

Migration codique entre les récits filmiques et les récits écrits**Codic migration between film narratives and written narratives*****Nebat Djamel**

Université Larbi TEBESSI, Tébessa, (Algérie)

Larbi TEBESSI University, Tébessa, (Algeria)

djamel.nebat@gmail.com

d/recép:07/11/2020	a/ acc : 05/12/2020	d/ pub : 30/03/2021
--------------------	---------------------	---------------------

Résumé :

Ces dernières années, l'étude du cinéma est de plus en plus intégrée dans l'enseignement de la littérature dans la mesure où l'étude du récit filmique dépend de la théorie littéraire. Il paraît donc normal que le cinéma s'associe à la littérature, quoique chacun des deux arts a ses spécificités bien distinctes. Dans le présent article nous tenterons de mettre en exergue les liens qu'entretiennent récit filmique et récit littéraire.

Mots-clés: Littérature – Cinéma – Récit filmique – Interartialité - Synergie.

Abstract:

In recent years, the study of cinema has become more and more integrated into the teaching of literature as the study of film narrative depends on literary theory. It therefore seems normal that cinema is associated with literature, although each of the two arts has its very distinct specificities. In this article we will try to highlight the links between film and literary narrative.

Keywords: Literature - Cinema - Film story - Interartiality – Synergy.**Introduction :**

Ces dernières années, l'étude du cinéma est de plus en plus intégrée dans l'enseignement de la littérature dans la mesure où l'étude du récit filmique dépend de la théorie littéraire. Il paraît donc normal que le cinéma s'associe à la littérature, quoique chacun des deux arts a ses spécificités bien distinctes.

Le récit filmique est bipolaire car le signifiant de cinéma est perceptif (visuel et auditif). Celui de la littérature l'est aussi, puisqu'il faut lire la chaîne écrite, mais il engage un registre perceptif plus

* Nebat Djamel. djamel.nebat@gmail.com

restreint : seulement des graphèmes, de l'écriture. A titre comparatif, le signifiant de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, de la photographie l'est également, mais avec encore des limites, qui sont différentes : absence de la perception auditive, absence, dans le visuel lui-même, de certaines dimensions importantes comme le temps et le mouvement. Le signifiant de la musique est encore perceptif, mais, comme les autres, moins « étendu » que celui du cinéma : ici, c'est la vision qui fait défaut et, dans l'auditif même, la parole entendue (sauf pour le chant).

Toute transposition du monde, fût-ce une simple photographie, est une reconstitution, impliquant un jugement sur les rapports sociaux, une réalité visible transposée. Ce qui frappe d'abord, en somme, c'est que le cinéma est plus perceptif, si l'on peut s'exprimer ainsi, que beaucoup d'autres moyens d'expression ; il mobilise la perception potentielle.

Le cinéma met en évidence une façon de regarder ; la littérature, une façon de lire : l'un permet de distinguer le visible du non-visible et l'autre, le dit de l'inter-dit, de reconnaître les limites idéologiques de la perception à une certaine époque. La caméra comme la page révèle des zones sensibles, c'est-à-dire des questions, des attentes, des inquiétudes, dont la réapparition systématique de film en film, de roman en roman souligne l'importance.

Témoin fidèle, le cinéma, à l'instar de la littérature, propose à l'analyse différentes interprétations de la société et des rapports qui s'y développent sous le couvert d'une analogie avec le monde sensible. Il construit, par rapprochement, mise en parallèle, développement, insistance, ellipse, un univers fictif. A l'instar de la sociologie littéraire, la sociologie du cinéma a établi une homologie entre les œuvres cinématographiques et les structures sociales.

En effet, la société est contraignante pour les réalisateurs, dans la mesure où elle impose un cas, qui les importune. Les cinéastes ne tentent néanmoins pas de mimer cette réalité, mais plutôt ils essaient de faire une transposition qui, ensuite permettra à en révéler les mécanismes.

La caméra est une matérialité réelle qui saisit des choses réelles, mais ces dernières ne sont pas le réel, elles sont la réalité selon le point de vu, selon l'idéologie, la perception, la reconstitution, ou l'imagination de celui qui a fait le film, ce sont tout simplement

des représentations. En fait, de nos jours : « *Le cinéma cesse d'apparaître comme un ensemble unifié, révélant la mentalité d'un peuple ou d'une époque ; il ouvre des perspectives sur ce qu'une société avoue d'elle-même et sur ce qu'elle refuse mais ce qu'il laisse apparaître est partiel, lacunaire et ne devient utile à l'historien que par une confrontation avec d'autres formes d'expression, dont la littérature.* » (SORLIN, 1977)

Au cinéma, le regard s'ouvre sur une mobilité du monde : un emportement qui s'autorise de lui-même, qui emporte son support, sa substance, son sujet. Le cinéma est l'une des conditions de possibilité de la mise en jeu de notre être dans le monde aujourd'hui, une voie nouvelle se fraye au cinéma : au-delà de la représentation, le regard est mobilisé, il ouvre sur un espace, un monde, un réel dans lequel il pénètre. Le cinéma forme l'instance qui désigne aujourd'hui le réel en tant que tel.

II. L'écriture filmique :

Synthèse de tous les arts, le cinéma, englobe en lui tous les registres de la perception artistique: il peut nous présenter des tableaux, nous faire entendre de la musique, il est fait de photographies, etc. Au cinéma, l'activité de perception est « réelle » (le cinéma n'est pas le fantasme), mais le perçu n'est pas réellement l'objet, c'est son ombre, son fantôme, son double, sa *réplique*, dans une nouvelle sorte de miroir. On dira que la littérature, après tout, n'est faite elle aussi que de répliques (les mots écrits présentent les objets absents). Mais au moins, elle ne nous les présente pas avec tout ce détail réellement perçu, comme l'écran.

La littérature et le cinéma ont entretenu d'étroites relations de complicité artistique. En effet, le cinéma commercial partage avec le roman et la nouvelle, grands pourvoyeurs de scénarios, la fonction narrative. Notre propos est donc de tenter de démonter la migration codique entre les récits filmiques et les récits écrits.

Depuis son invention le septième art raconte. Jusqu'à ce qu'il est devenu l'un des grands fournisseurs contemporains de récits. Le cinéma n'a jamais tari cessé, tout en lui faisant concurrence, d'emprunter à la littérature narrative, sujets et histoires en tous genres. Et peut être c'est cette relation qui a fait profil bas à ce qui fait la singularité et la spécificité du récit filmique.

Qu'est-ce que raconter avec des images et des sons ? Il y a, certes, dans tout film narratif, des procédures, des dispositions, des stratégies qui ne lui appartiennent pas en propre, qui relèvent de la narrativité, mais le médium cinématographique a ses exigences, sa dimension expressive.

Temps, espace, personnages, narration, focalisation, savoir spectaculaire : autant de thèmes qui permettent de cerner l'originalité d'un art du récit. Il a fait du cinéma, assurément, ce qu'il est convenu d'appeler le Septième art.

« Le cinéma et la littérature peuvent-ils être dits dos à dos plutôt que face à face, ou encore main dans la main ? »

II. Osmose entre textes et films :

Les contacts des films et des textes littéraires au début ont été essentiellement les textes dans les films, puis d'une manière frontalière les films dans les textes ; cette irrégularité reste problématique pendant un certain temps. Eric ROHMER se demande dans l'avant-propos de son livre Six contes moraux : *« Pourquoi filmer une histoire, quand on peut l'écrire ? Pourquoi l'écrire, quand on peut la filmer ? »* (ROHMER, 2003)

Ce double questionnement prétendument assez simple et qui paraît symétrique dissimule un certain malaise pour l'auteur qui souligne une asymétrie derrière ces questions. Ses textes sont catégoriquement littéraires sans arrivés finalement à terme, ils ne sont pas très aboutis selon lui. La question est dès lors : le film ne naîtrait donc pas d'une carence ou d'une défectuosité de l'écrit romain. Lorsqu'on envisage le va-et-vient, dans un sens : les textes dans les films prévalent l'écart et les différences, dans l'autre : les films dans les textes, l'absorption.

Depuis les relations entre cinéma et littérature son irrégulières, en effet. On a répété que le cinéma avait fait lire des livres, qu'il en avait sorti de l'oubli certains. Gilles DELEUZE dit à propos de la littérature que *« le problème d'écrire ne se sépare pas d'un problème de voir et d'entendre. »* (G.DELEUZE, 1997)

La proposition inverse à propos du cinéma serait-elle tout autant énonçable ? Les relations son irrégulières, l'équivoque persiste. Par exemple, quand on évoque le roman et le cinéma, on ne peut pas dire qu'ils sont comparables au sens strict, le premier renvoi à un moyen d'expression spécifique à contrée alors que le second désigne

un moyen d'expression intégrale dans laquelle on y trouve aussi bien des courts métrages que des longs métrages , des documentaires que des films expérimentaux, pour ne pas citer d'autres dimensions technique ou économique qu'il recouvre. D'un côté on peut parler de l'unicité des matières d'expression dont dispose l'écrivain de l'autre la pluralité de celle qui constituent le cinéma.

Pour Sylvain ROUMETTE :« *Ecrire, pour un cinéaste, ou filmer, pour un écrivain, relève de quelque chose comme une conjuration. D'un côté (celui du cinéaste) il s'agit de conjurer ce que l'écriture apporte inévitablement avec elle, pour peu qu'elle soit vécue comme expérience et non pratiquée comme expérience et non pratiquée comme technique [...]. L'intuition que la littérature a partie liée avec le négatif, la souffrance et pour tout dire le mal [...] suffit à en jeter plus d'un dans le camp et le commerce des images : "idiotes" ou non, il y a beaucoup de consolation à y trouver, et au moins elles ne s'achètent pas au prix de la solitude. De l'autre côté (celui de l'écrivain) ce qui est à conjurer est à peu près symétriquement inverse : pour un écrivain, la possibilité du cinéma, son lien organique avec le réel, la négociation permanente qu'il entretient avec le social, sont à la fois des menaces et des tentations.* » (S.ROUMETTE, 1994)

Cet à peu près symétriquement inverse est tout de suite rectifié par Sylvain ROUMETTE qui ajoute que « pas un écrivain ne voudrait échanger ce manque [le fait que la langue échoue constitutivement à représenter le monde] contre l'excès de réel de la machine cinématographique» (S.ROUMETTE, 1994).

Peu importe le bien-fondé que l'on attribue à cette exégèse, la tentation de mise en parallèle est révélatrice. Cette asymétrie est constitutive de la relation que nous examinons. D'ailleurs, chacun de ces mots, « cinéma » ou « littérature », recouvre de réalités bien distinctes. La notion même de « littérature » a beaucoup varié comme l'a montré Jacques RANCIÈRE :« *Elle est à la fois évidente et mal déterminée. Elle peut être entendue comme l'idée vague du répertoire des œuvres de l'écriture et comme l'idée d'une essence particulière valant à ces œuvres la qualité "littéraire" ».* (J.RANCIERE, La Parole muette, 1998)

RANCIÈRE justement avance une idée qui enveloppe cinéma et littérature dans une même problématique. À partir d'une page d'Epstein des années 1910 (*Bonjour cinéma*), il arrive à la conclusion

qu'à travers les propos tenus : « *c'est toute la logique d'un régime de l'art qui se trouve impliquée* » (J.RANCIERE, *La Fable cinématographique*, 2001), et qui va bien au-delà du cinéma. Il nomme ce régime l'âge esthétique.

Quel rôle le cinéma est-il amené à jouer dans ce régime de l'art ? Un rôle « contrariant » pour le moins paradoxal. En effet, il restaure la vieille puissance représentative de la forme active commandant à la matière passive qu'un siècle de peinture et de littérature s'était employé à subvertir. Et, avec elle, de proche en proche, c'est toute la logique de l'art représentatif qui se trouve restaurée. Un amalgame est au cœur de la nature artistique du cinéma : « *Il est l'art de l'après-coup, issu de la défiguration romantique des histoires, et il est celui qui ramène cette défiguration à l'imitation classique.* » (J.RANCIERE, *La Fable cinématographique*, 2001) Des observations de discernement s'imposent :

➤ Art de l'après-coup, les productions du passé sont à sa disposition : il s'approprie littérature, peinture, etc. et très tôt s'auto-dévore.

➤ Cinéma et littérature sont liés par leur appartenance commune à l'âge esthétique.

➤ Mais l'amalgame de la nature artistique du cinéma amène le visible à entrer en contradiction avec la signification narrative.

➤ La continuité entre la nature technique de la machine de vision et les formes de l'art cinématographique demeure problématique.

➤ Il existe une asymétrie fondamentale entre littérature et cinéma : si le cinéma existe seulement à partir du régime esthétique, la littérature, elle, a connu d'autres régimes de l'art : c'est même dans le domaine littéraire que s'est d'abord produite en grande partie la révolution esthétique. Cette différence dans la position respective des deux moyens d'expression relativement aux transformations historiques s'accompagne d'une solidarité profonde du fait qu'il y a eu en quelque sorte passation de pouvoir de l'un à l'autre.

➤ L'histoire poétique désormais articule le réalisme qui nous montre les traces poétiques inscrites à même la réalité et l'artificialisme qui monte des machines de compréhension complexes. Cette articulation est passée de la littérature au nouvel art du récit, le

cinéma. Celui-ci porte à sa plus haute puissance la double ressource de l'impression muette qui parle et du montage qui calcule les puissances de signification et les valeurs de vérité.

➤ Cette démonstration subtile et implacable nous semble apporter une justification à la qualité particulière que nous trouvons à la relation cinéma/littérature. L'invention d'un lieu « où les regards se croiseraient, où les idées, même, s'échangeraient » est à l'ordre du jour depuis quelque temps. On fera remarquer que « littérature » aussi est toujours au pluriel.

➤ Entre le moment où l'on a parlé de septième art (au début du XXe siècle) et aujourd'hui (au début du XXIe siècle), le ou les rapport(s) qu'entretiennent littérature et cinéma ne sont plus de même nature – tout simplement parce que tous deux ont changé et que le système des beaux-arts a lui-même été sérieusement affecté. Sommes-nous d'ailleurs toujours dans l'âge esthétique ? Le cinéma pouvait apparaître comme un allié à des mouvements qui voulaient changer le sens même de l'art et de la littérature. Il y eut un temps où le cinéma fut qualifié de septième art : il entra dans une liste où les arts, sinon les Muses, formaient une théorie qu'on croyait bien ordonnée, et l'on pouvait espérer qu'il occuperait dignement sa place.

➤ Dans le même temps, « l'art » était entré lui-même en mutation. [...]L'art comme tel devient essentiellement multiple et même nombreux ; autrement dit, l'« art » perd une unité présumée mais en même temps relance avec une acuité toute neuve la question qu'on pourrait dire être celle de son essence essentiellement multiple ; d'autre part, cette multiplicité n'est pas seulement celle de divers arts distincts les uns des autres, elle est aussi la multiplicité interne de certains - et peut-être potentiellement de tous. De certains d'abord, et tout particulièrement du cinéma. Le cinéma est comme lui-même en équilibre entre le dessin, l'écriture et la musique, mais chaque « art » est une totalité ouverte sur les autres et configurée avec eux, à les toucher.

Ordinairement, on imagine deux forteresses, la littérature ici, et là le cinéma, avec leurs traditions, leurs codes. Pour que des passages s'effectuent entre ces mondes clos sur eux-mêmes, il faut des transactions, des conversions de codes.

Pour reprendre les termes de Jean-Luc NANCY : « *L'essence des arts est essentiellement multiple* » (J.L.NANCY, 2017). Chaque

art est une totalité ouverte sur les autres et configurée avec eux, à les toucher. D'ailleurs, littérature, c'est vite dit : c'est tout le champ de l'écrit qui est affecté par l'idée cinéma, c'est-à-dire aussi bien la philosophie que la littérature proprement dite : d'où l'abondance d'œuvres hybrides, d'empiètements. Dès lors, la question des relations entre littérature et cinéma, se poserait moins en termes de traduction d'une langue dans une autre qu'en termes topologiques et surtout en termes d'effets. Le corps littérature affecte le corps cinéma, ou l'inverse. La rencontre ne s'effectue pas sous une forme réglée mais sous celle d'effets d'intensités variables.

Certains critiques considèrent que le cinéma se sépare complètement des autres arts dans la mesure où, à l'inverse de la littérature ou du théâtre qui silhouettent et déforment, il reste proche de la réalité d'une époque puisqu'il utilise la photographie.

Beaucoup de critiques constatent l'intégration de termes cinématographiques dans l'étude des textes littéraires, on dit que telle description de BALZAC est un « travelling », ou tel portrait de STENDHAL est un « gros plan » et que ceci relève de la métaphore, on a recours aussi à des références régulières, dans le cadre d'une analyse filmique, à des notions empruntées à la critique ou à la théorie littéraire ce qui mène à des rapprochements évidents entre littérature et cinéma.

III. La description le maillon fort entre littérature et cinéma :

Il est aujourd'hui établi que la description dans l'écrit donne à apercevoir et fait naître le visible, donc, c'est par le biais de la description, art de la promotion de la vue, vaste et complexe sujet. Philippe Hamon, dans l'étude qu'il a consacrée à cette question, rappelle que « *la plupart des traités se contentent, sur des critères vagues de contenus, de distinguer des espèces de la description selon les caractéristiques du référent décrit* » (P.HAMON, 1986).

Ainsi pouvons-nous faire la différence entre une description qui s'attache à rendre compte d'un endroit ou d'un paysage de celle qui propose une peinture saisissante d'actions, d'événements, de passions. Mais en ce qui nous concerne, l'intérêt ne réside pas tant dans la définition de ces catégories que dans ce qui, à travers une pratique descriptive quelle qu'elle soit, parvient à créer des effets visuels.

La notion de description signifierait, dans son essence, « *écrire d'après un modèle* » (P.HAMON, 1986). Ce modèle pouvant être une œuvre d'art quelconque, le descriptif peut par conséquent être considéré comme « *le lieu d'un embrayage inter-sémiologique entre deux textes, entre deux images, entre un texte et une image* » (P.HAMON, 1986). Pourtant, la description ne pourrait se limiter à un discours d'accompagnement d'une image ou d'un texte. Sachant ses potentialités intertextuelles, il est au contraire, plus intéressant qu'on la définisse aussi en termes de réécriture. Elle renfermerait, à elle seule, deux écritures, dans la mesure où à travers la sienne c'est-à-dire verbale, elle enfile une autre : verbale ou non verbale qui lui sert de modèle, qu'elle silhouette et reconstruit de même que son esthétique. Or, cette présence d'une autre écriture dans celle du descriptif, dans la mesure où elle s'y insère habilement, et n'est presque plus repérable. Ce qui nous mène à l'importance de savoir remarquer, décoder les signes d'une telle présence lorsqu'ils se manifestent au sein de l'activité descriptive, peu importe les modes d'apparaître de cette présence, car bien sûr, ils peuvent être variés.

Il faut simplement ne pas perdre des yeux l'idée que la présence dont il est question ici en appelle au champ intermédiaire de l'image puisqu'il s'agit de description. Lorsqu'on lit un passage descriptif, on doit alors pouvoir se convertir en spectateur de son texte qui sollicite par-dessus toute sa perception visuelle, laquelle doit être activée afin que soient perçus les effets visuels de la description. Et selon le type d'écriture que le descriptif modalisera, ces effets pourront être associés à une manière de traiter, d'imposer le visible, de montrer les choses comme on le fait au cinéma. La récurrence de ce phénomène devient décelable au moment où la description, en littérature, est prise en charge par le regard d'un narrateur ou d'un personnage. C'est ce que Philippe HAMON appelle « *le regard descripteur* » (P.HAMON, 1986). Quand les phrases d'un récit épousent la progression d'un regard, ou en organisent d'une certaine manière le parcours, ce regard devient vital à la survie du récit au point qu'un personnage n'existe plus que par lui et n'en fait qu'un avec lui.

Alors sa description crée des effets visuels intéressants. Ainsi parle-t-on parfois, à la lecture d'un texte, de vision rapprochée sur un objet, qui consiste à tenter de le grossir et de le donner à voir dans un

monde miniaturisé, de très près, dans le détail, comme s'il était placé sous une loupe ou l'objectif d'un microscope, comme s'il était vu en gros plan au cinéma. Ce dernier ayant révolutionné notre regard , et « *le texte ne pouvant pour autant rivaliser avec la caméra en ce qui concerne la netteté du cadrage et de la découpe* » (F.JOST, 1987), un écrivain fait appel communément, dans cette technique d'écriture descriptive et pour réussir à donner l'effet visuel escompté , à « *l'effacement du contexte, soit en prolongeant la description d'un détail au point que le contexte se perd peu à peu dans l'esprit du lecteur, soit en abolissant de façon pure et simple le contexte* » (F.JOST, 1987), ce qui participe à envelopper une scène d'énigmes , aiguïser la curiosité, voire créer une certaine incertitude.

À ce sujet, Jeanne-Marie CLERC écrit : « *Plusieurs sont les romanciers contemporains qui présentent les fragments visuels qu'ils décrivent en recourant à la médiation d'effets de cadrages méticuleux, isolant précisément le visible du continuum spatial auquel il est censé appartenir. Il s'agit d'une représentation stylisée de l'espace diégétique qui isole des fragments d'espace arrachés à une globalité. L'isolement du visible ainsi détaché de tout espace homogène baigne le récit d'une sorte d'incertitude* » (J.M.CLERC, 1984).

Ce plan rapproché fictif, éphémère évidemment, cette limitation du champ de visuel, cette contraction du cadrage, cette pratique du zoom, peut avoir un certain effet de figure telle : la synecdoque ou la métonymie puisqu'elle montre pour mieux dissimuler, pour détourner l'attention de ce qui reste hors du cadre, instaurant une maïeutique, un étirement entre le vu et le non-vu qui est d'ailleurs à la base de tous les arts visuels.

VI. Ombre et lumière trait d'union entre littérature et cinéma :

Dans les arts de l'image, la qualité de la perception d'un objet, d'un sujet, d'un événement ou d'un espace, dépend de la lumière, premier matériau du septième art, et qui a un ascendant sur le caractère et la consistance des formes, des lignes, des couleurs ou, au contraire, l'obscurité qui peut également restreindre et retenir une description qui insistera par conséquent, sur des questions d'éclairage, de netteté plus ou moins évidente de certains contours, d'atmosphère. C'est de « *cette façon que l'écriture peut, par moments, s'attarder sur le thème de la lumière dont la description aura quelque chose d'étrangement pictural ou photographique* » (M.P.HUGLO, Le sens

du récit, 2007). Ou de ce fait, elle s'attarde beaucoup plus étonnamment sur les ombres des personnages, que sur les personnages eux-mêmes, de même que le cinéma favorise aussi constamment, surtout dans le but de garder le suspense.

L'éclairage chimérique de certaines scènes, nocturne ou diurne, comme tout droit sorti d'un rêve, mi-sombre, mi-éblouissant, jouant entre le clair et l'obscur, pousse le lecteur à faire appel à la perception visuelle.

Cependant tout cela n'est pas sans créer également par moments, des effets de surimpressions dans le texte littéraire, comme au cinéma, « où se mélangent des degrés divers de présence des êtres et des choses qui brouillent les distinctions habituelles entre l'ici-maintenant et le là-bas-autrefois ou l'ailleurs » (J.M.CLERC, 1984). La promiscuité des espaces-temps qui est engendrée devient assez sensible par des passages insensibles, s'effectuant entre ce qui est de l'ordre du réel et du chimérique. À ce moment là, un lecteur peut ressentir un grand malaise et il se demande si, au-delà du scripturaire, il n'est pas pour ainsi dire comme en présence d'autre chose qui le rapprocherait beaucoup plus de l'expérience cinématographique.

Les points de vue et angles à partir desquels un regard descripteur peut se placer, afin de rendre compte doivent également être visibles et mises en avant, dans un texte littéraire.

Ces descriptions et angles se rapprochent de la technique descriptive dont le traitement reste singulier. Christian METZ explique que la description, rarissime au cinéma, elle ne se limite pas, à un simple arrêt sur image. De fait, ce dernier ne représente en rien une description, selon lui, qui « s'oppose donc à la simple ponctualité de l'image » (C.METZ, 1975). La description s'offre plutôt comme une série de « plans partiels et successifs » (A.MENIL, 1991) d'un espace, d'un sujet ou d'un objet privés de tout mouvement.

En ce qui concerne, enfin, des images vues par un regard descripteur mobile, quand par exemple un protagoniste se trouve en situation de mobilité, elles s'approchent aussi parfois se présenter, dans la littérature, à sorte de transposition des mouvements spécifiques de l'appareil cinématographique.

Entrent alors dans le cadre et sortent du cadre, régulièrement, des éléments qui délimitent des effets de tension entre espace vu et

espace hors-champ. C'est dire, en définitive, que les différentes manières qu'ont les arts de traiter le visible ont retenti sur les techniques de la description en imposant de nouvelles structurations perceptives, subvertissant les codes distanciateurs qui régissent l'exercice du regard dans le roman.

V. Correspondance et transposition auditive du filmique à l'écrit :

Aux nouvelles configurations perceptives instituées par l'image s'additionnent les codes proprement iconiques dont l'écriture romanesque essaye de recréer des correspondances.

C'est un fait avéré que le descriptif dans le texte littéraire sollicite la perception visuelle d'un lecteur, mais, la voix demeure indéniablement, le meilleur concept par le biais duquel on peut se pencher sur la question du champ intermédial. Mais la métaphore de la voix n'est pas simple à définir, dans la mesure où, comme le précise HUGLO, elle « *cumule en fait plusieurs sens* » (M.P.HUGLO, *Le sens du récit*, 2007).

Dans cette optique, la voix qui n'a pas de relation avec une personne en particulier, arrive à en excéder, dépasser les frontières du sujet, de l'énonciation et de la discursivité, constituant un rôle sensible du récit, où l'oralité est le mot d'ordre et elle peut être perçue de différentes façons par un lecteur.

L'oralité et l'écriture ont depuis longtemps entretenues des relations privilégiées, ce couple représente une excellente voie d'étude de l'intermédialité littéraire. Mais le problème sur lequel on bute est : comment peut-on repérer les traces de l'oralité et d'en expliquer les manifestations dans la littérature, puisque ces indices peuvent être difficiles à mesurer, par exemple quand il s'agit de rythmes ou de sonorités « *qui réveillent, dans l'écrit, une mémoire orale profondément inscrite dans la psyché, engageant une mémoire orale individuelle parfois dépourvue de résonances collectives* » (M.P.HUGLO, *Le sens du récit*, 2007).

La transposition du mouvement de la voix dans l'écriture est très importante. On entend par mouvement ici : c'est comment la voix se donne un sens à l'intérieur d'un texte, comment elle s'inscrit dans une ou des directions précises, comment elle s'oriente, et comment elle tend vers l'oreille qui l'écouterait ou vers la bouche qui lui répondra. C'est ici le fin mot de l'histoire, c'est ici que se trouve toute sa force, sa dynamique, son énergie vitale. Dans la littérature, tout cela

se concrétise et vie dans le travail de la syntaxe, des raccords opérés entre les divers éléments phrastiques.

La narration est l'espace, bien sûr, où se déroule et chemine la voix ainsi décrite et perçue, ce qui montre, avec force d'évidence, que celle-ci ne se réduit pas à une présence énonciative. Narration et énonciation, toutefois, ne doivent pas pour autant être explorées séparément dans le cadre d'une analyse littéraire axée sur l'étude de la voix. Car c'est ensemble aussi, le plus souvent, qu'elles incarnent le lieu d'habitation de la voix. De cette façon, prenant en considération le fait que les variations énonciatives entrent dans la composition des voix narratives, il importe de retenir que leur jeu en arrive globalement à poser une voix dont l'effet d'entraînement et de tension est remarquable, de même qu'une tonalité générale perceptible, malgré la variété des accents qui la composent.

Le ton est « *une posture à établir, une distance à régler* » (M.P.HUGLO, Le sens du récit, 2007) et reste une notion assez importante et très tentante dans la mesure où elle est partagée dans l'écriture et dans l'oralité, et toutes les deux lui accordent une place de premier rang. Dans l'écriture, le ton, qui donne aussi le timbre d'une voix, se dégage notamment des locutions qu'un écrivain utilise à l'envi. Bien sûr, l'on peut aussi repérer un ton à travers bien d'autres aspects de l'écriture, son champ d'implication étant fort large, à la base, puisqu'il renvoie aux genres littéraires et discursifs et aux imaginaires qui s'y rattachent.

Dans cette optique, tout ce qui touche au lexique, aux thèmes, aux figures, à la syntaxe, à la distance contribue à donner le ton à un texte, cela parce qu'on ne dit pas n'importe quoi n'importe comment. Il convient en outre de s'arrêter sur la notion de lyrisme également commune à l'écriture et à l'oralité.

La voix lyrique communique aussi bien, son intensité à la prose, d'où les vives émotions que cette dernière arrive par intermittence à éveiller chez un lecteur, le laissant ébahit devant celle de la beauté, de la passion indissociables du récit. L'assortiment des égards apportés atteste que la présence d'une voix dans la prose, à l'oralité marquée, peut devenir sensible de différentes façons, même si elle n'est pas assumée par un sujet proprement dit, et alors même qu'elle ne puisse se confondre ni avec le parlé ni avec le sonore, ce qui n'est pas sans poser une sorte d'antinomie. De fait, les effets de sa

présence deviennent curieusement perceptibles par le biais des sens bien au-delà de ce qui peut solliciter l'ouïe.

Ainsi, dans le cas de la polyphonie romanesque, les voix, nonobstant leur diversité sauront ensemble créer l'effet d'un seul chant harmonieux tant qu'il y aurait une certaine osmose leur permettant ainsi de commuter, de partager un maillage de modèles. Les reprises de ces thèmes comme leurs croisements favorisant leurs différenciations et l'accroissement de leurs nuances, dans le sens musical du terme, et leurs déplacements, leurs transhumances, leurs mouvances d'une voix à une autre, tout cela concourt à créer dans la littérature de curieuses vocalisations qui s'interpénètrent et foisonnent.

D'étranges passages s'esquissent entre les voix, formant ainsi un maillage inter-vocal qui permet à une harmonie particulière, musicale de se produire dans un texte, peu importe l'hétérogénéité des voix qui le caractérise.

Dans le cas contraire, quand la multitude de voix n'ont rien en commun et font feraient l'objet d'un collage surréaliste et aléatoire, nous remarquons tout de suite une dissonance. Ces effets de dissonance peuvent être dans une certaine mesure, intentionnellement recherchés. Mais, à l'intérieur des structures phrastiques, on peut remarquer d'autres manifestations assez intéressantes. Par exemple, quand une voix narrative qui en rapporte une autre qui s'énonce en discours direct laisse place à cette dernière sans l'annoncer par le moindre signe typographique comme les guillemets, les tirets, les parenthèses ou même des verbes introducteurs.

De l'effacement de ces frontières discursives découle une superposition, un dédoublement, un chevauchement, un entassement, une confusion des voix qui s'entremêlent, comme fondues l'une dans l'autre, qui produisent un effet d'une surimpression sonore qu'on retrouve au cinéma. Tout se déroule comme si les voix s'en aller en quelque sorte vers la dérive, aucun lien n'assure la transition entre l'une et l'autre.

VI. Le montage cinématographique au service de l'écriture :

Puisque la littérature peut avoir un certain rapport audio-visuel, il est très logique qu'elle peut évidemment devenir sujette au montage. Il n'est pas ici question de construction mentale seulement, mais on parle aussi de la dimension technique du montage qui passe inmanquablement par l'écriture, qui est envisagée ici en termes de

composition, et se laissant lire, grâce aux indices qu'elle porte, comme un récit qui se raconte en images et en sons, et qui en porte du moins les effets. La littérature et l'audio-visuel ont une relation assez intéressante et qui n'est nullement figurative et invite à être étudié dans toute sa fonctionnalité signifiante.

Bâtir un roman, échafauder les différentes parties constitutives peut en effet relever d'un montage particulier, qui Obéit à une structure fragmentaire, une œuvre littéraire se scinde généralement en plusieurs sections et sous-sections (parties, chapitres et paragraphes), la présentation de ces sections est singulière (par titres, numéros et procédés typographiques) ce qui conduit à faire entrevoir des découpes, des cadrages qui font allusion à des composantes qui sont utilisées normalement au montage d'autres médias et d'autres arts. Lorsque dans un récit on retrouve une condensation de description d'un élément précis (événement, personnage, objet, lieu), qui fait « image », en chacun de ses paragraphes, et qui ne se situe pas nécessairement dans une relation chronologique, mais surtout thématique avec ce qui le précède ou le suit, un lecteur a l'impression de feuilleter son livre tel un album de photographies

Dans ce cas de figure : « *La découpe et le cadrage isolent des blocs fragmentaires comme le ferait la photographie d'instant de vie, ils font de la coupe spatio-temporelle et de sa fixation un principe de composition en prise avec la mémoire, elle aussi fragmentaire, imagée. La condensation d'une vie en images est un principe photographique qui, par la force de la métonymie, peut contenir toute une époque en une seule prise.* » (M.P.HUGLO, Le sens du récit, 2007)

Dans la littérature, « *le photomontage ne consiste donc pas à seulement décrire des images, mais à produire, par un système de découpe et de cadrages, des blocs distincts, matériau brut dont l'assemblage d'ordre plutôt thématique qui permet, à l'instar d'un album-photos, de ramasser une vie.* » (M.P.HUGLO, Le sens du récit, 2007)

Dans un autre sens, le dénombrement et la numérotation de certains développements, qui se manifesteraient comme des scènes qui sont annoncées par des indications concises, et qui nous offre des informations, d'emblée, sur le lieu et le moment de leur déroulement, nous renvoient à une démarche proche de l'écriture scénaristique.

Dans le même temps, des chapitres qui se donnent à lire tel des « voix », pour en porter le titre, et se greffant dans de larges sections d'un roman qui s'affichent en termes de « mouvements », pourraient, selon les motifs qu'ils privilégient, la manière dont ils les traitent et les ordonnent, être lus comme l'oreille apprécie une mélodie. De prime abord, cette « lecture de l'oreille » peut paraître assez étrange. Mais il faut l'entendre ainsi : l'oreille assimile des sons qui peuvent se mettre à jour et réapparaître à la lecture.

Conclusion:

Dans toute œuvre qui demande parallèlement des compétences de perception visuelle et sonore, il ne faut pas léser l'une aux dépens de l'autre dans l'étude des manifestations, mais plutôt les deux ensembles, puisque leur association et leur collaboration est toujours inéluctable et attestée. Et cela est d'autant plus vrai lorsqu'il est question d'une œuvre littéraire, qui se construit de manière à être lu d'une manière à être vu et entendu, renvoyant au champ intermédiaire de l'image et de la voix, portant les marques de cette intermédialité qui lui est intrinsèque, créant des effets de lecture, touchant l'imaginaire du lecteur dans ce sens.

Pour ce motif, quand on s'attaque de ce point de vue au problème du montage, en littérature, on se soucie par ailleurs à considérer les relations que nouent, dans un livre, ce qui d'une part de l'ordre du visuel et, d'autre part, relève du sonore. Les rapports entre le visuel et la sonore sont complémentaires, comme c'est le cas au cinéma, puisque il arrive qu'il y ait correspondance entre ce qui *se donne à voir* et ce qui *se donne à entendre*. Mais ces rapports fixés entre le visuel et le sonore relèvent, dans certains cas, du symbolique, toujours comme au cinéma. Alors, un tel rapprochement n'est plus évidente, à première vue, et demeure contraignante, difficile à déceler, voire même nulle, assurer un rapport entre le champ de l'image et le champ de la voix devant se situer à un niveau supérieur de signification.

Références

* Jean-Louis Leutrat : « Deux trains qui se croisent sans arrêt : in Cinéma et littérature le grand jeu ». p.16

² E. ROHMER (2003), Six contes moraux, Paris, L'Herne, p.9

³ G.DELEUZE(1997), Dialogues. Paris, Flammarion, p.21

- ⁴ Sylvain Roumette: « Have you read any good books ? »Trafic n° 12, automne 1994, p. 73-80
- ⁵ Ibid.
- ⁶ J.RANCIERE(1998), La Parole muette, Paris, Hachette, p. 8
- ⁷ J.RANCIERE(2001), La Fable cinématographique, Seuil, p. 14-15
- ⁸ Ibid., p.16
- ⁹ J.L.NANCY(2017), Signaux Sensibles: Entretiens à Propos Des Arts, Paris, Bayard, p.54
- ¹⁰ P.HAMON(1986), Introduction à l'analyse du Descriptif, Paris, Hachette, p.40
- ¹¹ Ibid., p. 55
- ¹² Op.cit., p. 11
- ¹³ Ibid., p. 186
- ¹⁴F.JOST(1987), l'oeil-caméra : entre film et roman, Paris, P.U.L, p.38
- ¹⁵ Ibid.p.54.
- ¹⁶J.M.CLERC(1984), Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain, NY, PeterLang, p. 158
- ¹⁷M.P.HUGLO(2007), Le sens du récit, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq, p. 112.
- ¹⁸ J.M.CLERC(1984), op. cit., p. 127.
- ¹⁹C.METZ(1975), Essais sur la signification au cinéma I, Paris, Klincksieck, p.63
- ²⁰A.MENIL(1991), L'écran du temps, Lyon, P.U.L, p. 54
- ²¹ M.P.HUGLO(2007), Le sens du récit, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq, p.17
- ²²M.P. HUGLO, op. cit., p. 29
- ²³ Op. cit., p. 29
- ²⁴M.P.HUGLO(2007), Le sens du récit, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq, p.123
- ²⁵ Ibid.p.48