est un mélodrame. C'est une tragédie évitée. Du moins pour le personnage principal.

² Jean-Pierre Vernant, « Aux racines de l'homme tragique », *Le Monde*, 16 mars 2005.

C'est pourquoi, en ce qui concerne les influences stylistiques que le cinéma aurait sur la littérature, il vaut mieux rester prudent et, à toute affirmation, opposer un doute raisonnable. Et penser à l'œuf et à la poule. Et toujours se demander, comme dans les *gunfights* des western, qui a tiré le premier?

Dans *La neuvaine*, justement, le temps du personnage principal, une femme médecin, s'est arrêté après une tragédie dont elle se sent responsable et le passé revient la torturer par des *flash-back*.

Mais le cinéma n'a pas inventé le flash-back, c'est Homère! Dans *L'Odyssée*, quand Ulysse, après son naufrage, est recueilli par les Phéaciens et leur raconte tout ce qui lui est arrivé depuis la fin de la guerre de Troie.

L'arrêt sur image ou le ralenti, c'est Homère toujours, mais cette fois dans *L'Iliade* qui raconte une vengeance, et les codes de la vengeance sont très stricts, ils exigent que le vengeur décline son identité et expose ses motifs à celui qu'il va tuer. Ainsi, dans *L'Iliade*, chaque fois qu'un Grec affronte un Troyen, il y a comme un arrêt sur image ou un ralenti, une pause dans l'action, pendant laquelle le guerrier grec, tout en brandissant son javelot vengeur, décline son identité et sa généalogie complètes. Ce rite accompli, le mouvement reprend avec le combat.

Quant aux *travellings*, la littérature ne cesse d'en faire, comme elle fait des panoramiques, ou des *travellings* et panoramiques combinés. Car le travelling, c'est la conséquence première de... la marche à pieds, et de tout déplacement par quelque moyen que ce soit. Comme le *travelling* que décrit Victor Hugo après son premier voyage en chemin de fer, lui assis sur la banquette, immobile, et le train qui avance et le paysage qui défile sous ses yeux (en jargon cinéma, on dit que c'est une caméra embarquée, elle peut l'être sur un train, une voiture, un bateau, une charrette, un cheval, un vélo, une planche à roulettes, un avion, une mongolfière, une grue, un téléphérique, etc.). À l'époque, Victor Hugo avait été émerveillé par la vitesse du train et sa stabilité, qui permettaient à la persistance rétinienne de donner l'illusion de lignes parallèles dessinées à partir des fleurs et des brins d'herbe du remblai.

Julien Gracq, lui, avait reconnu dans *Les Chouans* de Balzac ce qu'il appelait poétiquement d'un terme n'appartenant pas au jargon professionnel : le « premier travelling aéro panoramique ».

Alors, dialogues hachés? Écriture lapidaire? J'ai cru moi aussi très longtemps que le cinéma avait appris à la littérature à être moins prolix ou bavarde. Mais alors... Maupassant et ses successeurs, Marcel Aymé et les nouvellistes français dont Annie Saumont et Georges-Olivier Châteaureynaud?... Jamais un mot de trop... Du travail d'orfèvres...

De même, toutes les échelles de plan, du plan général (par exemple la vue générale d'une ville) au gros plan, ont été déclinées par la peinture et ceci depuis au moins deux mille ans.

Ainsi, le cinéma est allé chercher ses personnages dans la littérature qui, elle, était allée chercher dans le théâtre une structure dramatique et des personnages en action d'une grande complexité.

En retour, le cinéma offre à la littérature la possibilité de voir et d'entendre le monde dans son infinie diversité.

Mais le cinéma de fiction n'est pas le documentaire, et encore moins le journal télévisé qui produit pourtant des plans en quantité.

Les films de fiction ne donnent jamais à voir le réel, ni la réalité, ils produisent juste une impression de vraisemblance. Tout comme le roman ou le théâtre, le cinéma raconte des histoires qui ne font qu'emprunter à la réalité.

Pour en revenir au vers de Victor Hugo, « l'œil était dans la tombe et regardait Caïn », le cinéma a très vite trouvé les moyens de montrer par des séquences de plans des notions très abstraites. Par exemple, *La neuvaine* traite de la culpabilité, de la tentation du suicide, et de la compassion. C'est un film très dépouillé, un film d'ascète, beau comme un film du cinéaste Robert Bresson qui était, lui, l'héritier de Bernanos et de Dostoïevski. *La neuvaine* est pourtant un film très québécois avec les églises, les curés, la foi et l'athéisme. Et pour décrire le temps arrêté qui est celui de son héroïne qui ne pense qu'à la mort, le réalisateur et co-scénariste Bernard Émond joue du silence et de la contemplation du fleuve Saint-Laurent. Le fleuve, au niveau du cap Tourmente, devient un personnage du film; c'est lui qui, avec le vol des oies blanches, remet du désir et du mouvement dans le cœur du personnage principal et remet aussi en marche le temps.

Marie-France Briselance
Scénariste et écrivaine